

T.C
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLAHİYAT ANABİLİM DALI
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI BİLİM DALI

*İBNÜ'T-TAHHÂN'IN HÂVİ'L-FÜNÛN VE SELVETÜ'L-
MAHZÛN ADLI MÛSİKÎ ESERİ (TAHKİK VE İNCELEME)*

Doktora Tezi

Muhammet SEVİNÇ

İstanbul - 2020

T.C
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANA BİLİM DALI
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI BİLİM DALI

*İBNÜ'T-TAHHÂN'IN HÂVÎ'L-FÜNÛN VE SELVETÜ'L-
MAHZÛN ADLI MÛSİKÎ ESERİ (TAHKİK VE İNCELEME)*

Doktora Tezi

Muhammet SEVİNÇ

Danışman: Prof. Dr. Ahmet Hakkı TURABİ

İstanbul - 2020

MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

İSLAM TARİHİ VE SANATLARI Anabilim Dalı İSLAM TARİHİ VE SANATLARI
Bilim Dalı DOKTORA öğrencisi MUHAMMET SEVİNÇ'nin İBNÜ'T-TAHHÂN'IN HÂVİL-
FÜNÛN VE SELVETÜ'L-MAHZÛN ADLI MÛSİKÎ ESERİ(TAHKİK VE İNCELEME)
adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 17.03.2020 tarih ve 2020-10/27 sayılı
kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 20.03.2020

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

| Öğretim Üyesi Adı Soyadı | İmzası |
|---|--------|
| 1. Tez Danışmanı Prof. Dr. AHMET HAKKI TURABI | |
| 2. Jüri Üyesi Prof. Dr. M.SAFA YEPREM | |
| 3. Jüri Üyesi Doç. Dr. UBAYDULLAH SEZİKLİ | |
| 4. Jüri Üyesi Doç. Dr. FATİH KOCA | |
| 5. Jüri Üyesi Prof. Dr. SAFİ ARPAGUŞ | |

GENEL BİLGİLER

| | |
|--------------------|--|
| İsim ve Soyisim | : Muhammet SEVİNÇ |
| Anabilim Dalı | : İslam Tarihi ve Sanatları |
| Programı | : İslam Tarihi ve Sanatları |
| Tez Danışmanı | : Prof. Dr. Ahmet Hakkı TURABİ |
| Tez Türü ve Tarihi | : Doktora - 20/03/2020 |
| Anahtar Kelimeler | : İbnü't-Tahhân, Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn, Fatımiler, Fatımi Devleti, Fatımi Musikisi, Musiki Nazariyatı, Mûsikî Kültürü, Dini Musiki, Müzik, Müzikoloji, Musiki Tarihi. |

ÖZET

Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn adlı eser, X-XI. asırlar arasında Mısır'da (Fâtımîler dönemi), saray müzisyenlerinden olan İbnü't-Tahhân tarafından kaleme alınmış olup eldeki kaynaklara göre Fâtımîler döneminden günümüze ulaşabilmiş bilinen tek mûsikî eseridir. Erken dönem mûsikî kaynakları arasında *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn* 'u farklı kılan en önemli özelliklerinden birisi, eserin Fâtımîler dönemi mûsikî kültürüne ışık tutmasının yanı sıra, eserde câhiliye dönemi ile müellifin yaşadığı Fâtımîler dönemi arasında yaşamış beş yüze yakın mûsikîşinasın isimlerinin tasnifli bir şekilde zikredilmesidir. Profesyonel bir müzisyen tarafından kaleme alınan bu eser, mûsikî sanatının ilmi ve ameli yönlerinin ele alındığı iki ana makaleden oluşmakta ve içerisinde yer alan yüz iki konu başlığı ile ansiklopedik bir özellik taşımaktadır. Eserde kadim Grek filozoflarından çeşitli alıntılar yapılmış ve onlara ait bilinmeyen bazı mûsikî eserlerinden bahsedilmiştir. Diğer taraftan Abbâsî döneminin en meşhur mûsikîşinaslarından olan İbrahim el-Mevsîlî (ö. 804), İbn Câmî (ö. 808), İbrahim b. el-Mehdî (ö. 839) ve İshâk el-Mevsîlî'den (ö. 850) bahsedilmesi ve onlara çeşitli atıflar yapılması, ayrıca Tahhân ailesi, Huveylâ ailesi, İbnü'ş-Şâmiyye, Şerif Hüseyin er-Rassî gibi Fâtımî döneminin meşhur müzisyen aileleri ve şahısları hakkında aktarılan rivayetler, müellif ile Fâtımî devlet

yöneticileri arasında geçen bazı diyaloglar vb. dolayısıyla mûsikî tarihi açısından önemli bilgiler içermektedir.

Eserde mûsikînin nazarî ve ameli yönünün nasıl olması gerektiği mûsikî felsefesi, mûsikînin tanımı, tesiri, fazileti, hükmü, müzisyenin vasıfları, klasik Arap ğınâsının seçkin yüz eseri, klasik mûsikî ve modern mûsikî üzerine yapılan tartışmaların yanı sıra, sesin oluşumu, ses oranları, nağme, cins, perdeler, lâhin türleri, tarîkalar, bisât, telhîn, îkâ' gibi nazarî konulardan bahsedilmesi, müzisyenin vasıfları, imtihan edilmesi, eğitimi, müzisyenin meclislerde ve sultanın huzurundaki konumu, müzisyenlerle ilgili methiye ve hiciv örnekleri, icrâyı güzelleştiren yöntemleri içeren terimler sözlüğü, ikâ'ı güzelleştiren yöntemleri içeren terimler sözlüğü, hançere türlerinden bahseden boğaz terimleri sözlüğü, mûsikî icrâsının tertibi, repertuar, müzik dinleme âdâbı, insan hançeresinin kusurları, boğaza iyi gelen ve zarar veren şeyler, hançerenin çalgılara uydurulması gibi hususların yanında udun menşei, ölçüleri, yapımı, telleri, perdelerin bağlanması, akordu başta olmak üzere tambur, ney, mi'zef, rebâb, def, erğanun, kaysâra, şelyak, salîh ve kenkele gibi çalgılar hakkında da bilgiler bulunmaktadır. Bu çalışmada, öncelikle okunmasında ve anlaşılmasında ciddi zorluklar bulunan mevcut yazma nüsha tahkik edilerek daha anlaşılır bir metin oluşturulmaya çalışılmış ve ardında eserin Türkçe tercümesi yapılmıştır. Daha sonra eserin muhtevası, kendinden önceki ve kendi döneminde kaleme alınan Kindî'nin mûsikîye dair risâleleri, Fârâbî'nin *Mûsikâ'l-Kebîr*, İbn Sînâ'nın *Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ*, İbn Hurdâzbih'in *Kitâbü'l-Lehv ve'l-Melâhî*, Harezmi'nin *Mefâtihu'l-Ulûm*, İhvân-ı Safâ'nın *er-Resâil*, İbn Zeyle'nin *el-Kâfi fi'l-Mûsikâ* ve Ali el-Kâtib'in *Kemalü Edebi'l-Ğinâ* adlı eserlerinde bulunan ilgili bölümlerle mukayese edilerek dönemin mûsikî kültürünün aydınlatılmasına katkı sunmaya çalışılmıştır.

GENERAL KNOWLEDGE

| | |
|-------------------------|--|
| Name and Surname | : Muhammet SEVINC |
| Field | : Islamic History and Arts |
| Programme | : Islamic History and Arts |
| Supervisor | : Professor Ahmet Hakki TURABI |
| Degree Awarded and Date | : Doctorate - 20/03/2020 |
| Keywords | : Ḥāwī al-funūn wa-salwat al-maḥzūn, Ibn al-Ṭaḥḥān al-Mūsīqī, Fatimid state, Fatimids music, Music theory, Religious music, Music, Musicology, History of music. |

ABSTRACT

The work named Ḥāwī al-funūn wa-salwat al-maḥzūn was written by one of the palace musicians, Ibn al-Ṭaḥḥān, between 10-11th centuries, during the Fatimids period. According to the available data, it is the only known musical work that has survived from the Fatimid period. One of the most important features that distinguishes Ḥāwī al-funūn wa-salwat al-maḥzūn among the early music sources is that it sheds light on the music culture of the work of the Fatimid period, as well as the names of the five hundred musicians who lived between the period of Jāhiliyya and Fatimids. This work, written by a professional musician, consists of two main articles dealing with the scientific and de facto aspects of musical art, and has an encyclopedic feature with a hundred and two topics. Various quotations from the ancient Greek philosophers were made in the work and some unknown musical works of them were mentioned. On the other hand, in the work, Ibrāhīm al-Mawṣilī (d. 804), Ibn Djāmī (d. 808), Ibrāhīm b. al-Mahdi (d. 839) and Ishaq al-Mawṣilī (d. 850) are mentioned and various references are made to them. There are also rumors about the famous musician families and individuals of the Fatimid period such as Ṭaḥḥān family, Huwayla family, Ibn al-Shamiya, Sharif Husayn al-Rassi. This work, for all these reasons and since it contains some dialogues between the author and the Fatimid state administrators, has an important place in musical history.

In his work, the author has dealt with how the theoretical and experimental directions of music should be, his philosophy of music, the definition, influence, virtue, judgement of the music, the qualifications of the musician. Besides, besides the discussions on the distinguished face work of classical Arab music, classical music and modern music, the topics such as the formation of sound, sound ratios, tune, genus, curtains, melody types, dates, bishat, telhîn, ikâ 'are mentioned. Musician's qualifications, test, education; the position of the musician in assemblies and in the presence of the sultan, examples of praise and satire about musicians, a glossary of terms containing methods that beautify the performance, a glossary of words that speak of types of dagger (hançere), the composition of the musical performance, the repertoire, the talent of listening to music, things that are good for the throat and harm to the throat, and the alignment of the dagger with the instruments are also included in the work. In addition to these, there is also information about the origin, dimensions, construction, wires, pitch of lute, tuning, instruments such as drum, flute, mi'zef, rebâb, def, erganun, kaysâra, sheliya, salih and kenkele. In this study, it is tried to create a more understandable text by examining the existing manuscript, which has serious difficulties in reading and understanding, and then the Turkish translation of the work is done. Then the content of the work was compared with the relevant sections in some of the works that were written before and in his own period. These works are as follows: al-Kindî's tales on music, al Fārābî's Kitāb al-Mūsīqā al-Kabīr, Avicenna's Jawāmi' ilm al-musiqa, Ibn Khordadbeh's Kitāb al-lahw wa-l-malahi, al-Khwārizmī's Mafātīḥ al-'Ulūm, *Rasā'il ikhwān aş-şafā' wa khillān al-wafā'*, Ibn Zaylā's Kitāb al-Kāfī fī l-Mūsīqī and Ali al-Kātib's Kitāb Kamāl Adab al-Ghina. Thus, it was tried to contribute to the enlightenment of the musical culture of the period.

İÇİNDEKİLER TABLOSU

| | |
|--|-----------|
| ÖZET | II |
| ABSTRACT | IV |
| İÇİNDEKİLER TABLOSU..... | VI |
| ŞEKİLLER..... | XII |
| KISALTMALAR..... | XIII |
| GİRİŞ | 1 |
| A. ARAŞTIRMANIN AMACI VE KAPSAMI | 2 |
| A.1. Araştırmanın Önemi ve Amacı..... | 2 |
| A.2. Problem Cümlesi..... | 5 |
| A.3. Alt Problemler | 5 |
| A.4. Sınırlamalar..... | 6 |
| A.5. İlgili Literatür | 7 |
| A.6. Araştırmanın Bölümleri..... | 11 |
| B. METODOLOJİ..... | 15 |
| B.1 Araştırma Yöntemi | 15 |
| B.2. Evren | 16 |
| B.3. Örneklem | 16 |
| B.4. Verilerin Toplanması ve İşlenmesi..... | 16 |
| I. BÖLÜM: HÂVÎ'L- FÜNÛN VE SELVETÜ'L-MAHZÛN ADLI ESERİN TANITIMI.18 | |
| 1.1. ESERİN MÜELLİFİ: İBNÜ'T-TAHHÂN | 19 |
| 1.1.1. İbnü't-Tahhân'ın Hayatı..... | 19 |
| 1.1.2. İbnü't-Tahhân'ın Müsikî Kültürü | 22 |
| 1.2. HÂVÎ'L-FÜNÛN VE SELVETÜ'L-MAHZÛN HAKKINDA..... | 27 |
| 1.2.1. Eserin Yazma Nüshalarının Fiziki Özellikleri ve Yapısı | 30 |
| 1. Nüsha (Kahire Dârü'l-Kütüb Güzel Sanatlar/539) 1362/ç numaralı mikrofilm):..... | 30 |
| 2. Nüsha (Kahire Dârü'l-Kütüb Güzel Sanatlar/32 numaralı yazma): | 35 |
| 3. Nüsha (Kahire Dârü'l-Kütüb Güzel Sanatlar- Tal'at/84 numaralı yazma): | 36 |
| 1.2.2. Eserin Kaynakları..... | 37 |
| 1.2.3. Müellifin Eserini Telif Yöntemi ve Üslûbu..... | 41 |
| 1.2.4. Eserin Muhtevası | 43 |
| 1.3. ESERDE İSMİ ZİKREDİLEN ÖNEMLİ KİŞİLER..... | 48 |
| 1.3.1. Peygamberler..... | 49 |
| 1.3.1.1. Hz. Dâvud (a.s.) | 49 |
| 1.3.1.2. Hz. Lût (a.s.) | 50 |
| 1.3.1.3. Hz. Muhammed (a.s.)..... | 50 |
| 1.3.2 Filozoflar | 50 |
| 1.3.1.1. Artemidorus (أرطاميدورس) | 50 |
| 1.3.1.2. Batlamyus (بطلميوس) | 50 |
| 1.3.1.3. Eflatun/ Platon (أفلاطون)..... | 51 |

| | |
|--|-----------|
| 1.3.1.4. Fârâbî (الفارابي) | 51 |
| 1.3.1.5. Hermes (هرمس) | 52 |
| 1.3.1.6. Nikomakûs (نيقوماخس) | 52 |
| 1.2.1.7. Orpheus (أورفيوس) | 53 |
| 1.3.1.8. Öklid (إقليدس) | 53 |
| 1.4.1.9. Pisagor (بيوثاغورس) | 53 |
| 1.3.3. Yöneticiler..... | 54 |
| 1.3.3.1. Ali b. Ebi Tâlib (علي بن ابي طالب) - (656-661)..... | 54 |
| 1.3.3.2. Erdeşîr b. Bâbek (إردشير بن بابك) - (226-240)..... | 54 |
| 1.3.3.3. Emîn (الأمين) - (809-813)..... | 55 |
| 1.3.3.4. Hâdî-İlelhak (الحادي الى الحق) - (785-786)..... | 55 |
| 1.3.3.5. Hâkim-Biemrillâh el-Fâtîmî (الحاكم بأمر الله الفاطمي) - (996-1021)..... | 55 |
| 1.3.3.6. Hârûnürreşîd (هارون الرشيد) - (786-809)..... | 56 |
| 1.3.3.9. II. Hüsrev Perviz/Ebravîz (كسرى خسرو برويز) - (590-628)..... | 56 |
| 1.3.3.10. Mehdî (المهدي) - (775-785)..... | 56 |
| 1.3.3.11. Me'mûn (المأمون) - (813-833)..... | 57 |
| 1.3.3.12. Mervân b. el-Hakem (مروان بن الحكم) - (684-685)..... | 57 |
| 1.3.3.13. Mu'tasim-Billâh (المعتصم بالله) - (833-842)..... | 57 |
| 1.3.3.14. Mütevekkil (المتوكل) - (847-861)..... | 58 |
| 1.3.3.15. Mu'tez-Billâh (المعتز بالله) - (866-869)..... | 58 |
| 1.3.3.16. Mu'tazid-Billâh (المعتضد بالله) - (892-902)..... | 58 |
| 1.3.3.17. Ömer b. el-Hattâb (عمر بن الخطاب) - (634-644)..... | 58 |
| 1.3.3.18. Vâsik (الوثق) - (842-847)..... | 59 |
| 1.3.3.19. Velîd b. Yezîd (الوليد بن يزيد) - (743-744)..... | 59 |
| 1.3.3.20. Yezîd b. Abdülmelik (يزيد بن عبدالملك) - (720-724)..... | 59 |
| 1.3.3.21. Zâhir el-Fâtîmî (الظاهر الفاطمي) - (1021-1036)..... | 60 |
| 1.3.5. Müzisyenler..... | 60 |
| 1.3.4.1. Alleveyye (علوية) | 60 |
| 1.3.4.2. Azzetü'l-Meylâ (عزّة الميلا) | 61 |
| 1.3.4.3. Amr b. Bâne (عمرو بن البانّة)..... | 62 |
| 1.3.4.4. Cemile (جميلة) | 62 |
| 1.3.4.5. Ğarîd (الغريض) | 62 |
| 1.3.4.6. İbn Âişe (ابن عائشة)..... | 63 |
| 1.3.4.7. İbn Câmî (ابن جامع)..... | 63 |
| 1.3.4.8. İbn Muhriz (ابن محرز)..... | 64 |
| 1.3.4.9. İbn Süreyc (ابن سريج)..... | 65 |
| 1.3.4.10. İbrahim b. el-Mehdî (ابراهيم بن المهدي) | 65 |
| 1.3.4.11. İbrahim el-Mevsîlî (ابراهيم الموصلي)..... | 66 |
| 1.3.4.12. İshâk el-Mevsîlî (إسحاق الموصلي)..... | 67 |
| 1.3.4.13. Ma'bed (معبد)..... | 68 |
| 1.3.4.14. Malik b. Ebi's-Semh (مالك بن أبي السمح) | 69 |
| 1.3.4.15. Muhârik (مخارق) | 69 |
| 1.3.4.16. Saib Hâsir (سائب خاثر)..... | 70 |
| 1.3.4.17. Tuveys (طويس)..... | 70 |

| | |
|---|------------|
| 1.3.4.18. Yûnus el-Kâtib (يونس الكاتب) | 71 |
| 1.3.4.19. Ziryâb (زرياب) | 72 |
| 1.3.5. Şairler | 72 |
| 1.3.5.1. A‘şâ (الأعشى) | 72 |
| 1.3.5.2. Abdü'l- Muhsin (عبد المحسن) | 73 |
| 1.3.5.3. Bedî' (البيديع) | 73 |
| 1.3.5.4. Rû'be b. el-Accâc (رؤبة بن العجاج) | 73 |
| 1.3.5.5. Ebû'l-Atâhiye (أبو العتاهية) | 74 |
| 1.3.5.6. Ebû Nûvâs (أبو نواس) | 74 |
| 1.3.5.7. Ebû'l-Hüseyn el-Kanû' (أبو الحسين القنوع) | 75 |
| 1.3.5.8. Ebû'l-Meşkûri'l-Halebî (أبو المشكوري الحلبي) | 75 |
| 1.3.5.9. Hassân b. Sâbit (حسان بن ثابت) | 75 |
| 1.3.5.10. İbnü'r-Rûmî (ابن الرومي) | 75 |
| 1.3.5.11. Mütenebbî (المتنبي) | 76 |
| 1.3.5.12. Nâcim (الناجم) | 76 |
| 1.3.5.13. Şerîfü'r-Radî (الشريف الرضي) | 76 |
| 1.3.5.14. Zü'r-Rumme (ذو الرمة) | 77 |
| II. BÖLÜM: HÂVİL FÜNÛN VE SELVETÜ'L-MAHZÛN'DA MÛSİKÎ | |
| DÜŞÛNCESİ | 78 |
| 2.1. MÛSİKİNİN TANIMI | 79 |
| 2.2. MÛSİKİNİN FAZİLETİ | 81 |
| 2.3. MÛSİKİNİN TESİRİ | 84 |
| 2.4. LÂHİNLERİN MÂNÂSİ | 88 |
| 2.5. MÛSİKÎ, NEFİS VE FELEK İLİŞKİSİ | 89 |
| 2.6. ARAP MÛSİKİSİNİN KÖKENİ | 91 |
| 2.7. KLASİK MÛSİKÎ VE MODERN (GÜNCEL) MÛSİKÎ | 95 |
| 2.8. MÛSİKİNİN HÜKMÜ | 98 |
| III. BÖLÜM: HÂVİL FÜNÛN VE SELVETÜ'L-MAHZÛN'DA MÛSİKÎ | |
| NAZARİYATI | 101 |
| 3.1. İNSAN HANÇERESİ VE SES | 102 |
| 3.1.1. Ses Oranlarının Ne Zaman Bulunduğu Hakkında | 102 |
| 3.1.2. İnsanda Sesin Oluşumu | 103 |
| 3.1.3. İnsan Hançeresinin Özellikleri ve Sesin Eğitimi | 105 |
| 3.1.4. Boğazı/Hançereyi Çalgılara Uydurma Yöntemi | 107 |
| 3.1.5. Boğazının/Hançerenin Kusurları | 107 |
| 3.1.6. Boğaza (Ses Tellerine) Uygun Şeyler | 109 |
| 3.1.7. Boğazla/Hançere ile İlgili Terimler | 113 |
| 3.2. MÛSİKİNİN TEMEL UNSURLARI (NAĞME, BESTE, GÛFTE, İKÂ'/RİTİM) | 118 |
| 3.2.1. Nağme/Nota | 119 |
| 3.2.1.1. Perdeler | 123 |
| 3.2.1.2. Cins ve Çeşitleri | 128 |
| 3.2.1.3. Lâhin Türleri | 134 |

| | |
|---|------------|
| 3.2.1.4. Tarîkalar | 137 |
| 3.2.1.5. Bisât Kavramı | 143 |
| 3.2.1.6. Nağmelerin Sesli ve Sessiz Harflerle İlişkisi..... | 144 |
| 3.2.2. Te'lîf/Telhîn/Beste | 146 |
| 3.2.2.1. Telhîn/Beste Türleri | 148 |
| 3.2.2.2. Beste/Şarkı Kalıpları | 150 |
| 3.2.2.3. Beste Hırsızlıkları | 154 |
| 3.2.2.3. Klasik Arap Şarkılarının Kayıt Altına Alınması..... | 159 |
| 3.2.2.4. Seçkin Yüz Savt/Beste | 160 |
| 3.2.3. Şiir/Güfte | 162 |
| 3.2.3.1. Bölümleme..... | 164 |
| 3.2.4. İkâ' | 165 |
| 3.2.4.1. İkâ'ın Tanımı | 165 |
| 3.2.4.2. Temel İkâ' Türleri..... | 167 |
| 3.2.4.3. İkâ'dan/Ritimden Çıkmanın Sebepleri | 171 |
| IV. BÖLÜM: MÜZİSYENLİK VE MÛSİKÎ İCRÂSÎ..... | 174 |
| 4.1. MÜZİSYEN | 175 |
| 4.1.1. Müzisyenin Vasıfları..... | 175 |
| 4.1.2. Müzisyenin İmtihan Edilmesi..... | 178 |
| 4.1.3. Müzisyenin Eğitimi | 179 |
| 4.1.4. Müzisyeni Coşturan ve Şevkini Kıran Durumlar | 181 |
| 4.1.5. Müzisyenin Mûsikî Meclislerindeki Adâbı..... | 184 |
| 4.1.6. Müzisyenlerin Sultanın Huzurundaki Konumları..... | 186 |
| 4.1.7. Müzisyenlerle İlgili Methiyeler ve Hicivler | 188 |
| 4.1.7.1. Fâtımîlerden Önceki Müzisyenlerle İlgili Methiye Örnekleri | 188 |
| 4.1.7.2. Fâtımîlerden Önceki Müzisyenlerle İlgili Hiciv Örnekleri | 190 |
| 4.1.7.3. Fâtımîler Dönemi Müzisyenleri ile İlgili Methiye Örnekleri | 191 |
| 4.1.7.4. Fâtımîler Dönemi Müzisyenleri ile İlgili Hiciv Örnekleri | 191 |
| 4.1.8. Hâvî'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn'da Dönemlere Göre Meşhur Müzisyenler | 194 |
| 4.1.8.1. Câhiliye Dönemi (?- 610)..... | 195 |
| 4.1.8.1.1. Câhiliye Dönemi Erkek Müzisyenler..... | 195 |
| 4.1.8.1.2. Câhiliye Dönemi Kadın Müzisyenler | 196 |
| 4.1.8.2. İslamiyet'in İlk Dönemi (Miladi 610-661)..... | 200 |
| 4.1.8.2.1. İslamiyet'in İlk Dönemi Erkek Müzisyenler..... | 200 |
| 4.1.8.2.2. İslamiyet'in İlk Dönemi Kadın Müzisyenler..... | 201 |
| 4.1.8.2.3. İslamiyet'in İlk Dönemi Muhannes (Efemine) Müzisyenler | 202 |
| 4.1.8.3. Emevîler Dönemi (Miladi 661-750)..... | 203 |
| 4.1.8.3.1. Emevîler Dönemi Erkek Müzisyenler | 203 |
| 4.1.8.3.2. Emevîler Dönemi Kadın Müzisyenler | 204 |
| 4.1.8.3.3. Emevî Halifelerinden Müzisyen Olanlar | 204 |
| 4.1.8.3.4. Abbâsîler Dönemi (Miladi 750-1258)..... | 205 |
| 4.1.8.3.4.1. Abbâsîler Dönemi Erkek Müzisyenler | 205 |

| | |
|---|------------|
| 1.3.5.4.2. Abbâsîler Dönemi Kadın Müzisyenler | 207 |
| 1.3.5.4.3. Abbâsîler Dönemi Memâlikten olan (Köle) Müzisyenler..... | 207 |
| 1.3.5.4.4. Abbâsî Halifelerinden Müzisyen Olanlar | 208 |
| 1.3.5.4.5. Abbâsî Halifelerinin Kızlarından Müzisyen Olanlar | 209 |
| 1.3.5.5. İhşîdîler Dönemi (Miladi 935-969) | 209 |
| 1.3.5.5.1. İhşîdîler Dönemi Erkek Müzisyenler | 209 |
| 1.3.5.5.2. İhşîdîler Dönemi Kadın Müzisyenler | 210 |
| 1.3.5.6. Fâtımîler Dönemi (Miladi 909-1171)..... | 210 |
| 1.3.5.6.1. Fâtımîler Dönemi Mısırlı Erkek Müzisyenler | 211 |
| 1.3.5.6.2. Fâtımîler Dönemi Mısırlı Kadın Müzisyenler..... | 212 |
| 1.3.5.6.3. Fâtımîler Dönemi Mısır'da Memâlikten olan (Köle) Müzisyenler | 213 |
| 1.3.5.6.4. Fâtımîler Dönemi Şamlı Erkek Müzisyenler..... | 213 |
| 1.3.5.6.4. Fâtımîler Dönemi Şamlı Kadın Müzisyenler | 214 |
| 4.2. MÛSİKİ İCRASI..... | 215 |
| 4.2.1. Mûsikî İcrasını Güzelleştiren Yöntemler | 215 |
| 4.2.2. Mûsikî İcrasında İkâ'ı Güzelleştiren Yöntemler | 237 |
| 4.2.3. Mûsikî İcrasının Tertibi/Repertuar..... | 243 |
| 4.2.4. Mûsikî İcrasında İşlenmesi Hoş Görülen ve Hoş Görülmeyen Konular | 246 |
| 4.2.5. Mûsikî İcrasında Güzel Tavırlar | 248 |
| 4.2.6. Müzik Dinleme Âdâbı (Zehzehe) | 250 |
| V. BÖLÜM: ENSTRÜMANLAR | 252 |
| 5.1. UD..... | 253 |
| 5.2. TAMBUR | 261 |
| 5.3. Mİ'ZEFE..... | 262 |
| 5.4. REBÂB | 263 |
| 5.5. MİZMAR/NEY | 263 |
| 5.6. TABL/DAVUL..... | 264 |
| 5.7. DEF | 264 |
| 5.8. ERĞAN/ERĞANUN | 264 |
| 5.9. KAYSÂRA | 265 |
| 5.10. ŞELYAK | 265 |
| 5.11. SALÎH | 265 |
| 5.12. KENKELE | 266 |
| VI. BÖLÜM: EL YAZMASI ESERİN TAHKİKİ..... | 267 |
| 6.1. TAHKİKLE İLGİLİ ÖNEMLİ HUSUSLAR | 268 |
| 6.2. ESERİN EL YAZMA ÖRNEKLERİ | 271 |
| 6.3. ESERİN TAHKİKLİ ARAPÇA METNİ..... | 278 |
| SONUÇ | 420 |
| TERİMLER SÖZLÜĞÜ | 431 |
| EKLER..... | 443 |
| ESERİN TÜRKÇE TERCÜMESİ..... | 444 |

| | |
|---------------------------|------------|
| KAYNAKÇA | 552 |
| KİTAPLAR..... | 552 |
| MAKALELER..... | 561 |
| TEZLER | 563 |
| MADDELER..... | 563 |
| İNTERNET KAYNAKLARI | 567 |



ŞEKİLLER

Şekil 1: Tellerin sıvılar, elementler, mevsimler ve mizaçlarla ilişkisi

Şekil 2: Udun Telleri

Şekil 3: İbnü't-Tahhân'a göre udun bir telinden elde edilen perdeler

Şekil 4: Kindi'ye göre perdeler ve bam teli üzerindeki yüzdellik (sent) değerleri

Şekil 5: Fârâbi'ye göre perdeler ve bam teli üzerindeki oranları

Şekil 6: İbn Sinâ'ya göre perdeler ve bunların bam teli üzerindeki oranları ve yüzdellik (sent) değerleri

Şekil 7: Nakretü'l-mecâz

Şekil 8: Nakretü'l-îtimâd

KISALTMALAR

| | |
|--------|-----------------------------|
| as. | Aleyhisselam |
| A.Ü. | Ankara Üniversitesi |
| b. | Bin |
| bkz. | Bakınız |
| çev. | Çeviren |
| D.İ.A | Diyanet İslam Ansiklopedisi |
| D.İ.B. | Diyanet İşleri Başkanlığı |
| ed. | Editör |
| haz. | Hazırlayan |
| İ.A. | İslam Ansiklopedisi |
| İSAM | İslam Araştırmaları Merkezi |
| M.Ö. | Milattan Önce |
| M.S. | Milattan Sonra |
| ö. | Ölümü |
| Ra. | Radiyallahu anh |
| s. | Sayfa |
| SBE | Sosyal Bilimler Enstitüsü |
| sy. | Sayı |
| TDV | Türkiye Diyanet Vakfı |
| Thk. | Tahkik |
| vb. | Ve benzeri |
| vd. | Ve diğerleri |
| vs. | Vesâir |
| y.y. | Yüzyıl |

GİRİŞ



A. ARAŞTIRMANIN AMACI VE KAPSAMI

A.1. Araştırmanın Önemi ve Amacı

İslam dünyasında mûsikînin bir ilim dalı olarak kabul edildiği erken dönemlerden itibaren, birçok müellif tarafından mûsikî ilminin nazarî ve amelî yönüne dair çeşitli eserler kaleme alınmıştır. İslam medeniyeti geliştikçe Müslümanların güzel sanatlara olan ilgisinin artmasına paralel olarak telif edilen eserlerin sayısında ve niteliğinde de belirgin bir artış yaşanmıştır. Bunlardan Kindî'nin (ö. 874) mûsikî risaleleri, Fârâbî'nin (ö. 950) *Mûsikâ'l-Kebîr*'i, İhvân-ı Safâ'nın (X. yy.) *er-Risâle*'si, İbn Hurdâzbih'in (ö. 913) *Kitâbü'l-Lehv ve'l-Melâhi*'si, İbn Seleme'nin (ö. 903) *Kitâbü'l-Melâhi*'si, Ebû'l-Ferec el-İsfahânî'nin (ö. 967) *Kitâbü'l-Eğânî*'si, İbn Sinâ'nın (ö. 1037) *Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ*'sı, İbn Zeyle'nin (ö. 1048) *el-Kâfi*'si, Ali el-Kâtib'in (XI. yy) *Kemâlü Edebi'l-Ğinâ*'sı vb. gibi günümüze ulaşabilen eserler, İslam medeniyetinde erken dönem mûsikî ilminin nazarî ve amelî gelişim süreci hakkında bizleri aydınlatan en önemli kaynaklar arasındadır. Dolayısıyla İslam tarihinde mûsikîye dair telif edilen eserler üzerine yapılan akademik çalışmaların ehemmiyeti konusunda ortak bir kanaat hâsıl olduğu söylenebilir.

İslam dünyasında mûsikî tarihine dair yapılan çalışmalara genel olarak baktığımızda, câhiliye döneminden itibaren kronolojik bir tasnif yapılarak her dönemin mûsikî yapısı ve meşhur müzisyenleri hakkında bilgi verilmeye çalışıldığı görülmektedir. Ancak Abbâsîlerin (750-1258) zayıfladığı X-XII. asırlar arasında Kuzey Afrika merkezli kurulup bir dönem Müslümanların iki kutsal şehri olan Mekke ve Medîne'nin idaresini dahi eline almaya muktedir olmuş, hüküm sürdükleri yaklaşık üç asırlık süreç içerisinde dini, siyasi, sosyal ve kültürel hayatta derin izler bırakmış olan Fâtımîlerin (909-1171) ve bu dönemdeki mûsikînin, söz konusu eserlerde kendine pek yer bulamadığı görülmektedir. Yerli ve yabancı kaynaklar üzerinden yaptığımız araştırmalarda bugüne kadar Fâtımîler dönemi mûsikîsine dair kapsamlı bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bunun en temel sebeplerinden birisi ise, kanaatimizce Fâtımîlerin tarih sahnesinde buldukları dönemde Abbâsîlerin halen İslam coğrafyasının en büyük devleti olarak varlığını sürdürüyor olması ve Fâtımîler dönemi mûsikîsine ışık tutacak kaynak yetersizliği veya bilgilerin farklı kaynaklarda dağınık şekilde yer almasıdır.

Doktora tez konusu belirleme sürecinde ulaştığımız *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn* adlı eser, X-XI. asırlar arasında Mısır'da (Fâtımîler dönemi), saray müzisyenlerinden olan İbnü't-Tahhân tarafından kaleme alınmış olup bu dönemden günümüze ulaşabilmiş bilinen tek mûsikî eseridir. Erken dönem mûsikî kaynakları arasında *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*'u farklı kılan en önemli özelliklerinden birisi, eserin Fâtımîler dönemi mûsikî kültürüne ışık tutmasının yanı sıra, eserde câhiliye dönemi ile müellifin yaşadığı Fâtımîler dönemi arasında yaşamış beş yüze yakın mûsikîşinasın isimlerinin zikredilmesidir. Bu yönüyle *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, İslam tarihinde dönemlere göre tasnif edilmiş olarak müzisyenlerden söz eden yegâne kaynaktır. Ayrıca içerisinde İhşîdîler ve Fâtımîler döneminde yaşamış çok sayıda müzisyenin zikredilmesi de bu eseri benzersiz kılmaktadır.

Profesyonel bir müzisyen tarafından kaleme alınan *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn* adlı eser, mûsikî sanatının ilmi ve ameli yönlerinin ele alındığı iki makaleden oluşmaktadır. İçerisinde yer alan yüz iki konu başlığı ile ansiklopedik tarzda kaleme alınmış bir eserdir. Eserde kadim Grek filozoflarından çeşitli alıntılar yapılması ve onlara ait bilinmeyen bazı mûsikî eserlerinden bahsedilmesi, yine Abbâsî döneminin en meşhur mûsikîşinasları olan İbrahim el-Mevsilî (ö. 804), İbn Câmî (ö. 808), İbrahim b. el-Mehdî (ö. 839) ve İshâk el-Mevsilî'den (ö. 850) bahsedilmesi ve onlara çeşitli atıflar yapılması, ayrıca Tahhân ailesi, Huveylâ ailesi, İbnü'ş-Şâmiyye, Şerif Hüseyin er-Rassî gibi Fâtımî döneminin meşhur müzisyen aileleri ve şahısları hakkında aktarılan rivayetler, müellif ile Fâtımî devlet yöneticileri arasında geçen bazı diyaloglar vb. dolayısıyla mûsikî tarihi açısından önemli bilgiler içermektedir.

Eserde mûsikînin nazarî ve ameli yönünün nasıl olması gerektiğine dair önemli bilgiler yer almaktadır. Örneğin mûsikî felsefesi, mûsikînin tanımı, tesiri, fazileti, hükmü, müzisyenin vasıfları, klasik Arap ğınâsının seçkin yüz eseri, klasik mûsikî ve modern mûsikî üzerine yapılan tartışmaların yanı sıra, sesin oluşumu, ses oranları, nağme, cins, perdeler, lâhin türleri, tarîkalar, bisât, telhîn, îkâ' gibi nazarî konulardan bahsedilmesi, müzisyenin vasıfları, imtihan edilmesi, eğitimi, müzisyenin meclislerde ve sultanın huzurundaki konumu, müzisyenlerle ilgili methiye ve hiciv örnekleri, icrâyı güzelleştiren yöntemleri içeren terimler sözlüğü, îkâ' ı güzelleştiren yöntemleri içeren terimler sözlüğü,

hançere türlerinden bahseden boğaz terimleri sözlüğü gibi dönemin mûsikî istılahlarına dair önemli bilgiler bunlardan bazılarıdır. Mûsikî icrâsının tertibi, repertuar, müzik dinleme âdâbı, insan hançeresinin kusurları, boğaza iyi gelen ve zarar veren şeyler, hançerenin çalgılara uydurulması gibi hususların yanında eserde udun menşei, ölçüleri, yapımı, telleri, perdelerin bağlanması, akordu başta olmak üzere tambur, ney, mi'zef, rebâb, davul, def, erğanun, kaysâra, şelyak, salîh ve kenkele gibi çalgılar hakkında bilgi verilmesi de bu eserin değerini göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Ayrıca eserde mûsikî ile ilgili çok sayıda beyit bulunması, eseri değerli kılan bir başka husustur.

Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn'un Kahire'de Dârü'l-Kütübi'l-Mısrî'nin (Mısır Milli Kütüphanesi) Güzel Sanatlar Bölümü'nde 539 numara ile muhafaza edilirken kaybolan kadim yazma nüshasının 1362/ç numara ile kayıtlı eski bir mikrofilm esas alınarak, 1990 yılında Frankfurt Goethe Üniversitesi'ne bağlı Arap-İslam Bilimler Tarihi Enstitüsü tarafından gerçekleştirilen tıpkıbasımı birçok kütüphanede bulunmaktadır. Yaptığımız incelemede varak tertibinde büyük hatalar tespit ettiğimiz bu nüshada, ayrıca bazı eksiklikler ve zarar görmüş kısımlar da bulunmaktadır. Bu kusurlara ilaveten eserin eski bir istinsah metin olması, okunmasını ve anlaşılmasını zorlaştırmaktadır. Tespitlerimize göre, eser hakkında 1976 yılında Zekeriya Yusuf tarafından bir tahkik çalışması yapılmışsa da neşredilmemiştir. Ayrıca bu tahkik çalışmasının da, tezimizin içerisinde detaylarına yer verdiğimiz birçok eksikliği ve kusurları bulunmaktadır. Eser üzerinde yapılan diğer bir çalışma ise, Abdülaziz b. Abdülcelil tarafından gerçekleştirilmiş, ancak bu çalışma da neşredilmemiştir. Dolayısıyla mûsikî tarihi açısından büyük öneme sahip olduğunu düşündüğümüz *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*'un şu ana kadar tahkikli bir neşri yapılamadığı gibi eser üzerine ilim dünyasında neşredilmiş kapsamlı bir çalışma da bulunmamaktadır. Diğer taraftan *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, Türkiye'de ilk defa Mehmet Öncel tarafından 2017 yılında Ali el-Kâtib'in *Kemâlü Edebi'l-Ğınâ* adlı eseri üzerine yapılan doktora tezinde söz konusu edilmiş ve içeriğine dair malumat verilmiştir.

Bu çalışmadaki amacımız, öncelikle okunmasında ve anlaşılmasında ciddi zorluklar bulunan mevcut yazma nüshayı tahkik ederek daha anlaşılır bir metin oluşturmak, ardından eserin Türkçe tercümesini yapmak, böylece eserin muhtevasını,

sınırlamalar bölümünde belirttiğimiz kendinden önceki ve kendi döneminde kaleme alınan diğer mûsikî eserleri ile mukayese ederek kapsamlı bir şekilde incelemek suretiyle dönemin mûsikî kültürünün anlaşılmasına katkı sunmaktır. Bu vesile ile *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, ilgililerin istifadesine de sunulmuş olacaktır.

A.2. Problem Cümlesi

Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn adlı eserin Fâtımî dönemi mûsikî kültürünün anlaşılmasına ve XI. yüzyıl mûsikî nazariyatına katkıları nelerdir?

A.3. Alt Problemler

- *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn* 'un müellifi ile ilgili bilgiler nelerdir?
- Eserin yapısı, fiziki özellikleri, muhtevası, telif yöntemi ve kaynakları nelerdir?
- Eserin nüshaları hakkında bilgiler nelerdir?
- Eserle ilgili daha önce herhangi bir tahkik çalışması yapıp neşredilmiş midir?
- Eserin tahkikinde hangi yöntem kullanılmıştır?
- Eserin tahkikinde karşılaşılan güçlükler nelerdir?
- Eser tercüme edilirken ne gibi güçlüklerle karşılaşmıştır?
- Eserde ismi zikredilen önemli kişiler kimlerdir?
- Eserde dönemlere göre ismi verilen müzisyenler kimlerdir?
- Eseri, mûsikî ile ilgili kaleme alınan diğer eserlerden farklı kılan başlıca özellikleri nelerdir?
- Mûsikî nazariyatına dair eserde verilen bilgilerle, sınırlılıklar bölümünde belirtilen diğer nazarî eserlerde verilen bilgiler arasında ne gibi farklılıklar vardır?
- Eserde hangi mûsikî ıstılahları kullanılmıştır?
- Mûsikî, Lâhin, Ğınâ nedir? Bunlar aynı anlamda mı kullanılmıştır?
- Mûsikînin hükmü, fazileti, tesiri, manası ve nefis- felekle ilişkisi, Arap mûsikîsinin kökeni, klasik ve modern mûsikî hakkındaki tartışmalar nelerdir?
- Ses oranları ne zaman bulunmuştur? İnsanda ses nasıl oluşur? İnsan hançeresinin özellikleri nelerdir? Hançere çalgılara nasıl uydurulur?

Hançerenin kusurları nelerdir? Hançereye iyi gelen ve zarar veren şeyler nelerdir? Hançere ile ilgili terimler nelerdir?

- Mûsikînin temel unsurları nelerdir?
- Nağme, perde, cins, lâhin türleri, tarîka ve bisât ne demektir? Nağmelerin sesli ve sessiz harflerle ilişkisi nedir?
- Telhîn, beste türleri ve kalıpları nelerdir? Beste hırsızlığı nasıl yapılır? Güftede bölümlenme nasıl yapılır?
- Klasik Arap mûsikîsinin seçkin yüz eseri hangileridir?
- *Havi'l-Fünûn ve Seleveti'l-Mahzûn*'da verilen seçkin yüz eser ile *İsfahânî'nin Kitâbü'l-Eğâni*'sinde verilen seçkin yüz eser arasında farklılık var mıdır?
- İkâ' nedir? Temel ikâ' türleri, ikâ'dan çıkma sebepleri ve ikâ'ı güzelleştiren yöntemler nelerdir?
- Müzisyenin vasıfları, müzisyeni coşturan ve şevkini kıran durumlar nelerdir? Müzisyen nasıl eğitilir? Nasıl imtihan edilir? Sultanın huzurunda ve kurulan mûsikî meclislerinde müzisyenin konumu nedir? Müzisyenlerle ilgili methiye ve hiciv örnekleri nelerdir?
- İslam tarihinde dönemlere göre meşhur müzisyenler kimlerdir?
- Mûsikî icrâsını güzelleştiren yöntemler nelerdir? Repertuar nasıl oluşturulur? Müzik dinleme âdâbı nasıl olmalıdır?
- Udu kim icat etmiştir, nasıl yapılır ve ölçüleri nasıl olmalıdır? Udun telleri nasıl bağlanır? Perdeler nasıl elde edilir? Akordunu yaparken nelere dikkat edilmelidir? Udun dört teli ile dört sıvı arasındaki ilişki nasıldır? Meşhur udîler kimlerdir?
- Meşhur tambûriler kimlerdir?
- Eserde haklarında bilgi verilen diğer çalgılar nelerdir?

A.4. Sınırlamalar

Havi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn ansiklopedik bir eser olup içerisinde mûsikî ile ilgili hemen bütün konulara değinilen yüz iki bölüm başlığı bulunmaktadır. Bu yönüyle mûsikî konusunda çok geniş bir içeriğe sahip olduğu söylenebilir. Dolayısıyla eserin içeriğinin diğer mûsikî eserleri ile karşılaştırmalı incelemesini yaparken bir

sınırlama yapmak durumunda kaldık. Bu aşamada eserin kaleme alındığı döneme kadar olan süreçte ve hemen sonrasında kaleme alınmış, Fârâbî'nin *Mûsikâ'l-Kebîr*, İbn Sînâ'nın *Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ*, İbn Hurdâzbih'in *Kitâbü'l-Lehv ve'l-Melâhî*, Kindî'nin mûsikîye dair risâleleri, Harezmi'nin *Mefâtihu'l-Ulûm*, İhvân-ı Safâ'nın *er-Resâil*, İbn Zeyle'nin *el-Kâfi fi'l-Mûsikâ* ve Ali el-Kâtib'in *Kemalü Edebi'l-Ğınâ* adlı eserlerinde bulunan ilgili bölümlerle mahdut bir inceleme yapılmaya çalışılmıştır.

A.5. İlgili Literatür

Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn, X-XI. asırda Fâtımîler döneminde kaleme alınmış Arapça yazma bir eserdir ve eserin şu ana kadar Arapça tahkikli bir neşri gerçekleştirilmemiştir. Dolayısıyla eserin tahkikinin sağlıklı bir şekilde yapılabilmesi ve içeriğinin kapsamlı bir şekilde incelenebilmesi için detaylı bir literatür taraması yapılmıştır.

Yapılan tarama sonucu ulaştığımız kaynakların bir kısmını doğrudan eserin yazma nüshası ve eserle ilgili yapılmış çalışmalar oluşturmaktadır. Çalışmamızın tahkik kısmında esas aldığımız mevcut tek nüsha, Kahire Dârü'l-Kütübi'l-Mısri'de (Mısır Milli Kütüphanesi), Fünûn Cemile (Güzel Sanatlar) bölümünde 539 numara ile kayıtlı olup daha sonra 1362/ç numara ile mikrofilme alınan ve 1990 yılında, Frankfurt Goethe Üniversitesi'ne bağlı Arap-İslam Bilimler Tarihi Enstitüsü tarafından tıpkıbasımı yapılan, nâsihi ve istinsah tarihi bilinmeyen kadîm nüshadır.¹ Bu kadim yazma nüsha dışında çalışmamızın birincil kaynakları arasında Zekeriya Yusuf'un *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*'la ilgili 1976 tarihli daktilo ile yazılıp neşredilmemiş tahkik çalışması ve Abdülaziz b. Abdülcélil'in eserle ilgili "*Medhal ilâ Kitâb Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*" adlı yine neşredilmemiş inceleme çalışması bulunmaktadır. Ayrıca Dr. Nasiruddin el-Esed (1922-2015), 1960 yılında kaleme aldığı *el-Kıyân ve'l-Ğınâ fi Asri'l-Câhili* adlı eserinde, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*'un birinci makalesindeki "Câhiliye dönemi meşhur kadın muğannîler" başlıklı on dördüncü bölümünü, başında İbnü't-Tahhân'dan ve eserinden bahsettiği bir girişle birlikte, kitabının sonunda tahkikli

¹ Bu yazma nüsha ve kayıp olduğu gerekçesi ile ulaşamadığımız diğer yazma nüshalar hakkında çalışmamızın I. bölümünde "Eserin Yazma Nüshalarının Fiziki Özellikleri ve Yapısı" başlığı altında detaylı bilgiler verilmiştir.

olarak neşretmiştir. İlgili bölümün tahkikinde Esed'in neşrettiği kısımdan istifade edilmiştir.

Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn ile ilgili birincil kaynakların künyeleri şöyledir:

- Ebû'l-Hüseyin Muhammed b. el-Hasan İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, ed. Eckhard Neubauer (Frankfurt: Institute for the History of Arabic-Islamic Science, 1990).
- Ebû'l-Hüseyin Muhammed b. el-Hasan İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, thk. Zekeriya Yusuf (Bağdat: Dâiratü'l-Fünûn'il-Mûsikiyye, 1976).
- Abdülaziz b. Abdülcelil, "Medhal ilâ Kitâb (Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn)", *Internet Archive*, 104, https://archive.org/details/amalzahrani2002_hotmail_20170106_2037.
- Nasruddin el-Esed, *el-Kıyân ve'l-Ğinâ' fi'l-Asri'l-Câhili* (Beyrut: Dârü's-Sâdır, 1960).

Tunus Yüksek Müzik Enstitüsü'nden bir kopyasını temin ettiğimiz Zekeriya Yusuf'un eserle ilgili 1976 tarihli daktilo ile yazılmış ve neşredilmemiş tahkik çalışmasını, elimizdeki yazma nüsha ile karşılaştırdığımızda çok ciddi hataların ve eksiklerin olduğunu tespit ettik. Zekeriya Yusuf, ileride detaylı olarak bilgi vereceğimiz üzere varakların sıralamasında karışıklıklar bulunan yazma eserin varak tertibini doğru yapamadığından esere, yazmadaki gibi yanlış varakla başlamıştır. Ayrıca bazı varakların yerini tespit edememiş ve metne hiç eklememiş, bazılarını da yanlış yere yerleştirmiştir. Eserin kayıp olan bir diğer nüshasını, kaybolmadan önce Kahire Dârü'l-Kütüb'de inceleme fırsatı bulmuş ve varak tertibi düzgün olan bu nüshanın ilk varağını, varak tertibinde sıkıntılar olan kadim nüshanın başında bulunması gereken kayıp varak zannetmiştir. Ancak bu varak, kadim nüshada VI numarada bulunmasına rağmen Zekeriya Yusuf bu varağı iki kez yazarak hata yapmış ve bu hatasının farkına da varmamıştır. Yine yazmada doğru yazılmış ve okunmasında herhangi bir güçlük bulunmayan birçok kelimeyi Arapça'ya uygun olmayacak şekilde hatalı yazmıştır. Bazı varaklarda yazmayı unuttuğu ya da ihmal ettiği paragraflar, satırlar, cümleler, kelimeler

bulunmaktadır. Hemen her sayfada fazlaca yazım hatası bulunmakta ve bunlarla ilgili olarak dipnotlarda herhangi bir izah bulunmamaktadır. Diğer taraftan yazmada bulunan “Seçkin yüz şarkı” başlıklı bölümde müellif her bir şarkının iki ya da üç kelimesini yazmasına karşın, Zekeriya Yusuf daha faydalı olacağını söyleyerek beyitleri tamamladığını belirtmiştir. Çalışmamızın “Seçkin yüz şarkı” başlıklı bölümünde ele aldığımız üzere İbnü’t-Tahhân’ın verdiği seçkin yüz şarkı ile Ebû’l-Ferec el-İsfahânî’nin *Kitâbü’l-Eğânî* adlı eserinde verdiği seçkin yüz şarkı arasında ciddi farklılıklar olmasına rağmen Zekeriya Yusuf, *Eğânî*’deki beyitleri yazmıştır. Dolayısıyla tezimizde bu tahkik çalışmasından yeterince istifade edilememiştir. Diğer taraftan bu tahkik çalışmasının hem bahsettiğimiz kusurları, hem de neşredilmemiş olması sebebiyle *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*’la ilgili yeni bir tahkik çalışması yapma ihtiyacı ortaya çıkmıştır.

Araştırmanın dolaylı kaynakları arasında ise, başta sınırlılıklar bölümünde zikredilen ve eserin kaleme alındığı döneme kadar telif edilen diğer klasik mûsikî kitapları ve bu kitaplarla ilgili yapılmış Türkçe çalışmalar bulunmaktadır. Bahsettiğimiz bu klasik nazariyat eserlerinin künyeleri şöyledir:

- Zekeriya Yusuf, *Müellefâtü’l-Kindiyyi’l-Mûsikiyye*, (Bağdat: 1962).
- Ebû Nasr Muhammed b. Muhammed b. Tarhan b. Uzluğ el-Fârâbî, *Kitâbü’l-Mûsika’l-Kebîr*, thk. Ğattâs Abdülmelik Haşabe-Mahmud Ahmed el-Hıfînî, (Kahire: 1967).
- Zekeriya Yusuf, *Cevâmiu İlmi’l-Mûsikâ min Kitâbi’ş-Şifâ*, (Kahire: 1977).
- Ubeydullah b. Abdullah İbn Hurdâzbih, *Kitâbü’l-Lehv ve’l-Melâhi*, thk: Ğattâs Abdülmelik el-Haşabe, (Kahire: el-Heyetü’l-Mısıriyyetü’l-Amme li’l-Kitab, 1984).
- Muhammed b. Ahmed b. Yusuf el-Harezmi, *Mefatihü’l-Ulûm*, thk. İbrahim el-Ebyârî, (Beyrut: 1989).
- Arif Tamir, *Resâilu İhvâni’s-Safâ ve Hullânu’l-Vefâ*, (Beyrut-Paris: 1995).
- Ebû Mansûr el-Hüseyin İbn Zeyle, *el-Kafi fi’l-Mûsikî*, thk. Zekeriyya Yusuf (Kahire: Daru’l-Amme, 1964).
- Hasan b. Ahmed b. Ali El-Kâtib, *Kitabü Kemâli Edebi’l-Ğinâ*, thk: Ğattâs Abdülmelik el-Haşabe, (Kahire: el-Mektebetü’l-Arabiyye, 1975).

Bu eserlerle ilgili yapılmış bazı Türkçe çalışmaların künyeleri ise şöyledir;

- Ahmet Hakkı Turabi, *El-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri* (Marmara Üniversitesi SBE Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 1996).
- Ahmet Hakkı Turabi, *İbn Sinâ - Mûsikî* (İstanbul: Litera Yayıncılık, 2004).
- Ahmet Hakkı Turabi, *İbni Sînâ'nın Kitâbuş-Şifâ'sında Mûsikî* (Marmara Üniversitesi SBE Basılmamış Doktora Tezi, 2002).
- Ahmet Hakkı Turabi (çev.), *İhvân-ı Safâ Risâleleri*, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012).
- Yalçın Çetinkaya, *İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi* (İstanbul: İnsan Yayınları, 1995).
- Mehmet Öncel, *XI. Yüzyıl Mûsikî Nazariyesi - İbn Zeyle'nin el-Kâfi fi'l-Mûsikâ'sı* (İstanbul: Endülüs Yayınları, 2018).
- Mehmet Öncel, *Hasan b. Ahmed b. Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğinâ Adlı Eseri* (Marmara Üniversitesi SBE Basılmamış Doktora Tezi, 2017).
- Turgut Yahşi, *Mufaddal b. Seleme'nin Kitâbü'l-Melâhî ve Esmâihâ Adlı Eserinin İncelenmesi* (Marmara Üniversitesi SBE Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 2013).

Bu eserlerden, özellikle mûsikî nazariyatına dair konuların karşılaştırmalı incelemesi yapılırken istifade edilmiştir. Özellikle başlıklandırma ve içerik açısından *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*'la büyük benzerlikler taşıyan Ali el-Kâtib'in *Kemâlü Edebi'l-Ğinâ* adlı eseri ve bu eser hakkında 2017 yılında Mehmet Öncel tarafından yapılan doktora tezi, çalışmamız sırasında en fazla istifade ettiğimiz kaynaklar olmuştur.

Eserin daha iyi anlaşılmasında büyük önem taşıyan mûsikî terimlerinin izahında özellikle Ğattâs Abdülmelik Haşebe'nin beş ciltlik *el-Mu'cemu'l-Mûsîka'l-Kebîr*, Lois Faruqi'nin *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms* ve Hüseyin Ali Mahfuz'un *Kâmûsü'l-Mûsîka'l-Arabiyye*, İbn Manzûr'un *Lisânü'l-Arab* adlı çalışmaları ile *Mu'cemü'l-Vasît* ve Mutçalı'nın *Arapça-Türkçe Sözlük* çalışmalarına müracaat edilmiştir. Eserde zikredilen coğrafi yer isimleri ile ilgili ise, en fazla Yâkut el-Hamevî'nin *Mu'cemü'l-Buldân* adlı çalışmasına başvurulmuştur.

Eserde geçen meşhur isimlerle ilgili bilgi verirken başvurduğumuz en temel kaynak ise Ebû'l-Ferec el-İsfahânî'nin *Kitâbü'l-Eğânî* adlı meşhur eseridir. Diğer taraftan bu konuda yararlandığımız başlıca kaynaklar arasında Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisinin (DİA) ilgili maddeleri, Ahmed el-Cündî'nin, *Min Târihi'l-Ğmâ-i İnde'l-Arab*, Salih el-Mehdi'nin, *el-Musika'l-Arabiyye fî Numuvviha ve Tatavvuriha ve el-Musika'l-Arabiyye Târihuhâ ve Edebüha*, Ğattâs Abdülmelik Haşebe'nin *el-Mu'cemu'l-Mûsika'l-Kebîr*, İbnu'l-Esir'in *Üsdü'l-Ğabe fî Marifeti's-Sahabe*, Farmer'in *The Sources of Arabian Music*, Âbidîn'in *el-İtticâhâtü'l-Efnâniyeti fî Kasri'l-Me'mûn*, Askalânî'nin *el-İsabe fî Temyizi's-Sahabe*, Zirikli'nin *el-A'lâm*, İbn Kesîr'in *el-Bidâye ve'n-Nihâye*, Kâtip Çelebi'nin *Keşfü'z-Zunûn* adlı eserleri gelmektedir.

Neticede zikrettiğimiz bu eserler, çalışmamız sırasında yoğun olarak kullandığımız kaynaklardır. Diğer taraftan eserde fazlaca yer verilen ve kime ait olduğu genelde zikredilmeyen beyitlerin sahiplerini tespit etmek ve bu beyitlerin orijinal kaynağını göstermek için de, *Dîvânu İbnü'r-Rûmî*, *Dîvânu Küşâcim*, *Divânu Ebî Nüvâs*, *Dîvanu Zi'r-Rime*, *Dîvânu Cerîr*, *Divanu'l-A'sa'l-Kebîr* başta olmak üzere birçok dîvan ve klasik eserlerden yararlanılmıştır.

Araştırmamız sırasında istifade ettiğimiz kitap, makale, tez, sempozyum bildirisi, ansiklopedi maddesi, sözlük çalışması vb. yayınlardan oluşan kaynakların tamamı, tezimizin sonunda “Kaynakça” başlığı altında tasnifli olarak gösterilmiştir.

Diğer taraftan tezimizin Arapça tahkik bölümünde ise, hem klasik hem de güncel çok sayıda Arapça esere başvurulmuş ve bu eserlere ait bilgiler ise tahkik bölümünün sonunda oluşturulan Arapça kaynakçada ayrıca verilmiştir.

A.6. Araştırmanın Bölümleri

Bu çalışma, giriş ve sonuç bölümleri ile birlikte toplam sekiz bölümden meydana gelmektedir.

- **Giriş** bölümünde araştırmanın amacı, kapsamı, problem cümlesi, alt problemler, sınırlamalar, ilgili literatür, araştırmanın bölümleri, araştırma

yöntemi, evren, örneklem ve verilerin işlenmesi ile ilgili bilgilere yer verilmiştir.

- “Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn Adlı Eserin Tanıtımı” başlığını verdiğimiz araştırmanın **birinci** bölümünde, eserin detaylı olarak tanıtımı yapılmıştır. Kendi içerisinde üç kısma ayrılan bu bölümde, ilk olarak eserin müellifi hakkında bilgi verilmiştir. İkinci kısımda ise, eserin yazma nüshaları, hangi kaynaklardan yararlanılarak kaleme alındığı, eserin telif yöntemi ve içeriği hakkında bilgiler verilmiştir. Son kısımda ise eserde ismi geçen önemli kişiler, peygamberler, filozoflar, yöneticiler, müzisyenler ve şairler olmak üzere tasnif edilerek kısaca tanıtılmıştır.
- “Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn’da Mûsikî Düşüncesi” adını verdiğimiz **ikinci** bölümde, mûsikînin tanımı, fazileti, tesiri, lâhinlerin manası, mûsikî-nefis-felek ilişkisi, Arap mûsikîsinin kökeni, klasik mûsikî ve modern mûsikî konusunda yapılan tartışmalar ve mûsikînin hükmü ile ilgili konularda müellifin verdiği bilgiler detaylı ve karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.
- “Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn’da Mûsikî Nazariyatı” adlı **üçüncü** bölümde ise eserde ele alınan nazarî konular incelenmiş ve diğer nazarî eserlerle mukayesesi yapılmaya çalışılmıştır. Bu bölüm kendi içerisinde beş kısma ayrılmıştır. İlk kısım “İnsan hançeresi ve ses” alt başlığında ses oranlarının ne zaman bulunduğu, insan sesinin oluşumu, hançerenin özellikleri, hançerenin kusurları, hançereyi çalgılara uydurma yöntemi gibi konuların ardından, boğaza iyi gelen ve zarar veren şeyler ve son olarak da hançere ile ilgili terimler ele alınmıştır. Diğer kısımlar ise, müellifin yaptığı tasnife uygun olarak mûsikînin dört temel unsuruna ayrılmıştır. Birinci unsur olan “nağme” alt başlığında, nağme, perdeler, cins ve çeşitleri, lâhin türleri, tarîkalar, bisât kavramı ve nağmelerin sesli-sessiz harflerle ilişkisini içeren nazarî konular karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. İkinci unsur olan “te’lif/beste” alt başlığında ise beste türleri, temel beste kalıpları, beste hırsızlıkları, klasik Arap şarkılarının kayıt altına alınması ve son olarak da seçkin yüz savt/şarkı hakkında bilgi verilmiştir. Üçüncü unsur olan “güfte/şiiir” alt başlığında ise güfte ve güftenin bölümlenmesi ele alınmıştır. Dördüncü unsur olan “îkâ” alt

başlığında ise îkâ'ın tanımı, temel îkâ' türleri ve îkâ'dan çıkmanın sebepleri incelenmiştir.

- “Müziyenlik ve Mûsikî İcrâsı” adını verdiğimiz **dördüncü** bölüm ise daha ziyade müellifin mûsikî âdâbı ile müziyenlik hakkında ele aldığı konuları kapsamaktadır. İki kısma ayırdığımız bu bölümün ilk kısmı müziyenlik hakkındadır. Burada müziyenin vasıfları, imtihan edilmesi, eğitimi, müziyeni coşturan ve şevkini kıran durumlar, müziyenin mûsikî meclislerindeki âdâbı, sultanın huzurundaki konumları, müziyenlerle ilgili methiye ve hiciv örnekleri ele alınmıştır. En sonunda ise câhiliye döneminden başlayarak, Hz. Peygamber, Hulefâ-yi Râşidîn, Emevîler, Abbasîler, İhşidîler ve Fâtımîler döneminde yaşamış yedi yüzü aşkın müziyen, erkekler, kadınlar ve köleler olmak üzere tasnif edilmiştir. İkinci kısım ise mûsikî icrâsı ile ilgilidir. Burada mûsikî icrâsını güzelleştiren yöntemler, icrâ sırasında îkâ'ı güzelleştiren yöntemler, mûsikî icrâsının tertibi ve repertuvar, icrâda güzel tavırlar ve müzik dinleme âdâbı ile ilgili konular kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır.
- “Enstrümanlar” başlığı taşıyan **beşinci** bölüm ise, başta ud olmak üzere eserde ele alınan çalgıların incelendiği bölümdür. Udun menşei, yapısı, ölçüleri, yapımı, telleri, perdelerin elde edilmesi, akordu, bam telinin yukarı zir telinin aşağı takılmasının sebebi, şiirlerde udun vasfedilmesi gibi konular ele alınmıştır. Ardından da tambur, mi'zefe, rebâb, ney, davul, def, erğanun, kaysâra, şelyak, salîh ve kenkele hakkında bilgi verilmiştir.
- “El Yazması Eserin Tahkîki” başlıklı **altıncı** bölümde ise, yazma eserin edisyon (tahkik) edilmiş Arapça metni yer almaktadır. Bu bölümde öncelikle tahkik yaparken dikkat edilen önemli hususlar ve tahkik yöntemine dair bilgi verilmiş, ardından eserin yazma nüsha örneklerine yer verilmiştir. En sonunda da tarafımızca tahkik edilen orijinal metin bulunmaktadır.
- **Sonuç** bölümünde ise, araştırma sonunda elde ettiğimiz bulgular ve analizler yer almaktadır. Ayrıca tezimizin daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacağı düşüncesi ile sonuç bölümünün ardından tezde kullanılan mûsikî terimlerinin kısaca açıklandığı “terimler sözlüğüne” yer verilmiştir.
- Ek bölümünde ise, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn* 'un Arapçadan Türkçeye çevirisi bulunmaktadır.

- Son olarak çalışmada kullanılan kaynakların yer aldığı “Kaynakça” listesi ile çalışma tamamlanmıştır



B. METODOLOJİ

B.1 Araştırma Yöntemi

Bu araştırmanın iki yönü bulunmaktadır. Birincisi, yazma bir eser olan *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*'un tahkik edilmiş bir metninin inşası ve ardından bu metnin Türkçe'ye tercüme edilmesidir. Eserin tahkikinde, Arapça yazma eserlerin tahkiki ile ilgili İSAM'ın belirlediği usul ve esaslardan² istifade etmek suretiyle, eserin kendine has özelliklerini de dikkate alarak belirlediğimiz bir yöntem takip edilmiştir. Takip ettiğimiz bu yöntemi ve teknik detaylarını, çalışmamızın VI. bölümünde yer alan tahkikli metnin öncesinde, detaylı bir şekilde açıkladık. Eserin tercümesinde ise, metinde eksik, silik ve zarar görmüş kısımlarının bulunması, kimi yerlerde anlaşılması zor ve kapalı ifadeler içermesi gibi sebeplerden, anlam merkezli bir tercüme metodu benimsedik.

İkincisi ise, eserin içeriğinin detaylı bir şekilde incelenmesidir. Tarihsel araştırma niteliği taşıyan bu bölüm için, araştırmanın problem ve alt problemlerine, evren ve örnekleme, elde edilen verilere, verilerin işlenmesi ve kontrol durumlarına göre, tümevarım, temel araştırma, tarihsel araştırma, betimleme ve karşılaştırma gibi uygun araştırma yöntemleri kullanılmıştır.³

Çalışmanın içeriğini belirlerken, başta *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*'la hem konu başlıkları, hem de içerik açısından en çok benzerlik taşıyan Ali el-Kâtib'in *Kemâlü Edebi'l-Ğinâ* adlı eseri hakkında Mehmet Öncel tarafından yapılan doktora çalışmasının yanı sıra, Kindî, İbn Sinâ, Safiyyüddin el-Urmevî vb. isimlerin eserleri üzerine yapılmış lisansüstü çalışmalardan istifade edilmiştir. *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, iki ayrı bölüm ve toplam yüz iki konu başlığından oluşan ansiklopedik tarzda kaleme alınmış bir eserdir. Bu yönüyle müellifin eser içerisinde kimi zaman dağınık bir şekilde ele aldığı, ancak birbiriyle ilişkili olduğunu düşündüğümüz konu başlıkları bir araya getirilerek tasnif edilmiş ve içerik büyük ölçüde buna göre oluşturulmuştur.

² Bkz. Okan Kadir Yılmaz, *İSAM Tahkikli Neşir Kılavuzu (İTNES)* (İstanbul: İSAM Yayınları, 2018).

³ Adı geçen bilimsel araştırma yöntemleri ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Sait Gürbüz - Faruk Şahin, *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri: Felsefe - Yöntem - Analiz* (Ankara: Seçkin Yayıncılık, 2015).

Tezin yazımında, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tarafından yayımlanan *Lisansüstü Tez ve Proje Yazım Kılavuzu* dikkate alınmış olup kaynak göstermede ise, dipnotlarda verilmek üzere İSNAD atıf sistemi kullanılmıştır.⁴ Tezde kullanılan dipnotlar, tezin başından sonuna kadar sıralı bir şekilde numaralandırılmıştır. Yabancı dillere ait eserlerden yapılan atıflar, Türkçeye tercüme edilerek yazılmıştır. Atıfların haricinde, tezde yapılan bazı açıklamalar için, yine dipnot kullanılmıştır. Atıf yapılan kaynakların tamamına ait künye bilgileri, tezin sonunda yer alan “Kaynakça” da gösterilmiştir. Arapça tahkik bölümünde kullanılan kaynakların künye bilgileri ise, tahkik metninin sonunda Arapça olarak ayrıca gösterilmiştir.

B.2. Evren

Bu araştırmanın evreni eserin kaleme alındığı XI. yüzyıla kadar kaleme alınmış Arap mûsikîsine ait eserlerdir. Evrenimizin kapsamı içerisinde bulunan ve sınırlamalar bölümünde belirttiğimiz eserlerin sayısı sekizdir.

B.3. Örneklem

Bu çalışmada örneklemimiz ise, evrenimiz kapsamında yer alan eserlere muadil kabul ettiğimiz *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn* adlı eserdir.

B.4. Verilerin Toplanması ve İşlenmesi

Verilerinin toplanması ve işlenmesi sürecinde ilk olarak, literatür taraması sonucu ulaştığımız eserin yazma nüshası, belirlediğimiz yöntemle tahkik edilmiş ve daha sağlam bir metin inşa edilmeye çalışılmıştır. Bu süreç, Arapça yazma eserler konusunda uzman olan D.İ.B. İstanbul Pendik Yüksek İhtisas Eğitim Merkezi eski müdürü ve Başkanlık Müşaviri Nurettin Muhtar Acar yönetiminde gerçekleştirilmiştir. Ayrıca Ürdün asıllı olan, Bozok Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Arap Dili ve Belagati Öğretim Üyesi Doç. Dr. Gülhan Türk'ten ve Suriye asıllı olan, A.Ü. İlahiyat Fakültesi Arap Dili ve Belagati Öğretim Görevlisi Halit Yusuf'tan da destek alınmıştır.

⁴ İSNAD atıf sistemi için bkz. Abdullah Demir, “İSNAD Atıf Sistemi”, erişim: 02 Aralık 2019, <https://www.isnadsistemi.org/>.

Tahkik sürecinin tamamlanmasının ardından eserin Türkçe tercümesine geçilmiştir. Bu süreç ise Doç. Dr. Gülhan Türk yönetiminde gerçekleştirilmiş, ihtiyaç duyulan yerlerde yine Nurettin Muhtar Acar'dan ve A.Ü. İlahiyat Fakültesi Arap Dili ve Belagati Öğretim Görevlisi Bünyamin Korucu'dan yardım alınmıştır. Son olarak, İslam dünyasında erken dönem mûsikî konusundaki çalışmalarıyla bu alana hâkim olan tez danışmanım Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi tarafından, tahkikli metnin ve tercümenin yazma nüsha ile birlikte son kontrolü yapılmış ve tespit edilen hatalar düzeltilmiştir.

Tahkik ve tercümenin tamamlanmasının ardından uygun araştırma yöntemleri kullanılarak eserin muhtevasının kapsamlı bir şekilde incelenmesine geçilmiştir. Bu süreç ise yine tez danışmanım Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi yönetiminde, elde edilen veriler sınırlamalar bölümünde belirttiğimiz eserlerle mukayese edilerek işlenmeye çalışılmıştır. Son olarak, araştırmanın neticesinde elde edilen bulgular doğrultusunda sonuç bölümü yazılmıştır.

Özetle araştırma süreci; literatür taraması + tahkik (edisyön) + tercüme + inceleme + sonuç şeklinde özetlenebilir.

**I. BÖLÜM: HÂVÎ'L- FÜNÛN VE SELVETÛ'L-MAHZÛN ADLI ESERİN
TANITIMI**



1.1. Eserin Müellifi: İbnü't-Tahhân

1.1.1. İbnü't-Tahhân'ın Hayatı

İki bölümden oluşan *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn* adlı eserin her iki bölümünün de önünde, eserin isim ve müellif bilgilerini içeren birer başlık bulunmaktadır. Yazı sitilinden, esere sonradan ilave edildiği anlaşılan bu başlıklarda kitabın müellifi olarak, *Ebi'l-Hasen Muhammed b. el-Hasenî el-Ma'rûf bi İbni't-Tahhân el-Mûsikî Rahimehullâh (Mûsikîşinas İbnü't-Tahhân diye bilinen Ebi'l-Hasen Muhammed b. el-Hasenî)* şeklinde Arapça bir ibare yer almaktadır. Dolayısıyla İbnü't-Tahhân hakkında bilgi veren hem klasik hem de güncel kaynakların birçoğunda ve kütüphane kataloglarında ismi genellikle bu şekilde geçmektedir. Esasında müellif, kitabın içinde ismini ve künyesini birkaç yerde zikretmiştir. Ancak müellifin eser içerisinde verdiği bilgilerle kitabın başlığında yer alan isim kısmen çelişmektedir. İlk olarak kitabın, Fâtımî devleti dönemi muğannîlerinden bahsedilen elli beşinci babının sonunda; “...*Bu kitabın müellifi eş-Şeyh Ebû'l-Hüseyn Muhammed b. et-Tahhân'dır*”⁵ yazmaktadır. İkinci olarak ise künyesi, müellifin kendisini ve babasını metheden şairlerden bahsettiği yetmiş yedinci babta, el-Bedî‘ isimli bir şairin müellife yazdığı methiyedeki şu beyitte geçmektedir;⁶

*“Ey Ebû'l-Hüseyn! Sen öyle çok faziletlere sahipsin ki
Daha önce İshâk (el-Mevsîlî) bile böylesi faziletlere sahip değildi”*

Kitabın otuz dördüncü babında ise, müellifin babası ile Şerifü'l-Muğannî isimli bir şahıs arasında geçen diyalogda, Şerifü'l-Muğannî müellifin babasına; “*Ey Ebû Muhammed!*”⁷ diye hitap etmiştir. Dolayısıyla müellifin adı Muhammed b. et-Tahhân, künyesi Ebû'l-Hüseyn'dir. Lakabı ise kitabın başlığında da geçtiği üzere İbnü't-Tahhân el-Mûsikî' (mûsikîşinas), ya da diğer bazı kaynaklarda geçtiği üzere İbnü't-Tahhân el-Mülâhhin'dir (bestekâr).

⁵ Ebû'l-Hüseyn Muhammed İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, ed. Eckhard Neubauer (Frankfurt: Institute for the History of Arabic-Islamic Science, 1990), 113.

⁶ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 147.

⁷ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 79.

İbnü't-Tahhân'ın hayatı hakkında klasik kaynaklarda sınırlı bilgiler bulunmaktadır. Onun hakkında bilgi veren nadir kişilerden birisi hicri VII. (m. XIII.) asırda yaşamış Şamlı âlimlerden olan İbnü'l-Adîm'dir (ö. 660/1262). İbnü'l-Adîm, *Buğyetü't-Taleb fî Târihi Haleb* isimli eserinde müellifin kitabından çeşitli iktibaslar yapmış ve İbnü't-Tahhân'dan edebiyattaki uzmanlığının yanı sıra usta bir müzisyen olarak bahsetmiştir. Ayrıca İbnü'l-Adîm, müellifin ismini başlıkta yazanın aksine, bizim de ifade ettiğimiz gibi Ebû'l-Hüseyn b. et-Tahhân olarak not etmiştir.⁸ İbnü'l-Adîm, İbnü't-Tahhân'ın kitabına ve ona dair haberlere, o dönem Halep'in hükümdarı olan Melikü'n-Nâsır'ın (ö. 658/1260) emriyle Kahire'ye, Sultan Necmeddin Eyyüb'ün huzuruna elçi olarak gelmesiyle ulaşmıştır.⁹

Müellifle ilgili en detaylı bilgiyi ise, hicri VII. asırda yaşamış olan meşhur tarihçi İbn Said el-Mağribî (ö. 685/1286) vermiştir. İbn Said, *Nücümü'z-Zâhira fî Hulâ Hazreti'l-Kâhire* adlı eserinde, "Ebû'l-Hasan el-Mülâhîn İbnü't-Tahhân" başlığı altında müellifin kısa bir biyografisini vermiştir. İbn Saîd, Ebû'l-Abbas el-Kurtubî'den (ö. 656/1258) nakille onun hakkında şu bilgileri aktarmıştır:

"İbnü't-Tahhân'ın bestekârlıkta önemli bir yeri vardır. Mısır şarkılarının çoğu onun bestesidir. Muhammed b. el-Hasan el-Hüseyni el-Âfisâsî'nin *Ruznâmetü'l-Muhâdiseti li's-Şerif*¹⁰ adlı eserinde ondan şöyle bahsedildiğini buldum: 'İbnü't-Tahhân'dan bir şarkı söyledim... O'nu hicri 449 yılı sonunda Mısır'a girdiğime gördüm. İbnü't-Tahhân güzel kıyafetleri olan bir yaşlıydı. İyi giyimliydi ve Mısır eşeklerinden bir eşeğe binmişti. Eşeğinin yöresel ve ağır bir semeri vardı. O'nun elinin altında bir kölesi vardı. Vezir Yâzûrî'nin yanında iyi bir mevkie sahipti ve vezirin cariyelerine müzik öğretiyordu.' İbnü't-Tahhân'ın *Câmiu'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn* adında, mûsikî ve mûsikîşinaslar hakkında bir kitabı vardır."¹¹

⁸ Ebû'l-Kâsım Kemaleddin İbnü'l-Adîm, *Buğyetü't-Taleb fî Tarihi Haleb*, thk. Süheyl Zekkar (Beyrut: Dâru'l-Fikr, 1988), 10: 4624.

⁹ Abdülaziz b. Abdülcelil, "Medhal ilâ Kitâb (Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn)", *Internet Archive*, 104, erişim: 26 Mart 2019, https://archive.org/details/amalzahrani2002_hotmail_20170106_2037.

¹⁰ Yaptığımız araştırmalar sonucunda, Kurtubî'nin zikrettiği bu eserle ilgili herhangi bir bilgiye ulaşamadık.

¹¹ Ali b. Saîd el-Mağribî, *Nücümü'z-Zâhira fî Hulâ Hazreti'l-Kâhire* (Kahire: Matbaatü Dâru'l-Kütüb, 1970), 315-316.

Kurtubî'den nakledilen, 449/1057 sonlarında hala yaşlı bir adam olarak hayatta olduğu ve Yâzûrî'nin yakınında bulundu bilgisi dışında, İbnü't-Tahhân'ın doğum ve ölüm tarihlerine ilişkin klasik kaynaklarda herhangi bir bilgi tespit edilememiştir. Hicri IV. ve V. asırlar arasında yaşamış olan Yâzûrî (ö. 450/1058), Fâtımî Devleti halifelerinden Mustansır'ın (427/1036-487/1094) veziridir. Yâzûrî, halife Mustansır tarafından 442/1050 yılında baş vezir olarak atanmış ve 450/1058 yılında katledilene kadar sekiz yıl bu görevini sürdürmüştür.¹² İbnü't-Tahhân'ın, yine kitabında aktardığı bazı rivayetlerden, onun Fâtımî halifelerinden Zâhir'in (411/1021-427/1036) sohbet meclisinde bulunduğu bilgisine ulaşmaktayız. Zâhir, halife Hâkim Biemrillah'ın oğludur ve 1021-1036 yılları arasında hüküm sürmüştür.¹³ Ayrıca İbnü't-Tahhân eserinde, Fatımilerin Suriye bölgesi emiri Ca'fer b. Fellâh'la arasında geçen bir rivayette yer vermiştir. Ca'fer b. Fellâh ise 360/971 yılında vefat etmiştir.¹⁴ Dolayısıyla İbnü't-Tahhân'ın, hicri IV. ve V. asırlar (m. X- XI. asırlar) arasında yaşamış olduğu ve muhtemelen 449/1057 yılından kısa bir süre sonra vefat ettiği anlaşılmaktadır.

XIX. ve XX. yüzyıllarda kaleme alınan bazı eserlerde ise, İbnü't-Tahhân'ın yaşadığı dönemle ilgili hatalı bilgiler bulunmaktadır. Örneğin; Corci Zeydan (1861-1914), *Târihu Âdâbi'l-Lügati'l-Arabî* adlı eserinde İbnü't-Tahhân'ın kitabından ve içeriğinden kısaca bahsetmiş, onu hicri VII. (m. XIII.) asırda, 656/1258 yılında Bağdat'ı işgal ederek Abbâsî Devleti'ne son veren Moğolların dönemine ait olarak göstermiştir.¹⁵ Yine Farmer'in, *The Sources of Arabian Music* adlı çalışmasında İbnü't-Tahhân'ın hicri VIII. (m. XIV.) asırda yaşadığına dair verdiği bilgi de hatalıdır.¹⁶

Hayruddin ez-Ziriklî (ö.1976) ise, *el-A'lâm* isimli eserinde müellifi; "*İbnü't-Tahhân olarak bilinen ve büyük bestekârlardan olan Mısırlı mûsikîşinas, Muhammed b. el-Hasan*" şeklinde tanıtmış, ardından da İbn Said'in onun hakkında verdiği bilgileri aynen nakletmiştir.¹⁷

¹² Abdülkerim Özeydin, "Müstansır-Billâh el-Fâtımî", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2006), 32: 119-121.

¹³ Murat Öztürk, "Zâhir el-Fâtımî", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2013), 44: 88-89.

¹⁴ Eymen Fuâd Seyyid, "Fâtımîler", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 1995), 12: 228-237.

¹⁵ Corci Zeydan, *Târihu Âdâbi'l-Lugati'l-Arabiyye* (Kahire: Müessesetü Hindâvî, 2013), 3: 1063-1064.

¹⁶ Henry George Farmer, *The Sources of Arabian Music* (Leiden: E. J. Brill, 1965), 57.

¹⁷ Hayruddin ez-Ziriklî, *El-A'lâm*, 15. Bs (Beyrut: Daru'l-İlmi'l-Malayin, 2002), 6: 84.

İbnü't-Tahhân, aslen Mısırlı olup ömrünün büyük bir kısmını Mısır'da geçirmiştir, Diğer taraftan Halepli bazı şairlerin onu metheden şiirler söylemeleri, eserde Şamlı müzisyenlerle ilgili müstakil bir başlığın bulunması ve Şam, Halep, Humus gibi şehirlerde yaşanmış bazı hikâyelerin aktarılması, onun Fatımîlerin hükmü altında olan Suriye ve çevresinde de bir müddet bulunduğuna delalet etmektedir.

İbnü't-Tahhân'ın Fâtımî devlet yöneticilerine olan yakınlığı ve saray müzisyenlerinden olmasının yansira, kitabında Hz. Ali'den salât ve selâm getirerek bahsetmesi, Fâtımî halifelerinden bahsederken de “Allah onun ruhunu kutsasın” gibi ifadelerde bulunması, onun Fâtımî halifelerinin de bağlı olduğu Şii-İsmâilî mezhebine mensup olduğu izlenimi uyandırmaktadır. Ancak kitabında mûsikînin hükmü ile ilgili bölümde Şiiler tarafından pek sevilmeyen ve hakkında olumsuz birçok fikre sahip olunan Hz. Ömer'in bazı söz ve uygulamalarını kendi görüşüne referans kabul etmesi ise, bu konuda bazı soru işaretleri oluşturmaktadır.

1.1.2. İbnü't-Tahhân'ın Mûsikî Kültürü

İbnü't-Tahhân ile ilgili günümüze ulaşan kaynakların yetersiz ve kimi zaman da hatalı bilgiler içermesi, onun hakkında yeterli malumata ulaşmayı güçleştirmiştir. Ancak kitabın muhtevassından onun müzik kültürü ve bu alandaki uzmanlığına dair bir takım bilgileri çıkarmak mümkündür. Ayrıca kitabında, müellifin bestekârlık ve şarkılar konusundaki yüksek tekniğine işaret eden bazı bilgiler de bulunmaktadır.

İbnü't- Tahhân'ın Fâtımî sarayında mûsikî sanatı açısından özel bir yeri vardı. Kurtubî'nin anlatımına göre İbnü't-Tahhân bestekârlık sanatında bir efsanedir ve dönemin Mısır bestelerinin çoğu İbnü't-Tahhân'a aittir. Vezir Yâzûrî, İbnü't-Tahhân'ı her daim himaye etmiş ve onu cariyelerine mûsikî öğretmek için görevlendirmiştir. Kitaptaki birçok yerde yine şuna işaret edilmektedir ki; yöneticiler ve dönemin mûsikîşinasları, şarkı ve bestekârlıkla ilgili hususlarda İbnü't- Tahhân'a danışmış, onun görüşlerine büyük önem vermiştir. Müellif özellikle Halife Zâhir'den yakın ilgi görmüştür. Halife onu sohbet meclisine almış ve diğer mûsikîşinaslardan üstün tutmuştur. Zâhir, ayrıca İbnü't-Tahhân'a Fâtımî Sarayındaki çocuklara ve cariyelere mûsikî eğitimi verdirmiştir. İbnü't-Tahhân ile Zâhir'in arasındaki ilişki, sanki iki dost gibi samimi

sohbetler edecek kadar ilerlemiştir. Örneğin müellifin aktardığı bir hikâyeye göre, kendisinin de bulunduğu bir ortamda halife Zâhir'in huzuruna Ebû'l-Hüseyin b. Velîde adında bir müzisyen gelmiş ve bu kişi şarkı icrâ ederken, ritimden çıkmıştır. Bunun üzerine Zâhir, İbnü't-Tahhân'a; *"Niye güldün? İkâ'dan/ritimden çıktığı için mi?"* diye sorunca, Müellif de; *"Girenler çıkar!(ritme hiç giremedi ki çıksın!)"* diye bir nükte yapmış, Halife ise gülmekten kendini alamamıştır.¹⁸

Kitabından edindiğimiz bilgilere göre İbnü't-Tahhân, daha küçük yaşta Mısırlı müzik hocalarından müzik eğitimi almıştır. Bunlardan birisi çocukken şarkı öğrendiğini söylediği İbn Temâm'e'nin kölesi Şücâ'dır.¹⁹ Ancak mûsikîde asıl hocası, babası Ebû Muhammed b. et-Tahhân'dır.²⁰

Müellifin babası Ebû Muhammed b. et-Tahhân, iyi bir bestekâr ve profesyonel bir müzisyendi. Müellif, mûsikî konusunda babası dışında kimseye itimat etmediğini ve onun izinden gittiğini belirtmiştir. Babasının iyi bir mûsikî hocası olduğuna dair ise şöyle bir olay aktarmıştır: *"Şerifü'l-Muğannî, oğlu Lülü'e, kızı Nihirî'e ve karısına ders veren babama bir gün demişti ki; 'Ey Ebû Muhammed! Gördün mü kızım Nihirî'i! Ne verilirse çabucak ezberliyor!' Babam da ona dedi ki; 'Tabiat sahibi olana yeni bir şey verilirse sanki o şeyi unutmuş da yeniden hatırlamış gibi olur.' Şerif bu sözden hoşlandı ve bu sözü not etti. Babamın söylediği bu söz, daha önce kimsenin söylemediği bir sözdü."*²¹ Yine bazı şairlerin müzik ve bestekârlık konusunda müellifin babasını methetmesi de, onun bu konudaki üstünlüğüne delalet etmektedir. Örneğin İbn Bîşr'in, müellifin babası ile ilgili şu beyitleri gibi:²²

*"Şarkıyı çaldı ve öyle bir ikâ' yaptı ki,
Güfteye gerek kalmadan, çalışı bizzat beyandı
Sanki onun eli, ağzı gibidir,*

¹⁸ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 77-78.

¹⁹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 79.

²⁰ Eserin başlığında müellifin isminin yazılı olduğu ibare içerisinde İbnü't-Tahhân için, "Muhammed b. Hasan" ifadesi geçmektedir. Bu sebeple müellifin babasının isminin Ebû Muhammed Hasan b. et-Tahhân olma ihtimali bulunmaktadır. Ancak müellif eser içerisinde babasının ismini sadece Ebû Muhammed b. et-Tahhân olarak yazmıştır.

²¹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 78-79.

²² İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 146.

Kussâbesinin²³ de sanki dili vardır”

İbü't-Tahhân'ın babası Ebû Muhammed b. et-Tahhân'ın aynı zamanda şairlik yönü de vardı. Müellifin aktardığına göre, babasının Ahî Said el-Ebras hakkında yazdığı şu hicvi, dönemin hiciv kültürüne bir örnektir;²⁴

*“Ahi Said’e hayret ediyorum
Onun hayalinde canlandırıp ortaya çıkardığı temsillere de hayret ediyorum,
Oysa vücudunda bulunan ve cildinde ortaya çıkanların farkında bile değil,
Şayet farkında olsaydı feryâd-ı figânından kör olurdu”*

İbnü't-Tahhân mûsikîşinas bir aileye mensuptu. Babasının etkisi ile mûsikîye yönelmiş ve bu alanda meşhur olmuştur. Ailesinden bir başka meşhur mûsikîşinas da Ebû Abdullah b. et-Tahhân'dır. Bu sebeple onun mûsikîde üstün bir yetenek olması ve akranları arasında kendini göstermesi gayet doğal bir durum olsa gerektir. İbnü't-Tahhân'ın mûsikî sanatındaki yeteneği ve bilgisi dönemin sanat çevrelerinin de ilgisini çekmiştir. Nitekim dönemin birçok şairi, onu yazdıkları şiirlerde methetmişlerdir. Örneğin daha genç yaşta iken ud çalma ve şarkı söyleme konusundaki maharetinden dolayı şair Abdü'l-Muhsin müellif için şu beyitleri yazmıştır;²⁵

*“Bir genç ki, udun tellerine değer değmez
Onu duymak için bütün organlar harekete geçer
Ud çalışına mı, sesini dinlemeye mi?
Yoksa ritmine mi hayran kalırsın? Anlayamazsın
Eğer kederler fitrat olsa,
Bu genç şarkı söylerken keder kalmaz”*

Ebü'l-Meşkûri'l-Halebî ise müellifin ud çalma konusundaki ustalığını şu sözlerle methetmiştir;²⁶

“Ey her açık fazilet sahibinin kendisinden ayırt edildiği kişi!”

²³ Kaval, düdük gibi kamaştan yapılan bir tür üflemeli çalgı.

²⁴ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 150.

²⁵ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 147.

²⁶ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 148.

*Seni hatırlamaktan kalp hatıralarla ve arzularla dolar
Bana udunun tellerinden haber ver ki, kalbin de telleri vardır”*

Ebû'l- Ğanâim Zeyd b. Ahmed ise, müellifin udunu konuşurur gibi çaldığını vurgulamıştır.²⁷

*“Şayet onu görmeden önce udunu konuşuran bir hatip görseydik,
Bu parmaklar yazmaz kötürüm kalırdı”*

İbnü't-Tahhân, ud çalma konusundaki ustalığının yanında Fâtımî döneminin en önemli bestekârlarındandır. Başta İbnü'r-Rûmî olmak üzere, hem kendinden önceki hem de kendi döneminin meşhur şairlerinin birçok şiirini bestelemiştir. Müellifin bestekârlık konusundaki ustalığına ise Bedî'nin ona yazdığı methiyedeki şu beyitler ışık tutmaktadır,²⁸

*“Bestelerini sanatla süsledin, usta olanlar bile bunun gerisinde kaldı
Senin katıldığın meclisler büyüyüp geliyor
Günün birinde eğer ortadan kaybolursan
O meclislerin güzelliklerinden ve letafetinden eser kalmaz”*

Yine dönemin şairlerinden Ebû'l-Hüseyin El-Kanû‘, müellif için şu beyitleri kaleme almıştır;²⁹

*“Ey bütün faziletlerin yegâne sahibi olup
Bu eşsizliği ortadan kaldırılamayacak olan kişi!
Allah sana iyilik versin
Faziletli ve uyanık olan kemalin her manasında eşsizdir
Sen gam ve keder ordusunu dağıtan,
Şarkıları ve bu sanatın güzelliğini bir araya toplayan kişisin”*

²⁷ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 149.

²⁸ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 147.

²⁹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 148.

Mufaddal b. Said el-Mağribî ise, İbnü't-Tahhân'ın fazilet sahibi bir sanatçı olduğunu şu beyitlerle dile getirmiştir;³⁰

*“Ey İnsanlara dağıtılmış bütün güzel hasletleri
Kendisinde toplayan kişi
İnsanların arasında davranışları en asil,
İhsanı eksiksiz ve en şerefli olan kişi!”*

Profesyonel bir müzisyen olan İbnü't-Tahhân, Fâtımîler döneminde Mısırda yaygın olarak kullanılan neşîd türlerinde de farklı tarz ve yöntemler uygulamıştır.³¹ Mesela neşîd türlerinden olan “müşhem” tarzında yaptığı bestelerinden birisini örnek olarak kitabında zikretmiştir.³² Yine başka bir neşîd türü olan “ma'kûs”u ise kendisinin icat ettiğini şöyle ifade etmiştir; “... *Bu türü ilk defa ben icat ettim. Bu türü bu yeryüzünde daha önce ne duyduk ne gördük, ne de önceden bunu yapanın haberi bize geldi. Hiçbir mûsikî kitabında böyle bir şeyin geçtiği de duyulmamıştır.*”³³

İbnü't-Tahhân'nın, ikâ' türlerinin kullanımı konusundaki maharetini ortaya koyması bakımından, yine kitabında bazı önemli bilgiler bulunmaktadır. Örneğin müellif, İbrahim el-Mevsilî'nin çok sevdiğini aktardığı mâhûrî tarîkası ile ilgili şarkının az olduğunu ve Mısır'da bu türü uygulayan kimsenin olmadığını belirttikten sonra, kendisinin bu türde çeşitli besteler yaptığını ve farklı şekillerde uyguladığını ifade etmiştir.³⁴ Ancak bu tür özel bestelerini gün yüzüne çıkarma konusunda isteksiz oluşunu da şöyle açıklamıştır; “... *Bunun sebebi ise, bu bestelerimin alınıp çoğaltılma ihtimali ve alan kişinin de bunları kendisine nispet ederek benden çaldıklarıyla bu konuda tek olma iddiasında bulunacağı endişesidir.*”³⁵

İbnü't-Tahhân, ayrıca meşhur ikâ' tarîkalarından olan hüsrevânî, tarhânî, humeyrî ve hafîfü'l-hezec konusunda da uzman bir müzisyendi.³⁶ Müellif, özellikle

³⁰ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 149.

³¹ Neşîd ve türleri hakkında çalışmamızın “Beste/Şarkı Kalıpları” adlı bölümüne bakınız.

³² İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 90.

³³ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 91.

³⁴ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 202.

³⁵ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 202.

³⁶ Tarîkalarla ilgili bilgi için çalışmamızın “Mûsikînin Temel Unsurları” başlıklı bölümüne bakınız.

hafifü'l-hezec tarîkasının o dönem Mısır'da unutulduğunu ve uzun yıllar bu türü öğrenmek için çaba harcadığını, sonunda da hafifü'l- hezec'in uygulanma şeklini tespit ederek aslına uygun olarak ilk defa kendisinin icrâ ettiğini ifade etmiştir.³⁷

1.2. Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn Hakkında

Fâtımîler dönemi mûsikîsi ile ilgili olarak hicri V. (m. XI.) asırda Fâtımîler döneminde Mısır'da kaleme alınıp günümüze ulaşan tek eser olan *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzun*, hicri VII. (m. XIII.) asır sonlarına kadar *Camîu'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzun* adıyla bilinmiş ve bu isimle meşhur olmuştur. Nitekim bu eser, Ebû'l-Abbas el-Kurtubî'nin (ö. 656/1258) *Keşfü'l-Kınâ'*, İbn Said el-Mağribî'nin (ö. 685/1286) *Nücümü'z-Zâhira fî Hulâ Hazreti'l-Kâhire*, İbnü'l-Adîm'in (ö. 660/1262) *Buğyetü't-Taleb fî Tarihi Haleb* adlı kitaplarında *Camîu'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn* olarak geçmiştir.³⁸ Diğer taraftan eser üzerine nüsha araştırması yaparken, İbn Şebîb el-Harrânî'nin de (759/1346 hayatta), *Camîu'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn* isminde bir kitabı olduğu bilgisine ulaştık. Ancak bu kitabın mûsikî ile ilgili olmadığını, edebiyat, coğrafya ve şehirler tarihi ile ilgili bir içeriğe sahip olduğunu tespit ettik.³⁹

Endülüslü âlim Ahmet b. Yusuf et-Tifâşî (ö. 651/1253), *Müt'atü'l-Esmâ' fî İlmi's-Semâ'* adlı kitabında İbnü't-Tahhân'ın eserinden istifade etmiş, özellikle tarîkalar konusunda ve “Faslü'l-hitâb fî medârîki'l-havâs li-üli'l-elbâb” adlı bölümde *Havi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*'dan çeşitli alıntılar yapmıştır.⁴⁰

XX. yüzyılın en önemli Arap mûsikîşinaslarından olan Muhammed Kâmil el-Hul'î (1870-1938), kaleme aldığı *Kitâbü'l-Mûsika's-Şarkî* adlı eserinde, İbnü't-Tahhân'ın ismini zikretmeksizin onun eserinden birçok alıntı yapmıştır. Hul'î bu konuda bazen o kadar ileri gitmiştir ki, İbnü't-Tahhân'ın kendisinden veya babasından bahsettiği

³⁷ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 206-207.

³⁸ Bkz. Mağribî, *Nücümü'z-Zâhira fî Hulâ Hazreti'l-Kâhire*, 315-3316; İbnü'l-Adîm, *Buğyetü't-Taleb fî Tarihi Haleb*, 4624; Abdülcélil, “Medhal ilâ Kitâb (Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn)”, 122.

³⁹ Bkz. İbn Şebîb el-Harrânî, *Camîu'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, thk. Faruk Eslîm - Fatima el-Berîkî (Abudabi: el-Mecmeu's-Sekâfî, 2014).

⁴⁰ Muhammed et-Tancî, “Et-Tarâiku ve'l-Elhâni'l-Mûsikîyye fî İfrîkiyyi ve'l-Endülüs”, *el-Ebhâs* 21/2-3-4 (1968): 93-116; İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, VIII.

cümlelerini dahi, kendisinden ve babasından bahsediyormuş gibi aktarmıştır.⁴¹ Yaptığımız tespitlere göre, Hul'î'nin, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*'dan kaynak göstermeksizin *Kitâbü'l-Mûsika's-Şarkî* adlı eserinde alıntı yaptığı bölümler ve sayfa numaraları şöyledir:

Muhammed Kâmil el-Hul'î, *Kitâbü'l-Mûsika's-Şarkîyye* (Kahire: Müessesetü Hindâvî, 2012).

1. فصل في أسماء اصوات الإنسان (İnsan seslerinin adları): s.41.
2. فصل الأثرية التي توافق الأصوات والأطعمة التي توافق الأصوات (Boğaza iyi gelen içecek ve yiyecekler): s. 42-43.
3. فصل في المساكين التي تلائم الأصوات وتحسنها (Sese iyi gelen ve sesi güzelleştiren mekanlar): s.42.
4. فصل في الآلات التي تقطع الأصوات (Sese zarar veren aletler): s. 43.
5. فصل في معرفة الاسباب التي تخرج من الإيقاع (İkâ'dan/ritimden çıkışın sebeplerini bilmek): s.121
6. فصل في كيفية التعليم (Mûsikî eğitiminin niteliği): s.136.
7. فصل في آداب المغني والسامع (Muğannînin ve dinleyicinin âdâbı): s.125 -128, 141-142.
8. فيما ينشط المغني ويكسله (Muğannîyi neşelendiren ve şevkini azaltan şeyler): s. 83-84
9. فصل في صفة المغني الحاذق (Usta muğannînin vasıfları): s. 137-138.
10. فصل في أسماء ملح الغناء وصفاتها (Ĝınayı güzelleştiren şeyler ve isimleri): s.138-139.
11. فصل في تفضيل الغناء القديم على الحديث (Klasik şarkıların yeni şarkıya üstünlüğü): s.141-142.

Dr. Nasıruddin el-Esed (1922-2015) ise, 1960 yılında kaleme aldığı *el-Kıyân ve'l-Ĝinâ fi Asri'l-Câhilî* adlı eserinde, İbnü't-Tahhân'ın eserinin, özellikle câhiliye dönemindeki erkek ve kadın müzisyenlerin isimlerinin bulunduğu bölümlerinden istifade etmiştir. Esed, ayrıca *Hâvi'l-Fünûn*'un birinci makalesindeki “Câhiliye dönemi meşhur

⁴¹ Bkz. Muhammed Kâmil el-Hul'î, *Kitâbü'l-Mûsika's-Şarkîyye* (Kahire: Müessesetü Hindâvî, 2012), 141-142.

kadın muğannîler” başlıklı on dördüncü bölümünü, başında İbnü’t-Tahhân’dan ve eserinden bahsettiği bir girişle birlikte, kitabının sonunda tahkikli olarak neşretmiştir.⁴²

Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzun’un kadim nüshasının, Kahire’de bulunan Dârü’l-Kütübi’l-Mısri’de (Mısır Milli Kütüphanesi), Fünûn Cemile (Güzel Sanatlar) bölümü 539 numara ile muhafaza edildiği, ilk defa Corci Zeydan tarafından 1911 yılında kaleme alınan *Tarihu Âdâbi’l-Lugati’l-Arabiyye* adlı eserde kaydedilmiştir. Corci Zeydan, o zamanki adı Mektebetü’l-Hidiviyye olan Dârü’l-Kütüb’de bu eseri tespit ettiğini belirtmiş ve kitapla ilgili bazı bilgiler vermiştir.⁴³ Daha sonra 1932 yılında Kahire’de düzenlenen ilk Arap mûsikîsi konferansı vesilesiyle aynı yıl Dârü’l-Kütüb tarafından neşredilen ve kütüphanede bulunan mûsikîye dair eserlerin listesinin yer aldığı fihristte, eserin Güzel Sanatlar bölümü 539 numarada kayıtlı olduğu bilgisine yer verilmiştir.⁴⁴ Bu katalogda eserin başka bir nüshasının olduğuna dair ise herhangi bir bilgi bulunmamaktadır.

Eser üzerine 1976 yılında bir tahkik çalışması yapan Zekeriya Yusuf, kitabın adı geçen “Güzel Sanatlar bölümü/539” katalog numarası ile kayıtlı olan ana nüshasının dışında, yine Dârü’l-Kütüb’de “Güzel Sanatlar Bölümü/32” numara ve “Güzel Sanatlar-Tal’at Bölümü/84” numara ile kayıtlı iki nüshasının daha olduğunu tespit etmiştir. Zekeriya Yusuf daha sonra kitabın bu üç nüshasının da kayıp olduğunu, kütüphanede sadece 539 numarada kayıtlı olan kadim nüshadan alınan ve 1362/ç numara ile muhafaza edilen eski bir mikrofilminin var olduğunu, tahkik çalışmasını da bu mikrofilmi esas alarak yaptığını ifade etmiştir.⁴⁵

Eser üzerine 2016 yılında çalışmaya karar verdiğimiz zaman, yaptığımız kütüphane katalog çalışmaları neticesinde, *Havi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*’un, Kahire Dârü’l-Kütüb’ün veri tabanında Zekeriya Yusuf’un da belirttiği üzere üç adet yazma nüshasının kayıtlı olduğunu tespit ettik. Birisi Güzel Sanatlar Bölümü/539 numaradaki

⁴² Nasruddin el-Esed, *el-Kıyân ve l-Ğinâ’ fi’l-Asri’l-Câhili* (Beyrut: Dârü’s-Sâdir, 1960), 271-281.

⁴³ Zeydan, *Târihu Âdâbi’l-Lugati’l-Arabiyye*, 3: 1063-1064.

⁴⁴ Darü’l-Kütübi’l-Mısri, *Neşretü bi Esmâi Kütübi’l-Mûsikâ ve l-Ğinâ ve Müellifihâ el-Mahfûzâti bi Dâri’l-Kütüb* (Kahire: Matbaatü Darü’l-Kütübi’l-Mısri, 1932), 9.

⁴⁵ Ebû’l-Hüseyn Muhammed b. İbnü’t-Tahhân, *Havi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, thk. Zekeriya Yusuf (Bağdat: Dâiratü’l-Fünûn’il-Mûsikîyye, 1976), 3-4.

kaybolan kadim nüshadan alınan 1362/ç numaralı mikrofilm, bir diğeri yine Güzel Sanatlar bölümü/32 numaradaki yazma nüsha, üçüncüsü ise, yine Güzel Sanatlar - Tal'at bölümü/84 numara ile kayıtlı yazma nüshadır.⁴⁶

Kahire Dârü'l-Kütüb'den, kütüphane veri tabanındaki eserin görünen nüshalarının birer kopyasını talep etmemize rağmen, Güzel sanatlar/539 numara ile kayıtlı kadim nüshanın 1362/ç numaralı mikrofilm dışında, yazma nüshaların hiç birisinin de kütüphanede bulunmadığı ve eserlerin halen kayıp olduğu cevabını aldık. 1362/ç numarası ile kayıtlı olan mikrofilmin bir kopyası da, Kahire'de *Camiatü'd-Düveli'l-Arabî El Yazmaları Enstitüsü*'nde bulunmaktadır.⁴⁷ Bu mikrofilmin, 1990 yılında *Frankfurt Goethe Üniversitesi*'ne bağlı *Arap-İslam Bilimler Tarihi Enstitüsü* tarafından, Prof. Dr. Fuat Sezgin ve Eckhard Neubauer editörlüklerinde tıpkıbasımı gerçekleştirilmiştir. Tıpkıbasımın önsözünde de, eserin orijinal yazma nüshasının kayıp olduğu bilgisi verilmiş ve başka bir nüshasından söz edilmemiştir.⁴⁸ Basılan bu kitap dünyadaki birçok kütüphanede bulunmaktadır. Biz de çalışmamızda, İstanbul İSAM kütüphanesinden temin ettiğimiz bu tıpkıbasımı esas aldık. Çalışmamızda esas aldığımız kadim nüsha ve kayıp olduğu gerekçesi ile ulaşamadığımız diğer nüshalarla ilgili olarak bir sonraki başlık altında daha detaylı bilgi vermeye çalışacağız.

1.2.1. Eserin Yazma Nüshalarının Fiziki Özellikleri ve Yapısı

1. Nüsha (Kahire Dârü'l-Kütüb Güzel Sanatlar/539) 1362/ç numaralı mikrofilm):

Kahire Dârü'l-Kütüb'deki (Güzel Sanatlar/539) 1362/ç numara ile kayıtlı mikrofilm esas alınarak tıpkıbasımı yapılan *Havi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*'un ana nüshası, 15x20 boyutunda olup 109 varaktan oluşmaktadır. Tıpkıbasımda varaklara sayfa numaraları verilmiş olup yazmanın ilk varağı eksik olduğundan sayfa numarası 3 rakamı ile başlamakta, son sayfasında ise 215 rakamı yer almaktadır. Varaklar çoğunlukla 15

⁴⁶ “حاوی الفنون وسلوة المحزون”, erişim: 29 Nisan 2019,

<http://41.33.22.69/uhtbin/cgiisirs.exe/?ps=hkRlcAqbBi/ELDAR/244820008/123>.

⁴⁷ Fuâd Seyyid, “Fihrisü'l-Mahtûtatî'l-Musavvera”, *Câmiatü'd-Düveli'l-Arabî- Ma'hedi'l-Mahtûtatî'l-Musavvera* (Kahire: El-Maarifü'l-Âmmeti ve'l-Fünûni'l-Mütenevvia, 1964), 4: 51-52.

⁴⁸ Bkz. Editor's Introduction, İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, VIII.

satır olarak düzenlenmiş ancak bazı varaklar 14 satırdır. Eserde kısmen noktalama ve harekeleme yapılmıştır. İstinsah tarihi ve nâsih ismi ise bulunmamaktadır. Ancak tıpkıbasımın ön sözünde, bu nüshanın muhtemelen V./XI. asırda yazıldığı belirtilmiştir.⁴⁹ Eser papirüs kâğıtlarına yazılmış ve ciltlenmemiştir. Dolayısıyla kapağı bulunmayan eserin varaklarında da her hangi bir süslemeye rastlanılmamaktadır. İki makaleden oluşan yazmanın ilk makalesinde mukaddime bölümünden sonra, ikinci makalenin ise hemen başında, ilgili makalelerin içerisinde ele alınacak konu başlıkları ebce harfleri ile sıralanarak bir nevi fihrist oluşturulmuştur.

İlk sayfası kayıp olan yazma eserin birinci makalesinin başında yer alan, yazı sitilinden de esere sonradan eklendiği anlaşılan başlık sayfasında şu ibareler yer almaktadır:

كتاب حاوي الفنون

المقالة الأولى من الكتاب المسمى حاوي الفنون وسلوة المحزون

تصنيف أبي الحسن محمد بن الحسن

المعروف بابن الطحان الموسيقي رحمه الله

ما في هذا الكتاب مقالتان، المقالة الأولى علمية وهي ثمانون بابا، والمقالة الثانية عملية وهي عشرون بابا

Tercümesi:

Havi'l-Fünûn Kitabı

Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn isimindeki kitabın birinci makalesi

Eseri tasnif eden Mûsikîşinas İbnü't-Tahhân olarak bilinen rahmetli Ebi'l-Hasan Muhammed b. el-Hasanî'dir.

⁴⁹ Bkz. Editor's Introduction, İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, VII.

Bu kitap iki makaleden oluşmaktadır. Birinci makale teori ile ilgilidir ve seksen bölümdür. İkinci makale ise amel (pratik) ile ilgilidir ve yirmi bölümdür.⁵⁰

Eserin ikinci makalesinin başında ise, eseri istinsah eden kişinin el yazısı ile uyumlu görünen şu ibareler yer almaktadır;

المقالة الثانية من الكتاب المسمى حاوي الفنون وسلوة المحزون

تصنيف أبي الحسن محمد بن الحسيني

المعروف بابن الطحان الموسيقي رحمه الله

Tercümesi:

Hâvi 'l-Fünûn ve Selvetü 'l-Mahzûn isimindeki kitabın ikinci makalesi

Eseri tasnif eden Mûsikîşinas İbnü't-Tahhân olarak bilinen rahmetli Ebi'l-Hasan Muhammed b. el-Hasanî'dir. Allah ona rahmet etsin.

İlk varağı kayıp olan nüshanın başı:

في الصناعة وحكاية... على صحة، فلو أدركها أحد بلا طبع لأدركها علوية مع
حذقه وحسن غنائه.

Sonu:

وهذا باب غريب وبه ختمنا الكتاب. تم كتاب حاوي الفنون وسلوة المحزون،
والحمد لله ولي الحمد والمان به على كل حر وعبد وصلى الله على محمد وآله وسلم
تسليما حسبنا الله ونعم الوكيل.

Zekeriya Yusuf'un 1976 tarihli tahkik çalışmasında ve 1990 yılında mikrofilm esas alınarak gerçekleştirilen tıpkıbasımın önsözünde belirtildiğine göre, kütüphanede kaybolduğu düşünülen yazma eserin mikrofilme alınmadan önce bazı varakları, sebebini

⁵⁰ Yazmada, ikinci makalede 22 bölüm başlığı bulunmaktadır.

bilmediğimiz bir şekilde Abbâsî dönemine ait şiirlerin yer aldığı başka bir kitaba ait varaklarla karışmıştır. Eserin birinci bölümü ile ikinci bölümü arasındaki (79b, 80a-b) varaklar ve ikinci bölümün sonundaki (109b, 110a-b, 111b) varaklar, bu sebeple tıpkıbasımdan çıkarılmıştır. Ayrıca eserdeki varaklarının bir kısmının yerleri de karışmış ve olması gereken sıralamaya uymayan şekilde yeniden tasnif edilmiştir. Varakların üzerinde bulunan Arapça sayfa numaralarının da muhtemelen bu karışıklık sonrası yine hatalı olarak konulduğu anlaşılmaktadır. Mikrofilme bu şekilde hatalı olarak alınan eserin tıpkıbasımında da bu hatalı sıralama düzeltilmemiştir. Örneğin kadim nüsha, konu bütünlüğü açısından 6 numaralı varakla başlaması gerekirken, 2 numaralı varakla başlamaktadır. Dolayısıyla eser bu haliyle okuyucu açısından kullanışlı değildir.

Yaptığımız inceleme sonucunda konu bütünlüğü açısından yazmadaki varakların sıralaması tarafımızca tashih edilmiş ve tahkikli metin buna göre oluşturulmuştur

Varak tertibi ve sayfa numaralarında bazı hatalar olan kadim nüshanın, olması gereken varak tertibi ve sayfa numaraları ise şöyledir:

| <u>Tashih edilmiş varak numarası</u> | <u>Yazmadaki varak numarası</u> |
|---|---------------------------------|
| 1. varak - (sayfa 1-2) | Kayıp |
| 2. varak - (sayfa 3-4) | 6. varak - (sayfa 11-12) |
| 3. varak - (sayfa 5-6) | 2. varak - (sayfa 3-4) |
| 4. varak - (sayfa 7-8) | 3. varak - (sayfa 5-6) |
| 5. varak - (sayfa 9-10) | 4. varak - (sayfa 7-8) |
| 6. varak - (sayfa 11-12) | 5. varak - (sayfa 9-10) |
| 7. varak - (sayfa 13-14) ile 19. varak - (sayfa 37-38) arası sıralamada doğru | |
| 20. varak - (sayfa 39-40) | 21. varak - (sayfa 41-42) |
| 21. varak - (sayfa 41-42) | 20. varak - (sayfa 39-40) |
| 22. varak - (sayfa 43-44) | 23. varak - (sayfa 57-58) |
| 23. varak - (sayfa 45-46) | 24. varak - (sayfa 45-46) |
| 24. varak - (sayfa 47-48) | 25. varak - (sayfa 47-48) |
| 25. varak - (sayfa 49-50) | 26. varak - (sayfa 49-50) |

26. varak - (sayfa 51-52) 27. varak - (sayfa 51-52)
27. varak - (sayfa 53-54) 28. varak - (sayfa 53-54)
28. varak - (sayfa 55-56) 29. varak - (sayfa 55-56)
29. varak - (sayfa 57-58) 30. varak - (sayfa 59-60)
30. varak - (sayfa 59-60) 31. varak - (sayfa 61-62)
31. varak - (sayfa 61-62) 22. varak - (sayfa 43-44)

32. varak - (sayfa 63-64) ile varak 79. varak (157-158) arası sıralama doğru
79. varakla birlikte yazmanın birinci makalesi bitmektedir. İkinci makale 80.
varakla (sayfa 159-160) başlaması gerekirken, 80. varakta bulunan ve kitapla
ilgisi olmayan kısımlar basımdan çıkarıldığı için 81. varakla (sayfa 159-160)
başlamıştır.

81. varak (sayfa 159-160) ile 109. varak ((214-215) arası sıralama doğru

Varak tertibindeki belirttiğimiz hataların yanı sıra eserde aşağıda belirttiğimiz
bazı eksikler de bulunmaktadır:

- Yazmanın 54. varağının ön yüzü (sayfa 107) tamamen boştur. Buradaki “Farisi, Hint ve Rum müzisyenlerin en üstünleri” adlı başlığın altında herhangi bir metin bulunmamaktadır.
- 59. varağın ön yüzünde (sayfa 117) “Halife çocuklarından müzisyen olanların isimleri” adlı başlığın altında herhangi bir metin bulunmamaktadır.
- Halife Hârûnürreşîd için seçilen yüz şarkının isim listesinin bulunduğu 63. varağın ön yüzünde (sayfa 125) ise sadece ilk iki satırda metin bulunmaktadır. Sayfanın kalan büyük kısmı boştur.
- 79. varağın ön yüzünde (sayfa 157) beşinci ve altıncı satırlar boştur.
- 96. Varağın her iki yüzü de tamamen boştur. Burada “Arap udu ile Arap şarkılarını en iyi icrâ eden kişi” adlı başlığın içeriği bulunmamaktadır.
- 100. varağın arka yüzü tamamen boştur. Burada ise, “Raks çeşitleri ve onların isimleri” adlı başlık altında herhangi bir metin bulunmamaktadır.
- 106. varağın arka yüzündeki 3. ve 4. satırlar boştur.
- Ayrıca 2-3-4-5-6-7-11-12 numaralı varaklarda bazı silik ve zarar görmüş kısımlar bulunmaktadır.

- Yazmada, 2 numaralı varığın ön yüzünde (sayfa 3), okunamayan eski bir mühür bulunmaktadır.

Yazmada bazı dilbilgisi hataları, yazım yanlışları ve metinden düşmüş ibareler bulunmaktadır. Bu sebeple eseri istinsah eden kişinin Arapçasının zayıf olduğu kanaatine varılabilir. Özellikle isimlerin birçoğunda nokta ve hareke kullanılmamış olması, meşhur olmayan ve diğer kaynaklarda hakkında bilgi bulunmayan isimleri doğru okumayı güçleştirmektedir. Yine nâsîh, eserde bazı ifadeleri yazmayı unutmuş ve bunları ilgili satırın kenarına sonradan ilave etmiştir.

1362/م numaralı mikrofilmden tıpkıbasımı yapılan bu nüshanın, mevcut nüshalar içerisinde en eskisi olması ve diğer nüshaların da kayıp olması sebebiyle, tahkikli metni inşa ederken bu nüshayı kullandık ve Arapça yazma anlamına gelen “مخطوطة” kelimesinin kısaltması olarak “م” rumuzu ile kodladık.

2. Nüsha (Kahire Dârü'l-Kütüb Güzel Sanatlar/32 numaralı yazma):

Havi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn'un, Kahire Dârü'l-Kütüb'ün veri tabanında Güzel Sanatlar/32 numara ile kayıtlı bu yazma nüshasını kütüphaneden talep etmemize rağmen kayıp olduğu gerekçesi ile temin etme imkânı bulamadık. Bu nüshanın varlığından ilk olarak Zekeriya Yusuf 1976 yılında yaptığı tahkik çalışmasında söz etmiştir. Kendisi Kahire'de bulunduğu sırada bu nüshayı inceleme imkânı bulmuş, ancak bazı özel durumlarından dolayı bir kopyasını alamadığını belirtmiştir.⁵¹

Zekeriya Yusuf'un belirttiği üzere eserin sonunda bu nüshanın yazımının 10 Muharrem 1321/8 Nisan 1903 yılında tamamlandığı bilgisi yer almakta, ancak nâsîhin ismi bulunmamaktadır. Zekeriya Yusuf, ana nüshadaki eksik varakların, silik ve zarar görmüş bölümlerin, yazım yanlışlarının, dil hatalarının ve cümle düşüklüklerinin birebir aynı olduğundan yola çıkarak, Güzel Sanatlar/32 numarada kayıtlı bu nüshanın ana nüshadan istinsah edildiği sonucuna ulaşmıştır. Ayrıca Zekeriya Yusuf, bu nüshanın varak tertibinin doğru olduğu, dolayısıyla ana nüshanın varak tertibi bozulmadan önce istinsah edildiği yorumunda bulunmuştur. Daha sonra eser üzerine bir tahkik çalışması

⁵¹ Yusuf, *Havi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 3-4.

yapmaya karar verdiğinde, kütüphaneden bu nüshayı talep etmiş ancak kayıp olduğu cevabını almıştır.⁵² Dolayısıyla bu ikinci nüsha 1976 yılından önce kaybolmuştur. Halen Dârü'l-Kütüb'ün veri tabanında yer alan bu ikinci nüsha ile ilgili katalog bilgileri şöyledir:

Katalog numarası: 32 فنون جميلة (Güzel Sanatlar)

Eser adı: Havi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn

Müellifi: Bilinmiyor

Varak-sayfa bilgisi: Nüsha 173 varaktan oluşmaktadır. Varaklar 16x24 cm ölçüsünde ve 15 satır olarak düzenlenmiştir.

Nüshanın İlk varağı eksik olup başı:

ومن الله جل اسمه استمد اياه اسأل الاقاله مما يسخطه من قول وفعل... قال اقليدس في كتابه المسمى
تاليف اللحن حسن ان يقسم الطريقه البعيده لمناير قريبه..... الباب الاول في تفضيل النطق على الخرس.

Sonu:

ويستعمل في الطرايق التي بالوسطى من الأشعار الأمره بمحاسن الاخلاق والحلم والتفاضى والحمل على المال
وكتمان السر وماجرى هذا المجرى.

3. Nüsha (Kahire Dârü'l-Kütüb Güzel Sanatlar- Tal'at/84 numaralı yazma):

Havi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn'un, Kahire Dârü'l-Kütüb'ün veri tabanında Güzel Sanatlar- Tal'at/32 künyesi ile kayıtlı olup kayıp olduğu gerekçesi ile temin etme imkânı bulamadığımız bir diğer yazma nüshasıdır. Bu nüshadan da ilk defa Zekeriya Yusuf 1976 tarihli tahkik çalışmasında bahsetmiş, ancak kütüphane kayıtlarında olmasına rağmen kayıp olduğu gerekçesi ile bu nüshaya da ulaşamadığını ifade etmiştir.⁵³

⁵² "فنون جميلة- 32 / حاوى الفنون وسلوة المحزون", <http://41.33.22.69/uhtbin>, erişim: 30 Nisan 2019, <http://41.33.22.69/uhtbin/cgiisirs.exe/?ps=x0XWU7CCyv/ELDAR/148910007/9>.

⁵³ Yusuf, *Havi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 3-4.

Halen Dârü'l-Kütüb'ün veri tabanında yer alan bu nüsha ile ilgili katalog bilgileri ise şöyledir:⁵⁴

Katalog numarası: فنون جميلة - طلعت/84 (Güzel Sanatlar- Tal'at/84)

Eser adı: Havi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn

Müellifi: Bilinmiyor

Varak-sayfa bilgisi: Nüsha 55 varaktan oluşmaktadır. Varaklar 19x26 cm ölçüsünde ve 21 satır olarak düzenlenmiştir.

Başı:

بعد البسمة والحمد لله والتقديم الباب الاول فى تفضيل النطق على الخرس اعلم ان الله تعالى خلق
الانسان بلطفه ودبره بحكمته ومن الله جل استمد...

Sonu:

الباب العاشر فى معرفه افضل من اوقع بالعود الفارسى وعدد الطرائق الفارسيه...

Kütüphane veri tabanında yer alan katalog bilgilerine göre, bu kayıp nüshanın eserin besmele ve hamdele ile başlamayan mukaddime bölümünü içermesi, bizi elimizdeki kadîm nüshadan farklı bir kaynaktan, ya da kadîm nüshanın başında bulunması gereken varak kaybolmadan önce yine bu nüshadan istinsah edildiği sonucuna ulaştırmaktadır. Dolayısıyla bu nüshanın, kadim nüshanın bazı eksik kısımlarını da içerdiği düşünülebilir. Diğer taraftan katalog bilgilerine göre nüshanın sonunda yer alan başlıktan yola çıkarak bu nüshada, ikinci makalede yer alan son 12 başlığın ve içeriğinin eksik olduğu anlaşılmaktadır.

1.2.2. Eserin Kaynakları

İbnü't-Tahhân, *Havi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn* isimli eserini kaleme alırken hangi kaynaklardan yararlandığına dair doğrudan bir açıklama yapmamıştır. Ancak kitabı

⁵⁴ "فنون جميلة- طلعت / 84 / حاوى الفنون وسلوة المخزون", <http://41.33.22.69/uhtbin>, erişim: 30 Nisan 2019, <http://41.33.22.69/uhtbin/cgisirsi.exe/?ps=zC5TtPgAKz/ELDAR/144850006/9>.

incelediğimizde, müellifin hangi kaynaklardan istifade ettiği konusunda bir takım çıkarımlarda bulunmamız mümkündür.

İbnü't-Tahhân, özellikle mûsikînin mahiyeti ile ilgili olarak “Felsefecilerin sözünün özü” adlı başlık altında Eflatun, Pisagor, Öklid, Hermes, Artemidorus, Batlamyus gibi kadim Yunan filozoflarından bazı alıntılar yapmıştır. Müellif, kitabının telif yönteminden bahsederken Öklid’in *Te’lîfi’l-Lühûn* adlı eserine gönderme yapmış, ayrıca işitme duyusunun diğer duyulardan önce geldiğine dair aktardığı bir ifadeyi de, yine Öklid’in adı geçen eserine dayandırmıştır.⁵⁵ Ayrıca Pisagor’dan yaptığı alıntıda, onun *Mevâkiu’n-Nağami’l-Ğinâ* adlı bir eserinden bahsetmiştir.⁵⁶ İbnü't-Tahhân müzisyenin vasıflarından bahsederken ise; “*Usta müzisyen şiiire göre melodiyi besteleyen kimsedir*”⁵⁷ ifadesini ve udun tellerinin dört sıvı ve insanın tabiatı ile ilişkisini izah ederken kullandığı bazı cümleleri de, Kanderus er-Rumî’den nakille vermiş,⁵⁸ ancak kaynağını zikretmemiştir. İbnü't-Tahhân’ın eski Yunan filozoflarının mûsikî ile ilgili sözlerinden haberdar olması ve çeşitli alıntılar yapması, IX. asırda Beytü'l-Hikme’de yapılan tercüme faaliyetleri sonucu Arapçaya çevrilen eserler dolayısıyla gerçekleşmiş olabilir.

Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn, telif yöntemi, konu başlıkları ve içeriği bakımından Ali el-Kâtib’in *Kemâlû Edebi’l-Ğinâ* isimli eseri ile büyük benzerlikler göstermektedir. Ayrıca iki eserde de neredeyse birbirinin aynısı ifadelerle karşılaşılacaktır.⁵⁹ Ancak iki müellifin de eserlerinde bu durumu izah edebileceğimiz herhangi bir bilgi yer almamaktadır. Kesin doğum ve ölüm tarihleri bilinmemekle birlikte İbnü't-Tahhân’ın X-XI. asırlar arasında yaşadığı konusunda herhangi bir şüphe bulunmamaktadır. Ali el-Kâtib’in hangi dönemde yaşadığına dair ise bazı ihtilaflar bulunmaktadır. Örneğin Ğattas Abdülmelik Haşebe ve Mahmût Ahmet el-Hıfnî, *Kemâlû Edebi’l-Ğinâ* hakkında yaptıkları tahkik çalışmasında Ali el-Kâtib’in vefat tarihi olarak

⁵⁵ İbnü't-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 5, 15.

⁵⁶ İbnü't-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 14.

⁵⁷ İbnü't-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 19.

⁵⁸ İbnü't-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 177-178.

⁵⁹ Çalışmamızda bu tür benzerliklerle ilgili olarak sık sık Ali el-Kâtib’in *Kemâlû Edebi’l-Ğinâ* adlı eserine atıf yapılmıştır.

625/1227 (XIII. yy) yılını göstermişlerse de,⁶⁰ Amnon Shiloah ve Mehmet Öncel gibi diğer bazı araştırmacılar, Ali el-Kâtib'in XI. asırda yaşadığına dair çeşitli görüşler ileri sürmüşlerdir.⁶¹ Şayet iki ismin de aynı dönemde yaşadığı düşünülecek olursa, bu durumda hangi müellifin diğerinden istifade ettiği konusunda kesin bir şey söylemek mümkün görünmemektedir.

İbnü't-Tahhân'nın mûsikî nazariyatına dair kendisinden önceki İslam filozoflarının telif ettiği eserlerin içeriğinden de haberdar olduğu, kitabın mukaddimesinde geçen; "...Kitabımda benden öncekilerin zikrettiği bazı garip hikâyeler, matematiksel sayılar ve şekiller, tanini, yarım tanini, bakiye gibi okuyucu için anlaşılması zor konulardan uzak durdum. Bunun yerine zarif ve hoş konuları ele aldım"⁶² ifadelerinden açıkça anlaşılmaktadır. Ancak eserinde sadece bir yerde Fârâbî'nin ismi geçmektedir. Müellif, ikâ' ile ilgili bölümde doğrudan Fârâbî'nin adını zikrederek onun *Kitâbü'l-Mûsikâ'l-Kebîr*'inde verdiği tarifini aktarmıştır.⁶³ Diğer taraftan kitabın nağme cinsleri, nağmelerin nitelikleri, sesli ve sessiz harfler ile ilgili bölümlerinde de müellif, kullandığı bazı cümleleri isim zikretmeden Fârâbî'den alıntılamıştır. Müellifin, insan sesinin oluşumu, sesin duyulma keyfiyeti gibi konularda kullandığı bazı ifadelerinden ise, Kindî'nin mûsikî risâlelerinden yararlandığı anlaşılmaktadır. Yine nağmelerin cinslerinden bahsederken yaptığı bazı betimlemelerin çağdaşı olan İbn Sinâ'nın yaptığı betimlemelerle olan benzerliği, onun İbn Sinâ'nın *Cevamiu İlmi'l-Mûsikâ*'sını da okuduğunu akla getirmektedir.

İbnü't-Tahhân eserinde, özellikle Abbâsî döneminin en meşhur üç mûsikîşinası olan İbrahim b. el-Mehdî, İbrahim el-Mevsîlî ve İshâk el-Mevsîlî'den sıkça söz etmiş ve onlarla ilgili çeşitli rivayetler aktarmıştır. Bu durum, İbrahim el-Mevsîlî ve oğlu İshâk el-Mevsîlî'nin günümüze ulaşmayan eserlerinin, müellifin yaşadığı hicri IV- V. asırlarda bilindiğine ve müellifin de bu eserlerden istifade ettiğine işaret etmektedir. Örneğin

⁶⁰ Bkz. Hasan b. Ahmed b. Ali el-Kâtib, *Kemâlû Edebi'l-Ğinâ*, thk. Ğattâs Abdülmelik Hâşebe (Kahire: el-Mektebetü'l-Arabiyye, 1975), 6.

⁶¹ Bkz. Amnon Shiloah, *The Theory of Music In Arabic Writings (c. 900-1900)* (München: G. Henle Verlag, 1979), 125-126; Mehmet Öncel, *Hasan b. Ahmed b. Ali el-Katib'in Kemâlû Edebi'l-Ğinâ Adlı Eseri* (Marmara Üniversitesi SBE Basılmamış Doktora Tezi, 2017), 25.

⁶² İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 5.

⁶³ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 185.

müellif, İbrahim b. el-Mehdî ile İshâk el-Mevsîlî'nin ikâ' tarîkaları hakkındaki ihtilaflarından bahsettiği bölümün sonunda; "...*Bu konuda İbrahim'e "ölçek" denildiği halde, İbrahim el-Mevsîlî bunu niçin ihmal etmiş ve bundan söz etmemiştir bilmiyorum*"⁶⁴ ifadesini kullanmıştır. Yine "Sesli ve sessiz harfler" başlıklı bölümün sonunda; "...*İshâk dedi ki; 'Onlar on dokuz sestir.'* Ancak bununla ilgili hiçbir delil sunmamıştır"⁶⁵ ifadesini kullanmıştır.

İbnü't- Tahrân'ın eserini telif ederken yararlandığı bir diğer kişi de Yunus el-Kâtîb'dir. Nitekim müellif, Yunus el-Kâtîb'in harflere göre sıralanmış 6300 şarkının, bestekârını, türünü vb. bilgilerini içeren bir kitabından bahsetmiştir. Hârûnürreşîd için seçilen meşhur yüz klasik şarkının da, Yunus el-Kâtîb'in eserindeki gibi geçmediğini ve aralarında ihtilafların olduğunu belirtmiştir. İbnü't-Tahrân ayrıca Ebû'l-Ferec el-İsfahânî'nin meşhur *Kitâbu'l-Eğâni* adlı eserinden de kısaca bahsetmiş ve Ebû'l-Ferec'in *Eğâni*'de verdiği bilgileri, İshâk el-Mevsîlî'den aldığını ifade etmiştir. Ancak kendisinin bu eserden doğrudan istifade edip etmediği net değildir. Çünkü İbnü't-Tahrân'ın Hârûnürreşîd için seçilen yüz şarkı ile ilgili verdiği liste, *Kitâbu'l-Eğâni*'de geçen yüz şarkı ile bazı farklılıklar içermektedir. Ayrıca İbnü't-Tahrân'ın dönemlere göre isim listelerini verdiği meşhur müzisyenlerin bir kısmı *Eğâni*'de hiç geçmemekte, *Eğâni*'de ismi geçen müzisyenlerin bazıları da İbnü't-Tahrân'ın verdiği listelerde yer almamaktadır.

İbnü't-Tahrân'ın tarîka türleri ve bilhassa dönemlere göre meşhur müzisyenler hakkında, Zâferânî'nin risalesinden istifade ettiği anlaşılmaktadır. Müellif, eser içerisinde birkaç defa isminden ve risalesinden bahsettiği Zâferânî'nin kimliği hakkında bir malumat vermemiştir. Zekerîya Yusuf, bu kişinin el-Hüseyn b. Muhammed b. Ali ez-Zaferânî olabileceği yorumunda bulunmuştur.⁶⁶ Zâferânî ismi, Ali el-Kâtîb'in eserinde de geçmiştir. Öncel de, Ali el-Kâtîb ile ilgili çalışmasında Zaferânî hakkında benzer yorumlarda bulunmuştur.⁶⁷

⁶⁴ İbnü't-Tahrân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 201.

⁶⁵ İbnü't-Tahrân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 49.

⁶⁶ Zekerîya Yusuf, *El-Mevrid* (Bağdat: Darü'l-Hürriye li't-Tab'a Matbaati'l-Hukûme, 1973), 2: 103.

⁶⁷ Öncel, *Ali el-Katib'in Kemâlü Edebi'l-Çinâ Adlı Eseri*, 50.

İbnü't-Tahhân'ın mûsikînin fazileti ve enstürümanlarla ilgili bölümlerde geçen bazı ifadelerinin benzerliğinden dolayı İbn Hurdâzbih'in *Kitâbü'l-Lehv ve'l-Melâhî* ve Mufaddal b. Seleme'nin *Kitâbü'l-Melâhî ve Esmâihâ* eserlerinden yararlandığı ihtimalinden de söz edilebilir. Ayrıca müellif, kitabında mûsikînin hayvanlar üzerindeki tesirinden bahsederken de, doğrudan Câhız'ın bir sözünü aktarmıştır. Dolayısıyla, Câhız'ın *Kitâbu'l-Hayevân* adlı eserinin ilgili bölümlerinden istifade ettiğini de düşünebiliriz.

İbnü't-Tahhân, kitabında mûsikî ve mûsikîşinaslarla ilgili olarak; el-A'şâ, Hasan b. Sabit, İbnü'r-Rûmî, Zü'r-Rimme, Küşâcim, el-Bahterî, Şerîf er-Radî, Ebû Nüvvâs, Nâcim, İbnü'l-Mu'tez, Eşceu's-Selmâ, Darfetü İbnü'l-Abîd gibi kendinden önceki şairlerin yanı sıra kendi döneminde yaşayan; Bedî, Ebû'l-Meşkûri'l-Halebî, Ebû'l-Hüseyin El-Kanû', Ebû'l-Ğanâim, Mütenebbî, Abdü'l-Muhsin es-Sûrî gibi şairlerin bazı beyitlerine de yer vermiştir. Bu yönüyle İbnü't-Tahhân'ın bu şairlerin divanlarından ya da bu beyitleri içeren çeşitli kaynaklardan istifade ettiği anlaşılmaktadır. Müellif, alıntıladığı beyitlerin bazılarında beytin sahibini yazarken, birçoğunda; “*Şair dedi ki*” diyerek ilgili beyti aktarmıştır. Ancak yaptığımız araştırmalar sonucunda müellifin şairini vermeden alıntıladığı beyitlerin birçoğunun kime nispet edildiğini, çalışmamızın tahkik bölümünde beyitlerin geçtiği ilgili yerlerde dipnotlarla açıkladık.

1.2.3. Müellifin Eserini Telif Yöntemi ve Üslûbu

İbnü't-Tahhân, *Havi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*'un mukaddimesinde kitabın telif yöntemini, Öklid'in *Te'lîfi'l-Lühûn* adlı eserinde söylediğini belirttiği; “*Uzak mesafeleri yakınlaştırmak için o mesafeyi bölümlere ayırırısın, böylece yolcu, bir bölümden diğerine geçerken mesafe ona kolaylaşmış olur*”⁶⁸ ifadesine dayandırmıştır. Müellif bu yönteme göre, okuyucu için anlaması kolay olsun ve hafızada kalsın diye eserini iki ana bölüme ve yüz iki baba ayırmış, böylece müzikle ilgili bilgileri kolaylaştırarak okuyucuya sunmaya gayret etmiştir.

Havi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn, profesyonel bir müzisyen tarafından müziği bizzat icrâ edenler için kılavuz kitap olma iddiasıyla kaleme alınmıştır. Müellif, özellikle

⁶⁸ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 5.

nazariyat konularında detaylı analizlere girmeden özet bilgilerle yetinmesini ise şöyle izah etmektedir; “...*Kitabımda benden öncekilerin zikrettiği bazı garip hikâyeler, matematiksel sayılar ve şekiller, tanîn, nısfu tanîn, bakiyye gibi okuyucu için anlaşılması zor konulardan uzak durdum. Bunun yerine daha faydalı, zarif ve hoş konuları ele aldım.*”⁶⁹

İbnü't-Tahhân diğer yandan; “*Kitabımızı inceleyen kişinin, bu ilim dalında deneyimli ve kulağına itimat edilen birisi olması gerekir. Şayet kitabımızda bir karışıklık varsa, bu ancak acemi ve anlayışı zayıf olan için söz konusu olacaktır*”⁷⁰ diyerek, kitabının başlangıç seviyesinde olan kişiler için uygun olmadığını da açıkça ifade etmiştir. Yine bazı bölümlerin sonunda; “...*Bu kadar izah bilen bir tarafa, bilmeyene bile yeter*”, “...*Bu kadar izah kâfidir*”⁷¹ gibi ifadeler yer almaktadır. Dolayısıyla müellif, müzikle bizzat uğraşan kimselere, bu sanatın inceliklerini öğretme gayreti içerisinde olmuştur. Hatta mûsikîşinasların imtihan edilmesi ile ilgili bölümde; “...*Müziyen olduğunu iddia eden kimse, haberi olmadan benim bu kitabımda yazdıklarımın imtihan edilmelidir*”⁷² diyerek bu konudaki iddiasını da ortaya koymuştur.

Müellifin telif yöntemi ile ilgili olarak bir diğer husus ise, kitapta klasik nazariyat eserlerinde ele alından konuların yanı sıra, mûsikî âdâbı ile ilgili birçok konuya yer verilmiş olmasıdır. Örneğin; saraydaki müzik hayatının genel durumu, nedimlerin ve müzisyenlerin saraydaki konumları, müzisyenlerin vasıfları, müzisyenlerin sultanın huzurundaki davranışları, müzisyenlerin övüldükleri ve yerildikleri durumlar, mûsikî meclislerinde icrânın düzeni, repertuar, icrâyı güzelleştiren yöntemler, mûsikî eğitimi gibi konular önemli bir yer tutmaktadır. Bu yönüyle İbnü't-Tahhân'ın telif yöntemi, Câhız'ın saray âdâbı hakkında kaleme aldığı *Kitabu't-Tâc fî Ahlâki'l-Mülûk*⁷³ adlı eserinin telif yöntemine benzemektedir. Bununla birlikte telif yöntemi açısından *Havi'l-Fünûn ve*

⁶⁹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 5.

⁷⁰ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 181.

⁷¹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 176.

⁷² İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 132.

⁷³ Bkz. Ebu Osman Amr b. Bahr el-Câhız, *Saray Adabı Kitâbü't-Tâc fî Ahlâki'l-Mülûk*, trc. Ali Benli (İstanbul: Klasik Yayınları, 2015).

Selvetü'l-Mahzûn'a en çok benzeyen eser, kitabın kaynaklarında da belirttiğimiz üzere Ali el-Kâtib'in *Kemâlû Edebi'l-Ġina* adlı eseridir.

Müellifin üslubu konusunda ise, İbnü't-Tahhân'ın eserini kaleme alırken gayet akıcı bir dil kullandığı, gereksiz ve uzun cümlelerden mümkün olduğunca kaçındığı söylenebilir. Ancak birçok nazarî konuyu fazlasıyla özet geçtiği ve kapalı ifadeler kullandığı görülmektedir. Diğer taraftan eseri istinsah eden kişinin yaptığı bazı gramer hataları, sıkça karşılaşılan yazım yanlışları ile hareke ve imla hataları, eserde geçen bazı ifadelerin anlaşılmasını zorlaştıran unsurların başında gelmektedir.

1.2.4. Eserin Muhtevası

İbnü't-Tahhân'ın *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn'u*, mukaddime ile birlikte, el-makâletü'l-ilmîye ve el-makâletü'l-ameliye adını verdiği iki ana bölümden ve yüz iki başlıktan oluşan ansiklopedik tarzda kaleme alınmış bir eserdir.

Mukaddime: Kitabın giriş bölümünün başındaki ilk varak kayıptır. Giriş bölümünü ihtiva eden diğer varaklarda ise ciddi tahrifatlar söz konusudur. Bu durum, giriş kısmının tam manasıyla anlaşılmasını zorlaştırmıştır. Bununla birlikte, okunabilen satırlardan müellifin bu bölümde öncelikle ilim ve amel arasındaki ilişkiye dair görüşlerini dile getirdiği anlaşılmaktadır.

Müellife göre her başarılı işin temelinde teori ile pratiğin bir araya gelmesi yatmaktadır ve her iki unsur da birbirini desteklemektedir. Mûsikî sanatında sadece teorik bilgi yeterli olmadığı gibi, teoriyi bilmeyip pratikle yetinmek de yanlıştır. Müellif ardından yaşadığı dönemde Mısır'daki müzik ortamını eleştirmiş ve müziği pratik olarak icrâ edenlerin çok olmasına rağmen, ilmini bilen kişinin çok az olduğundan şikâyet etmiştir. Bunun sebebini de; “*Amelin semeresi yakındır, ancak ilmin semeresi uzaktır*”⁷⁴ diyerek açıklamıştır.

İbnü't-Tahhân daha sonra mûsikî sanatını, mühendislikle kıyaslayarak ilim ve amel arasındaki ilişkiye dair bir benzetme yapmıştır. Ona göre, herhangi bir yapı inşa edilirken mühendis; matematik, fizik ve geometri gibi konulardaki bilgisi ile teorik olarak

⁷⁴ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 11.

o yapının inşasında yapılması gerekenleri bilir ve planlar, işçiler de plandaki işlerin niçin yapıldığını bilmeden, anlamadan o plana göre binayı inşa ederler. Müellif böylece mûsikî ilmini bilen kişiyi mühendise, sadece pratik olarak icrâ eden kişiyi de işçiye benzetmiştir.⁷⁵

Mûsikî âlimi, bu ilmin temellerini, kural ve kaidelerini bilir ancak bunları uygulayamaz. İlimden yoksun olan icrâcılar da işçilerin yaptığı gibi mûsikîyi icrâ ederler. Ancak onlara “Şunu niçin böyle yaptın?” diye sorsanız, cevap veremezler. Bu sebeple asıl müzisyen, bu sanatın ilmini de icrâsını bilen kişidir.

İbnü't-Tahhân, bu izahları yaptıktan sonra iyi bir müzisyende bulunması gereken vasıflardan bahsetmiş ve ardından da, sanatçıların kıymetinin öldükten sonra anlaşıldığına dair dikkat çeken bir takım görüşlerini aktarmıştır.

Mukaddime bölümünün sonunda ise müellif, eserinin bölümlerine ve bu bölümlerin içeriklerine dair açıklamalarda bulunmuştur.

Birinci bölüm: Kitabın en geniş kısmını oluşturan bu bölüme müellif, “el-makâletü'l-ilmîye” adını vermiştir. Seksen başlıktan oluşan ve müellifin, mûsikî sanatının ilmi yönünü ele aldığını belirttiği bu bölümde yer alan konu başlıkları sırasıyla şunlardır:

1. Konuşmanın dilsizliğe üstünlüğü
2. Felsefecilerin sözünün özü
3. Lâhinlerin fazileti
4. Lâhinlerin anlamları
5. Lâhinlerin uygun şiirlere tatbiki
6. Mûsikînin üzerine bina edildiği temelleri
7. Sesin tarifi ve niteliği
8. Parça ve bölümlenme
9. Arap mûsikîsinin kökenini bilme
10. Klasik şiirin modern şiire üstünlüğü
11. Klasik mûsikînin modern mûsikîye üstünlüğü

⁷⁵ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 11-12.

12. Makamların/Lâhinlerin üstünlüğü ve neye nispet edildiğini bilme
13. Câhiliye dönemi ilk erkek muğannîler
14. Câhiliye dönemi ilk kadın muğannîler
15. İslamiyet'in ilk dönemindeki ilk erkek muğannîler
16. İslamiyet'in ilk dönemindeki ilk kadın muğannîler
17. İslamiyet dönemi muhanneslerin isimleri
18. Şarkıların ilk defa kayıt altına alınması
19. Büyük, orta ve küçük besteler
20. Tarab (coşmak-duygulanmak) ve taraba sevk eden sebepler
21. Müzikte bisâtlar, bisâtların tertibi ve türleri
22. Sesli ve sessiz harfler
23. Boğazın cevherinin/özelliklerinin tespit edilmesi
24. Boğazı, tellere (çalgılara) uydurma yöntemi
25. Hançerelerin güzel ve çirkin olmasına göre isimleri ve sıfatları
26. Şarkıyı güzelleştiren şeylerin isimleri ve sıfatları
27. Beste hırsızlıkları ile ilgili yöntemler ve bu konuda fırsatları değerlendirme
28. Boğazlara iyi ve kötü gelen yiyecekler ve içecekler
29. Boğazlara iyi gelen, sesi güzelleştiren ve kötüleştiren mekânlar
30. Nedimlerin ve şarkıcıların sultanın huzurundaki konumları
31. Boğazları olumsuz etkileyen çalgılar ve diğer şeyler
32. Buluğ çağının öncesi ve sonrası boğazın/sesin yönetimi
33. İkâ'dan/ritimden çıkmanın sebeplerini bilme
34. Mûsikî eğitimi ve yöntemleri
35. Tasbîh problemi ve onun teşhisi (Boğazda oluşan akort problemi)
36. Nefes alıp vermenin değerlendirilmesi
37. Mürâsele, mübâyene ve mümâsele
38. İhtilas ve ona işaret eden şeyler
39. Tağrid ve nereden türetildiği hakkında
40. Terhîm ve onun bilinmesi
41. Tercî' ve onun uygulanışı
42. Neşîd ve türleri
43. Muğannîye dinçlik veya tembellik veren hususlar

44. Yöneticilerin huzurunda mûsikî icrâsının açılışı
45. Meclislerde mûsikî icrâsının düzeni
46. Mûsikî icrâsındaki güzel tavırlar
47. Mûsikî icrâsında işlenmesi hoş görülen ve hoş görülmeyen konular
48. İnan, Hint ve Rum muğannîleri arasında en üstün olanlar
49. Emevî Devleti dönemi erkek muğannîlerin isimleri
50. Emevî Devleti dönemi kadın muğannîlerin isimleri
51. Abbâsî Devleti dönemi erkek muğannîlerin isimleri
52. Abbâsî Devleti dönemi kadın muğannîlerin isimleri
53. Abbâsî Devleti dönemi memâlikten olan erkek ve kadın muğannîlerin isimleri
54. Mısır'da İhşîdîler dönemi erkek ve kadın muğannîlerin isimleri
55. Mısır'da Alevî (Fâtımî) Devleti dönemi erkek muğannîlerin isimleri
56. Mısır'da Alevî (Fâtımî) Devleti dönemi kadın muğannîlerin isimleri
57. Alevî (Fâtımî) Devleti dönemi memâlikten olan muğannîlerin isimleri
58. Şamlı erkek muğannîlerin isimleri
59. Şamlı kadın muğannîlerin isimleri
60. Müzisyen olan Emevî halifeleri
61. Müzisyen olan Abbâsî halifeleri
62. Halîfelerin erkek çocuklarından müzisyen olanlar
63. Halîfelerin kız çocuklarından müzisyen olanlar
64. Vezirlerden, emirlerden ve onların çocuklarından muğannî olanlar
65. Erkek ve kadın tanbûrîler
66. Erkekler ve kadınların tarabında "zehzehe" âdâbı
67. Seçilmiş yüz savt/şarkı
68. Müziğin mubah olması hakkında
69. Usta muğannînin özellikleri
70. Müzik ilminde iddialı olan kişiyi imtihan etme
71. Erkek ve kadınlardan kadî' olanı bilme
72. İd'af, sicâh ve uygulandığı tabakalar
73. Mûsikî konusunda eğitmek için çocukların seçimi
74. Muğannînin sultanın ve halkın huzuruna çıkarken hazırlığı

75. Geçmişte erkek ve kadın muğannîler ile ilgili övgüler
76. İlk zamanlarda erkek ve kadın muğannîlerin hicvedilmesine dair
77. Günümüzdeki muğannîlerle ilgili övgüler
78. Günümüzde muğannîlerin hicvedildiği konular
79. Eski muğannîlerin beste sayıları
80. Eski muğannîlerin şarkıları kimden aldıklarına dair

Yazma eserde, bu bölümde yer alan seksen başlıktan “İran, Hint ve Rum müzisyenleri arasında en üstün olanlar” isimli kırk sekizinci başlık ve “Halifelerin erkek çocuklarından müzisyen olanlar” isimli altmış ikinci başlığın içerikleri kayıptır. Ayrıca bu bölümde toplam yirmi iki başlık, câhiliye dönemi ile müellifin yaşadığı Fâtımîler dönemi arasındaki meşhur müzisyenlerin bibliyografyasından oluşmaktadır.

İkinci bölüm: Müellifin, “el-makâletü'l-ameliyye” adını verdiği ve mûsikînin ameli yönünü el aldığı belirtilen bu bölümde yer alan yirmi iki konu başlığı ise, sırasıyla aşağıdaki gibidir:

1. Mûsikî kelimesinin anlamı, mûsikînin ölçüleri ve oluşumu, nağmelerin harflerle ifade edilmesi ve bunların birbiriyle uyumlu olarak ifade edilmesi
2. Udun mûcidi kimdir? Udun icâdı ile ilgili farklı görüşler.
3. Ud sazının ölçüleri, nasıl bir çalgı olduğu ve uda verilen isimler
4. Perdelerin isimleri, yerleri, bağlanış şekli ve bununla amaçlanan şeyler
5. Tellerin yapılarını, isimlerini, ağırlıklarını, seçimlerini ve bir araya getirilme usullerini bilme
6. İkâ'tarîkaların isimleri, türleri, devirleri ve vuruş yerleri
7. Nağmeler nasıl çıkarılır, nağmelerin durumları, miktarları, telli çalgılardaki nağme sayısı ve bunlarla ilgili açıklamalar
8. En temel lâhinlerde bulunan nağmelerin türleri, bazı perdelerde geçişlerin sınıflandırılması
9. Kullanılan ikâ'lardaki işaretler ve bunlarla ilgili gerekli olan hususlar
10. Fârisî udunu en iyi icrâ eden kişi ve Fârisî udun tarîka sayıları
11. Arap şarkılarını Arap udu ile en iyi icrâ eden kişi

12. Udun nitelikleri, ud hakkında methiyeler, ud üzerinden yapılan benzetmeler ve şiirlerde ud hakkında söylenenler
13. “Zir” telini aşağı, “bam” telini yukarı takmanın sebebi hakkında
14. Akordu bozulmuş udun akordunun nasıl düzeltileceği hakkında
15. Güzel/Hoş ikâ’ların sayıları, türleri ve isimleri hakkında
16. Raks türleri ve isimleri
17. İbrahim b. el-Mehdî, İbrahim el-Mevsîlî ve onun oğlu İshak el-Mevsîlî’nin ikâ’ vuruşlarıyla ilgili ihtilafları hakkında
18. Süreyci, mâhûrî, mücenneb ve muhalif hakkında
19. Hüsrevânî, tarhânî, humeyrî ve hafifü’l- hezec hakkında
20. Her bir hançere türüne göre uygun çalgı aleti seçimi hakkında
21. Tamburlar, mizefler, rebablar, mizmarlar, davullar, erğaneler, kaysâralar, defler, şelyak, salîh ve kenkele hakkında
22. Tarîka türlerinde farklı lâhinlerin kullanımı ve bunların birleştirilmesi

Bu bölümdeki yirmi iki başlıktan “Arap şarkılarını Arap udu ile en iyi icrâ eden kişi” adlı onuncu başlık ile “Raks türleri ve isimleri” adlı on altıncı başlığın içerikleri kayıptır. Sonuç olarak eserdeki yüz iki başlıktan doksan sekiz başlığın içeriği mevcuttur.

İbnü’t-Tahhân’ın kitabında yaptığı tasnif ve ele aldığı konu başlıklarına baktığımız zaman klasik edvar kitaplarında görmeye alışık olduğumuz bir sınıflandırma olmadığı anlaşılmaktadır. Ayrıca, birbiriyle ilişkili olduğunu düşündüğümüz konuların, kitabın farklı yerlerinde işlendiği görülmektedir. Bu sebeple çalışmamızın inceleme bölümünde bu duruma özellikle dikkat edilmiş ve kitaptaki konu başlıkları, ilgili konuların bir arada ele alınacağı şekilde incelenmiştir

1.3. Eserde İsmi Zikredilen Önemli Kişiler

Günümüze ulaşan erken dönem mûsikî kaynakları arasında *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*’u farklı kılan en önemli özelliklerinden birisi, eserde câhiliye dönemi ile müellifin yaşadığı Fâtımîler dönemi arasında yaşamış beş yüze yakın mûsikîşinasın isimlerinin zikredilmesidir. Bu yönüyle *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, İslam tarihinde dönemlere göre tasnif edilmiş olarak meşhur müzisyenlerden söz eden yegâne

kaynaktır. Ayrıca içerisinde İhşîdiler ve Fâtımîler döneminde yaşamış çok sayıda müzisyen isimlerinin zikredilmesi de bu eseri benzersiz kılmaktadır.

İbnü't-Tahhân eserinde her bir dönem için erkeklerden, kadınlardan ve memalikten (köleler) olan müzisyenleri ayrı başlıklar altında zikretmiş ve toplam yüz iki başlıktan oluşan kitabın yirmi iki başlığı bu isimlerin yer aldığı bölümlere ayrılmıştır. Çalışmamızın “Müzisyenlik ve Mûsikî İcrâsı” adlı IV. bölümü içerisinde bu müzisyenleri, “Dönemlere Göre Meşhur Müzisyenler” başlığı altında tasnif ettik.

İbnü't-Tahhân ayrıca eserde ele aldığı çeşitli bölümler içerisinde de, bazı meşhur müzisyenler hakkında çeşitli rivayetlere ve bilgilere yer vermiştir. Diğer taraftan eser içerisinde bazı peygamberlerden, filozoflardan, yöneticilerden (halifeler, vezirler vd.) ve şairlerden de söz edilmiş ve bunlara çeşitli atıflar yapılmıştır.

Çalışmamızın bu bölümünde, eserde zikredilen isimleri peygamberler, filozoflar, yöneticiler, müzisyenler, şairler olarak gruplara ayırdık ve alfabetik bir sıralama ile kısaca tanıtmaya çalıştık. Ancak bu bölüm içerisinde tanıttığımız müzisyenleri, eserde zikredilen beş yüze yakın müzisyen arasından, İslam dünyasında mûsikî sanatına yaptıkları katkılarla isimleri daha fazla ön plana çıkmış meşhur isimlerle sınırlandırmak durumunda kaldık.⁷⁶

1.3.1. Peygamberler

1.3.1.1. Hz. Dâvud (a.s.)

Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn'da İsrailoğullarını, Hz. Davud'un mizmarlarını dinlemekten alıkoymak için şeytanın çalgıları icâd edip insanlara nasıl çalınacağını öğrettiği ile ilgili bir rivayette Hz. Dâvud'dan bahsedilmiştir.

⁷⁶ Bu bölüm içerisinde yer vermediğimiz diğer müzisyenlerden hakkında bilgi tespit edebildiklerimizle ilgili olarak, isimlerinin ilk defa geçtiği yerlerde dipnotlarda kısa bilgiler vermeye çalıştık. Ayrıca çalışmamızın Arapça Tahkik bölümünde de, ismin ilk defa geçtiği yerde dipnot koyarak Arapça olarak kısa bilgiler verdik.

1.3.1.2. Hz. Lût (a.s.)

Eserde, tamburun ilk defa icâdı ile ilgili bölümde, Lût kavminin, yaklaşmak istediği erkeklere tambur çalmaları konu edilirken Hz. Lût'tan bahsedilmiştir.

1.3.1.3. Hz. Muhammed (a.s.)

Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn'da konuşmanın dilsizliğe olan üstünlüğü konusunda; “تكلّموا تعرفوا” (Konuşun, tanınırsınız) sözü, râvî zinciri verilmeksizin Hz. Muhammed'e ait bir hadis olarak zikredilmiştir. Ancak sahih hadis kaynaklarında yer almayan bu söz, diğer bazı kaynaklarda Hz. Ali'ye nispet edilmiştir.⁷⁷

1.3.2 Filozoflar⁷⁸

1.3.1.1. Artemidorus (أرطاميدورس)

Milattan önce I. asırda Antik Yunan döneminin Efes şehrinde yaşamış olan Artemidorus, doktor, filozof, dilci ve psikolog olarak bilinmektedir. Özellikle coğrafya konusunda yaptığı çalışmalarla meşhur olmuştur.⁷⁹ Artemidorus, *Kitabu Ta'biru'r-Ru'yâ* adlı kitabın da müellifidir.⁸⁰ Artemidorus'a göre müzik Allah'ın insana bahşettiği yüce bir yetenektir.

1.3.1.2. Batlamyus (بطلمیوس)

İsmi Batı dillerinde Cladius Ptolemaius, İslami kaynaklarda ise Batlamyus olarak kaydedilmiştir. Milattan sonra 108 yılında İskenderiye'de doğduğu düşünülen Batlamyus'un, özellikle İslam bilim tarihinde astronomi alanına önemli tesiri olmuştur. *Harmonikon* isimli meşhur mûsikî eserinin müellifi olan Batlamyus aynı zamanda astroloji, matematik, optik, coğrafya, mineraloji gibi birçok ilim dalında telif ettiği

⁷⁷ Bkz. Abdü'l- Vâhid el-Âmüdiyyi et-Temîmî, *Ğurarü'l- Hikem ve Dürarü'l- Kelem*, thk. Abdü'l-Hasan Düheynî, 1. Bs (Beyrut: Darü'l- Hâdî, 1992), 177.

⁷⁸ Müellifin, mûsikî ile ilgili filozoflardan yaptığı alıntılar, çalışmamızın II. Bölümünde yer alan mûsikînin tanımı, fazileti ve tesiri ile ilgili kısımlarda ayrıca ele alınmıştır.

⁷⁹ Dâvud b. Amr el-Endâkî, *et-Tuhfetü'l- Bekriyeti fî İhkâmi'l-İstihmâmi'l-Külliyeti ve'l-Cüziyeti*, thk. Muhammed Yâsir Zekûr (Dâru'l-Kütüb el-İlmiye, 1971), 131.

⁸⁰ Bkz. Artemidorus el-İfesi, *Kitâbu Ta'biru'r-Ru'yâ*, thk. Abdü'l-Men'am el-Hıfînî, trc. Huney b. İshak, 1. Bs (Kahire: Dâru'r-Reşâd, 1991).

eserlerle tanınmaktadır. Fârâbî'nin, *Mûsika'l-Kebîr*'ini telif ederken Batlamyus'un Antik Yunan müziğinin teorisini ve müzik aletlerini ele aldığı *Harmonikon* adlı eserinden istifade ettiği zikredilmektedir.⁸¹ Batlamyus, insanların nefislerini teskin etmek ve ruh hallerini düzeltmek için güne başlarken, uyku sırasında kâbuslardan korunmak ve ruhu dinlendirmek için ise yatmadan önce egzotik müzikler dinlemelerini tavsiye etmiştir.⁸²

1.3.1.3. Eflatun/ Platon (أفلاطون)

Antik dönem Yunan Filozoflarından olan Platon, milattan önce 427 senesinde Atina'da dünyaya gelmiştir. Meşhur Yunan filozof Sokrates'in öğrencisi olan Platon, Aristo'nun da hocasıdır. Platon'un felsefesi, Kindî, Fârâbî ve İbn Sinâ gibi isimler başta olmak üzere İslam filozoflarından birçoğuna tesir etmiştir.⁸³ Platon mûsikîyi nefsi teskin eden ve ruhuna tesir eden üstün bir sanat olarak kabul etmiştir. Ona göre insanlar mûsikî ile meşgul olarak çeşitli sıkıntılarından uzaklaşabilir ve ruhsal durumlarını düzeltebilirler. Yine Platon'a göre arif kimse, lâhinlerin vezinlerini, ölçülerini ve zamanlarını bilendir.⁸⁴

1.3.1.4. Fârâbî (الفارابي)

Fârâbî'nin asıl ismi, Ebû Nasr Muhammed b. Muhammed b. Tarhan b. Uzluğ el-Fârâbî et-Türkî'dir. Türk asıllı İslam filozoflarından olan Fârâbî'nin 870 senesinde Türkistan'da bulunan Fârâb şehrinde doğduğu düşünülmektedir. Genç yaşlarında temel dini ilimlerin yanı sıra Arapça ve Farsça gibi dilleri öğrenen Fârâbî, daha sonra Abbâsî'lerin başkenti olan Bağdat'a gitmiştir. Burada devrin meşhur âlimlerinden dersler alarak kendini geliştirmiş, Şam ve Halep'te de bir süre bulunan Fârâbî Halep emiri Seyfüddevle'den (955-967) büyük ilgi görmüştür. 950 yılında ise Şam'da vefat etmiştir.⁸⁵ Felsefe, mantık, ontoloji, siyaset felsefesi, ahlak, teoloji, psikoloji ve mûsikî alanlarında yetmiş civarı eser telif ettiği ifade edilen Fârâbî'nin kaleme aldığı eser sayısı bazı kaynaklarda iki yüze kadar çıkarılmaktadır.⁸⁶ Fârâbî'nin mûsikî ilmine dair telif ettiği üç

⁸¹ Bilgi için bkz. Cengiz Aydın - Gülseren Aydın, "Batlamyus", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 1992), 5: 196-199.

⁸² İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 17.

⁸³ Fahrettin Olguner, "Eflâtun", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 1994), 10: 469-476.

⁸⁴ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 14.

⁸⁵ Mahmut Kaya, "Fârâbî", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 1995), 12: 145.

⁸⁶ Nuri Özcan, *Türk Din Müsiki Ders Notları* (İstanbul, 2001), 9.

eser arasında en meşhuru, mûsikînin nazarî ve amelî konularını ele aldığı *Kitâbü'l-Mûsika'l-Kebîr*'dir. Ayrıca îkâ' konusunu ele aldığı *Kitâbü İhsâi'l-Îkâât* ve *Kitabü fi'l-Îkâât* adlı kitapları da bulunmaktadır.⁸⁷ İbnü't-Tahhân eserinde İslamiyet dönemi mûsikî nazariyatına dair eser veren âlimlerden sadece Fârâbî'nin adını îkâ'ın tanımını verirken zikretmiştir.⁸⁸

1.3.1.5. *Hermes* (هرمس)

Farklı kültür ve medeniyetlerde değişik isimlerle anılan mitolojik veya yarı mitolojik bir kişidir. Yunan mitolojisinde Zeus ve Maia'nın oğlu kabul edilen Hermes, antik Mısır inancında Thoth, Yahudilik'te Uhnuh, Budizm'de Buda, Zerdüştilik'te Hôşeng ve İslâm'da ise İdrîs peygamberle özdeşleştirilmiştir. Hermes'in öğretilerinden oluşan hermetik düşünce daha sonraki dinleri, felsefi akımları, sanatı ve bilimi etkilemiştir.⁸⁹ Hermes'e göre Tanrı, mûsikîyi insanların ruh hallerini düzeltmeleri için yaratmıştır ve insanlar mûsikîyi Tanrı'ya yaklaşmak amacıyla ibadetlerinde kullanırlar.⁹⁰

1.3.1.6. *Nikomakûs* (نيقوماخس)

Kaynaklarda iki farklı Nikomakhos'tan bahsedilmektedir. Bunlardan birincisi Aristo'nun *Ahlak* adlı kitabını da kendisine ithâfen yazdığı, oğlu Nikomakûs'tur.⁹¹ İkincisi ise milattan sonra I. asırda yaşamış olan meşhur Yunan matematik ve müzik bilgini Nikomakûs'tur. Geresâ'da dünyaya gelmiş ve Yeni-Pythagorasçı ekole mensup olup birçok eser telif etmiştir. Ancak günümüze armoni ile alakalı iki ciltlik el kitabı ve Pythagoras'ın sayı teorisini esas alarak kaleme aldığı *Aritmetiğin İncelenmesine Dair Bir Giriş* adlı kitabı ulaşabilmiştir.⁹²

⁸⁷ Bilgi için bkz. Alâeddin Jebrini, "Fârâbî, Mûsikî", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 1995), 12: 162-163; Ahmet Hakkı Turabi, "Fârâbî'nin Mûsikî Alanındaki Görüşleri ve Eserleri", *Uluslararası Fârâbî Sempozyumu Bildirileri* (Ankara: Elis Yayınları, 2005), 47-63.

⁸⁸ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 185.

⁸⁹ Hermes hakkında bilgi için bkz. Mahmut Erol Kılıç, "Hermes", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 1998), 17: 228-233.

⁹⁰ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 15.

⁹¹ Cemil Sena, "Nikomakûs", *Filozoflar Ansiklopedisi* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1976), 3: 514.

⁹² Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Çinâ Adlı Eseri*, 48.

1.2.1.7. Orpheus (أورفيوس)

Yunan mitolojisinde şiir ve müzik gücünün en büyük temsilcilerinden birisi olarak geçmektedir. Antik Yunan'a Pisagor ve de Platon'dan çok daha evvel bilgeliği getirdiğine inanılır.⁹³ İbnü't-Tahhân eserinde Orpheus'un mûsikînin tarifine dair bazı ifadelerine atıflarda bulunmuştur.⁹⁴

1.3.1.8. Öklid (إقليدس)

Grek dilinde ismi Eukleides, Müslüman kaynaklarda daha çok İklidis ve Uklidis şeklinde geçmektedir. M.Ö. III. asrın en meşhur matematik âlimi olarak zikredilen Öklid, Eflatun'un kurduğu *Akademi*'de yetişmiştir. Birçok İslam bilginine göre geometri ilminin kurucu sayılan Öklid, ayrıca aritmetik, astronomi ve müzikle de ilgilenmiş ve bu alanlarda çok sayıda eser telif etmiştir. Mûsikî ile ilgili olarak kaleme aldığı eserleri ise *Scripta musica (Introductio Harmonica)* ve *Eisagoge Armonike* isimli kitaplardır.⁹⁵ İbnü't-Tahhân ise eserinin telif yönteminden bahsederken, Öklid'e nispet ettiği ve Arapça ismi *Te'lifi'l-Luhûn* olan bir eserden bahsetmiştir.⁹⁶

1.4.1.9. Pisagor (پيوثاغورس)

Kaynaklarda ismi Pisagor, Fisagor ya da Pythagoras şeklinde geçmektedir. M.Ö. 580 senesinde Samos'da dünyaya gelmiştir. Özellikle matematik alanında yaptığı çalışmaları ile meşhur olmuştur. Pisagor'a göre riyazi (matematik) ilimler dört temel alana ayrılır. Bunlar; aritmetik, müzik, geometri ve astronomidir. Böylece Pisagor müziği riyaзи ilimler arasında kabul etmiştir. Pisagor'a göre sayılar kâinatın anahtarıdır ve gök cisimleri ile müzikal sesler arasında bir ilişki vardır. Daha sonra Pisagorculuk olarak da yaygınlaşan Pisagor'un felsefi görüşleri, başta İhvân-ı Safâ ve Kindî olmak üzere bazı

⁹³ Detaylı bilgi için bkz. Füsun Tülek, *Efsuncu Orpheus* (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1998); Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1972), 293-295; Dalâl Mahmud Harb, *Mu'cemü A'lâmü'l-Esâdirî ve'l-Hurufât* (Beyrut: Daru'l-Kütüb el-İlmiyye, 1999), 66.

⁹⁴ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 164.

⁹⁵ Hüseyin Gazi Topdemir, "Öklid", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2007), 34: 20-25; "Öklid | Biyografi, Katkıları ve Gerçekler | Britannica.com", erişim: 07 Şubat 2019, <https://www.britannica.com/biography/Euclid-Greek-mathematician>.

⁹⁶ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 5.

İslam düşünürlerini de etkilemiştir.⁹⁷ İbnü't-Tahhân eserinde, Pisagor'dan çeşitli alıntılar yapmış ve özellikle sesler arasındaki oranın ilk defa Pisagor tarafından bulunduğunu belirtmiştir. Ayrıca Pisagor'un, Arapça ismi *Mevâkiu'n-Nağami'l-Ğinâ* adlı bir eserinden bahsetmiştir.⁹⁸

1.3.3. Yöneticiler

1.3.3.1. *Ali b. Ebi Tâlib* (علي بن ابي طالب) - (656-661)

Hz. Muhammed'in amcası Ebû Tâlib'in oğlu olan Ali b. Ebi Tâlib'in, hicretten yaklaşık yirmi sene önce (600) Mekke'de doğduğu rivayet edilmektedir. Çocuklardan İslam'ı kabul eden ilk kişi olmasının yanı sıra Hz. Muhammed'le birlikte ilk defa namaz kılan kişidir. Peygamberimizin kızı Fatıma ile evlenmiştir. Üçüncü İslam halifesi Hz. Osman'ın şehit edilmesinin ardından Halifelik görevine gelen, böylece Raşit halifelerin dördüncüsü olan (656-661) olan Hz. Ali, halifelik yaptığı dönemde Cemel Vakası, Siffin Savaşı, Hakem Olayı ve Haricilik gibi birçok sıkıntı ile mücadele etmek zorunda kalmıştır. Hz. Ali hariciler tarafından 661 senesinde Kûfe'de şehit edilmiştir.⁹⁹ İbnü't-Tahhân eserinde Hz. Ali'den salat ve selam getirerek ona nispet edilen bazı ifadeleri nakletmiştir.¹⁰⁰

1.3.3.2. *Erdeşîr b. Bâbek* (اردهشير بن بابك) - (226-240)

Sâsânî Devleti'nin (226-651) kurucusu olarak kabul edilen Erdeşîr b. Babek'in, soylu bir Pers ailesine mensup olduğu ve İstahr'ın Hîr şehrinde doğduğu rivayet edilmektedir. 226-240 yılları arasında hükümdarlık yapmış efsanevi bir karakter olarak kahramanlıkları ve hakkında anlatılan destanları ile meşhur olan Erdeşîr'in 242 yılında vefat ettiği düşünülmektedir.¹⁰¹ İbnü't-Tahhân, Erdeşîr b. Babek'ten, ilk defa nedimlerin

⁹⁷ Melek Dosay Gökdoğan, "Pisagor", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2007), 34: 292-293; Ahmet Hakkı Turabi, *el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri* (Marmara Üniversitesi SBE Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 1996), 95-96; Okan Murat Öztürk, "Makam, Âvâze, Şûbe ve Terkiib: Osmanlı Mûsikî Nazariyatında Pisagorcu" Kürelerin Uyumu/Mûsikîsi" Anlayışının Temsili", *Rast Müzikoloji Dergisi* 2/1 (2014): 1-49.

⁹⁸ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 14.

⁹⁹ Hakkında bilgi için bkz. Ethem Ruhi Fığlalı - M. Yaşar Kandemir, "Ali", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 1989), 2: 371-378.

¹⁰⁰ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 13.

¹⁰¹ Hakkında bilgi için bkz. Tahsin Yazıcı, "Erdeşîr", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 1995), 11: 284-285.

ve şarkıcıların sultanın huzurundaki konumlarını belirleyen hükümdar olarak bahsetmiştir.¹⁰²

1.3.3.3. Emîn (الأمين) - (809-813)

Adı, Ebû Abdillâh Muhammed el-Emîn b. Hârûn er-Reşîd el-Hâşimî el-Abbâsî'dir (ö. 813). Hârûnürreşîd'in oğullarından olup V. Abbâsî halifesidir. 809-813 yılları arasında halifelik görevinde bulunmuştur. Kısa süren halifelik dönemi daha ziyade kardeşi Me'mûn ile olan taht mücadelesiyle geçmiştir.¹⁰³ İbnü't-Tahhân, Emîn'i müzisyen Abbâsî halifeleri arasında zikretmiştir. Ayrıca Emîn'in, İslam dünyasında ilk defa nedimlerin ve müzisyenlerin halifenin huzurundaki konumlarına yönelik olarak Hârûnürreşîd'in koyduğu kuralları ve yaptığı düzenlemeleri de bozduğunu aktarmıştır.¹⁰⁴

1.3.3.4. Hâdî-İlelhak (الحادي الى الحق) - (785-786)

Adı, Ebû Muhammed Mûsâ el-Hâdî-İlelhak b. Muhammed el-Mehdî'dir (ö. 786). Abbâsî halifelerinden el-Mehdi'nin oğlu, Hârûnürreşîd'in ise kardeşidir. 764 senesinde Rey şehrinde doğan Hâdî, 785-786 yılları arasında Abbâsî halifeliği yapmıştır. 786 yılında İsbâd şehrinde vefat etmiştir.¹⁰⁵ İbnü't-Tahhân eserinde, Hâdî'nin mûsikîye olan ilgisinden bahsetmiş ve dönemin ünlü mûsikîşisanlarından olan İbrahim el-Mevsîlî ile aralarında geçen bazı rivayetlere yer vermiştir.¹⁰⁶

1.3.3.5. Hâkim-Biemrillâh el-Fâtımî (الحاكم بأمر الله الفاطمي) - (996-1021)

Adı, el-Hâkim-Biemrillâh Ebû Alî el-Mansûr b. el-Azîz el-Muiz el-Ubeydî el-Fâtımî'dir (ö. 1021). Hâkim-Biemrillâh, 985 yılında doğmuştur. 996-1021 yılları arasında Fâtımî Devleti'nin VI. halifesi olarak hüküm sürmüştür. Araştırmacılara göre hilafeti sırasında dengesiz davranışları ve uygulamaya koyduğu katı kurallarla sıkıntılı bir yönetim anlayışı sergilemiştir.¹⁰⁷ İbnü't-Tahhân da, Hâkim-Biemrillâh'ın çalgıları

¹⁰² İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 71.

¹⁰³ Bilgi için bkz. Hakkı Dursun Yıldız, "Emîn", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 1995), 11: 112-114.

¹⁰⁴ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 72.

¹⁰⁵ Nahide Bozkurt, "Hâdî-İlelhak", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 1997), 15: 16-17.

¹⁰⁶ Bkz. İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 195-196.

¹⁰⁷ Mustafa Öz, "Hâkim-Biemrillah", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 1997), 15: 199-201.

kırdığını, müzisyenleri saraydan uzaklaştırarak Fâtımî sarayında mûsikî icrâlarını yasakladığını ifade etmiştir.¹⁰⁸

1.3.3.6. Hârûnürreşîd (هارون الرشيد) - (786-809)

Adı, Ebû Cafer Hârûn er-Reşîd b. Muhammed el-Mehdî-Billah b. Abdillâh el-Mansûr'dur (ö. 809). 763 ya da 776 yılında Rey şehrinde dünyaya geldiği düşünülmektedir. 786-809 yılları arasında Abbâsî halifesi olarak hüküm sürmüştür. Halifelik yıllarında ilim, kültür ve sanatta önemli gelişmeler yaşanmış, 809 yılında Tûs'ta vefat etmiştir.¹⁰⁹ İbnü't-Tahhân, mûsikîşinas halifeler arasında zikrettiği Hârûnürreşîd'in, İslam dünyasında ilk defa sultanın huzurunda mûsikîşinasların ve nedimlerin konumlarına dair protokol kurallarını belirlediğini ifade etmiştir. Yine İbnü't-Tahhân ve Ebû'l-Ferec el-İsfahânî'nin aktardığına göre, dönemin meşhur müzisyenleri tarafından klasik Arap ğınasının meşhur yüz şarkısı da, Hârûnürreşîd için seçilmiştir.¹¹⁰

1.3.3.9. II. Hüsrev Perviz/Ebravîz (كسرى خسرو پرويز) - (590-628)

Kisrâ II. Hüsrev Pervîz, Sâsânî Devleti'nin hükümdarlarından. I. Hüsrev'in torunu, IV. Hüzmüz'ün oğludur. 590-628 yılları arasında hüküm süren II. Hüsrev, Hz. Muhammed'in İslam dinine davet mektubu gönderdiği Kisrâ'dır.¹¹¹ İbnü't-Tahhân eserinde, Kisrâ'nın sarayında Fârisî udunu ve Fârisî tarîkalarını en iyi icrâ eden kişiler olarak zikrettiği Pehlebîz ve Şirkâs ile Kisrâ II. Hüsrev arasında geçen bazı rivayetler aktarmıştır.¹¹²

1.3.3.10. Mehdî (المهدي) - (775-785)

Adı, Ebû Abdillâh Muhammed el-Mehdî-Billâh b. Abdillâh el-Mansûr b. Muhammed el-Hâşimî el-Abbâsî'dir (ö. 785). 744 ya da 745 yılında Hûzistan'da dünyaya gelmiştir. 775-785 yılları arasında Abbâsî halifesi olarak hüküm sürmüş, 785 yılında

¹⁰⁸ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 73.

¹⁰⁹ Nahide Bozkurt, "Hârûnürreşîd", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 1997), 16: 258-261.

¹¹⁰ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 72; 'l-Ferec el-İsfahânî, *Kitâbü'l-Eġânî*, 1. Bs (Beyrut: Daru İhyai't-Türâsî'l-Arabî, 1994), 1: 42-44.

¹¹¹ Ebû Ca'fer Eminüddevle Muhammed b. Muhammed b. Hibetullah, *El-Mecmuu'l-Lefif* (Beyrut: Dâru'l-Ġarbi'l-İslâmî, 2005), 331.

¹¹² İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 186-188.

Mâsebezân'da yaşamını yitirmiştir.¹¹³ Mehdî, İbnü't-Tahhân'nın mûsikîşinas halifeler arasında zikrettiği isimler arasındadır.

1.3.3.11. Me'mûn (المأمون) - (813-833)

Asıl adı, Ebû Ca'fer (Ebû'l-Abbâs) Abdullâh el-Me'mûn b. Hârûn er-Reşîd b. Muhammed el-Mehdî b. Abdillâh el-Mansûr el-Abbâsî (ö. 833)'dir. Abbâsî halifelerinden Hârûnürreşîd'in oğludur. Babasının halife olduğu gece Bağdat'ta doğmuştur. Hârûnürreşîd'den sonra tahta geçmiş ve 813-833 yılları arasında Abbâsî halifesi olarak hüküm sürmüştür, 833 yılında vefat etmiştir.¹¹⁴ İbnü't-Tahhân, Me'mûn'u mûsikîşinas halifeler arasında zikretmiştir.

1.3.3.12. Mervân b. el-Hakem (مروان بن الحكم) - (684-685)

Adı, Ebû Abdilmelik Mervân b. el-Hakem b. Ebi'l-Âs b. Ümeyye el-Ümevî'dir (ö. 685). 623 ya da 624 senesinde Mekke'de dünyaya gelmiştir. Ümeyyeoğullarına mensup olup Mekke'nin fethinden sonra Müslüman olmuştur. Emevî halifelerinden II. Muaviye'nin ölümünden sonra 684 senesinde Emevî halifesi olan Mervân b. Hakem, 685 yılında vefat etmiştir.¹¹⁵ İbnü't-Tahhân, Mervân b. Hakem'i mûsikîşinas halifeler arasında zikretmiştir.

1.3.3.13. Mu'tasım-Billâh (المعتصم بالله) - (833-842)

Adı, Ebû İshâk el-Mu'tasım-Billâh Muhammed b. Hârûn er-Reşîd b. Muhammed el-Mehdî-Billâh el-Abbâsî'dir (ö. 842). 796 senesinde Bağdat'ta doğmuştur. Hârûnürreşîd'in oğullarından olan Mu'tasım, 833-842 yılları arasında Abbâsî halifesi olarak hüküm sürmüştür. İshâk el-Mevsilî, Kindî gibi devrinin önemli mûsikî bilginlerini himaye eden Mu'tasım'ın güçlü bir hitabeti olduğu ve şairliği kaynaklarda zikredilmektedir. 842 yılında vefat etmiştir.¹¹⁶ İbnü't-Tahhân ise onu eserinde mûsikîşinas olarak zikretmiştir.

¹¹³ Bilgi için bkz. Nahide Bozkurt, "Mehdî-Billah", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2003), 28: 377-379.

¹¹⁴ Bilgi için bkz. Nahide Bozkurt, "Me'mûn", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2004), 29: 101-104.

¹¹⁵ İrfan Aycan, "Mervân I", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2004), 29: 225-227.

¹¹⁶ Casim Avcı, "Mu'tasım-Billah", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2006), 31: 380-382.

1.3.3.14. Mütevekkil (المتوكل) - (847-861)

Adı, Ebû'l-Fazl el-Mütevekkil-Alellâh Ca'fer b. Muhammed el-Mu'tasım el-Hâşimî el-Abbâsî'dir (ö. 861). 822 senesinde Bağdat'ta dünyaya gelmiştir. Abbâsî halifelerinden Mu'tasım-Billâh'ın oğludur. 847-861 yılları arasında Abbâsî halifesi olarak hüküm sürmüştür, 861 senesinde vefat etmiştir.¹¹⁷ İbnü't-Tahhân, Mütevekkil'i de mûsikîşinas Abbâsî halifeleri arasında zikretmiştir.

1.3.3.15. Mu'tez-Billâh (المعتز بالله) - (866-869)

Adı, Ebû Abdillâh el-Mu'tez-Billâh Muhammed b. Ca'fer el-Mütevekkil b. Muhammed el-Mu'tasım-Billâh el-Abbâsî'dir (ö. 869). 847 yılında dünyaya gelmiştir. Abbâsî halifelerinden mütevekkil-Alellâh'ın oğludur. 866-869 yılları arasında Abbâsî halifesi olarak hüküm sürmüştür, 869 senesinde vefat etmiştir.¹¹⁸ Mu'tez, müellifin mûsikîşinas Abbâsî halifeleri arasında zikrettiği isimlerdendir.

1.3.3.16. Mu'tazıd-Billâh (المعتضد بالله) - (892-902)

Adı, Ebû'l-Abbâs el-Mu'tazıd-Billâh Ahmed b. el-Muvaffak-Billâh Talha (Muhammed) b. Ca'fer el-Abbâsî'dir (ö. 902). 856 ya da 857 yılında Sâmerâ'ya dünyaya gelmiştir. 892-902 yılları arasında Abbâsî halifesi olarak hüküm süren Mu'tazıd, 902 senesinde Bağdat'ta vefat etmiştir.¹¹⁹ İbnü't-Tahhân, Mu'tazıd'ı da mûsikîşinas Abbâsî halifeleri arasında zikretmiştir.

1.3.3.17. Ömer b. el-Hattâb (عمر بن الخطاب) - (634-644)

Asıl adı, Ebû Hafs Ömer b. el-Hattâb b. Nüfeyl b. Abdulzâ el-Kureşî el-Adevî'dir (ö. 644). Fil vakasından yaklaşık 13 sene sonra, bir başka rivayete göre ise IV. Ficar Savaşı'ndan 4 yıl önce Mekke'de dünyaya gelmiştir. Kureyş kabilesinin Adî b. Kâ'b koluna mensuptur. 616 senesinde Müslüman olan Ömer b. el-Hattâb, Peygamberliği süresince Hz. Muhammed'in en yakınında olan isimlerden birisi olmuştur. Hz. Ebûbekir'in ardından 634 yılında halifelik görevine gelen Hz. Ömer, Râşid halifelerin

¹¹⁷ Mahmut Kırkpınar, "Mütevekkil-Alellâh", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2006), 32: 212-214.

¹¹⁸ Ali Aktan, "Mu'tez-Billâh", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2006), 31: 390-391.

¹¹⁹ Ali Aktan, "Mu'tazıd-Billâh", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2006), 31: 383-384.

ikincisidir. 12 sene halifelik görevini yürüten Hz. Ömer 644 senesinde Medine’de şehit edilmiştir.¹²⁰ İbnü’t-Tahhân, Hz. Ömer’den dönemin meşhur muğannîlerinden olan Rebâh b. el-Mu’teref’le aralarında geçen bir hikâyeyi aktarırken söz etmiştir.¹²¹

1.3.3.18. Vâsik (الوثق) - (842-847)

Adı, Ebû Ca’fer el-Vâsik-Billâh Hârûn b. el-Mu’tasım-Billâh Muhammed b. Hârûn er-Reşîd el-Abbâsî’dir (ö. 847). 812 senesinde Bağdat’ta dünyaya gelmiştir. 842-847 yılları arasında Abbâsî halifesi olarak hüküm süren Vâsik, 847 yılında Sâmerrâ’da vefat etmiştir. Dönemin meşhur mûsikîşinaslarından olan İshâk el-Mevsîlî ile çok yakın ilişki içerisinde olan Vâsik, sarayında düzenli olarak şiir ve mûsikî meclisleri tertip etmiştir.¹²² İbnü’t-Tahhân, mûsikîşinas Abbâsî halifeleri arasında zikrettiği Vâsik ile ilgili eserinde, bestenin nasıl yapıldığına dair İbrahim el-Mevsîlî ve İshâk el-Mevsîlî ile aralarında geçen bazı rivayetler aktarmıştır.¹²³

1.3.3.19. Velîd b. Yezîd (الوليد بن يزيد) - (743-744)

Adı, Ebû'l-Abbâs el-Velîd b. Yezîd b. Abdilmelik b. Mervân el-Ümevî el-Kureşî’dir (ö. 744). 709 yılında Dımaşk’ta dünyaya gelmiştir. Emevî halifelerinden II. Yezîd’in oğludur. 743-744 yılları arasında kısa bir süre Emevî halifesi olan Velîd b. Yezîd, 744 senesinde vefat etmiştir.¹²⁴ Emevî halifeleri arasında şairliği ile meşhur olan Velîd b. Yezîd’i, İbnü’t-Tahhân mûsikîşinas Emevî halifeleri arasında zikretmiştir.

1.3.3.20. Yezîd b. Abdülmelik (يزيد بن عبدالمك) - (720-724)

Adı, Ebû Hâlid Yezîd b. Abdilmelik b. Mervân el-Ümevî’dir (ö. 724). 690 ya da 691 yılında Dımaşk’ta doğmuştur. Emevî halifelerinden Abdülmelik b. Mervân’ın oğludur. 720-724 yılları arasında Emevî halifesi olarak hüküm sürmüş olan Yezîd b. Abdülmelik, 724 senesinde Ürdün’de vefat etmiştir. Yezîd b. Abdülmelik’in, vaktinin çoğunu dönemin meşhur kadın muğannîlerinden olan Habbâbe ve Sellâme adlı

¹²⁰ Hakkında detaylı bilgi için bkz. Mustafa Fayda - Muhsin Koçak, “Ömer”, *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2007), 34: 44-53.

¹²¹ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 127-128.

¹²² Kadir Kan, “Vâsik-Billâh”, *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2012), 42: 548-549.

¹²³ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 40-41.

¹²⁴ İsmail Hakkı Atçeken, “Velîd II”, *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2013), 43: 31-33.

cariyelerinin şarkıları eşliğinde, içki meclislerinde geçirdiği nakledilir.¹²⁵ İbnü't-Tahhân'ın mûsikîşinas Emevî halifeleri arasında zikrettiği isimlerdendir.

1.3.3.21. *Zâhir el-Fâtımî* (الظاهر الفاطمي) - (1021-1036)

Asıl ismi, Ebû'l-Hasen Alî b. el-Hâkim-Biemrillâh el-Mansûr b. el-Azîz-Billâh Nizâr el-Fâtımî'dir (ö. 1036). 1005 senesinde Kahire'de dünyaya gelmiştir. Fâtımî halifelerinden Hâkim-Biemrillâh'ın oğludur. 1021-1036 yılları arasında Fâtımî Devleti'nin halifesi olarak hüküm sürmüştür. Zâhir, babası Hâkim-Biemrillâh'ın uygulamaya koyduğu şarkı dinleme yasağını kaldırmıştır ve sarayda mûsikî meclislerini yeniden başlatmıştır.¹²⁶ İbnü't-Tahhân, Fâtımî sarayında Zâhir'den yakın ilgi görmüş ve onun sohbet arkadaşı olmuştur. Zâhir, mûsikî meclislerinde daha ziyade İbnü't-Tahhân'ın görüş ve düşüncelerine önem vermiştir. Diğer taraftan Zâhir, saraya alınan yetenekli cariyelere müzik eğitimi verilmesinden de müellifi sorumlu tutmuştur. İbnü't-Tahhân ayrıca eserinde Halife Zâhir ile aralarında geçen bazı rivayetlere de yer vermiştir.¹²⁷

Haklarında kısaca bilgli verdiğimiz halife ve krallardan oluşan bu yöneticilerin dışında eserde, Abdullah b. Tâhirî, Fadl b. er-Rabî, Zekeriyya b. Muâz, İbrahîm b. İshâk, Ebû Dülef el-İclî, Muhammed b. el-Cehmü'l-Mevsilî, Dâvud b. el-Abbâs, Mûsâ b. Bedî, Muhammed b. el-Heysen, İbnü'l-Hâl, Hârûn b. el-Hasan b. es-Sehl, Mûsâ b. Sâlih, Muhammed b. Cemîl, Müstehıbbî'l-Melik gibi isimler, vezir veya valilik yapmış mûsikîşinaslar olarak zikredilmiştir.

1.3.5. Müzisyenler

1.3.4.1. *Alleveyye* (علوية)

İsmi, Ali b. Abdullah b. Seyf'tir (ö. 850). Bağdat'ta yaşamış olsa da aslen Semerkand'lıdır. Abbâsî döneminin meşhur edîb ve mûsikîşinaslarından olup aynı zamanda iyi ud icrâ ederdi. Abbâsî halifelerinden Vâsık, Alleveyye ile ilgili olarak; *"İshâk'tan sonra en iyi icrâcı, Muhârik'ten sonra en güzel sesli, Ziryâb'dan sonra ise en*

¹²⁵ Ünal Kılıç, "Yezîd II", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2013), 43: 515-516.

¹²⁶ Öztürk, "Zâhir el-Fâtımî", 44: 88-89.

¹²⁷ Bkz. İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 40-41, 77-78, 134-135.

iyi *ûdî*” demiştir.¹²⁸ Me’*mûn*’dan da yakın ilgi ve iltifat gören Alleveyye’nin, dönemin meşhur müzisyenlerinden olan Muhârik’in gölgesinde kaldığı söylenir.¹²⁹ İbrahim el-Mevsîlî’nin kendisine yakın ilgi gösterdiği Alleveyye’yi Ali el-Kâtib, usta müzisyenler arasında zikretmiştir.¹³⁰ Mutevekkil döneminde 850 yılında vefat etmiştir.¹³¹ *Eğânî*’de, Alleveyye’nin ölümü ile ilgili olarak, geçirdiği bir hastalık sonucu kullanmak zorunda kaldığı ilaçlar dolayısıyla vefat ettiği zikredilmektedir.¹³² İbnü’t-Tahhân ise eserinde, Alleveyye’nin sanatının övüldüğü bazı methiyeler aktarmıştır.¹³³

1.3.4.2. *Azzetü’l-Meylâ* (عزّة الميلا)

Ensar’ın cariyelerinden olan Azzetü’l-Meylâ (ö. 705), hicri I. asırda Medine’de yaşamış Hicazın en eski kadın şarkıcılarından. Yine dönemin meşhur şarkıcılarından olan Cemile ile çağdaştır. Yüzü ve fiziki düzgün olup salınarak yürümesinden dolayı kendisine “meylâ” denmiştir. Söylediği şarkıların birçoğunu Râika adlı yaşlı bir şarkıcı kadından ve Hasan b. Sabit’in hanımı Sirîn’den öğrenmiştir. Çok güzel ud çaldığı söylenen Azzetü’l-Meylâ, Neşîd ve Sâib Hâsir’in Medine’ye geldikleri zaman söyledikleri Farsça şarkıların nağmelerini öğrenmiş ve bu nağmelerle güzel besteler yaparak halkı kendine meftun etmiştir. Onun en önemli mesaisi Medine’de yapılan düğün merasimlerinde şarkı söylemekti. Üç ay Mekke’de, üç ay da Medine’de kalırdı. Dönemin meşhur mûsikîşinaslarından olan İbn Muhriz, kendisinden mûsikî dersleri almıştır. Yine dönemin meşhur mûsikîşinaslarından olan komşusu Tuveys, onu çok över ve sık sık ziyaret ederdi. Azzetü’l-Meylâ yaklaşık 705 senesinde vefat etmiştir.¹³⁴

¹²⁸ Salih el-Mehdi, *El-Mûsika’l-Arabiyye fî Numuvviha ve Tatavvuriha: Tarihen ve Edeben ve Bahsen* (Beyrut: Dârü’ş-Şarki’l-Arabi, 2003), 65.

¹²⁹ Sâmi Hâsîp Âbidîn, *El-İtticâhâtü’l-Efnâniyyeti fî Kaşri’l-Me’*mûn** (Beyrut: Dâru Mîrzâ, 1993), 269-270.

¹³⁰ Öncel, *Ali el-Kâtib’in Kemâlü Edebi’l-Ğinâ Adlı Eseri*, 132.

¹³¹ Ziriklî, *El-A’lâm*, 4: 303.

¹³² İsfahânî, *Kitâbü’l-Eğânî*, 11: 226.

¹³³ Bkz. İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 141-144.

¹³⁴ Detyalı bilgi için bkz. İsfahânî, *Kitâbü’l-Eğânî*, 17: 107-117; Ğattâs Abdümelik Haşebe, *Mu’cemü’l-Mûsika’l-Kebîr*, 1. Bs (Kahire: el-Meclisü’l-A’lâ li’s-Sekâfe, 2003), 4: 219-222; İrfan Aycan, “İslam Toplumunda Eğlence Sektörünün Ortaya Çıkışı”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 38/1 (1998): 164-165.

1.3.4.3. Amr b. Bâne (عمرو بن البانة)

Adı, Amr b. Muhammed b. Süleyman b. Râşid'dir (ö. 891). Yusuf b. Amr es-Sekafi'nin kölesiydi. Abbâsîler döneminin meşhur müzisyenlerindedir. Mûsikîşinaslığından ziyade şair ve edîb olarak ünlenmiştir. Halife Mûtevekkilden yakın ilgi görmüştür. Amr b. Bâne, mûsikî konusunda özellikle dönemin meşhur mûsikîşinasları olan İbrahim b. el-Mehdî ve İshâk el-Mevsîlî'den istifade etmiştir. O, şarkılarını daha ziyade irticali olarak okurdu. Buna rağmen icrâsında kendine has bir üslûbu vardı. Amr b. Bâne, 891 senesinde Bağdat'ta vefat etmiştir.¹³⁵

1.3.4.4. Cemile (جميلة)

Cemîle (ö. 710), Medine'nin iki büyük kabilesinden birisi olan Hazrec kabilesinden Benî Süleym'in azatlılarından. Hicri I. asırda yaşamış ve klasik Arap şinasının temeli olarak kabul edilmiştir. Kendinden önceki ve sonraki isimleri gölgede bırakacak kadar mûsikî sanatında bir otorite olarak görülmüştür. Cemile şarkılarını kendi evinde söyler, onu dinlemek için İbn Süreyc, Ğarîd, İbn Miscah, İbn Muhriz gibi birçok sanatçı ile şehrin önde edip ve şairleri evine ziyarete gelerek ondan istifade etmeye çalışırdı. Cemîle'nin mûsikî ile irtibatı dönemin meşhur müzisyenlerinden olan Sâib Hâsir'e komşu olmasıyla başlamıştır. Azzetü'l-Meylâ ile çağdaştır. Ma'bed, İbn Âişe, Habbâbe, Sellâme, Huleyde, Ukayle ve Rubeyha gibi dönemin meşhur muğannîlerini yetiştirmiştir. Ma'bed onun hakkında şöyle demiştir; “Biz bir ağacın dalları isek Cemîle o ağacın gövdesidir. Şayet o olmasa, biz de olmazdık.” Cemîle, Hicri II. asrın başlarında, yaklaşık 710 senesinde Medine'de vefat etmiştir.¹³⁶

1.3.4.5. Ğarîd (الغريض)

İsmi Abdülmelik (ö. 714), künyesi ise Ebû Yezîd veya Ebû Mervân'dır. Ablât'ın azatlısıdır. Lakabı ise “taze” anlamında “Ğarîd” olup bu isimle meşhur olmuştur. Mekke'nin en meşhur mûsikîşinaslarından olan Ğarîd, Berberî asıllı olup şarkıcılık

¹³⁵ Detaylı bilgi için bkz. İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 15: 178-189; Haşebe, *Mu'cemü'l-Mûsika'l-Kebîr*, 4: 289-290.

¹³⁶ Detaylı bilgi için bkz. İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 8: 353-385; Mehdi, *el-Mûsika'l-Arabiyye fî Numuvviha ve Tatavvuriha*, 16; Aycan, “İslam Toplumunda Eğlence Sektörünün Ortaya Çıkışı”, 1998, 176-179; Haşebe, *Mu'cemü'l-Mûsika'l-Kebîr*, 2: 117-119.

yapmaya başlamadan önce terzilik yapmıştır. Önceleri İbn Süreyc'in hizmetinde olan Ğarîd, ondan mûsikî dersleri almış ve zamanla şöhretinin artmasından dolayı İbn Süreyc'in, onu yanından uzaklaştırdığı söylenmiştir.¹³⁷ İbnü't-Tahhân ise, İbn Süreyc'in, Ğarîd'i yanından uzaklaştırması ile ilgili olarak, cinlerin söylediği bir şarkıyı, yasaklamasına rağmen Ğarîd'in okumasını gerekçe göstermiştir. İbnü't-Tahhân'a göre 28 bestesi vardır.¹³⁸ Güzel şarkı söylemesinin yanında, iyi derecede ud ve def icrâ eden Ğarîd, 714 senesinde Mekke'de vefat etmiştir.¹³⁹

1.3.4.6. İbn Âişe (ابن عائشة)

Adı, Ebû Ca'fer Muhammed b. Âişe'dir (ö. 743 [?]). Emevî döneminin meşhur şarkıcılarından olup Medine'de dünyaya gelmiştir. Küçük yaşlarından beri sürekli annesinin yanında bulunmasından dolayı kendisine İbn Âişe denildiği rivayet edilir. Dönemin önemli müzisyenleri olan Mâlik b. Ebi's-Semh, Ma'bed ve Cemîle'nin yanında mûsikî konusunda kendisini yetiştirdi. Kısa sürede devlet erkânının da ilgisini çeken İbn Âişe, kurulan mûsikî meclislerinin önde gelen sanatçıları arasına girdi. II. Yezîd, Hişâm b. Abdümelik ve II. Velîd dönemleri şöhretinin en parlak olduğu zamanlardı. Özellikle II. Velîd'in, İbn Âişe'ye, Ma'bed ve Mâlik'ten daha ziyade iltifat ettiği söylenir. Hocası Ma'bed'in ardından dönemin en iyi müzisyeni olduğu söylenen İbn Âişe, çok iyi ud çalardı. Güzel sesi ve icrâ tarzıyla dinleyici üzerinde büyük bir tesir bıraktığı ifade edilir. Kaynaklarda İbn Âişe'nin, düşük ahlaklı bir kişiliğe sahip olduğu, çok içki içtiği ve insanları güzel sesiyle yoldan çıkardığına dair birçok rivayet yer almaktadır.¹⁴⁰ Yaklaşık 743 yılında vefat etmiştir. İbnü't-Tahhân'a göre 17 bestesi vardır.¹⁴¹

1.3.4.7. İbn Câmî (ابن جامع)

İsmi, Ebû'l-Kâsım İsmâîl b. Câmî' b. Abdillâh'dır (ö. 808). Mekke'de dünyaya gelmiştir. Kureyş'in Sehm kolundan olan İbn Câmî, küçük yaşta yetim kalmıştır. İlk

¹³⁷ İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 2: 573-582; Ziriklî, *el-A'lâm*, 4: 156; Cündî, *Min Târihu'l-Ğınâ-i İnde'l-Arab*, 36.

¹³⁸ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 156-157.

¹³⁹ Cündî, *Min Târihu'l-Ğınâ-i İnde'l-Arab*, 36.

¹⁴⁰ Fuat Günel, "İbn Âişe", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 1999), 19: 299; İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 2: 463-489; Aycan, "İslam Toplumunda Eğlence Sektörünün Ortaya Çıkışı", 1998, 184-187; Salih el-Mehdi, *El-Musika'l-Arabîyye Târihuha ve Edebühâ* (Tunus: Daru't-Tûnisîyye, 1979), 33-34.

¹⁴¹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 156.

mûsikî eğitimini devrin önemli mûsikîşinaslarından olan Siyât ve Yahyâ el-Mekkî'den almıştır. İbrahim el-Mevsilî ve Fülejh b. Ebû'l-Avrâ, beraber mûsikî dersi aldıkları arkadaşlarıdır. İbn Câmî Kur'ân'ı hıfzetmiş, hadis ve fıkıh gibi İslami ilimlerde de söz sahibi olmuştur. Abbâsî halifelerinden Mehdî zamanında Bağdat'a gitmiştir. Halifeden yakın ilgi görmüş, kısa süre içinde saray müzisyenleri arasına girmiştir. Abbâsî döneminin en meşhur mûsikîşinaslarından olan ve klasik ekolün temsilcisi sayılan İbrahim el-Mevsilî ile romantik ekolu temsil eden İbn Câmî arasında ciddi bir rekabet olduğu söylenir. İbrahim el-Mevsilî ve Fülejh b. Ebû'l-Avrâ ile birlikte, Hârûnürreşîd'in isteği üzerine klasik Arap mûsikîsinin en seçkin yüz eserini belirleyen üç isimden birisi olan İbn Câmî, 808 senesinde vefat etmiştir.¹⁴²

1.3.4.8. İbn Muhriz (ابن محرز)

İsmi, Müslim b. Muhriz b. el-Mekkî'dir (ö. 715). Emevîler döneminin en meşhur müzisyenlerinden birisidir. Abdüddâr oğullarının azatlısıdır. Babası aslen İranlı olup Kâbe'nin hizmetçileri arasındaydı. Üç ay Mekke'de kalır, üç ay da Medine'de yaşardı. Özellikle Medine'ye gittiğinde devrin meşhur müzisyenlerinden olan Azzetü'l-Meylâ'dan ders alırdı. Rivayet edildiğine göre İbn Muhriz, İran'a gitmiş ve orada Fars melodilerini öğrenmiş, ardından da Şam'a gidip Rum melodilerini öğrenmiştir. Daha sonra her iki ekolü birleştirerek kendisine has bir tarz oluşturmuştur. Remel türünde ilk şarkı söyleyen kişi olduğu söylenen İbn Muhriz'in aynı zamanda şarkıları çift beyitlerle söyleyen ilk kişi olduğu da ifade edilir. Kendisinden sonra gelen şarkıcılar da onun bu üslubunu takip etmişlerdir. İbn Muhriz 715 yılında vefat etmiştir.¹⁴³ Yunus el-Kâtib'in onunla ilgili; *"İbn Muhriz en iyi şarkı söyleyen kişidir. Cüzzam hastası olduktan sonra, insanlar ondan uzaklaşmıştır. Bütün şarkılarını kendisine bakan cariyesi Rahme'ye öğretmiştir. Onun şarkılarını daha sonra insanlar Rahme'den öğrenmiştir"*¹⁴⁴ dediği rivayet edilir. İshâk el-Mevsilî başta olmak üzere mûsikî otoritelerine göre Hicaz

¹⁴² İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 486-517; Ahmet Hakkı Turabi, "İbn Câmî", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 1999), 19: 385-386; Âdil Bekrî, *Safiyüddîn el-Urmevî: Müceddidü'l-Mûsika'l-Abbâsî* (Bağdat: Vizâratü's-Sekâfe ve'l-Fünûn, 1978), 90.

¹⁴³ Hakkında detaylı bilgi için bkz. İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 1: 294-298; Aycan, "İslam Toplumunda Eğlence Sektörünün Ortaya Çıkışı", 1998, 174-175; Mehdi, *El-Musika'l-Arabiyye Târihuhâ ve Edebühâ*, 24.

¹⁴⁴ Mehdi, *El-Musika'l-Arabiyye Târihuhâ ve Edebühâ*, 24.

bölgesinde mûsikînin temeli kabul edilen dört kişiden birisidir.¹⁴⁵ İbnü't-Tahhân'a göre 26 bestesi vardır.¹⁴⁶

1.3.4.9. İbn Süreyc (ابن سريج)

İsmi, Abîd b. Süreyc (ö. 726), künyesi ise Ebû Yahyâ'dır. Hz. Ömer'in hilafet döneminde 634 senesinde Mekke'de dünyaya gelmiştir. Mekke'de azatlı bir köle olan İbn Süreyc'in babasının Türk olduğu söylenir. Halk arasında sevilip sayılan İbn Süreyc, kırmızı yüzlü, köse ve peruk kullanan bir kimseydi. Hz. Osman döneminden itibaren Hicaz bölgesinin en güzel şarkı söyleyen meşhur müzisyeni olan İbn Süreyc'in, Tuveys'in öğrencisi olup Mekke'de ud ile şarkı söyleyen ilk kişi olduğu nakledilir. Hicaz'da mûsikî sanatının temeli kabul edilen dört isimden birisi olan İbn Süreyc, Yunus el-Kâtib'e göre içlerinden en iyisidir. İshâk el-Mevsîlî'ye göre remel türünde ondan daha iyisi yoktur. Seksen beş yıl gibi uzun bir süre yaşayan İbn Süreyc, ömrünün sonlarında cüzzam hastalığına yakalanmıştır. Emevî halifesi Velîd b. Yezîd döneminde 726 senesinde vefat etmiştir.¹⁴⁷ İbnü't-Tahhân'a göre yaklaşık 30 bestesi vardır.¹⁴⁸

1.3.4.10. İbrahim b. el-Mehdî (ابراهيم بن المهدي)

Adı, Ebû İshâk İbrâhîm b. Muhammed el-Mehdî-Billâh b. Abdillâh el-Mansûr'dur (ö. 224/839). 779 senesinde Bağdat'ta dünyaya gelmiştir. Abbâsî halifelerinden Mehdî-Billah'ın oğlu, Hârûnürreşîd'in üvey kardeşidir. Me'mûn'un halife olması sonrasında ona karşı isyan etmişse de başarılı olamamıştır. Abbâsî ailesine mensup olmakla birlikte dönemin en meşhur mûsikîşinasları arasında zikredilir. Klasik ekolün temsilcileri olan İbrahim el-Mevsîlî ve oğlu İshâk el-Mevsîlî'nin aksine İbrahim b. el-Mehdî, İbn Câmî ile beraber Arap-Fars mûsikîsini birleştirme düşüncesi ile yeni bir üslup ortaya koymuşlardır. Aynı zamanda mûsikî nazariyatı konusunda da uzman olan Mehdî, Amr b. Bâne ve Muhammed b. Hâris gibi önemli talebeler yetiştirmiştir. İbrahim b. el-

¹⁴⁵ Arap mûsikînin temeli kabul edilen bu dört isim, Mekke'de İbn Süreyc ve İbn Muhriz, Medîne'de ise Ma'bed ve Mâlik b. Ebi's-Semh'tir.

¹⁴⁶ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 156.

¹⁴⁷ İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 1: 206-257; Cündî, *Min Târihu'l-Ğinâ-i İnde'l-Arab*, 14-21; Aycan, "İslam Toplumunda Eğlence Sektörünün Ortaya Çıkışı", 1998, 164-166.

¹⁴⁸ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 156.

Mehdî 838 senesinde Bağdat'ta yaşamını yitirmiştir.¹⁴⁹ İbnü't-Tahhân eserinde İbrahim b. el-Mehdî'nin, özellikle îkâ' vuruşları konusunda İbrahim el-Mevsilî ve İshâk el-Mevsilî ile aralarındaki ihtilaflarından söz etmiştir. Ayrıca beste hırsızlıkları ve klasik mûsikî ile modern mûsikî konusundaki tartışmalardan söz ederken de İbrahim b. el-Mehdî'ye çeşitli atıflarda bulunmuştur.¹⁵⁰ Diğer taraftan müellif, kaynaklarda halifeliği tartışmalı olmakla birlikte, İbrahim b. el-Mehdî'yi mûsikîşinas Abbâsî halifeleri arasında zikretmiştir.

1.3.4.11. İbrahim el-Mevsilî (ابراهيم الموصلي)

İsmi, Ebû İshâk İbrâhîm b. Mâhân b. Behmen b. en-Nüsk'tür (ö. 804). Aslen Farişî olup 743 senesinde Kûfe'de dünyaya gelmiştir.¹⁵¹ Mûsikî konusunda kendisini yetiştirmek için birçok bölgeyi dolaşan İbrahim, Musul'da şöhret bulduğu için Mevsilî adıyla anıldığı tahmin edilmektedir.¹⁵² Yunus el-Kâtib en önemli hocasıdır.¹⁵³ Abbâsî halifesi Hâdî-İlelhak döneminde Bağdat'a gitmiş ve hayatının büyük bir kısmını Abbâsî sarayında geçirmiştir. Bu dönemde Siyât başta olmak üzere dönemin önemli mûsikî üstatlarından dersler alan İbrahim el-Mevsilî, Hâdî-İlelhak ve özellikle Hârûnürreşîd dönemlerinde nedim ve sarayın baş muğannîsi olarak halifeden yakın ilgi görmüştür.¹⁵⁴ Arap mûsikîsinde en büyük rakibi olan İbn Câmî'nin savunucusu olduğu romantik ekole karşılık, klasik Arap ekolünün savunucusu olmuştur. Bestekârlıktaki ustalığının yanında, kaleme aldığı güftelerin de sağlamlığı ile bilinir. Özellikle sesinin genişliği ve parlaklığı dolayısıyla mûsikî tarihçileri tarafından Ma'bed'in ardından "muallim-i sânî" olarak kabul edilmiştir. 900'den fazla bestesi olduğu söylenen İbrâhîm, aynı zamanda sadece bayanlara eğitim veren ilk düzenli mûsikî mektebinin de kurucusudur. Birçok öğrenci yetiştiren İbrâhîm'in en önemli talebeleri arasında, oğlu İshâk, Zelzel, Muhârik, Amr b. Bâne ve Barsuma zikredilebilir. Daha önce de zikrettiğimiz üzere Hârûnürreşîd'in

¹⁴⁹ Hakkında detaylı bilgi için bkz. Haşebe, *Mu'cemü'l-Mûsika'l-Kebîr*, 1: 31; İbrahim Sarıçam, "İbrahim b. Mehdî", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2000), 21: 320-321; Henry George Farmer, *A History Of Arabian Music* (London: Burleigh Press, 1929), 119-121.

¹⁵⁰ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 23, 25-26, 44, 63-64, 200-201.

¹⁵¹ Ahmet Hakkı Turabi, "İbrahim el-Mevsilî", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2000), 21: 322-323.

¹⁵² Bekrî, *Müceddidü'l-Mûsika'l-Abbâsî*, 100; Ahmet Hakkı Turabi, "İlk Koro Kurucusu ve Şefi İbrâhîm el-Mevsilî", *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 5/1 (2005): 177-193.

¹⁵³ Henry George Farmer, *Târihu'l-Mûsika'l-Arabiyye*, trc. Hüseyin Nassâr (Kahire, 1956), 101.

¹⁵⁴ Turabi, "İbrahim el-Mevsilî", 21: 322-323.

isteği üzerine İbn Câmî ve Fülehy b. el-Avrâ ile birlikte klasik Arap mûsikîsinin en seçkin yüz şarkısını içeren bir güfte mecmuası telif etmiştir. İbnü't-Tahhân'ın eserinde başta beste teknikleri ve beste hırsızlıkları ile klasik mûsikî-modern mûsikî tartışmaları gibi konular olmak üzere sıklıkla kendisine atıfta bulunduğu İbrahim el-Mevsîlî, 804 yılında Bağdat'ta vefat etmiştir.¹⁵⁵

1.3.4.12. *İshâk el-Mevsîlî* (إسحاق الموصلي)

Adı, Ebû Muhammed İshâk b. İbrâhîm b. Mâhân (Meymûn) el-Mevsîlî'dir (ö. 850). Babası, Abbâsî döneminin meşhur bestekârı İbrahim el-Mevsîlî'dir. 767 senesinde Rey şehrinde doğmuştur.¹⁵⁶ Babası ile birlikte Bağdat'a yerleşmiş, babasının Abbâsî sarayındaki şöhreti dolayısıyla entelektüel bir ortamda yetişmiştir. İslami ilimlerin yanı sıra, edebiyat, şiir ve belagat alanında kendini geliştirmiş, mûsikî alanında ise, başta babası İbrahim olmak üzere, akrabası ûdî Zelzel ve Âtike binti Şühde'den eğitim almıştır.¹⁵⁷ Halife Me'mûn'un İshâk ile ilgili olarak; *"Eğer İshâk toplumda ğına bakımından meşhur olmasaydı onu kadılığa getirirdim"*¹⁵⁸ dediği rivayet edilir. Abbâsî halifeleri Hârûnürreşîd, Emîn, Me'mûn, Mu'tasım, Vâsık ve Mütevekkil'den yakın ilgi ve takdir görmüş olan İshâk,¹⁵⁹ babası İbrâhîm gibi mûsikîde klasik ekolün temsilcilerindendi. Udun yanı sıra birçok çalgıyı ileri seviyede icrâ edebilmekte, ayrıca kendi kaleme aldığı şiirleri besteleme konusunda da yetenekliydi. 200'den fazla bestesi olduğu söylenen İshâk'ın mûsikî nazariyatına da önemli katkıları olmuştur.¹⁶⁰ İbnü't-Tahhân eserinde kendisine sık sık atıflarda bulunmuş, onun mûsikî nazariyatına dair ortaya koyduğu görüşlerini takdirle aktarmıştır. Bağdat'ta en hacimli kütüphanelerden bir tanesine sahip olan İshâk, mûsikî ile ilgili eser telif eden ilk müelliflerdendir. Kırka yakın eser telif ettiği bilinmekle birlikte bu eserlerin hiç birisi günümüze ulaşmamıştır.

¹⁵⁵ Hakkında detaylı bilgi için bkz. Turabi, "İbrahim el-Mevsîlî", 21: 322-323; Turabi, "İlk Koro Kurucusu ve Şefi İbrâhîm el-Mevsîlî", 177-193; İsfahânî, *Kitâbü'l-Eġânî*, 5: 106-171; Bekrî, *Müceddidü'l-Mûsîka'l-Abbâsî*, 91-100.

¹⁵⁶ Ahmet Hakkı Turabi, "İshâk el-Mevsîlî", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2000), 22: 536-537.

¹⁵⁷ Turabi, "İshâk el-Mevsîlî", 22: 536.

¹⁵⁸ İsfahânî, *Kitâbü'l-Eġânî*, 5: 177-285; Bekrî, *Müceddidü'l-Mûsîka'l-Abbâsî*, 92.

¹⁵⁹ Bekrî, *Müceddidü'l-Mûsîka'l-Abbâsî*, 92.

¹⁶⁰ Turabi, "İshâk el-Mevsîlî", 22: 536.

Ömrünün sonlarında gözleri görmediği söylenen İshâk el-Mevsîlî, halife Mütevekkil döneminde 850 yılında Bağdat'ta vefat etmiştir.¹⁶¹

1.3.4.13. *Ma'bed* (معبد)

Adı, Ebû Abbâd Ma'bed b. Vehb el-Yaktîni'dir (ö. 744). Emevî döneminde yaşamış en meşhur mûsikîşinaslardan birisidir. Medine'de doğmuştur. Babası Katan isminde, aslen Habeşli bir köledir. Bazı rivayetlere göre Ma'bed, Âs b. Vâsîka el-Mahzûmî'nin yahut Muaviye'nin azatlısıdır.¹⁶² Gençlik dönemlerinde çobanlık yaparken mûsikîye ilgi duymaya başlamıştır. Cemîle, Sâib Hâsir, Neşîd gibi devrin önemli müzisyenlerinden mûsikî eğitimi alarak kendini yetiştirmiştir. Kısa sürede Medine eşrafının yanı sıra Emevî halifeleri Abdümelik b. Mervân, I. Velîd, II. Yezîd ve II. Velîd'in mûsikî meclislerinde kendisine yer buldu.¹⁶³ Mekke'de İbn Safvân'ın tertip ettiği bir şarkı yarışmasında birinci olarak şöhretini artıran Ma'bed'in ismi, Ğarîd, İbn Süreyc gibi devrin en meşhur müzisyenleri ile birlikte zikredilmeye başladı.¹⁶⁴ Medineli mûsikîşinasların üstadı sayılan Ma'bed, İshâk el-Mevsîlî başta olmak üzere sonraki mûsikî otoritelerinin icmâına göre Arap mûsikîsinin temeli olarak kabul edilen dört isimden birisidir. İshâk'ın, özellikle sakîl türünün icrâsında eşsiz kabul ettiği Ma'bed hakkında; “*Sanat, şarkı ve ahlak bakımından mûsikîşinasların en üstünüdür ve mûsikî konusunda Medine'nin imamıdır*”¹⁶⁵ demiştir. Yetiştirdiği talebeleri arasında Malik b. Ebi's-Semh, İbn Âişe, Yunus el-Kâtib, Sellâme, Habbâbe, Dehmân, Hakemü'l-Vâdî ve Siyât en ünlüleridir. Ma'bed 744 senesinde geçirdiği felç sonucu Şam'da vefat etmiştir.¹⁶⁶ İbnü't-Tahhân'a göre, yaptığı besteleri ve şarkı söyleme üslubu ile bir ekol kabul edilen Ma'bed'in toplam 46 bestesi vardır.¹⁶⁷

¹⁶¹ Hakkında detaylı bilgi için bkz. Turabi, “İshâk el-Mevsîlî”, 22: 537; İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 5: 177-285; Bekrî, *Müceddidü'l-Mûsika'l-Abbâsî*, 92; Sami Hasîb Âbidîn, *El-İtticâhâtü'l-Ğinâiyye fî Kasri'l-Me'mûn* (Beyrut: Dâru Mîrzâ, 1993), 91.

¹⁶² Fuat Günel, “Ma'bed b. Vehb”, *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2003), 27: 283; İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 14: 330.

¹⁶³ Cündî, *Min Târihu'l-Ğinâ-i İnde'l-Arab*, 5.

¹⁶⁴ Günel, “Ma'bed b. Vehb”, 27: 283; Farmer, *A History Of Arabian Music*, 81.

¹⁶⁵ İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 1: 61-74, 14: 330; Mehdi, *el-Mûsika'l-Arabiyye fî Numuvviha ve Tatavvuriha*, 39.

¹⁶⁶ Günel, “Ma'bed b. Vehb”, 27: 283.

¹⁶⁷ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 156.

1.3.4.14. *Malik b. Ebi's-Semh* (مالك بن أبي السمح)

Adı, Ebû'l-Velîd Mâlik b. Câbir b. Sa'lebe et-Tâî'dir (ö. 757 [?]). Emevî döneminin meşhur muğannîlerindendir. Baba tarafından Tay kabilesine mensup olup annesi ise Kureyş kabilesinin Mahzûmoğullarına mensuptu. Çocuk yaşta yetim kalan Mâlik, yaşadığı bölgedeki kıtlık sebebiyle Medine'ye göç etti. Burada Abdullah b. Ca'fer'in himayesine girdi. İlk mûsikî eğitimini Cemîle ve Ömer el-Vâdî'den aldı. Asıl şöhertetini ise Ma'bed'le tanışmasından ve ondan mûsikî dersleri almasından sonra kazandı. Vaktini büyük ölçüde Ma'bed'le geçiren Mâlik, Emevî halifeleri II. Yezîd ve II. Velîd'den büyük ilgi görmüştür. Dönemin müzisyenleri arasında farklı bir konuma sahip olan Mâlik, daha ziyade hocası Ma'bed'in üslubunu takip etmiştir. İshâk el-Mevsilî'ye göre klasik Arap ğınasının temeli olan meşhur dört isimden birisidir. Uzun bir ömür süren Malik b. Ebi's-Semh'in hayatının sonlarında kör olduğu nakledilir. Takriben 757 senesinde Medine'de vefat etmiştir.¹⁶⁸ Kaynaklarda bestekârlığa fazla ilgi göstermediği söylene de, İbnü't-Tahhân'a göre 40 bestesi vardır.¹⁶⁹

1.3.4.15. *Muhârik* (مخارق)

İsmi, Ebû'l-Mehnâ Muhârik b. Yahyâ'dır (ö. 845). Abbâsî döneminin meşhur müzisyenlerinden olup Medine'de dünyaya gelmiş bir köleydi. Şarkıcı Âtike tarafından satın alınmış ve ilk mûsikî derslerini de Âtike'den almıştır. Daha sonra Abbâsî halifesi Hârûnürreşîd tarafından satın alınarak azat edilen Muhârik, Abbâsî sarayında baş muğannî olan İbrahim el-Mevsilî'nin talebesi olmuş ve ondan mûsikî eğitimi alarak kendini geliştirmiştir. Herhangi bir enstrüman icrâsı öğrenmemiş olsa da, şarkı söylemedeki mahareti ve güzel sesi ile meşhur olmuştur. Başta Hârûnürreşîd olmak üzere, Emîn, Me'mûn, Mu'tasım ve Vâsık'tan yakın ilgi gördü ve saraydaki mûsikî meclislerinin önde gelen şarkıcıları arasına girdi. 845 senesinde vefat eden Muhârik, dönemin meşhur şairlerinden olan Ebû'l-Atâhiye'nin de yakın dostuydu.¹⁷⁰ Ebû'l-

¹⁶⁸ Fuat Günel, "Mâlik b. Ebi's-Semh", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2003), 27: 506; İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 5: 70-81; Cündî, *Min Târihu'l-Ġinâ-i İnde'l-Arab*, 22-28.

¹⁶⁹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 156.

¹⁷⁰ İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 18: 477-501; Mehdi, *el-Musika'l-Arabiyye Târihuhâ ve Edebühâ*, 72-74; Cündî, *Min Târihu'l-Ġinâ-i İnde'l-Arab*, 125-131.

Atahiye'nin Muhârik'le ilgili olarak, onun mûsikî sanatındaki ustalığını dile getirdiği methiyelerinden bazılarına İbnü't-Tahhân eserinde yer vermiştir.

1.3.4.16. Saib Hâsir (سائب خاثر)

Adı, Ebû Cafer Sâib b. Yesâr'dır (ö. 683). Aslen Farisî olup İslamiyet'in erken dönemlerinde İran'dan getirilen bir köledir. Abdullah b. Ca'fer'in satın aldığı ve daha sonra azat ettiği Sâib Hâsir, Medine'de ticaretle meşgul olur, boş vakitlerinde de mûsikî ile ilgilenirdi. Hatta mûsikîye olan ilgisinden dolayı asıl mesleği olan ticarete başarısız olduğu söylenir. Kaynaklarda zikredildiğine göre Medine'de ilk defa ud kullanan kişidir. Aynı zamanda Farisi melodik yapıları Arap şiirine uyarlayarak Arapça şarkı söyleyen ilk kişi de kendisidir. Şarkılarda sakilü'l-evvel îkâ'ını kullanarak Arap ğınasında yeni bir kapı açmıştır. En ünlü öğrencileri, Azzetü'l-Meylâ, İbn Süreyc, Cemîle ve Ma'bed'dir. Sâib Hâsir, 683 yılında vefat etmiştir.¹⁷¹

1.3.4.17. Tuveys (طويس)

Adı, Ebû Abdilmün'im Tuveys Îsâ b. Abdillâh el-Medenî'dir (ö. 711). Medine'de, 632 yılında Hz. Peygamberin vefat ettiği gün doğduğu nakledilir. Mahzumoğullarının azatlısı olan Tuveys, Hz. Osman'ın annesinin hizmetinde bulunmuştur. Muhanneslerden olup kadınsı hareketleri ve renkli giyimi dolayısıyla kendisine Tuveys (tavusçuk) lakabı verilmiştir. Hz. Osman'ın hilafeti döneminde mûsikîşinaslığı ile meşhur olmuştur. Îkâ'ın melodilere tatbiki ile uygulanan "el-ġinâü'l-mutkan" adlı formu ilk defa icrâ eden kişinin Tuveys olduğu nakledilir. Tuveys özellikle Abdullah b. Zübeyr döneminde tahrip olan Kâbe'nin onarımı için çalışan Rum ve İranlı kölelerden öğrendiği melodileri Arapça güftelere giydirek şarkı okumayı başlatan kişi olarak bilinir. Sesinin çok güzel olduğu, hezec türünde ondan daha iyi şarkı okuyanın bulunmadığı ve şarkılarını kare şeklindeki bir def eşliğinde seslendirdiği nakledilmiştir. Tuveys, Medine'deki diğer muhannesler gibi, Muâviye'nin Hicaz valisi Mervân b.

¹⁷¹ Ahmet Hakkı Turabi, "İlk Dönem İslam Dünyasında Mûsikî Çalışmalarına Bir Bakış", *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 15 (1997): 233; İrfan Aycan, "İslam Toplumunda Eğlence Sektörünün Ortaya Çıkışı", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1998, 172-173; Mehdi, *El-Musika'l-Arabiyye Târihuhâ ve Edebühâ*, 19; Haşebe, *Mu'cemü'l-Mûsika'l-Kebîr*, 3: 62-64; İsfahânî, *Kitâbü'l-Eġânî*, 8: 445.

Hakem tarafından öldürülme endişesiyle, Medine'den kaçmak suretiyle Şam güzergâhında yer alan Süveydâ'ya yerleşmiş ve ömrünün kalan kısmını da burada tamamlayarak 711 yılında vefat etmiştir.¹⁷² Tuveys hemen bütün kaynaklarda muhannes olarak zikredilmişse de, eserinde kısa bir biyografisini veren İbnü't-Tahhân onun muhannesliğinden söz etmemiş ve onu "İslamiyet dönemi muhannes mûsikîşinaslar" başlığı altında verdiği muhannesler arasında zikretmemiştir.¹⁷³

1.3.4.18. *Yûnus el-Kâtib* (يونس الكاتب)

Adı, Ebû Süleymân Yûnus b. Süleymân b. Kürd b. Şehriyâr el-Kâtib'dir (ö. 752 [?]). Emevî döneminin meşhur müzisyenlerinden olan Yunus el-Kâtib, Medine'de doğmuş ve orada hayatını sürdürmüştür. Amr b. Zübeyr'in kölesi olup soyu İran'dan gelen köklü bir Kürt aileye dayanmaktadır. Divan kâtipliği görevinde bulunmasından dolayı "Yunus el-Kâtib" olarak anılmıştır. Çocuk yaşlarda mûsikî eğitimine başlamıştır. Hem İslami ilimler, hem de edebiyat, tarih, belagat, hat vb. alanlarda yapılan ilmi meclislerin içerisinde büyüdüğü için entelektüel bir birikime sahip olan Yunus el-Kâtib, Ma'bed, İbn Süreyc, Ğarîd, İbn Muhriz gibi devrin meşhur müzisyenlerinden aldığı eğitimle kendini geliştirmiştir. Ma'bed'in en kabiliyetli öğrencisi olduğu ve ondan en fazla eser nakleden kişi kabul edilen Yunus el-Kâtib, aynı zamanda İslam dünyasında mûsikîye dair ilk eser telif eden kişidir. Başlıca eserleri; *Kitâbü'n-Nağam*, *Kitâbü'l-Kıyân*, *Kitâbü'l-Eğânî*, *Kitâbu Mücerredi'l-Eğânî li Yûnus*'dur. Hiç birisi de günümüze ulaşmayan bu eserlerden başta İshâk el-Mevsilî ve Ebû'l-Ferec el-İsfahânî gibi müellifler istifade etmişlerdir. Onun en meşhur öğrencileri olarak, Siyât, İbrahim el-Mevsilî ve İshâk el-Mevsilî zikredilebilir. Yunus el-Kâtib, takriben 752 yılında Medine'de vefat etmiştir.¹⁷⁴ İbnü't-Tahhân da eserinde, klasik Arap mûsikîsinin seçkin yüz şarkısı ile ilgili bilgiler başta olmak üzere birçok konuda Yunus el-Kâtib'in eserlerinden alıntılar yapmıştır.

¹⁷² Ahmet Hakkı Turabi, "Medîneli Efemine Şarkıcı Tuveys", *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* X/1 (2010): 41-65; Ahmet Hakkı Turabi, "Tuveys", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2012), 41: 449-450; İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 3: 21, 4: 407.

¹⁷³ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 37.

¹⁷⁴ Ahmet Hakkı Turabi, "Yûnus el-Kâtib", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2013), 43: 607-608; İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 4: 529-533; Cündî, *Min Târihu'l-Ğinâ-i İnde'l-Arab*, 29-35.

1.3.4.19. Ziryâb (زرياب)

Adı, Ebü'l-Hasen Alî b. Nâfi'dir (ö. 852). Endülüs'ün en meşhur mûsikîşinası oldu zikredilen Ziryâb'ın Abbâsî halifelerinden Mehdî-Billâh'ın veya İbrahim el-Mevsilî'nin kölesi olduğu söylenmiştir. Musiki de hocaları İbrahim el-Mevsilî ve İshak el-Mevsilî'dir. Kendi dönemindeki birçok müzisyenden daha kabiliyetli olduğu söylenen Ziryâb'ı, İshak el-Mevsilî katıldığı mûsikî meclislerine yanında götürür ve onu taltif ederdi. Hocası İshak el-Mevsilî ile arasının açılmasından dolayı Bağdat'ı terkedip Kayrevân'a yerleşen Ziryâb, daha sonra Endülüs'e gitmiş ve burada Endülüs Emevî halifesi II. Abdurrahman tarafından yakın ilgi görmüştür. II. Abdurrahman tarafından, Ziryâb için Kurtuba'da bir mûsikî okulu açılmış ve bu okul Endülüs Emevîleri yıkılana kadar öğrenci yetiştirmeye devam etmiştir. Ziryâb'a asıl şöhreti bu okulun kazandırdığı zikredilmektedir. Ud sazına beşinci teli ekleyen ilk mûsikîşinas olduğu kabul edilen Ziryâb, aynı zamanda Bağdat modasını Endülüs'e taşıyarak giyim, yemek, eğlence kültürü başta olmak üzere birçok yeniliğin öncüsü olduğu ifade edilmiştir. Endülüs'de rahat bir hayat süren Ziryâb 852 yılında Kurtuba'da vefat etmiştir.¹⁷⁵

1.3.5. Şairler

1.3.5.1. A'sâ (الأعشى)

Asıl ismi, Ebû Basîr Meymûn b. Kays b. Cendel el-Bekrî'dir (ö. 629 [?]). Câhiliye döneminin en meşhur şarilerindendir. Yaklaşık olarak miladi 565 senesinde Yemâme sınırları içerisindeki Menfuha bölgesinde doğmuştur. Gözünün zayıf görmesi ve daha sonra da tamamen görme yeteneğini kaybetmesi sebebiyle "el-A'sâ" lakabıyla anılmıştır. Geçimini şiirlerinden sağlayan A'sâ, bu sebeple Arabistan yarımadası başta olmak üzere, Suriye, Mezopotamya ve Habeşistan'ı dolaştığı söylenir. Kasidelerinde daha ziyade klasik formu korumuştur. Genellikle şarkılarda kullanılan kısa şiirler söylemiştir. Bu sebeple Klasik Arap şarkılarından sözleri A'sâ'ya ait olan birçok eser

¹⁷⁵ Fazlı Arslan - Fatih Erkoçoğlu, "Ziryâb", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2013), 44: 464-465; Fatih Erkoçoğlu - Fazlı Arslan, "Endülüs'ün Sanat Güneşi "Ziryâb"", *İSTEM: İslâm, San'at, Tarih, Edebiyat ve Mûsikîsi Dergisi*, 14 (2009): 261-268; Adnan Adıgüzel - Esra Sinjar, "Geçmişten Günümüze Mûsikîşinâs Ziryab'ın Endülüs Kültür Hayatına ve Avrupa'ya Etkileri", *Yakın Doğu Üniversitesi İslam Tetkikleri Merkezi Dergisi* 2/1 (30 Mayıs 2016): 71-96; İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 95; İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 1: 13, 5: 148-149.

vardır. Daha sonraki dönemlerde aynı lakapla anılan diğer şairlerden ayırmak için, “A’şâ’l-Kebîr” ifadesi kullanılmıştır.¹⁷⁶ İbnü’t-Tahhân eserinde A’şâ’ya ait bazı kasidelere yer vermiştir. A’şâ’nın şiirleri, *Divânu’l- A’şâ el-Kebîr* adıyla bir divanda toplanmıştır.¹⁷⁷

1.3.5.2. Abdü’l- Muhsin (عبد المحسن)

Adı, Abdü’l-Muhsin b. Muhamed b. Ahmed b. Ğalib Ebû Muhammed eş-Şâmiyyi’dir. Fâtımî dönemi şairlerinden olup Şam ehlindedir. Hayatı hakkında fazla bilgi bulunmamaktadır. İbnü’t-Tahhân, Abdü’l-Muhsin’in kendisini metheden bazı beyitlerine eserinde yer vermiştir.¹⁷⁸

1.3.5.3. Bedî’ (البيديع)

Fâtımî dönemi şairlerinden olup X-XI. asırlarda Halep’te yaşamıştır. Hayatı hakkında kaynaklarda yeterli bilgi bulunmamaktadır. Müellifin muasırır. İbnü’t-Tahhân eserinde, Bedî’in kendisine yazdığı methiyelerden söz etmiştir. Tarihçi İbnü’l-Adîm de, *Buğyetü’t-Taleb fi Tarihi Haleb* adlı eserinde Bedî’in Halepli şairlerden olduğunu belirtmiş ve hakkında verdiği kısa bilgileri İbnü’t-Tahhân’ın eserinden aktarmıştır.¹⁷⁹

1.3.5.4. Rü’be b. el-Accâc (رؤبة بن العجاج)

Asıl ismi, Ebû’l-Cahhâf (Ebû Abdillâh) Rü’be b. Abdillâh el-Accâc b. Rü’be b. Lebîd et-Temîmî es-Sa’dî’dir (ö. 145/762). Temîm kabilesine mensup olup 685 senesinde doğmuştur. Klasik Arap şiirinde rezec türünün en önemli temsilcisi kabul edilen meşhur

¹⁷⁶ Süleyman Tülücü, “A’şâ”, *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 1991), 3: 344-345; İsfahânî, *Kitâbü’l-Eğânî*, 9: 75.

¹⁷⁷ Bkz. Ebu Basir Meymun b. Kays, *Divanül-A’şa’l-Kebîr*, thk. Muhammed Hüseyin (Kahire: Mektebetü’l-Âdab, 1951).

¹⁷⁸ İsmail b. Ömer İbn Kesîr, *El-Bidâye ve’n-Nihâye*, 1. Bs (Beyrut: Dâru İhyâe’t-Terâse’l-Arabî, 1988), 12: 32; İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 147.

¹⁷⁹ İbnü’l-Adîm, *Buğyetü’t-Taleb fi Tarihi Haleb*, 10: 4718.

şairdir.¹⁸⁰ Kendisine nispet edilen şiirleri bir divanda toplanmıştır.¹⁸¹ İbnü't-Tahhân da eserinde Rü'be b. el-Accâc'ın bazı beyitlerine yer vermiştir.

1.3.5.5. *Ebû'l-Atâhiye* (أبو العتاهية)

Asıl ismi Ebû İshâk İsmâil b. el-Kâsım b. Süveyd'dir (ö. 210/825 [?]). Abbâsî devrinin meşhur şairlerinden olan Ebû'l-Atâhiye, 748 senesinde Kûfe'de dünyaya gelmiştir. Ebû'l-Atâhiye'nin vefat tarihi ise net değildir. 825, 826 ya da 828 senesinde Bağdat'ta vefat ettiği kaydedilmiştir. Araştırmacılar Ebû'l-Atâhiye'nin şiirlerini iki kısma ayırmışlardır. Birincisi züht ve takva ile ilgili dini şiirleridir. İkincisi ise kaleme aldığı methiyeler, hicivler, öğütler ve hikmetli sözler içeren şiirleridir.¹⁸² İbnü't-Tahhân da eserinde Ebû'l-Atâhiye'nin, Abbâsî dönemi meşhur müzisyenlerinden olan muasır Muhârik ile ilgili methiyelerine yer vermiştir.¹⁸³

1.3.5.6. *Ebû Nüvâs* (أبو نواس)

İsmi, Ebû Nüvâs el-Hasen b. Hâni' b. Abdilevvel el-Hakemî'dir (ö. 198/813 [?]). 139 senesinde Ahvaz'da dünyaya gelmiştir. Esas künyesi Ebû Ali olsa da, Ebû Nuvâs diye tanınmıştır. Abbâsî Devleti'nin ilk döneminde yaşamış olan Ebû Nüvâs'ın, kaleme aldığı şiirleri ile Arap şiirine yeni bir üslûp getirdiği kabul edilmektedir.¹⁸⁴ Kendisine nispet edilen şiirleri *Divanu Ebû Nüvas* adıyla bir divanda toplanmıştır.¹⁸⁵ İbnü't-Tahhân eserinde bu şairin de bazı beyitlerine yer vermiştir.

¹⁸⁰ Ebû Abdullah Muhammed b. İsmâil el-Buhari, *Târîhu'l-Kebîr* (Haydarâbad: Dâiratü'l-Maârifî'l-Osmâniye, 1941), 3: 340; Rahmi Er, "Rü'be b. Accâc", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2008), 35: 282-283.

¹⁸¹ Bkz. Rü'be İbnü'l-Accâc, *Divanu'l-Accâc*, thk. Azze Hasan (Beyrut: Dâru'ş-Şarki'l-Arabî, 1995).

¹⁸² Erol Ayyıldız, "Ebû'l-Atâhiye", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 1994), 10: 294-295.

¹⁸³ Bkz. İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 141.

¹⁸⁴ Nasuhi Ünal Karaarslan, "Ebû Nüvâs", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 1994), 10: 205-207.

¹⁸⁵ Bkz. Ebû Ali el-Hasan b. Hâni Ebû Nuvâs, *Divânu Ebî Nüvâs*, 1. Bs (Abudabi: Dâru'l-Kitâb el-Vataniyye, 2010).

1.3.5.7. *Ebû'l-Hüseyin el-Kanû'* (أبو الحسين القنوع)

İsmi, Ebû'l-Hüseyin Ahmed b. Hamdûn el-Kanû'dur. Maarratü'n-Nu'mân ehlindedir. Fâtımî dönemi şairlerinden olup müellifin muasıdır. Bu şair, İbnü't-Tahhân'ın mûsikî konusundaki yeteneğini methiyeleri ile dile getirmiştir.¹⁸⁶

1.3.5.8. *Ebû'l-Meşkûrî'l-Halebî* (أبوالمشكوري الحلبي)

İsmi Ebû'l-Meşkûr b. Ebi'l-Abbâs el-Halebî'dir. Fâtımî döneminin Halepli şairlerden olup müellifin muasıdır. Kaleme aldığı methiyelerle müellifin mûsikî sanatındaki meziyetlerini dile getirmiştir.¹⁸⁷

1.3.5.9. *Hassân b. Sâbit* (حسان بن ثابت)

Adı, Ebû'l-Velîd (Ebû Abdîrrahmân) Hassân b. Sâbit b. el-Münzir el-Hazrecî el-Ensârî'dir (ö. 60/680[?]). Yesrib'de doğmuştur. Doğum tarihi konusunda ihtilaf vardır. 562, 570 veya 590 yılında doğduğuna dair çelişkili rivayetler mevcuttur. Hazrec kabilesine mensuptur. Hicivleri ile Hz. Peygamberi, ashabını ve İslam dinini savunduğu için “peygamber şairi” olarak meşhur olmuştur. 680 senesinde vefat ettiği düşünülmektedir. Ancak doğum tarihi gibi, vefat tarihi konusunda da ihtilaf vardır.¹⁸⁸ Klasik Arap ğınasının seçkin yüz şarkısı arasında, sözleri Hassân b. Sâbit'e ait olanlar bulunmaktadır. İbnü't-Tahhân da eserinde, Hassân b. Sâbit'e ait olduğunu belirttiği bazı beyitlere yer vermiştir.

1.3.5.10. *İbnü'r-Rûmî* (ابن الرومي)

Adı, Ebû'l-Hasen Alî b. el-Abbâs b. Cüreyc el-Bağdâdî'dir (ö. 283/896). 836 senesinde Bağdat'ta dünyaya gelmiştir. Yazdığı hicivleri ile meşhur olmuş Abbâsî dönemi şairidir. 896 senesinde vefat etmiştir. Şiirleri genellikle 100 ilâ 150 beyitten oluşmaktadır.¹⁸⁹ Ayrıca Arap edebiyatında en hacimli divan (17.000 beyit) da, İbnü'r-

¹⁸⁶ İbnü'l-Adim, *Buğyetü't-Taleb fî Tarihi Haleb*, 2: 707; İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selveti'l-Mahzûn*, 148.

¹⁸⁷ İbnü'l-Adim, *Buğyetü't-Taleb fî Tarihi Haleb*, 10: 4624; İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selveti'l-Mahzûn*, 148.

¹⁸⁸ Hüseyin Elmalı, “Hassân b. Sâbit”, *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 1997), 16: 399-402.

¹⁸⁹ Mustafa Çuhadar - İsmail Durmuş, “İbnü'r-Rûmî”, *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2000), 21: 186-188.

Rûmî'ye aittir.¹⁹⁰ İbnü't-Tahhân, eserinde İbnü'r-Rûmî'nin bestelenmiş bazı beyitlerini aktarmıştır.

1.3.5.11. Mütenebbî (المتنبى)

Adı, Ebû't-Tayyib Ahmed b. el-Hüseyin b. el-Hasen b. Abdissamed el-Cu'fi el-Kindî el-Mütenebbî'dir (ö. 354/965). 915 ya da 916 yılında Kûfe'de dünyaya gelmiştir. Abbâsî döneminin en meşhur şairlerindendir. Şiirlerinde medih, fahr, mesel, edeb, hikmet, mersiye, hiciv, gazel gibi birçok temayı işlemiştir. Arap dili ve edebiyatı ile ilgili aldığı iyi eğitimin yanı sıra bedevi Arapların içinde yetiştiğinden dolayı, Arap dilinin inceliklerine vakıf olabilmiş ve bunu şiirlerine yansıtmıştır. İbnü't-Tahhân'ın eserinde bazı beyitlerine yer verdiği şairlerden olan Mütenebbî, 965 yılında Nûmâniye yakınlarında vefat etmiştir.¹⁹¹

1.3.5.12. Nâcim (الناجم)

Adı, Ebû Osman Sa'd b. el-Hüseyin es-Sem'î'dir (ö. 926). Nâcim lakabıyla bilinmektedir. Abbâsî dönemi meşhur şairlerindendir. Doğum tarihi hakkında bilgi olmamakla birlikte Bağdat'ta dünyaya geldiği kaydedilmiştir. Çağdaşı İbnü'r-Rûmî'nin yakın arkadaşısıdır. 926 yılında vefat etmiştir.¹⁹² İbnü't-Tahhân eserinde, Nâcim'in de bazı beyitlerine yer vermiştir.

1.3.5.13. Şerîfü'r-Radî (الشريف الرضي)

Adı, Ebû'l-Hasen Muhammed b. el-Hüseyin b. Mûsâ b. Muhammed eş-Şerîf er-Radî el-Mûsevî el-Alevî'dir (ö. 406/1015). 970 senesinde Bağdat'ta dünyaya gelmiştir. Soyu baba tarafından Hz. Hüseyin'e, anne tarafından ise Hz. Hasan'a dayandığından kendisine "Zü'l-Hasaneyn" denmiştir. Dönemin önemli şairlerinden olmasının yanında

¹⁹⁰ Bkz. Ebû'l-Hasan Ali b. el-Abbas İbn Cüreyc, *Dîvânü İbnü'r-Rûmî*, thk. Hüseyin Nassâr (Kahire: Dâru'l-Kütüb ve'l-Vesâik el-Kavmiyye, 2003).

¹⁹¹ İsmail Durmuş, "Mütenebbî", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2006), 32: 195-200.

¹⁹² Ömer Ferruh, *Târihu'l-Edebi'l-Arabî: el-Asru'l-Abbâsî*, 4. Bs (Beyrut: Daru'l-İlmi'l-Malayin, 1981), 392.

Şii müfessiri olarak meşhur olmuştur. Radî, 1015 yılında Bağdat'ta vefat etmiştir.¹⁹³ 17 binden fazla beyitten oluşan şiirleri bir divanda toplanmıştır.¹⁹⁴

1.3.5.14. Zü'r-Rumme (نو الرمة)

Adı, Ebû'l-Hâris Zürrumme Gaylân b. Ukbe b. Ma'dî b. Amr el-Adevî el-Kinânî el-Kahtânî'dir (ö. 117/735). 696 senesinde Necid yakınlarında bulunan Dehnâ çölünde doğduğu düşünülmektedir. Emevî döneminin meşhur şairlerinden olan Zü'r-Rumme'nin şiirlerinin çoğu bestelenip hilafet sarayında kurulan mûsikî meclislerinde icrâ edilmiştir. 735 senesinde vefat eden¹⁹⁵ Zü'r-Rumme de müellifin eserinde beyitlerine yer verdiği şairlerdendir.

Haklarında kısaca bilgi verdiğimiz bu şairlerin yanı sıra, eserde Ebû'l-Kâsım Hüseyin el-Mağribî, Ebû'l- Ğanâim Zeyd b. Ahmed, İbn Bişr ve Mufaddal b. Said el-Mağribî gibi, müellifin çağdaşı olan Fâtımî dönemi şairlerinin isimleri zikredilmiş ve bu isimlere nispet edilen bazı beyitlere yer verilmiştir.

¹⁹³ Mustafa Özel, “Şerîfü'r-Radî”, *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2010), 39: 4-5; Muhammed b. el-Hüseyin Şerîfü'r-Radî, *Divanu Şerîfü'r-Radî*, thk. Yusuf Şevki Ferhat, 1. Bs (Beyrut: Dâru'l-Cil, 1995), 5.

¹⁹⁴ Bkz. Şerîfü'r-Radî, *Divanu Şerîfü'r-Radî*.

¹⁹⁵ Musa Yıldız, “Zürrumme”, *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2013), 44: 581-582.

II. BÖLÜM: HÂVİL FÜNÛN ve SELVETÜ'L-MAHZÛN'DA MÛSİKÎ DÜŞÜNCEİ



2.1. Mûsikînin Tanımı

Mûsikî kelimesinin kökenine dair en yaygın görüşe göre, “Mousike” veya “Mousa” şeklinde eski Yunanca’da kullanılan ve Latince’ye de “Musica” şeklinde geçtiği düşünülen bu kelime, zamanla Latince’den de diğer dillere geçmiştir.¹⁹⁶ Öyle ki, mûsikî terimi, birçok dilde Latincesine benzer şekilde kullanılmaktadır. Örneğin; İngilizcede “music”, Fransızcada “musique”, Arapçada “mûsikâ”, Farsçada “mûsikî”, Türkçede ise “mûsikî” ya da “müzik” gibi. Mûsikî kelimesi kökeni itibariyle genelde eski Yunan mitolojisi ile ilişkilendirilmektedir.¹⁹⁷ İbnü’t-Tahhân da, eski Yunan filozoflarından alıntı yaparak mûsikî kelimesinin kökeninin, diğer feleklere üstünlüğünden dolayı Yunanca “mûsikâ kıyâ” adı verilen en büyük felektten geldiğini, mûsikînin sanatların en üstünü olduğu için bu sanata “mûsikî” isminin uygun görüldüğünü ifade etmektedir.¹⁹⁸ Ali el-Kâtib de eserinde mûsikî kelimesinin kökenine dair benzer ifadeler kullanmıştır.¹⁹⁹

İbnü’t-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*’da mûsikî kelimesinin anlamına dair müstakil bir başlık açmış ve kitabının ikinci makalesinin ilk bölümünde bu konuya değinmiştir. Müellif bu bölümde mûsikî kelimesi ile ilgili hem kendi tarifini vermiş, hem de eski Yunan filozoflarından çeşitli alıntılar yaparak konuyu izah etmeye çalışmıştır. Müellifin yaşadığı X-XI. asırda henüz mûsikî terimleri tam anlamıyla yerleşmediğinden “mûsikî, ğına, lâhin” kelimelerinin sıklıkla birbirinin yerine kullanıldığı bilinmektedir. Nitekim İbnü’t-Tahhân’ın mûsikîyi tarifinde de bu durum açık bir şekilde görülmektedir. Ona göre; “Onların mûsikî dedikleri şey lafzen “elhân”dır (makam/beste/melodi). Elhân ise; geleneksel bir şekilde nazmedilmiş kelimeleri oluşturan harflerle bütünleşmiş, sınırlı ve âhenkli notalar birliğidir.”²⁰⁰ İbnü’t-Tahhân, kendi dönemindeki müelliflerin birçoğunda olduğu gibi verdiği tarifte mûsikî ile “lâhin” kavramlarını birlikte kullanmıştır. Lügatte; “Kaideye uygun güzel ses, nağme, ezgi,

¹⁹⁶ Nuri Özcan - Yalçın Çetinkaya, “Mûsikî”, *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2006), 31: 257.

¹⁹⁷ Bkz. Erdoğan Ateş, *Türk Din Mûsikîsi* (İstanbul: Rağbet Yayınları, 2015), 21; Özcan - Çetinkaya, “Mûsikî”, 31: 257. Mûsikî kelimesinin kökenine dair diğer bir görüş için bkz. Fazlı Arslan, *İslam Medeniyetinde Mûsikî* (İstanbul: Beyan Yayınları, 2015), 223.

¹⁹⁸ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 163.

¹⁹⁹ Bkz. Öncel, *Ali el-Katib'in Kemâlü Edebi'l-Ğinâ Adlı Eseri*, 163.

²⁰⁰ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 163. Müellifin verdiği mûsikî tanımına en yakın tarif yine Ali el-Kâtib tarafından verilmiştir. Bkz. Öncel, *Ali el-Katib'in Kemâlü Edebi'l-Ğinâ Adlı Eseri*, 82.

*birden fazla sesin bir araya gelerek oluşturduğu mûsikî cümlesi, ahenk*²⁰¹ gibi anlamlara gelen lâhin kelimesini ise, müellif eserin başka bir yerinde; “*Bir sesin, tizden-peste doğru bir nağmeden başka bir nağmeye dönüşmesi durumudur*”²⁰² diye izah etmiştir.

İbnü't-Tahhân, kendi yaşadığı dönemle ilgili olarak mûsikî ifadesini duyan herhangi bir kişinin, onu sadece tellerden, çalgılardan vs. ibaret zannettiğini, fakat bunun bir hata olduğunu düşünmektedir. Çünkü müellife göre mûsikî kavramı, hem teorik hem pratik yönü olan bir sanatla ilgilidir. Mûsikî; vurmalı, telli ve nefesli çalgılardan elde edilen ve insan ürünü olan nağmelerin bilinen bir hesap ile bir araya getirilmesidir.²⁰³

İbnü't-Tahhân'ın Orpheus'a²⁰⁴ dayandırdığı bir ifadede ise mûsikî şöyle tarif edilmiştir; “*Mûsikî erdemlilerin ve erdemsizlerin icrâ ettiği hem ruhani hem cismani bir sanattır. Dolayısıyla mûsikînin insandaki çok sayıda meziyeti bir araya getirdiğini görürsün.*”²⁰⁵ Müellifin verdiği bir başka mûsikî tanımı ise şu şekildedir; “*Mûsikî hareket, sayı ve zamanı bir araya getirir. Başka bir ifade ile farklı hareketleri bir araya getiren sanattır.*”²⁰⁶

Antik Yunan döneminden beri filozoflar ekseriyetle mûsikîyi riyaziyat ilimleri arasında ele almışlar ve ilimlere dair yaptıkları tasniflerde mûsikîyi riyaziyatın alt dalı olarak kabul etmişlerdir. Örneğin, Aristo, ilimleri pratik, poetik ve teorik olmak üzere üç sınıfa ayırmış ve mûsikîyi, ilimler arasında en üstün kabul ettiği matematiğin bir alt dalı olarak sınıflandırmıştır.²⁰⁷ İslam dünyasında ise, Müslüman âlimlerin bilhassa IX. asırda Abbâsîler döneminde yaygınlaşan tercüme faaliyetleri ile birlikte haberdar oldukları bu tasnif genel kabul görmüştür. İlk İslam filozofu Kindî, mûsikîyi “ilmü't-te'lîf” adıyla riyaziyat ilimleri arasında konumlandırmıştır. Ona göre lahın üç unsuru vardır ki, bunlar; şiir, kompozisyon ve ikâ'dır.²⁰⁸ Fârâbî ise, mûsikîyi *İhsâu'l-Ulûm*'unda riyazi ilimlerden

²⁰¹ Ferid Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat* (Ankara: Aydın kitabevi, 2007), 540.

²⁰² İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 32.

²⁰³ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 164.

²⁰⁴ Orfe (*Orpheus*): Eski Yunan mitolojisinde şiir ve müzik gücünün en büyük temsilcilerinden birisi olarak geçmektedir. Detaylı bilgi için bkz. Tülek, *Efsuncu Orpheus*; Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, 293-295.

²⁰⁵ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 163.

²⁰⁶ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 163.

²⁰⁷ Hüseyin Akpınar, “İlimler Tasnifinde Mûsikînin Yeri”, *İstem*, 5 (2005): 192.

²⁰⁸ Zekerîya Yusuf, *Müellefâtü'l-Kindî el-Mûsikîyye* (Bağdat: Matbaatü'ş-Şefik, 1962), 70; Turabi, “İlk Dönem İslam Dünyasında Mûsikî Çalışmalarına Bir Bakış”, 225.

(aritmetik, geometri, astronomi, mûsikî) biri olarak tasnif etmiştir.²⁰⁹ Ona göre mûsikî; “*Makam ve melodi türlerini, bunların nelerden ve nasıl teşekkül ettiğini, daha tesirli ve güzel olmaları için ne gibi işlemler yapılacağını araştıran bir ilim dalıdır.*”²¹⁰ Harezmi'nin *Mefâtihu'l-Ulûm* adlı eserinde de riyazi ilimlerden sayılan mûsikî, lâhinleri (nağmeleri) te'lif ilmi anlamında kullanılmıştır.²¹¹ İhvan-ı Safâ'ya göre ise, mûsikî ile ğına aynı şeydir.²¹² İbn Hurdâzbih de, ğınanın “hudâ”dan türetildiğini ifade etmiştir.²¹³

İbn Sinâ'nın ilimler tasnifinde de mûsikî dört riyazi ilimden üçüncüsü olarak sınıflandırılmış ve *Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ*'sında mûsikî şöyle tarif edilmiştir; “*Müzik birbirleriyle uyumlu olup olmadıkları yönünden sesleri ve bu sesler arasına giren zaman sürelerini, bir melodinin nasıl kompoze edildiğinin bilinmesi amacıyla araştıran matematiksel bir ilimdir.*”²¹⁴ İbn Sinâ'nın yaptığı bu tarifinde iki unsur ön plana çıkmaktadır. Bunlar, nağme ve ikâ'dır (ritim). İbn Sinâ'nın müzik tarifi, kendisinden sonra gelen müelliflerin birçoğu tarafından da aynen kullanılmıştır.

Ali el-Kâtib'e göre ise; “*Mûsikî lâhin anlamındadır. Lâhin ise belirli bir kompozisyona göre bestelenmiş ve (çeşitli anlamları ifade etmek için) sözcükleri meydana getiren harflerle birlikte söylenen nağmeler topluluğudur.*”²¹⁵ Ali el-Kâtib'in vermiş olduğu bu mûsikî tarifinin İbnü't-Tahhân'ın verdiği tarife çok yakın olduğu söylenebilir.

2.2. Mûsikînin Fazileti

İbnü't-Tahhân'a göre insanların çoğu mûsikînin/lâhinlerin fazileti hakkında bilgi sahibi değildir. Bunun sebebi, insanların lâhinlerin sadece dinleyene zevk vermesi için üretildiğini düşünmeleridir. Ancak müellife göre işin aslı böyle olmayıp insanların çoğu bu konuda hata etmektedir. Müellif kendi döneminde mûsikî icrâ eden

²⁰⁹ Ebû Nasr Muhammed b. Muhammed b. Tarhan b. Uzluğ Fârâbi, *İhsâu'l-Ulûm*, trc. Ahmet Ateş (İstanbul: MEB Yayınları, 1990), 104.

²¹⁰ Turabi, “Fârâbi'nin Mûsikî Alanındaki Görüşleri ve Eserleri”, 48.

²¹¹ Muhammed b. Ahmed b. Yusuf el-Harezmi, *Mefâtihu'l-Ulûm*, thk. İbrahim El-Ebyârî, 2. Bs (Beirut: Daru'l-Kitabi'l-Arabî, 1989), 259.

²¹² İhvân-ı Safâ, *Resâilü İhvânü's-Safâ ve Hullânü'l-Vefâ*, thk. Arif Tamîr (Beirut-Paris, 1995), 198.

²¹³ Ubeydullah b. Abdullah İbn Hurdâzbih, *Kitabü'l-Lehv ve'l-Melâhi*, thk. Ğattâs Abdülmelik Haşebe (Kahire: el-Heyetü'l-Mısıriyyetü'l-Amme li'l-Kitab, 1984), 41.

²¹⁴ Ahmet Hakkı Turabi, *İbn Sinâ - Mûsikî* (İstanbul: Litera Yayıncılık, 2004), 6.

²¹⁵ Öncel, *Ali el-Katib'in Kemâli Edebi'l-Ğinâ Adlı Eseri*, 82; Ali el-Kâtib, *Kemâli Edebi'l-Ğinâ*, thk. Ğattâs Abdülmelik Haşebe (Kahire: el-Mektebetü'l-Arabiyye, 1975), 45.

müziyenlerin çoğunun mûsikînin faziletine dair bir fikirlerinin olmayışını, onların bu konuyu anlayacak kabiliyetten yoksun olmalarına bağlamaktadır. Bundan dolayı da mûsikînin aslında fazla önem arz etmeyen yönlerini ön plana çıkarıp abarttıklarını ifade etmiştir.²¹⁶ Ali el-Kâtib de bu konuda İbnü't-Tahhân'la benzer görüşlere sahiptir.²¹⁷ Ali el-Kâtib'e göre mûsikînin fazileti basit zevklerle mukayese edilmeyecek kadar önemlidir. Ona göre eski zamanlarda toplumların savaş veya barış durumlarında kullandıkları bazı melodiler vardır ki, bunlardan bazısı güç, kuvvet verir, bir kısmı da dinginlik vererek yorgunluğu ve bitkinliği ortadan kaldırır.²¹⁸

Müellife göre, aslında mûsikî ile uğraşan bilge insanlar cimriyi cömertliğe, isyankârı razı olmaya, sert mizaçlı olanı yumuşak huylu olmaya, korkak olanı cesur olmaya dönüştürmek için mûsikîyi çok mahirane bir biçimde kişisel ve siyasi ilişkiler ile hile gibi konularda kullanma cihetine girmişlerdir. Böylece insanın ruhsal durumunu bir halden başka bir hale dönüştürmüş ve ruha gerçekte olmayan bir takım şeyleri düşündürmüşlerdir. Bu konuda Ali el-Kâtib'in *Kemali Edebi'l-Ğina* adlı eserinde de benzer ifadeler yer almış ancak İbnü't-Tahhân'ın mûsikînin kullanıldığı alanlarla ilgili zikrettiği bu üç unsuru Ali el-Kâtib; siyasi ilişkiler, hile ve tedavi olarak ifade etmiştir.²¹⁹

Müellif'e göre, konuşmak dilsizliğe nasıl üstün kılınmışsa, ğinâ da (mûsikî) konuşmaya üstün kılınmıştır. Aynı ifade İbn Hurdâzbih'in eserinde de geçmektedir.²²⁰ İbnü't-Tahhân mûsikînin faziletine dair yine kitabının ilk bölümünde “Filozofların sözünün özü” adlı bir başlık açmış ve bu başlık altında da kadim filozoflardan birçok alıntı yaparak mûsikînin üstün bir sanat olduğunu izah etmeye çalışmıştır. Müellifin bu konuda yaptığı başlıca alıntılar ise şöyledir;

Eflâtun mûsikînin faziletine dair demiştir ki; “*Müzik, dile düşen ancak dilin telaffuz etmekten aciz olduğu ve nefsin (insanın) lâhin tarzında ancak çıkarabildiği çok kıymetli bir değerdir. Bu lâhinler ortaya çıktığı zaman da kişi onunla mutlu olur ve*

²¹⁶ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 16.

²¹⁷ Bkz. Ali el-Kâtib, *Kemâlü Edebi'l-Ğinâ*, 22; Öncel, *Ali el-Katib'in Kemâlü Edebi'l-Ğinâ Adlı Eseri*, 89.

²¹⁸ Öncel, *Ali el-Katib'in Kemâlü Edebi'l-Ğinâ Adlı Eseri*, 90.

²¹⁹ Ali el-Kâtib, *Kemâlü Edebi'l-Ğinâ*, 22; Öncel, *Ali el-Katib'in Kemâlü Edebi'l-Ğinâ Adlı Eseri*, 89.

²²⁰ Bkz. İbn Hurdâzbih, *Kitabü'l-Lehv ve'l-Melâhi*, 43; Turgut Yahşi, *Mufaddal b. Seleme'nin Kitâbü'l-Melâhi ve Esmâihâ Adlı Eserinin İncelenmesi* (Marmara Üniversitesi SBE Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 2013), 76.

neşelenir.”²²¹ Yine Eflatun’a göre; “Arif kişi ancak fitratı doğru ve yapısı mutedil olandır. Özellikle kendi iç dünyasındaki manaları iyi bilmenin yanı sıra, nağmelerinin vezinlerini, parçalarının ölçülerini ve zamanlarını bilen kimsedir.”²²²

Pisagor ise *Mûsikî Nağmelerinin Yerleri* adlı eserinde mûsikînin sözden üstünlüğünü şöyle ifade etmiştir; “Müziğin sözden üstünlüğü, kişinin onu anlamasa bile hisleriyle beğenmesidir. Zira bir şeye arzu ve iştihak duyan kimsenin arzuladığı şeyi gözleyip kollaması gibi nefis onu (müziği) kollar ve gözetler.” Yine Pisagor demiştir ki; “İnsan için en faydalı olan, değerli şeylerle konuşmasıdır. Eğer buna güç yetiremiyorsa o zaman söyleyeni dinlesin.”²²³

Artemidorus da; “Eğlendirici seslerin (müzik) dinlenmesinde kişiyi, sözle, gülüşle ve sesle terennüm etmeye yönelten bir özellik vardır ve bu da Tanrı’nın insana bahşettiği yüce bir yetenektir”²²⁴ demiştir.

Öklid; “Ne gariptir ki, dili akla uygun gelmeyen şeyleri ayırt etme aracına dönüştürdüğümüzde dil, müzik dinlemenin bize verdiği sunmuyor” demiş ve ardından şunları eklemiştir: “Tanrı (Hamd O’nadır), bize hikmete ulaşabilmemizde bir sebep olsun diye duyma yetisini bahşetmiştir. Kulaklara gelen sesin (müziğin) faydası, içimizdeki duygulara hitap eden ahenkli lâhinleri dinlediğimizde bizi hikmete ulaştırmasındadır. Yoksa müziğin faydası, birçok insanın sandığı gibi dinleyince hayvanların da aldığı keyiften (lezzetten) ibaret değildir. Bize bu yetenek, eğer ruh halimiz düzgün değilse ruhumuzu terbiye edebilsin diye verilmiştir.”²²⁵

Hermes ise; “Tanrı bizdeki zafiyeti bilince bize ruhsal halimizi düzelten mûsikî ilmini verdi. Biz mûsikîyi bayramlarımızda hüznü/duygusal melodilerle O’nu yücelterek ve kutsayarak Allah’a yaklaşmak için kullanırız ki, bu durum içinde bulunabileceğimiz en güzel ruh halidir”²²⁶ demiştir.

²²¹ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 14.

²²² İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 15.

²²³ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 14.

²²⁴ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 15.

²²⁵ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 15.

²²⁶ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 15.

İbnü't-Tahhân, mûsikînin faziletine dair aktardığı Grek filozoflarının bu sözlerinin kaynağını zikretmemiş, ancak bu bilgileri Abbâsîler döneminde IX. asırda Beytü'l-Hikme'nin kurulmasıyla yaygınlaşan tercüme faaliyetleri vasıtasıyla Arapçaya çevrilen eserlerden ya da kendisinden önceki Müslüman âlimler tarafından telif edilen mûsikî eserlerinden almış olması muhtemeldir.

2.3. Mûsikînin Tesiri

Mûsikînin canlılar üzerine olan tesiri kadim zamanlardan beri inanılan ve bu sebeple toplumların hem dini ayinlerinde hem de çeşitli maddi-manevi hastalıkların tedavisinde kullanılan bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Eski Çin, Hint, Mısır medeniyetlerinde olduğu gibi müzisyenlik ve hekimliğin genellikle aynı kişide toplandığı, eski Yunan medeniyetinde de canlıların yanı sıra ölülerin dahi müziğin tesiri altında kaldığına inanılmıştır.²²⁷ Bu sebeple mûsikînin tesiri, eskiden beri hem filozofların eserlerinde hem de diğer müelliflerin mûsikî üzerine telif ettikleri eserlerde ele aldığı önemli hususlardan birisi olmuştur. Kadim Yunan medeniyetinde müziğin tesirini tedavide ilk kullananlar olarak Pitagoras, Hipokrat, Eflâtun ve Aristo zikredilebilir.²²⁸

İlk dönem İslam dünyasında ise Kindî, İhvân-ı Safâ, Fârâbî, İbn Sinâ, İbn Hurdâzbih, Ali el-Kâtib gibi birçok âlim, eserlerinde mûsikînin tesirini konu edinmişlerdir. Örneğin Kindî, *Kitâbu'l-Musavvitât* adlı risalesinde mûsikînin insanın ruhu ve bedeni üzerindeki etkilerini ele almış, ayrıca mûsikînin hayvanlar üzerine olan tesirlerini de çeşitli örnekler vererek izah etmiştir.²²⁹ İbn Hurdâzbih ise *Kitâbü'l-Lehv ve'l-Melâhî* adlı eserinde mûsikînin zihni saflaştırdığını, damarları yumuşattığını, gönlü canlandırıp şevke getirdiğini, insana cesaret verip cimriyi cömertleştirdiğini belirtmektedir.²³⁰ İhvân-ı Safâ da mûsikînin, nefisleri halden hale dönüştürme ve huyları tersine çevirebilme kudretine sahip olduğu düşüncesindedir.²³¹ İhvân-ı Safâ'ya göre insanoğlu Hz. Âdem'den beri mûsikîyi kullanmaktadır ve insanın mûsikîyi kullanması

²²⁷ Ahmet Hakkı Turabi, *Gevrekzâde -Müzikle Tedavi ve Amasya Darüşşifâ Örneği* (Amasya: Amasya Belediyesi, 2015), 19.

²²⁸ Ahmet Hakkı Turabi, *Gevrekzâde Hafız Hasan Efendi ve Mûsikî Risâlesi* (İstanbul: Rağbet Yayınları, 2005), 17.

²²⁹ Turabi, *El-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*, 92-95.

²³⁰ Yahşi, *Mufaddal b. Seleme'nin Kitâbü'l-Melâhî ve Esmâihâ Adlı Eserinin İncelenmesi*, 75.

²³¹ Yalçın Çetinkaya, *İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi* (İstanbul: İnsan Yayınları, 1995), 94.

bizatihi onun nefisler üzerindeki tesirinin bir delilidir.²³² Ayrıca, başta Fârâbî olmak üzere bazı Müslüman âlimlerin kaleme aldıkları eserlerde, hangi makamın hangi vakitlerde dinlendiğinde daha tesirli olacağına dair bazı bilgilerin yer aldığı da ifade edilmektedir.²³³ Yine İbni Sînâ'nın; “*Şarkı söylemek sağlığı koruyan en iyi egzersizdir*”²³⁴ sözü ise, onun konuya bakışını özetler niteliktedir. Öte yandan Müslüman âlimler arasında tamamen mûsikînin canlılar üzerine etkilerini ele alan müstakil eserler de kaleme alınmıştır. İbnü'l-Heysem'in (965-1040) *Te'sîru'l-Luhûni'l-Mûsikîyye fi'n-Nüfûsi'l-Hayvâniyye*²³⁵ adlı eseri doğrudan bu konu ile ilgilidir. Câhız'ın (ö. 869) *Kitâbu'l-Hayevân* adlı eseri içerisinde de mûsikînin hayvanlar üzerine tesirini ele alan bir bölüm bulunmaktadır. Câhız'ın ilgili eserinde mûsikînin hayvanlar üzerine nasıl tesir ettiği verilen birçok örnekle izah edilmektedir.²³⁶

Daha sonraki dönemlerde de, Safiyüddin el-Urmevi, Abdülkadir Merâği, Hızır b. Abdullah, Gevrekzâde Hasan Efendi gibi birçok müellif, telif ettikleri eserlerde mûsikînin tesirine dair çeşitli bilgiler vermişlerdir.

Fâtımî döneminin meşhur bestekârlarından olan İbnü't-Tahhân; “*Mûsikî, her dile uyum sağlar, huyları etkiler, tabiatları değiştirir, sakin olanı harekete geçirir, hareketli olanı da sakinleştirir*”²³⁷ diyerek mûsikînin insanın mutluluk, hüznün, gibi duygularını tahrik edebildiğini ve bu duyguları harekete geçirebildiğini ifade etmektedir. Ona göre tellerin sesleri, nefsin tabiatının suretidir. Ancak bunun için dinlediği müziğin insanın ruh haline uygun düşmesi gerekir.

Mûsikînin insan tabiatını etkilediği ve bazen bir silah gibi bazen de hastalıkları tedavi edici bir ilaç gibi kullanılabildiğini ifade eden İbnü't-Tahhân, mûsikînin insanlar

²³² Çetinkaya, *İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi*, 95.

²³³ Bkz. Ruhi Kalender, “Türk Mûsikîsinde Kullanılan Makamların Tesirleri”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 29 (1987): 361-375; Süheyl Ünver, “Fârâbî, Mûsikîsi ve Makamları Hakkında”, *Türk Mûsikîsi Dergisi*, 3 (1948): 3.

²³⁴ Ahmet Hakkı Turabi, *İbni Sînâ'nın Kitâbuş-Şifâ'sında Mûsikî* (Marmara Üniversitesi SBE Basılmamış Doktora Tezi, 2002), 32.

²³⁵ İbnü'l-Heysem'in adı geçen eseri eseri günümüze ulaşamamıştır.

²³⁶ Câhız'ın mûsikînin canlılar üzerine tesiri ile ilgili kaleme aldığı bölümün tercümesi Bayram Akdoğan'ın konu ile ilgili yayınladığı makalede yer almaktadır. Bkz. Bayram Akdoğan, “Câhız ve Mûsikînin Tesiri Hakkındaki Makalesi”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 42/1 (2001): 247-256.

²³⁷ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 163.

üzerinde ne kadar tesirli olduğunu izah etmek için bazı rivayetleri aktararak bu konudaki görüşlerini temellendirmeye çalışmaktadır.

Mûsikînin tesiri hakkında müellifin aktardığı bir hikâye şöyledir;

“Eski Yunan krallarından birisine, bir bölgenin ahalisinden en şedit ve cesur kimselerin bir anda zayıf ve sefil hale dönuştükleri haberi gelmiştir. Kral bu durumun sebebini sormuş ve sebep olarak bazı muhanneslerin (efemine, kadınlığa özenen kişiler) o ahalinin yanında oturup, yumuşak/naif lâhinler dinleterek onlara yumuşaklık/naiflik, rehavet ve kadınımsı haller kazandırmaları gösterilmiştir. Bunun üzerine Kral, bu muhanneslerin başka yerlere sürülmeleri emrini vermiş ve o bölgenin ahalisine de bir takım müzisyenler göndererek onları cesaretlendirecek, kızdıracak, yiğitliğe sevk edecek müzikler çalmalarını emretmiştir. Böylece o ahali, eski hallerine dönmüş ve düşmanlarından korunmuşlardır.”²³⁸

Müellif yine mûsikînin tesiri ile ilgili olarak Batlamyus’un, günün başında, insanlara egzotik (kulağın aşına olmadığı) müzikleri dinlemelerini tavsiye ettiğini ve bu müzikleri dinleyenlerin günün sonunda farkına varmadan nefislerinin teskin olduğunu, ılımlı huylara sahip olduklarını ve ruh hallerinin değiştiğini ifade etmiştir. Müellif, yine Batlamyus’un günün sonunda, insanların uykularında kâbuslardan, kötü rüyalardan kurtulmak ve ruhlarını dinlendirmek için uyumadan önce bu müzikleri dinlemelerini tavsiye ettiğini ifade etmektedir.²³⁹

İbnü’t-Tahhân, çalgı aletlerinin seslerinden etkilenmenin cahiller arasında yaygın olduğunu ve hayvanların dahi bunlardan etkilendiğini ifade etmektedir. İbnü’t-Tahhân mûsikînin hayvanlar üzerindeki tesirine dair Câhız’dan yaptığı alıntıda ise, keçi dışında tüm hayvanlara mûsikînin tesir ettiğini belirtmektedir. Müellifin, hayvanların mûsikî karşısında nasıl etkilendiklerine dair verdiği bazı örnekler ise şöyledir;

²³⁸ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 16. Bu hikâye aynı şekilde Ali el-Kâtib’in eserinde de geçmektedir. Bkz. Ali el-Kâtib, *Kemâlû Edebi’l-Ġinâ*, 22; Öncel, *Ali el-Katib’in Kemâlû Edebi’l-Ġinâ Adli Eseri*, 94.

²³⁹ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 17.

“Hayvanların çoğu tarab²⁴⁰ olmasıyla (duygulanmasıyla) bilinir. Geyikler, zurna ve telli çalgı duyunca etkilenip uyurlar. Develer de, dört beş gün susuz kalıp suya ulaştığı anda müzik dinlerse kafalarını kaldırıp su içmeyi bırakırlar. Atlar, katırlar, eşekler, çoğu ıslık dinleyerek su içerler. Şair dedi ki;

Tarabsız bir şey içme!

Ben atların ıslık dinleyerek (su) içtiğini gördüm.

Çulluk kuşları telli çalgı sesi duyarsa ötmeye başlar ve kanatlarını çırpıp çalan kişinin yanına kadar gider. Belki de müzik çalınan meclise girip udun sapına konup uygulandıklarını ve çalınan müziğe büyük bir uyum gösterdiklerini bile görebilirsin. Konuşan kuşlardan bazılarının da udun icrâsına kulak kesildiklerini ve buna karşılık konuştuklarını görürsün. Bu kuşlar; Nevabi, Âbid, Kammâniyyi, Debbâsiyyi, Fevahid, Şehârîr, Belâbil ve Zerâzîr'dir. Bu söylediklerim bizzat görülmüş olaylardır, sırf rivayet değildir.”²⁴¹

İslam medeniyetinde mûsikînin tesiri üzerine yapılan ilmi çalışmalar esas alınarak bizatihi meydana getirilen müesseselerle mûsikînin bu yönünden çeşitli şekillerde istifade edilmiştir. Örneğin bazı maddi ve manevi hastalıkların tedavisi amacıyla tesis edilen müzikle tedavi merkezlerinde insanlar şifa bulmuşlardır. İslam medeniyetinde bilhassa Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde müzikle tedavide önemli aşamalar kaydedilmiştir. Selçuklu ve Osmanlı'da müzikle tedavi yapılan başlıca merkezler arasında; Nurettin Zengi Hastanesi (Şam 1154), Kayseri Gevher Nesibe Tıp Medresesi (1204-1206), Divriği Darüşşifası (1228), Amasya Bimarhanesi (1308), Yıldırım Bâyezîd Darüşşifası (Bursa 1396), İstanbul Fatih Darüşşifası (1470), İstanbul Enderûn Hastanesi (1478), Edirne II. Bâyezîd Darüşşifası (1484), İstanbul Süleymaniye Tıp Medresesi (1550-1557) bulunmaktadır.²⁴²

²⁴⁰ Arapça bir kelime olup, duygulanmak, coşmak, coşkunluk, gibi anlamlara gelmektedir.

²⁴¹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 57-58.

²⁴² Turabi, *Gevrekzâde -Müzikle Tedavi ve Amasya Darüşşifâ Örneği*, 24.

2.4. Lâhinlerin Mânâsı

Müellif, mûsikî konusunda uzman olan kimselerin bölümleri fazla olan, iyi işlenmiş ve devirleri uzun eserleri beğendiklerini ve onların bu konuda haklı olduklarını ifade etmektedir. Ancak bu uzman kişilerin dahi bir hususu fark etmediklerini belirtir ki o da; lâhinlerin açık/bilinen ve kapalı/gizli bazı özellikleri vardır. Ona göre lâhinlerin açık olan özellikleri; sertlik, yumuşaklık, hafiflik, ağırlık, tatlılık, hamlık, sıcaklık ve soğukluk. Açık olan özelliklerden çok daha fazla önem arz eden kapalı/gizli özellikleri ise; bestenin niteliği, güzel icrâ edilmesi ve lâhinlerin anlamlarının bilinmesidir.²⁴³

İbnü't-Tahhân'a göre lâhinlerin de şiirlerde olduğu gibi bazı anlamları vardır. Ancak her lâhinin anlamı olmayabilir ve birçoğunun herhangi bir anlamı olmadığını da ifade etmiştir. Ona göre; *“Vezinleri iyi düzenlenmiş, güftesi anlam yüklü ancak manası olmayan lâhinler olduğu gibi, anlamı narin, güzel, ruha faydası çok, tesiri kuvvetli lâhinler de vardır.”*²⁴⁴ Fakat müellife göre lâhinlerin anlamlarının dinleyicini tarafından fark edilmesi gerekmektedir. Dinleyicinin lâhinlerin anlamlarını idrak edebilmesi için de herhangi bir söz söyleyenin, sözü söyleme üslubu ile ruh hali arasındaki ilişkiye dikkat çekmektedir. Ona göre; *“Lâhinler, söyleyenin hoşnut, öfkeli, neşeli, kederli, hüznü ve sevinçli halini yansıtması gerekir, çünkü konuşanın hoşnut olması hali ile mahzun hali birbirinden çok farklıdır. Vaizin sözünün üslubu boş konuşan kişinin üslubundan farklıdır. Cahilin üslubu da, yumuşak huylu/hoşgörülü kişinin üslubundan farklıdır. Korkak kişinin üslubu cesur kişinin üslubundan farklıdır. İffetsiz kişinin üslubu ile iffetli kişinin üslubu farklıdır. İtaatkâr/çaresiz kişinin üslubu yine arsız kişinin üslubundan farklıdır. Küstah kişinin üslubu, iltimas bekleyen kişinin üslubundan farklıdır. Aziz kişinin üslubu ile hakir kişinin üslubu da farklıdır.”*²⁴⁵ İbnü't-Tahhân, yaptığı bu benzetmelerin konuyu anlatmak için yeterli olduğunu ifade etmiştir.

Ali el-Kâtib'in *Kemâli Edebil'l-Ğinâ* adlı eserinde ise, İbnü't-Tahhân'ın konu ile ilgili yaptığı izahlar ve verdiği bu örnekler benzer ifadelerle yer almakla beraber mesele daha detaylı olarak izah edilmiştir. Ali el-Kâtib'e göre de her lâhinin bir anlamı

²⁴³ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 17-18.

²⁴⁴ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 17.

²⁴⁵ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 18.

yoktur. Şayet bir lâhnin anlamı varsa, o da bestekârının niyetinde saklıdır. Bu da bir şairin şiirinde güttüğü amaç ve anlamlara benzer. Ali el-Kâtib'e göre lâhinlerdeki amacın iyi anlaşılması gerekmektedir. Herhangi bir söz söyleyenin, sözünde kastettikleri nasıl ki muhataplarınca zaman ve zemine göre anlaşılıyorsa bestekârın da aynı şekilde anlaşılması lazım gelir. Ali el-Kâtib, lâhinlerin insan hayatındaki üzüntülerin ve sevinçlerin bir yansıması olduğunu ve insanoğlunun geçmişten günümüze geçirdiği tüm aşamaların aynen şiirlerde olduğu gibi ürettiği müzikte de bir yansımasının bulunduğunu ifade etmektedir.²⁴⁶

2.5. Mûsikî, Nefis ve Felek ilişkisi

Kökene eski Sümer medeniyetine kadar gittiği düşünülen, ancak M.Ö. IV. yüzyılda Pythagoras (Pisagor) tarafından sistemleştirilen “Ethos Doktrini”ne göre, kâinat ile matematik arasında bir ilişki söz konusudur. Sayıların kâinatın birer anahtarı oluğunu kabul eden Pisagor ve Platon başta olmak üzere onun takipçileri, gök cisimleri ile sayılar ve müzikal sesler arasında güçlü bir bağın olduğuna inanmıştır. Özellikle M.Ö. V. yüzyılda Empedokles tarafından ortaya konan dört unsur nazariyesi ile de evrendeki birçok olgu dört sayısı ile irtibatlandırılmıştır. Pisagorcuya göre müzikal armoni ile kâinatın düzeni arasında bir uyum vardır ve bu da insanın ruhuna tesir etmektedir. İslam dünyasında ilk olarak Kindî ve İhvân-ı Safâ'da görülen ancak Fârâbî ve İbn Sinâ'nın kabul etmediği bu anlayış, daha sonraki birçok edvar kitabında da karşımıza çıkmaktadır. Buna göre; dört unsur (ateş, toprak, hava, su), ahlât-ı erbaa denilen dört sıvı (safra, kan, balgam, sevda),²⁴⁷ dört mevsim ve udun dört teli birbiriyle ilişkilendirilirken, on iki burç on iki makam ile yedi yıldız yedi âvâze ile ve dört unsur da dört şube ile ilişkili kabul edilmiştir.²⁴⁸

²⁴⁶ Ali el-Kâtib, *Kemâlî Edebi'l-Ğinâ*, 24-25; Öncel, *Ali el-Katib'in Kemâlî Edebi'l-Ğinâ Adlı Eseri*, 97-98.

²⁴⁷ Ahlât-ı erbaa: İlk ve Ortaçağ'daki tıp anlayışına göre, insan bedenindeki dört sıvının bazı özellikleri vardı. Bedeni dolaşan kan akıcı ve sıcak, beyinde saklanan balgam akıcı ve soğuk, dalak ve midede bulunan kara safra (sevda) kuru ve soğuk, karaciğerde saklanan sarı safra ise kuru ve sıcaktı. Detaylı bilgi için bkz. Ayşegül Demirhan Erdemir, “Ahlât-ı Erbaa”, *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 1989), 2: 24.

²⁴⁸ Bu konuda detaylı bilgi içinin bakınız; M. Cihat Can, “Eski Grek Dört Unsur Nazariyesi ve Türkçe Müzik Yazmalarında Etkisi”, *GÜ Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi* 22/2 (2002): 133-143; Öztürk, “Makam, Âvâze, Şûbe ve Terkib: Osmanlı Mûsikî Nazariyatında Pisagorcuya” Kürelerin

İbnü't-Tahhân'ın yüz iki konu başlığı bulunan eseri *Hâvi'l-Fünûn*'da mûsikî-nefis-felek ilişkisini ele alan müstakil bir başlık bulunmasa da, müellifin, eser içerisinde bu konu ile ilgili düşüncelerini tespit edebileceğimiz çeşitli ifadelerini görebilmekteyiz.

İbnü't-Tahhân bu konu ile ilgili “teller, özellikleri, isimleri, seçimleri ve yapısı” adlı bölümde Kanderus el-Mûsikî'ye²⁴⁹ ait olduğunu belirttiği şu ifadeleri aktarmıştır;

*“Biz dört teli insandaki dört huya nispet ettik. Zir telinin karşılığı cesarettir, cesaret ise sarı safraya denk gelir. Mesnâ telinin karşılığı aşktır, aşkın karşılığı da kandır. Mesles telinin karşılığı ise iffet, iffetin karşılığı da balgamdır. Bam telinin karşılığı yumuşak huy, o da sevdaya karşılık gelir. Mesnânın karşılığı sürûr ve tarab, meslesin karşılığı korkaklık, bam telinin karşılığı hüzn, zir telinin karşılığı ise kasvet ve atılganlıktır. Tellerin birbirine oranları, insandaki huyların oranları gibidir. Ziri ve meslesi, sarı safraya ve balgama, onları da yaza ve sonbahara benzettik. O da huy olarak cesaret ve korkaklığı temsil eder. Mesnâ ve bamı sevdaya ve kana, onları ise kış ve ilkbahara benzettik. O da huy olarak mutluluk ve hüzn duygularına karşılık gelir. Cesaretin belirtileri; mal mülk, cömertlik, el açıklığıdır. Korkaklığın belirtileri; şehvetin kesilmesi, nefsin zelil olması, mertebenin düşmesi, hüzn ve kederdir.”*²⁵⁰

İbnü't-Tahhân yaptığı bu alıntının sonunda da; “*Bu yorumların hepsi de güzel ve isabetlidir*”²⁵¹ diyerek kendi görüşünün de bu minvalde olduğunu ifade etmiştir.

Müellif yine “bâm telinin yukarıya zîr telinin de aşağıya konulmasının sebebi” adlı bölümde, birçok edvar kitabında da rastladığımız, udun dört teli ile dört element arasında bir ilişkinin varlığını kabul eden Pisagor'cu anlayışı benimsediğini gösteren ifadeleri bulunmaktadır. Örneğin müellife göre, zîr teli, safra sıvısına, safra da ateşe, bam teli sevda sıvısına, sevda da toprağa, mesnâ teli kana, kan da havaya, mesles teli ise

Uyumu/Mûsikîsi" Anlayışının Temsili”, 1-49; Mehmet Tıraşçı, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Tarihi* (İstanbul: Kayıhan Yayınları, 2017), 21-24; Turabi, *el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*, 95-96.

²⁴⁹ Yazmadaki ibarede nokta ve hareke bulunmamaktadır. Ancak bu isim İbn Hurdâzbih'in *Kitabü'l-Lehv ve'l-Melâhî* adlı eserinde “Kanderus er-Rûmî” olarak geçmekte ve müellifin ona nispet ettiği ifadelerin bir kısmı da benzer şekilde aktarılmaktadır. Bkz. İbn Hurdâzbih, *Kitabü'l-Lehv ve'l-Melâhî*, 38; Yahşi, *Mufaddal b. Seleme'nin Kitâbü'l-Melâhî ve Esmâihâ Adlı Eserinin İncelenmesi*, 74. Muhtemelen Grek filozoflarından olduğunu düşündüğümüz Kanderus ile ilgili kaynaklarda herhangi bir bilgiye rastlayamadık.

²⁵⁰ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 177-178.

²⁵¹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 178.

balgam sıvısına, balgam ise suya karşılık gelmektedir. Müellifin yine ud sazının vasfedilmesi ile ilgili aktardığı bir şiir içerisinde bu konuyla ilgili şu beyit yer almaktadır;

“Onun ziri ateş, bamı toprak, mesnası rüzgâr, meslesi su içindir
Herkes tabiatı itibariyle ondaki bir nağmeye arzu, iştiyak duyar”²⁵²

| DÖRT TEL | DÖRT SIVI | DÖRT ELEMEN T | DÖRT MEVSİM | DÖRT HUY | DÖRT DUYGU |
|-------------|--------------|---------------------|----------------|-------------|---------------|
| Bam | Sevda | Toprak | Kış | Hilm | Hüzün |
| Mesles | Balgam | Su | Sonbahar | İffet | Korku |
| Mesnâ | Kan | Hava | İlkbahar | Aşk | Coşku |
| Zîr | Safra | Ateş | Yaz | Cesaret | Kasvet |

Şekil 1: Tellerin sıvılar, elementler, mevsimler ve mizaçlarla ilişkisi

İbnü't-Tahhân, mûsikî ile nefis arasındaki ilişkinin yansira, Pisagorcu felsefenin bir tezahürü olarak başta İhvan-ı Safâ ve Kindi olmak üzere, edvar kitaplarında sıklıkla gördüğümüz mûsikî ile burçlar ve yıldızlar arasındaki ilişki ile ilgili ise herhangi bir yorumda bulunmamaktadır. Ancak konuyu bütüncül yaklaştığımızda müellifin bu konuda da Pisagorcu çizgide durduğu söylenebilir.

2.6. Arap Mûsikîsinin Kökeni

Arap mûsikîsinin kökenine dair kaynaklarda câhiliye döneminde üç merkezin varlığından söz edilmektedir. Bu dönemde câhiliye Arapları açısından Hicaz bölgesi, hem Ukaz vb. panayırarda icrâ edilen mûsikîden dolayı dünyevi mûsikînin, hem de hac ve umre yapmak için Kâbe'ye gelen hacıların tavaf sırasında basit terennümler eşliğinde okudukları dini içerikli sözler dolayısıyla, dini mûsikînin birer merkezi konumundaydı.²⁵³

²⁵² İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 193.

²⁵³ Fatih Koca, *İslam Medeniyetinde Sala ve Salavat Geleneği* (Ankara: DİB Yayınları, 2017), 21; Turabi, “İlk Dönem İslam Dünyasında Mûsikî Çalışmalarına Bir Bakış”, 226.

Aynı zamanda, o dönemde hala Sâmi kültürünü koruyan Suriye bölgesi ile Irak (Gassân) bölgesi de Arap müziğinin önemli merkezlerindendi.²⁵⁴

İbnü't-Tahhân Arap mûsikîsinin kökeni ile ilgili açtığı başlıkta, Arap ğınâsının kökeninin Haremeyn; yani Mekke ve Medine olduğunu ve bu iki şehrin ahalisi elinde Arap mûsikîsinin mükemmel formuna ulaştığını ifade etmektedir.²⁵⁵

Câhiliye Arapları çoğunlukla sahrada hayvancılıkla meşgul olup göçebe, sade bir hayat yaşarken, azınlık diyebileceğimiz yerleşik bir kesim ise şehirlerde, ticaretle ve tarımla uğraşmaktaydı. Dolayısıyla Arap ğınâsının ilk örnekleri de, sahra mûsikîsi özelliklerini yansıtan hudâ, nasb, inşâd olarak bilinen basit mûsikî formlarıdır.²⁵⁶

Uzun çöl yolculuklarında, hem develeri hem de seyahat edenleri monotonluktan kurtarmak için deve çobanları tarafından, develerin adımlarıyla paralel olarak basit melodilerle icrâ edilen “hudâ”nın, Arap ğınâsının en eski formu olduğu konusunda kaynakların ittifak ettiği ifade edilmiştir.²⁵⁷ Nasb, yine hudâ formuna benzeyen, icrâ sırasında ses titretilerek ve sözler de uzatılıp kısaltılarak icrâ edilen bir türdür.²⁵⁸ İnşâd ise, şiirin, aruz kalıbına uygun olarak ahenkli ve yüksek bir tonda okunmasıdır ki, inşâd icrâsına def gibi çeşitli ritim aletleri de eşlik etmekteydi. Ayrıca def dışında bu dönemde kullanılan diğer çalgı aletleri arasında davul, kadîb, mi' zef gibi aletler bulunmaktadır.²⁵⁹

Klasik Arap müziğinin gelişimine, “kayne” diye de isimlendirilen şarkıcı cariyelerin, bayram, düğün, panayır gibi eğlencenin ön plana çıktığı ortamların yanı sıra,

²⁵⁴ Turabi, “İlk Dönem İslam Dünyasında Mûsikî Çalışmalarına Bir Bakış”, 226; Ahmet Hakkı Turabi, “Klasik İslam Düşüncesinde Mûsikî Tasavvuru”, *Sanat ve Klasik* (İstanbul: Klasik Yayınları, 2006), 99.

²⁵⁵ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 23-24.

²⁵⁶ Turabi, “İlk Dönem İslam Dünyasında Mûsikî Çalışmalarına Bir Bakış”, 226-227.

²⁵⁷ Turabi, “İlk Dönem İslam Dünyasında Mûsikî Çalışmalarına Bir Bakış”, 227. Hudû ile ilgili ayrıca bkz. Ebû Nasr Muhammed b. Muhammed b. Tarhan b. Uzluğ Fârâbî, *Kitâbu'l-Mûsîka'l-Kebîr*, thk. Ğattâs Abdülmelik Haşebe - Mahmud Ahmed el-Hifnî (Kahire: Daru'l-Kitabi'l-Arabî li't-Tıbaati ve'n- Neşr, 1967), 68; İbn Hurdâzbih, *Kitabü'l-Lehv ve'l-Melâhî*, 29; Amnon Shiloah, *Music in the World of İslam: A socio-cultural study* (London: Scholar Press, 1995), 5.

²⁵⁸ Turabi, “İlk Dönem İslam Dünyasında Mûsikî Çalışmalarına Bir Bakış”, 227; Koca, *İslam Medeniyetinde Sala ve Salavat Geleneği*, 21.

²⁵⁹ Hüseyin Ali Mahfûz, *Kâmûsü'l-Mûsikâ'l-Arabîyye* (Bağdat: Vizâratü'l-İ'lâm, 1977), 145; Turabi, “İlk Dönem İslam Dünyasında Mûsikî Çalışmalarına Bir Bakış”, 227.

savaş sırasında ve cenaze merasimlerinde def eşliğine icrâ ettikleri mûsikî sebebiyle önemli bir etkisi olmuştur.²⁶⁰

İbnü't-Tahhân, Âd kavmi zamanında yaşayan Biâd ve Semâd adlı iki kızın bilinen en eski kaynaklar olduğunu ifade etmiş ve onların söylediği rivayet edilen bir şarkıyı da kitabında zikretmiştir.²⁶¹

İbnü't-Tahhân'a göre, Araplar arasında mûsikî icrâ ederek bu işten ilk gelir elde edenler de, yine Mekke ile Medine halkıdır ve mûsikî onların özel madeni (gelir kaynağı) olmuştur. Müellif bu düşüncesini pekiştirmek için; “*Harameyn'in mûsikîsi, Hind'in udu (ağaç ya da koku), Tenis'in²⁶² ezmesi, İskenderiye'nin süslemesi, Merv'in eti, Harezm'in ve köylerinin samuru (kürkü), Tibet'in zâferânı, suyu ve miski, Ahvaz'in²⁶³ şekeri, Tüster'in²⁶⁴ ipeği, Mekrân'in²⁶⁵ şekerlemesi, Siyût'un²⁶⁶ ayvası, Lübnan'ın elması,*

²⁶⁰ Samha Amîn El-Kholy, *The Function of Music in İslamic Culture* (Kahire: General Egyptian Book Organization, 1984), 20-21.

²⁶¹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 34.

²⁶² Tenîs: Mısır'daki Port Said şehrinin güney-batı tarafında bulunan bir adadır. Tenîs'in İslam öncesinden beri çok meşhur bir merkez olduğu söylemektedir. Detaylı bilgi için bkz. Cihân Memdûh Me'mûn, *Tenîs* (Kahire: Dâru Nahdatü Mısır, 2012), 6-7; Yâkut b. Abdullah el-Hamevî, *Mu'cemü'l-Büldân*, 2. Bs (Beyrut: Dâru's-Sâdır, 1995), 2: 51.

²⁶³ Ahvaz: İran'ın Güney batısında bulunan Huzistan Eyaleti'nin merkezi olan bu şehir, Karun Nehri'nin kıyısında kurulmuştur ve Eski Elâm Krallığı'na başkentlik yapmıştır. Detaylı bilgi için bkz. Hamevî, *Mu'cemü'l-Büldân*, 1: 284; Mustafa Bilge, “Ahvaz”, *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 1989), 2: 192-193.

²⁶⁴ Tüster: İran'ın güneybatısında bulunan tarihî Şüşter şehridir. Arapçada ismi Tüster olarak geçmektedir. Şehir Huzistan eyaletinde yer almaktadır. Konum olarak Zağros dağlarının güneyine doğru uzanan ve Kârûn nehri çevresindeki verimli ovanın kenarında dik bir yamaca kurulmuştur. Detaylı bilgi için bkz. Hamevî, *Mu'cemü'l-Büldân*, 2: 29; Rıza Kurtuluş, “Şüşter”, *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2010), 39: 276-277.

²⁶⁵ Mekrân: İran'ın güneydoğusu ve Pakistan'ın güneybatısında bulunan bir kıyı bölgesidir. Detaylı bilgi için bkz. Hamevî, *Mu'cemü'l-Büldân*, 5: 179.

²⁶⁶ Siyût (Asyut): Yukarı Mısır'da Nil nehrinin batı tarafında bulunan vadinin en bereketli topraklarına sahip kenttir. Aynı zamanda Mısır'ın Asyut ilinin idari merkezidir. Hemen yakınlarında ise antik Siyût kentinin harabeleri bulunmaktadır. Şehir eski Mısır döneminde Siyût olarak bilinirken, İslam orduları tarafından fethedildikten sonra başına bir hemze getirilerek Asyût adını almıştır. Detaylı bilgi için bkz. Hamevî, *Mu'cemü'l-Büldân*, 1: 193; Mustafa Bilge, “Asyût”, *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 1991), 3: 543-544.

*Behnesa'nın*²⁶⁷ ve *Vasıt'ın*²⁶⁸ örtüleri, *Sur'un*²⁶⁹ camı, *Bağdat'ın* yağı, *Filistin'in* zeytinyağı, *Kayseriye'nin*²⁷⁰ turunçları, *Reşid'in*²⁷¹ tuzu, *Ferma'nın*²⁷² balığı, *Endülüs'ün* şarabı, *Melîh'in*²⁷³ keteni, *Mahalle'nin*²⁷⁴ kamışı, *Said'in*²⁷⁵ sirkesi gibi meşhur olmuştur"²⁷⁶ diyerek XI. asır Fâtımîler döneminde Mısır civarında bulunan merkezler başta olmak üzere, bazı önemli beldelerin geçim kaynağı olması bakımından meşhur oldukları şeyleri zikretmiştir. Buna karşılık Mekke ve Medine'nin de mûsikîsi ile meşhur olduğunu belirterek bir kıyaslama yapmıştır. Ancak müellifin yaptığı bu kıyaslamanın biraz abartılı olduğunu da belirtmek gerekir. Ayrıca İbnü't-Tahhân, Arap ğinâsının Mekke ve Medine'ye özel olup bu iki şehirden diğer bölgelere yayıldığını ifade etmiştir.

²⁶⁷ Behnesâ: Mısır'ın Minye bölgesi içerisinde yer alan ve Nil'in batı yakasında bulunan bir şehirdir. Müslümanlar tarafından fethedildiği dönemde büyük ve güçlü surlarıyla bilinen bir yerdi. Detaylı bilgi için bkz. Hamevî, *Mu'cemü'l-Büldân*, 1: 571; Ahmed Abdü'l-Kavî Muhammed, *Âsar ve Fünûnu Medîneti'l-Behnesâ* (Kahire: el-Hey'etü'l-Mısriyyeti'l-Amme li'l-Kitab, 2005).

²⁶⁸ Vâsıt: Irak sınırları içerisinde bugün mevcut olmayan tarihî bir kenttir. Güney Irak'ta, Kûfe ile Basra arasında yer alan ve Batîha adı verilen bataklık bölgesinin kuzeydoğu kesiminde zamanın Irak valisi Haccâc tarafından kurulmuştur. Detaylı bilgi için bkz. Hamevî, *Mu'cemü'l-Büldân*, 5: 347; Mehmet Mahfuz Söylemez, "Vâsıt", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2012), 42: 541-544.

²⁶⁹ Sûr: Lübnan'ın Akdeniz kıyısında yer alan tarihi bir liman kentidir. Şehir ilk kurulduğunda bir ada üzerinde yer alırken sonradan dolgu bir yol ile anakaraya bağlanmıştır. Bugün Sur bir yarımada üzerindedir. Detaylı bilgi için bkz. Hamevî, *Mu'cemü'l-Büldân*, 3: 433; Ebru Altan, "Sûr", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2009), 37: 535-537.

²⁷⁰ Kayseriye: Filistin'de antik bir liman şehridir. Günümüzde Maritima'nın kenarında yer alan bu şehir, Hadera şehrinin yakınlarda İsrail Sahil Düzlüğünde, Tel Aviv ve Hayfa'nın tam ortasında yer almaktadır. Detaylı bilgi için bkz. Hamevî, *Mu'cemü'l-Büldân*, 4: 421; "مدينة قيسارية الفلسطينية - ديوان", erişim: 20 Şubat 2019, <http://www.diwanalarab.com/spip.php?article11944>.

²⁷¹ Reşît: Mısır'ın Kuzeyinde Akdeniz kıyısında bulunan tarihi ve kültürel mirası açısından çok zengin, eski bir şehirdir. İskenderiye'nin doğusunda, Buheyra bölgesinin içinde yer almaktadır. Detaylı bilgi için bkz. Hamevî, *Mu'cemü'l-Büldân*, 3: 45; Muhammed Remzi, *El-Kâmûsü'l-Coğrafi li'l-Bilâdi'l-Mısriyye* (Kahire: el-Hey'etü'l-Mısriyyetü'l-Âmme li'l-Kitâb, 1994), 2: 300.

²⁷² Ferma: Mısır'ın kuzeydoğusunda Dimyat şehrinin doğusunda yer alan antik bir liman şehridir. Günümüzde antik şehir Port Said şehrinin 30 km güneydoğusunda bulunmaktadır. Detaylı bilgi için bkz. Hamevî, *Mu'cemü'l-Büldân*, 4: 255; *Pelusium: Gateway to Egypt* (archaeology.org, t.y.).

²⁷³ Melîh: Eski Mısır'da Mahalle şehri yakınlığında kurulmuş bir yerleşim merkezidir. Detaylı bilgi için bkz. Hamevî, *Mu'cemü'l-Büldân*, 5: 165.

²⁷⁴ Mahalle: Mısır'ın Kâhire ve Dimyât şehirleri arasında bulunan en büyük şehirlerden birisidir. Detaylı bilgi için bkz. Hamevî, *Mu'cemü'l-Büldân*, 5: 63; Remzi, *El-Kâmûsü'l-Coğrafi li'l-Bilâdi'l-Mısriyye*, 2: 16-17.

²⁷⁵ Saîd: Mısır'daki Nil nehri topraklarının üst kısmında yer alan ve Yukarı Mısır olarak da bilinen bir bölge olup kuzeyde Gize'den güneyde Asvan'a kadar uzanır. Detaylı bilgi için bkz. Hamevî, *Mu'cemü'l-Büldân*, 3: 408; Ahmet Kavas, "Saîd", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2008), 35: 344-346.

²⁷⁶ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 23-24.

2.7. Klasik Mûsikî ve Modern (Güncel) Mûsikî

İbnü't-Tahhân'ın *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn* adlı eserinde ele aldığı en kapsamlı konulardan birisi, klasik mûsikî ve modern mûsikîye yönelik kendi dönemindeki tartışmalardır.

Müellif öncelikle klasik mûsikînin modern mûsikîden üstünlüğüne dair tartışmaların kendilerinden önceki dönemlerde de yaşandığını belirterek, İbrahim b. el-Mehdî, İbrahim el-Mevsilî ve İshâk el-Mevsilî'nin klasik mûsikînin faziletine dair görüşlerini aktarmıştır. Örneğin İbrahim b. el-Mehdî'nin; *“Klasik mûsikînin yeni mûsikîye üstünlüğü, el işi nakışlı bir kumaşın eskisinin yenisine olan üstünlüğü gibidir. Böyle bir eski kumaşa baktıkça göz onu daha güzel görür, yeni kumaşlara baktıkça kusurları fark edilir, göze batar ve çirkinleşir”*²⁷⁷ dediğini, İbrahim el-Mevsilî'nin ise bu konuda; *“Klasik mûsikînin yeni mûsikîye üstünlüğü, güzel yemeğin diğer yemeklere üstünlüğü gibidir. Güzel bir yemek, güzel olduğundan ve diğer yemeklerden üstünlüğü bilindiğinden, tokken bile insan o yemeği yer. Ancak güzel olmayan yemek, zaruri durumlarda, başka çare olmadığından ve daha lezzetli bir yemek bulunmadığından dolayı mecburiyetten yenir”*²⁷⁸ söylediğini aktarmaktadır.

Müellif, İshâk el-Mevsilî'nin ise şöyle dediğini nakletmiştir; *“Babam derdi ki, müzik icrâ etmeyi yazı yazmaya benzettim. Kitabı okurken akışı bozan bir şey yok, harflerinde eksiklik yok ve iyi el yazısı ile yazılmıştır. Kitabın müsvedde olarak yazılmış hali ile gerçek hattı arasında büyük fark vardır. Klasik mûsikî ve yeni mûsikî de böyledir. Yine bu konu hadis ilmine benzer. Âlimler için isnat ne kadar yakın olursa hadis de ona göre daha doğru ve daha şerefli kabul edilir.”*²⁷⁹

Ali el-Kâtib de klasik mûsikînin faziletine dair; eski şarkıların uzun süre kulaklarda tekrarlandığını, bu şarkıların sürekli nesilden nesle aktarılmasına rağmen kulaklara rahatsızlık vermediği ve geçen zamanın onları yıpratmadığını ifade

²⁷⁷ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 25-26. Müellifin İbrahim b. el-Mehdî'ye nispet ettiği bu rivayeti Ali el-Kâtib de benzer şekilde eserinde aktarmıştır. Bkz. Öncel, *Ali el-Katib'in Kemâlü Edebi'l-Ġinâ Adlı Eseri*, 92; Ali el-Kâtib, *Kemâlü Edebi'l-Ġinâ*, 29-30.

²⁷⁸ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 26.

²⁷⁹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 26-27.

etmektedir. Yine, ona göre eski şarkıların her gün güzellikleri ve tazelikleri artmaktayken, yeni şarkılar arasında insanlara güzel gelen ve sevilen pek az eser vardır.²⁸⁰

Müellif, yine bu konuda el-Araviyye ve Amr b. Bâne arasında geçen bir tartışmayı aktarmıştır. Buna göre, el-Araviyye demiştir ki; “*Amr b. Bâne’ye; ‘Neden modern mûsikîyi arka plana atıyor ve öne çıkarmıyorsunuz? Hâlbuki ben kendimi yeni müziklerde buluyorum dedim.’ Bunun üzerine Amr b. Bâne ise şöyle cevap verdi: ‘Mondern mûsikîyi arka plana atmamızın bir sebebi; güncel mûsikî vezni sağlam olmayan ve aruzu düzgün olamayan birçok yeni şiirlerle tasvir ediliyor. Aksine belirli kaidelerle sınırlandırılmış klasik mûsikînin ise vezinleri düzgün, parçaları eşit, fasılları mutedil, bölümleri (birbirine) benzer ve taksimatı ahenklidir.’*”²⁸¹

İbnü’t-Tahhân klasik mûsikînin modern mûsikîye olan üstünlüğünü savunan Abbâsî döneminin bu meşhur mûsikîşinaslarının görüşlerini aktardıktan sonra kendisi ile bu konuda tartışmaya giren bir kişiyle aralarında geçen konuşmayı naklederek klasik mûsikînin sıhhatini tartışmaya açmıştır.

Müellif bu tartışmada özetle, kendisinin de klasik mûsikîden yana olduğunu ancak klasik şarkı diye bildikleri eserlerin tam olarak sıhhatini tespit etmenin zor olduğunu ve bu klasik şarkıların aslında kendilerine ulaşana kadar nasıl aslından uzaklaştığını kendi tecrübelerinden de örnekler vererek açıklamaktadır. Ayrıca sanattan ve müzikten anlamayan kimi müzisyenlerin şarkıları nasıl bozduklarını ve bunları klasik şarkı diye insanlara takdim ettiklerini belirtmektedir. Bu sebeple İbnü’t-Tahhân’ın bu tartışmada kendisini aslında klasik ve modern arasında bir yere konumlandığı anlaşılmaktadır. Nitekim müellif devamında, modern şarkıların, parçaları eşit, bölümlenmesi doğru, nağmeleri mutedil olmak ve eski şarkılar gibi ahenkli yorumlanmak kaydı ile klasik şarkılarla aynı seviyede olacağını da ifade etmektedir.²⁸²

Ayrıca İbnü’t-Tahhân, bu konuda orta yolu tutmanın gerekliliğini de şu ifadeleri ile açıklamaktadır: “*Bütün klasik şarkılar modern şarkılardan daha iyi olsaydı, hiçbir*

²⁸⁰ Öncel, *Ali el-Kâtib’in Kemâlü Edebi’l-Ğinâ Adlı Eseri*, 92.

²⁸¹ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 26.

²⁸² İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 27-29.

*şarkı sonraki nesle aktarılamazdı. Çünkü her şarkı kendi döneminde yeni bir şarkıdır. Eğer öyle olmasa, klasik şarkıların söylendiği dönemki nesil, yeni şarkıdır diye bu şarkıların üstünlüğünü bilemezdi. Bu şarkılara kimse dokunmazdı, benimsemezdi ve böylece aktarılmadığı için bu şarkılar ilk neslinden sonra unutulup giderdi.*²⁸³ Ancak müellif insanların tabiatının görmediklerini üstün tutmaya ve kendi zamanlarındakini de eksik görmeye meyilli olduğundan dolayı, insanların gözünde eksik ve kusurlu dahi olsa klasik eserlerin daima daha üstün görüleceğini düşünmektedir. Müellif bu düşüncesini ispat etmek için ayrıca bir sosyal deney yapmıştır. İbnü't-Tahhân, insanlara güftesi ve bestesi niteliksiz, parçaları az işlenmiş ve güzellikten yoksun bir şarkı okuyup, bu şarkının klasik bir şarkı olduğunu söylediğinde dinleyicilerin; *“Vallahi en güzel şarkı budur, en iyisi klasik şarkılardır”* dediklerini, daha sonra güzel bir eda ile güftesi ve bestesi nitelikli ve üzerinde çok çaba harcanmış bir şarkı okuyup, bu şarkının da yeni birine ait olduğunu söylediğinde, beğenmeyip göz ardı ettiklerini ve ilk şarkıyı tekrar dinlemek istediklerini ifade etmiştir.²⁸⁴

İbnü't-Tahhân insanlardaki bu ön yargının temel sebebi olarak da şu önemli tespiti yapmaktadır; *“Her âlim zamanında hor görülür. İnsanlar bu âlimi kaybettikleri zaman onun sanatı yüceltilir, arzu edilir ve zikredilir. Bunun için şairlerin divanları ancak onlar öldükten sonra değerini bulur.*²⁸⁵

İbnü't-Tahhân'ın bahsettiği klasik mûsikî ve modern mûsikî konusunda hem kendinden önceki dönemde, hem de kendi döneminde yaşanan bu tartışmalar, aradan geçen on asra rağmen halen geçerliliğini korumakta ve zaman zaman ülkemizdeki mûsikî çevrelerinde de benzer tartışmalar yaşanmaktadır. Nitekim klasik Türk müziği savunucuları tarafından sıklıkla dile getirilen *“Nerde o eski şarkılar”*, *“Şimdi ki eserleri duysalar, İtrî'nin, Dede Efendi'nin, Zekâi Dede'nin vb. kemikleri sızlardı”* gibi ifadeler, bir nevi konunun günümüzdeki tezahürü denilebilir. Ancak müellifin bu tartışmaların kökenine dair yaptığı tespitleri ve düşüncelerini göz önüne aldığımızda konunun yıllar sonra da insanların gündeminde kalmaya devam edeceği anlaşılmaktadır.

²⁸³ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 30.

²⁸⁴ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 30.

²⁸⁵ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 30.

2.8. Mûsikînin Hükümü

Erken dönemde İslam toplumunda mûsikîye olan ilgilinin artması ile birlikte, bilhassa ulema arasında mûsikînin hükümü tartışma konusu olmaya başlamıştır. Hakkında açık hüküm bulunmayan bu konu ile ilgili ihtilaflar, geçmişten günümüze verilen olumlu-olumsuz fetvalarla bugün de devam etmektedir. İslam dünyasında, özellikle erken dönemde mûsikînin haram olduğuna yönelik verilen fetvaların arka planında, Emevîler döneminden itibaren devlet ricalinin himayesinde kurulan mûsikî meclislerinde görüldüğü rivayet edilen ve ulemanın tasvip etmediği bazı uygulamaların etkisi olduğu kanaatindeyiz. Bu bölümde mûsikînin hükümüne dair ulema arasında yapılan tartışmalar bir tarafa, tezimizin konusu olan İbnü't-Tahhân'ın bu konudaki görüşleri değerlendirilecektir.²⁸⁶

İbnü't-Tahhân, profesyonel bir müzisyen olması ve geçimini de mûsikî sanatından elde ediyor olmasından dolayı muhtemelen Fâtımîler döneminde de tartışma konusu olan mûsikînin hükümüne yönelik müspet veya menfi herhangi bir ayet-hadis nakletmeksizin aktardığı bazı rivayetler çerçevesinde kendi görüşlerini dile getirmiştir.

İbnü't-Tahhân'a göre mûsikî mubahtır ve Medineliler de mûsikîyi mubah saymışlardır. Müellif, mûsikînin faydasız olduğuna, dine aykırı olduğuna ve dolayısıyla mûsikî ile meşgul olmaya ruhsat vermenin dini kötölemekle eş değer kabul edildiğine dair kaynaklarda birçok rivayetlerin bulunduğunu, buna karşın Medinelilerin rikâbî (deve yolculuğu) şarkılarını dinlediklerini ve bunları dinlemeyi caiz gördüklerini bildiren rivayetlerin ise akla daha uygun olduğunu belirtmektedir.²⁸⁷

İbnü't-Tahhân, mûsikînin mubah olduğuna bir delil olarak, Hz. Ali'nin yeğeni olan Abdullah b. Ca'fer'in (ö. 699-700)²⁸⁸ muğannî köleler edinen ilk sahabe olduğunu ve eğer dinen bir beis olsaydı onun böyle bir şey yapmayacağını ifade etmiştir. Yine

²⁸⁶ İslam dininde mûsikînin hükümüne dair çeşitli görüşlerle ilgili detaylı bilgi için bkz. Süleyman Uludağ, *İslam Açısından Müzik ve Semâ*, 1. Bs (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005); Bayram Akdoğan, *Fıkıh Mezheplerine Göre Müzik Sanatı Müzik Aletleri ve Müzisyenler* (Ankara: Mans Medya, 2007).

²⁸⁷ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 126.

²⁸⁸ Abdullah b. Ca'fer: Habeşistan'a ilk hicret eden gurubun başında bulunan Cafer-i Tayyar'ın oğludur ve Habeşistan'da doğan ilk sahabedir. Haşimoğullarından Hz. Peygamberi görüp sohbetinde bulunan son kişidir. Hakkında detaylı bilgi için bkz. Ethem Ruhi Fırlalı, "Abdullah b. Ca'fer", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 1988), 1: 89.

rivayete göre, Hasan b. Cafer de, müzik dinleyerek tarab olmanın (çoşmak) insanı rahatlattığını ve böylece kişinin daha cömert olup ihtiyaç sahiplerine daha fazla yardım ettiğini söylemiştir.²⁸⁹

İbnü't-Tahhân mûsikînin hükmü ile ilgili verdiği bir diğer örnek ise, meşhur hadis âlimi İbn Cüreyc (699-767)²⁹⁰ ve Amr b. Ubeyd (ö. 761)²⁹¹ arasında yaşanan bir tartışmadır. Müellifin aktardığına göre Amr b. Ubeyd mûsikîyi haram kılıyor, İbn Cüreyc de mubah kılıyormuş. Amr b. Ubeyd; *“Allah (cc.) ayette diyor ki; ‘İnsan hiçbir söz söylemez ki onun yanında (yaptıklarını) gözetleyen (ve kaydeden) hazır bir melek bulunmasın.’ (Kaf 50/17) Şarkıyı kim yazıyor, sağdaki melek mi soldaki melek mi?”* demiş, İbn Cüreyc de cevaben; *‘Ne sağdaki, ne de soldaki yazar, çünkü şarkı söylemek boş lafızdır. Sevabı ya da günahı yoktur ki, ikisinden biri onu yazmış olsun’* demiştir.²⁹² İbnü't-Tahhân bu tartışmada İbn Cüreyc'in tarafında yer almaktadır.

Müellifin mûsikînin mubah olduğu düşüncesini pekiştirmek için verdiği başka bir örnek de şöyledir: *“Basra'da iki bedevi varmış. Mûsikî icrâ edilen bir düğüne gelmişler ve orada şarkı işitmişler. İkisinden biri diğerine şarkı söyleyen muğannî hakkında demiş ki; ‘Mahreçleri farklı farklı, manaları da uyumlu olan güzel şeyler duyuyorum. Sence sevap melekleri mi yazıyor günah melekleri mi yazıyor?’ Diğer bedevi demiş ki; ‘Vallahi duyduğumuz şeyler güzeldir. Bence sevap melekleri yazıyordur. Onlar bu konuda günah meleklerinden daha önceliklidir.’”*²⁹³

İbnü't-Tahhân kendisi ile aynı görüşte olmayan bir zahidin de; *“Şarkı söyleme konusunda ciddiyet göstermekten daha alaycı bir şey görmedim”* dediğini belirtmiş, ancak o, mûsikînin mubah olduğu görüşünü desteklemek için Hz. Ömer'in mûsikîye cevaz verdiğine dair bir başka rivayeti aktarmıştır. Rivayete göre Hz. Ömer, bir gün -

²⁸⁹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 126.

²⁹⁰ Ebü'l-Velîd Abdülmelik b. Abdilazîz b. Cüreyc el-Kureşî: Aslen Rum kökenli olan İbn Cüreyc'in künyesi Ebû Hâlid'dir. Ümeyye b. Hâlid'in mevlâsı olduğu söylenmektedir. Tabii döneminin başta hadis olmak üzere, tefsir, fıkıh âlimlerindedir. Detaylı bilgi için bkz. İsmail Cerrahoğlu, “İbn Cüreyc”, *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 1999), 19: 404-406.

²⁹¹ Amr b. Ubeyd: Mutezile mezhebinin kurucularından olan ve hadis nakleden ilk kelam âlimlerindedir. Hakkında detaylı bilgi için bkz. Avni İlhan, “Amr b. Ubeyd”, *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 1991), 3: 93-94.

²⁹² İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 126-127.

²⁹³ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 127.

müellife göre muğannîlerin en iyisi- Rebâh b. el-Mu'teref'in şarkı söylediğini işitmiş ve ona; *“Eğer şarkı söyleyeceksen Dırâr b. el-Hattab (ö. 633?)²⁹⁴ gibi söyle! Onun söylediklerinden bir parça biliyor musun?”* demiş, Rebâh da bunun üzerine coşkulu bir şekilde Hz. Ömer'in istediği bir şarkı söylemeye başlamıştır. Hz. Ömer ise; *“Güzel söyledin, ancak “zâh” deseysin daha çok beğenirdim”* demiştir. Rebâh, Hz. Ömer'e *“zâh”ın ne demek olduğunu sorunca, o da cevaben; “O öyle bir sözdür ki, Kisrâ beğendiği zaman bunu söylerdi ve beğendiği kişiye dört bin dirhem verirdi. Senin yaptığın öyle olmadı”* demiş ve kendi malından Rebâh'a dört yüz dirhem verilmesini emretmiştir.²⁹⁵ Müellif mûsikînin hükmüne dair aktardığı bu rivayetle konuyu kapatmıştır.



²⁹⁴ Dırâr b. el-Hattab: Kureyş kabilesinin en meşhur şairlerindedir. Uhud ve Hendek savaşlarında Müslümanlara karşı savaşan Dırâr b. el-Hattab, Mekke'nin fethinde İslam'ı kabul etmiştir. Detaylı bilgi için bkz. M. Yaşar Kandemir, “Dırâr b. Hattâb”, *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 1994), 9: 89.

²⁹⁵ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 127-128.

**III. BÖLÜM: HÂVİL FÜNÛN ve SELVETÜ'L-MAHZÛN'DA MÛSİKİ
NAZARİYATI**



3.1. İnsan Hañeresi ve Ses

3.1.1. Ses Oranlarının Ne Zaman Bulunduğu Hakkında

Ses oranlarının ilk defa ne zaman bulunduğunda dair klasik mûsikî kaynaklarında bazı bilgilerle karşılaşmaktayız ki bunlar arasında en meşhuru, sesler arasındaki oranı ilk defa antik Yunan filozoflarından Pisagor'un bulunduğunu bildiren rivayetlerdir.

İbnü't-Tahhân, *Havi'l-Fünûn*'da ud sazının icâdı ile ilgili bölümde sesler arasındaki oranın ne zaman ve nasıl bulunduğu ile ilgili iki rivayet aktarmaktadır. Bunlardan birincisi şöyledir:

*“Eski zaman filozoflarından birisi -zannederim Pisagor- boş olan ve daha sonra içi boşaltılmış olan cisimlerin arasında bir oran olduğu gerçeğini ortaya çıkarmış. Bir gün dökümcüler veya demirciler çarşısından geçerken daha önce telif etmeyi düşündüğu bir şeye benzeyen, birbiriyle vezinleri orantılı/uyumlu sesler duymuş. Durmuş ve bu sesleri çıkaranları bir müddet izlemiş. Ardından bu seslerin ikâ'larını terennüm etmeye başlamış. Bunların, kendi zihninde olanla ve yapmak istediği şeyle uygun olduğunu fark etmiş. Yapmak istediği şey de böylece varlık âlemine çıkmış. Daha sonra evine dönmüş ve farklı birçok cisim arasında ilişki kurmaya çalışmış. Sonra hissi inceliğinden dolayı bu istediği nispeti fark etmiş ve böylece istediği aleti (enstrüman) yapmış.”*²⁹⁶

Müellifin aktardığı bu bilgi, Serahsî'den nakille ve benzer ifadelerle Ali el-Kâtibin eserinde de zikredilmektedir. Ayrıca *Kemâlü Edebi'l-Ğinâ*'da, Serahsî'nin, Nikomakûs'a dayandırarak bu ses oranlarını ilk defa tespit edenin Pythagoras olduğunu ve bunu nasıl yaptığının da tam olarak bilinmediğini ifade ettiği aktarılmaktadır.²⁹⁷ İbnü't-Tahhân yukarıdaki rivayette ses oranlarını ilk defa tespit eden filozof ile ilgili “Zannederim Pisagor” diyerek kendi kanaatini bildirmiş olmakla beraber, bu kanaatinin gerekçesi olabilecek başka bir rivayette doğrudan Nikomakûs'a dayandırdığı şu ifadeleri kullanmıştır; *“Pisagor sesler arasındaki oranları, çekiçlerin vuruluğu sırasında çıkan kalın ve ince sesler ile bu seslerin arasında oluşan ritimden ve aralarındaki uyumdan*

²⁹⁶ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 167-168.

²⁹⁷ Ali el-Kâtib, *Kemâlü Edebi'l-Ğinâ*, 143; Öncel, *Ali el-Katib'in Kemâlü Edebi'l-Ğinâ Adlı Eseri*, 58.

dikkat ve hisleri ile tespit etti."²⁹⁸ Müellif, bu konudaki en makul ve en anlamlı rivayetin de bu olduğunu ifade etmiştir.

Kâtip Çelebi de, İbnü't-Tahhân'ın aktardığı rivayete benzer ifadelerle, sesler arasındaki oranları ilk defa tespit edenin, mûsikî ilminin kurucu olarak nitelediği Pisagor olduğunu belirtmiştir.²⁹⁹ Ancak bu müelliflerin, sesler arasındaki oranın Pisagor tarafından bulunduğu dair aktardıkları rivayetlerle, müzik ilminin temel kaidelerinin ortaya konulmasını ve enstrümanların ilk defa nasıl yapıldığını izah etmeye çalıştıkları anlaşılmaktadır. Hâlbuki birçok yazılı kaynaktan, yapılan bilimsel araştırmalardan ve arkeolojik kazılardan edindiğimize göre, antik Yunan döneminden çok daha eski zamanlardan beri insanoğlu tarafından çeşitli müzik aletleri kullanılmıştır. Dolayısıyla müzik aletlerinin sesler arasındaki oranlar esas alınarak yapıldığı düşünüldüğünde, bu oranların Pisagor'dan çok daha önce bulunmuş olması gerekmektedir.

3.1.2. İnsanda Sesin Oluşumu

İbnü't-Tahhân, "Sesin tarifi ve niteliği" adlı bölümün başında; "*Filozoflar demiştir ki; ses, akciğerlerden çıkıp dile, damağa ve dişlere çarparak burun deliklerine, dile ve dudaklara doğru süzülerek çıkan ve te'lif edilmiş bir nağmeye (ahenkli-akortlu bir sese) dönüşen havadır*"³⁰⁰ diyerek insanda sesin nasıl meydana geldiğini tarif etmiştir. Müellifin isim zikretmeden filozoflara nispet ettiği bu tarif, Kindî'nin insanda sesin nasıl oluştuğuna dair verdiği izaha çok benzemektedir.³⁰¹ İbnü't-Tahhân telli sazlarda sesin nasıl meydana geldiğini de şu şekilde izah etmektedir; "*Tel titreştiğinde çevresindeki havanın dalgalanmasıyla ses/nağme meydana gelir, çünkü tel titreşip havada dalgalanma yaptığında, bu hava çalgıdaki menfezlerden boşluklara gider ve böylece çevreyi kuşatan havada yankı meydana gelir.*"³⁰²

Müellif, sadece insanda ve telli sazlarda sesin nasıl meydana geldiğini izah etmekle yetinmiş, ancak bunun dışındaki seslerin nasıl oluştuğuna dair herhangi bir

²⁹⁸ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 168.

²⁹⁹ Kâtip Çelebi, *Keşfü'z-Zünûn* (İstanbul, 1972), 2: 1902-1903.

³⁰⁰ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 22.

³⁰¹ Turabi, *El-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*, 184.

³⁰² İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 181-182.

açıklama yapmamıştır. Bu konuda mûsikî nazariyatına dair eser telif eden müelliflerin kaleme aldıkları çalışmalarda genelde sesin oluşumuna dair çeşitli izahların yapıldığını görmekteyiz. Mesela İhvân-ı Safâ bununla ilgili, sesin sert ve pürüzsüz cisimlerin havada birbirleriyle çarpışması sonucu oluştuğunu, sesin şiddetinin ve yüksekliğinin ise, cisimlerin çarpma şiddeti ve dalga boyuna göre değiştiğini belirtmektedir.³⁰³ Fârâbî ise *Musika'l-Kebir*'inde sesin, birbirine mukavemet edebilen cisimlerin çarpışması ya da birinin diğerine vurulmasıyla meydana geldiğini ve bu ses dalgasının havada genişledikçe zayıflayarak bir süre sonra yok olduğunu belirtmektedir.³⁰⁴ İbn Zeyle'ye göre ise ses, dirençli bir cisme, direnen bir cismin sert bir şekilde vurulmasıyla oluşmaktadır.³⁰⁵

Ali el-Kâtib'e göre de ses, iki sert cismin birbiriyle çarpışması sonucunda oluşmaktadır.³⁰⁶ Diğer taraftan Fârâbî, İbn Zeyle ve Safiyyüddin el-Urmevî'ye göre, kırbacın havada çıkardığı ses örneğinde olduğu gibi, tek bir cismin dahi havayla çarpışarak ses meydana getirebilmesi mümkündür.³⁰⁷ Bu verdiğimiz örneklerin yansıra diğer birçok müellif de sesin oluşumu ile ilgili benzer açıklamalara eserlerinde yer vermişlerdir.³⁰⁸

İbnü't-Tahhân insan sesinin tizliği ve pestliği ile ilgili olarak, pest/kalın seslerin hançereden, tiz/ince seslerin ise göğüsten çıktığını belirtmektedir. Müellif, göğüsten, hançereden ve kafadan çıkan seslerin pestlik/kalınlık ve tizlik/incelik bakımından farklı oluşunu, akciğerdeki çıkış yollarının geniş ya da dar olmasına, akciğerin gözeneklerine ve sesin çıktığı yere (göğüs, hançere, kafa) bağlamaktadır.³⁰⁹ Müellif, telli çalgılarda ise,

³⁰³ Çetinkaya, *İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi*, 99; İhvân-ı Safâ, *Resâilü İhvânü's-Safâ ve Hullânu'l-Vefâ*, 199.

³⁰⁴ Fârâbî, *Kitâbu'l-Mûsika'l-Kebîr*, 212-213.

³⁰⁵ Mehmet Öncel, *XI. Yüzyıl Mûsikî Nazariyesi - İbn Zeyle'nin el-Kâfî fi'l- Mûsikâ'sı* (İstanbul: Endülüs Yayınları, 2018), 52.

³⁰⁶ Ali el-Kâtib, *Kemâlü Edebi'l-Ğınâ*, 42; Öncel, *Ali el-Katib'in Kemâlü Edebi'l-Ğınâ Adlı Eseri*, 56.

³⁰⁷ Fârâbî, *Kitâbu'l-Mûsika'l-Kebîr*, 213; Fazlı Arslan, *Safiyyüddîn-i Urmevî ve Şerefiyye Risâlesi* (Ankara: AKM Yayınları, 2007), 48; Öncel, *İbn Zeyle'nin el-Kâfî fi'l- Mûsikâ'sı*, 52.

³⁰⁸ Bkz. Mehmet Nuri Uygun, *Safiyyüddîn Abdülmü'mîn Urmevî ve Kitâbü'l-Edvâr'ı* (İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 1999), 134; Turabi, *İbni Sînâ'nın Kitâbuş-Şifâ'sında Mûsikî*, 43; Ubeydullah Sezikli, *Abdülkadir Meragî ve Câmîu'l-Elhân'ı* (Marmara Üniversitesi SBE Basılmamış Doktora Tezi, 2007), 52; Mehmet Tıraşçı, *Kitâbü Keşfü'l-Humûm ve'l-Kürab fi Şerhi Âleti't-Tarab İsimli Anonim Mûsikî Eseri (Edisyon Kritik ve İnceleme)* (Marmara Üniversitesi SBE Basılmamış Doktora Tezi, 2013), 43; Zeynep Yıldız, *Hasan Kaşanî'nin Kenzü't-Tuhaf Adlı Eseri* (İstanbul: Marmara Üniversitesi SBE Neşredilmemiş Yüksek Lisans Tezi, 2011), 29.

³⁰⁹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 22.

ince ve sert tellerin tizliğe, kalın ve gevşek tellerin de pestliğe sebep olduğunu belirtmektedir.³¹⁰

3.1.3. İnsan Hançeresinin Özellikleri ve Sesin Eğitimi

İbnü't-Tahhân'a göre insanların hançereleri özelliklerine göre farklılık gösterir. Ona göre, bazı insanların hançerelerinin özelliği tiz akortlarda okumaya daha uygun olabilir. Böyle bir hançereye sahip bir müzisyen, tiz akortlardan icrâ yaptığında normalin aksine sesi yorulmaz ve kısılmaz. Tiz perdelerde sesinin güzelliği daha iyi ortaya çıkar ve dinleyeni coşturur. Ancak tiz akortlardan okumaya hançeresi uygun olmayan kişi bu akortlarda okumaya boğazını zorlarsa, sesi çınlar, nağme yapamaz hale gelir ve sesi çocuk sesine benzemeye başlar ya da sesi kalınlaşır, hatta sesi kısılabılır. Bazı insanların hançereleri de yapısı gereği pest akortlardan icrâyâ daha uygundur. Normalde pest akortlardan okunduğunda çıkan ses zayıf olmasına rağmen böyle bir hançereye sahip olan müzisyenin sesi dinleyicinin kulağına daha doyurucu gelebilir. Hançeresine daha uygun olduğu için pest akortlarda daha tatlı bir ses ortaya çıkar. Ayrıca nefesini daha rahat kontrol edebilir ve böylece dinleyicileri de daha güzel coşturabilir. Hançere yapısı uygun olmayan müzisyene pest akorttan icrâ yapmak yakışmaz, bilakis sesi çirkinleşir ve kısılabılır.

Müellif bazı boğazların ise özelliklerine göre tizlik-pestlik arasında bulunduğunu ve bunun herhangi bir sınırının olmadığını belirtmektedir. Dolayısıyla her bir hançerenin doğal yapısına uygun olan ses aralıklarının tespit edilmesi ve bu tespite göre hançerenin kullanılması gerekir. Ayrıca müellife göre müzisyenin icrâ sırasında tiz ve pest akortlar arasında gidip gelirken temkinli olması gerekir, aksi takdirde hançeresine zarar verebilir.³¹¹

İbnü't-Tahhân bir müzisyenin hançeresine uygun olan ses aralıklarının nasıl tespit edileceği ile ilgili olarak da, bunun geleneksel, hissi olarak yapıldığını ifade etmiş ve bunu kitabında verdiği bir örnekle açıklamıştır. Müellife göre ses aralığının tespiti uzmanlık gerektiren bir konudur. Buna göre müzikten anlayan bir sanatkâr ses aralığı

³¹⁰ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 176.

³¹¹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 49-50.

tespit edilecek kişiden, en kalın perdeden başlayıp kademe kademe en tiz perdeye kadar çıkıp, ardından da tekrar en pest perdeye kadar inmesi ister. Bu çıkış ve inişi sırasında müzisyenin sesini takip eder ve ona uygun ses aralığını belirler. Ardından da tespit ettiği ses aralığında icrâ yaptırarak müzisyenin başka akortlara kaymamasına dikkat eder. Böylece müzisyenin sesinin gücünü ve güzelliğini ortaya çıkarır.³¹²

İbnü't-Tahhân'a göre henüz buluş çağına girmemiş çocukların seslerinin eğitimi ve yönetimi açısından en iyi metot, öncelikle her birinin hançeresine uygun olan ses aralığının tespit edilmesinin ardından onları tek bir akorda göre icrâ yapmaya alıştırmaktır. Özellikle ses eğitimi sırasında, müziğe yeni başlayanların, sesi yorgun durumda olanların, gırtlak yapısı zayıf olanların vb. bir akorttan başka bir akorda geçişine izin verilmemelidir. Böylece her birinin sesine uygun olmayan ve hançeresine zarar verebilecek akortlarla icrâ yapması önlenmiş olur.

Müellif bu konu ile ilgili olarak kendi döneminde Mısır'da bazı eğitimcilerin henüz buluş çağına girmemiş çocukların seslerini eğitime düşüncesi ile onlara en tiz akortlardan okuttuklarını ve ses tellerine aşırı yüklediklerini, hâlbuki bunun çok yanlış ve çocukların ses tellerine zarar verici bir metot olduğunu belirtmektedir.³¹³

İbnü't-Tahhân, eskiden ses eğitimi konusunda uzman kimselerin müzisyenlere uygun olan belli dönemlerde ses egzersizi yaptırdığını ifade etmektedir. Bu dönemler; hicâme³¹⁴, fasad³¹⁵, buluş, ibtina³¹⁶ ve nifas³¹⁷ dönemleridir. Müellife göre egzersiz amacı ile şarkı söylemek için en uygun vakitler ise; sabah yemek yemeden önceki ve akşam yenilen yemek hazmedildikten sonraki vakitlerdir. İbnü't-Tahhân, uzun süre ses egzersizi yapamış birisinin egzersize tekrar başlayacak olması durumunda, bunu kademeli olarak yapması gerektiğinin altını çizmektedir.³¹⁸

³¹² İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 50.

³¹³ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 74-75.

³¹⁴ Hicame: Hacamât yaptırmak, hacamât yapılan dönem anlamına gelmektedir.

³¹⁵ Fasad: Tedavi maksadı ile hastanın damarında kan almak anlamında kullanılmaktadır.

³¹⁶ İbtinâ: Cima etmek, gerdek gecesi, erkek çocuk sahibi olmak gibi çeşitli anlamlara gelmektedir.

³¹⁷ Nifas: Kadınlarda lohusalık, doğum sonrası dönem için kullanılan bir ifadedir.

³¹⁸ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 75-76.

3.1.4. Boğazı/Hançereyi Çalgılara Uydurma Yöntemi

İbnü't-Tahhân, sesi çalgıya uydurma yöntemi ile ilgili olarak bunun çok zor olduğunu ve bu konuda başarılı olmak için çocukluk yaşlarından itibaren çok çaba harcamak gerektiğini söylemektedir. Müellife göre yaşı ilerlemiş kimsenin bu konuda uğraş vermesinin faydası yoktur.

İbnü't-Tahhân'a göre, çalgılardan farklı olarak boğazlarda, tiz ve pest perdelerde detonasyon daha kolay olabilmektedir ve bunun düzeltilmesi gerekir. Örneğin, böyle akort sorunu bulunan herhangi bir müzisyenden, sesi tiz perdeye gittiği anda yarım perde bir alt sese inmesi istenir ve istenen ses çalgı ile müzisyene gösterilir. Böylece müzisyen yavaş yavaş bir alt akorda dönene kadar o akortta devam eder. Eğer sesi uygun akordun aşağısına gidiyorsa, bu durumda müzisyenin daha tiz akortlara -ta ki hançeresine uygun akorda gelene kadar- sesini yükseltmesi gerekir. Bu şekilde çalgı eşliğinde deneye deneye perdeleri sağlam basması sağlanır.³¹⁹

3.1.5. Boğazının/Hançerenin Kusurları

İbnü't-Tahhân'a göre insanın hançeresi aynı hâl üzerinde sürekli kalıcı değildir. Hançerenin durumu yaş ilerledikçe, hastalıktan dolayı veya sürekli taklit etme sebebiyle ziyade veya noksanlık tarzında değişebilir. Bu bağlamda *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*'da insan hançeresinin “tasbih” ve “inkitâ” olmak üzere iki önemli kusurundan bahsedilmektedir.

Tasbîh: Müellif, bu terimi boğazda meydana gelen fitık şeklinde izah etmektedir. Tasbih, oluşan fitık sebebiyle ses tellerinde çalgının akorduna göre az veya çok detonasyon meydana gelmesidir. Tasbîh probleminin farklı belirtileri vardır. Kimi müzisyende icrânın başından sonuna kadar görülürken, kiminde de tize çıktığı yerlerde tasbih meydana gelir. Bazı müzisyenlerde ise tasbih, icrânın başlangıç veya sonunda veya herhangi bir bölümünde olabilir. Tasbih bazen kişinin normal konuşma esnasında bile ortaya çıkabilir. Tasbîh problemi, doğuştan ve kişinin tabiatından kaynaklanabileceği gibi hastalıktan ve hatta öğretmenin yanlış eğitiminden dolayı dahi olabilir. Bazen de

³¹⁹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 52-53.

öğretmen tasbîh olup bunu öğrenciye bulaştırabilir. Çünkü öğrenci doğrusunun bu olduğunu düşünerek öğretmeni taklit eder.³²⁰

İnkıtâ‘ (Kesinti): İbnü’t-Tahhân’a göre erkekler ve kadınlardan “kadî‘” diye adlandırılan kimseler vardır ve bunlara niçin kadî‘ denildiğini çoğu kimse bilmemektedir. Müellif bu problemin çok ince bir mesele olduğunu ve ilk defa kendisinin ele aldığını, kendisinden önce bu konuya değinen hiçbir kimsenin olmadığını belirtmektedir.

Müellife göre, kadî‘ diye adlandırılan kişinin sesi, yüksek oktavlı seslerden çokça daha düşüktür. Erkeklerden kadî‘ olan, udun mesnâ perdesinde sayha (meyan) yapamayıp sesi kesilen kimselerdir. Kadınlardan kadî‘ olan ise; mesles perdesinde sayhayı (meyan) yapamayanlardır. Mesnâ perdesinde okuyan erkekler bu perdenin id’âfını (üst oktavını) yapamazken, mesles ve zîr perdelerinde okuyan kadınların çoğu da bu tabakalarda ellerinden destek alarak id’afı (üst oktav) yapabilirler.³²¹

İbnü’t-Tahhân’ göre, inkıtâ‘ın/kesintinin birkaç türü vardır. Onlardan bazıları; boğazın farklı tabakalarının yapısından kaynaklanırken, bazıları da; nezle, buhar, doğum yapmak, buluğa ermek, yorgunluk, titreme, şişmanlık, kronik hastalıklar, düşmek ve sürekli içki içmek gibi rahatsızlıklardan kaynaklanmaktadır. Ayrıca öğretmenlerden, mürâsele (karşılıklı icrâ) yapılan kişilerden ve yanlış tavsiyelerden kaynaklanan bir türü daha vardır ki, bu durumda olanlar aslında kadî‘ değildir ve böyle kimselerin inkıtâ‘ probleminin belirli metotlarla düzeltilmesi mümkündür. Müellif bu konuda kendi döneminde Fâtımî sarayına yeni getirilen ve kendisinden başka herkesin kadî‘ diye nitelediği Hulûm adlı genç bir Hristiyan cariyenin bu problemini nasıl düzelttiğini şöyle aktarmaktadır;

“...Ben bu kızın sesinin güçlü olduğunu ve şiddetli/tiz yerlerde sesinin yeterli olabileceğini gördüm. Bunlar, beni kızın sesinin kadî‘ olmadığına ikna etti. Dediler ki; *‘Bunu nasıl söylersin?’ Ben de dedim ki; ‘Size bunu açıklayacağım!’ Kıza, şarkının tabakasını normal ölçülerin yerine geçebilecek bir sayha ile icrâ etmesini ve şarkıyı söylerken boğazını fazla zorlamamasını söyledim. Böylece kız sayhanın dışında şarkının*

³²⁰ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 81.

³²¹ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 133-134.

*tamamını mükemmel şekilde söyledi. Bunu görünce Müstehibbi'l-Melik'e dedim ki; 'Bu kızı eğiten kişinin sesi kadî'dir ve bu kızı eğiten kişi muhtemelen her sayha yerinde elinden destek aldığı için bunu alışkanlık haline getirdi ve ihtiyaç duymadığı halde de bunu yapmaya devam ediyor.' Ben kızı eğitmeye karar verdim ve onun bu kusurunu ortadan kaldırmak için ısrarcı oldum. Müstehibbi'l-Melik durumu Mevlana ez-Zâhir'e söylediğinde, o da benim bu görüşümü takdirle karşıladı. Ben, bu alışkanlığını terk edene kadar kız eğitmeye devam ettim ve sonunda boğazı mükemmel oldu. Ancak onun boğazı incedir ve boğazının yapısı zayıftır. Lakin kesinlikle kadî' değildir.'*³²²

Müellif bu iki kusurun dışında, huruç (detonasyon), ve irtîâş (seste oluşan titreme) diye isimlendirdiği iki kusur daha zikretmiştir. Bu iki problemin de diğerleri gibi bulaşıcı olduğunu ve bu konuda dikkatli olunması gerektiğini belirtmiştir.

3.1.6. Boğaza (Ses Tellerine) Uygun Şeyler

Kendisi profesyonel bir müzisyen olan İbnü't-Tahhân, eserinde muhtelif başlıklarda özellikle müzikle uğraşan kişiler için, ses tellerine faydalı ve zararlı olan bazı yiyecek ve içeceklerden, yine ses tellerine iyi gelen yahut sese zarar veren mekânlardan ve çeşitli durumlardan söz etmektedir. Müellifin bu konudaki verdiği bilgileri tasnif ederek maddeler halinde şu şekilde sıralayabiliriz;

Ses tellerine iyi gelecek içecekler:³²³

1. Sabah erken aç karna içilen sıcak su
2. Pekmez
3. Menekşe suyu ve yağı
4. Badem yağı
5. Arpa suyu
6. Hünnâb (Ünnap) suyu
7. Sebistan³²⁴ suyu
8. Meyan kökü şerbeti

³²² İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 134-136.

³²³ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 68.

³²⁴ Sebistan: Horoz otu olarak bilinen bir tür yeşillik.

9. Keçiboynuzu reçeli
10. Lahana suyu
11. Şekerli su
12. Şeker kamışı suyu
13. Hurma şırası
14. Bal-sirke karışımı (balgamlı boğaza iyi gelir)
15. Yıllanmış şarap
16. Tuzlu veya şekerli limon suyu
17. Dut suyu
18. Bakla suyu
19. Kabak yağı
20. Beyaz unu su ile gargara yapmak

Ses tellerine iyi gelen yiyecekler:³²⁵

12. Nişasta Çorbası
13. Rezene
14. İç yağı ile yapılmış et suyu çorbası
15. Yumurta
16. Rafadan yumurta
17. Haşlanmış bakla
18. Müdakkakât³²⁶
19. Habisa tatlısı³²⁷
20. Falüzec³²⁸
21. Sütlaç ve diğer tatlı yiyecekler

Müellif özellikle tuzlu yiyeceklerin balgamı kesmesinden dolayı, balgam problemi olanların tuzlu yiyecekler tüketmesini önermektedir.

³²⁵ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 68.

³²⁶ Müdakkakât: Dövmüş et, soğan ve kıvırcıkla yapılan bir tür köftedir.

³²⁷ Habisa Tatlısı: Nişasta ve üzüm ile elde edilen bir tür tatlıdır.

³²⁸ Falüzec: İrânlılara özel bir yemektir.

Ses tellerine zarar veren yiyecek ve içecekler:³²⁹

1. Turşu
2. Ham hurma
3. Polen (çiçek tozu)
4. Zeytin
5. Nar kabuğu
6. Ayva
7. İhlîl³³⁰
8. Mersin ağacı tohumu
9. Aşırı içki tüketimi

Sese zarar veren durumlar:³³¹

İbnü't-Tahhân'a göre, üflemeli çalgılar, rebâb, çeng ve bu çalgılarla zemzeme³³² yapmak sesleri çok ince olduğu için boğazı olumsuz etkiler. Müzisyen bu çalgılara sesini uydurmak ve benzetmek zorunda kalır ve uzun süre bunu yaptığı takdirde de, bu durum zamanla alışkanlığa dönüşür. Müellif ayrıca icrâ sırasında vücudu aşırı derecede sıkmanın/kasmanın da boğaza zarar verdiğini söylemektedir, çünkü vücudu sıkmak/kasmak akciğeri ve göğüsleri olumsuz etkilemektedir. Raks etmek de benzer şekilde sese zarar verir. Raks sırasında kişi nefes nefese kalır ve bu durum boğaz için iyi değildir. Müellife göre boğaza zarar veren şeylerden bir diğeri de; müzisyenin kendi tonundan/akordundan daha düşük tonda/akortta icrâ yapan birisi ile mürâsele yapması ve sesini ona göre ayarlamasıdır. Bunu sürekli yapmak da, hiç yapmamak da boğazı olumsuz etkilemektedir.

İbnü't-Tahhân'ın sese zarar verdiğini belirttiği diğer durumları da şöyle sıralayabiliriz,³³³

1. Aşırı yorgunluk

³²⁹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 68-69.

³³⁰ Hindistan, Çin ve Kabil'de yetişen çam fıstığına benzer bir meyvedir.

³³¹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 73-74.

³³² Ağız ve dudaklar kapalı bir şekilde genizden nağmeli ses çıkarmak, mırıldanmak.

³³³ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 69.

2. Uzun süre şarkı söylemeyi bırakmak
3. Rahata alışmak
4. Hamile kalmak
5. Doğum yapmak
6. Aşırı kilo almak
7. Hamamda yemek yemek
8. Yağ içeren ve ishal yapan ilaçlar kullanmak
9. Cereyanda kalmak
10. Ağır yük taşımak
11. Merdiven çıkmak
12. Alışılmış akorttan düşük tonda şarkı söyleyenlerle meşk etmek

Müellif sese zarar veren bütün bu durumlardan bahsettikten sonra; “*Kim kendi boğazını korumak istiyorsa mecbur kalmadığı sürece bunlardan sakınsın*”³³⁴ diyerek müzisyenleri uyarmaktadır.

Müellife göre mevsim değişiklikleri de sesin olumsuz etkilendiği zamanlardır. Ayrıca yaz döneminde vücudun gözeneklerinin açılmasından dolayı, yazın vücudu korumak, kışın korunmaktan daha büyük önem arz etmektedir.

İbnü't-Tahhân eserinde ayrıca sesin duyumu ile ilgili olarak bazı mekânlardan bahsetmektedir. Ona göre, duvarları kireçle boyanmış yeni uzun yapılar ve ona benzeyen yerler sesin kulağa daha güzel gelmesini sağlar. Hamamda ise sesler sınırlanarak duvarlardan yansıdığı için yankı yapar ve ses kulağa güzel gelir. Ayrıca Hamam boğaza da iyi gelir, çünkü hamamın sıcaklığı nemi eritir, boğazı yumuşatır ve sesin duruluğunu artırır. Ancak çok sık hamama gitmek ve hamama gitmeyi tamamen terk etmek de sese zarar verir çünkü boğaz rahata alışır. Bu konuda orta yolu seçmek en iyisidir. İbnü't-Tahhân, hamamda sesin duyumunun daha güzel olduğundan bahsederken babasından dinlediği bir olayı aktarmıştır. Buna göre; müellifin babası, Kahire’de Altın Hamam adlı bir hamama gitmiş ve bu hamamda tanıdığı, sesi güzel olmayan bir üstat varmış. Bu üstat hamamda mırıldanmaktaymış. Hamamda, üstadın -sesi güzel olmamasına rağmen-

³³⁴ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 73.

mırıldanma sesi daha güzel duyulunca, bu kişi müellifin babasına; “*İnsanlara sesimi dinletmek için hamamı her gün yanımda mı taşıyayım?*” demiş ve bunun üzerine İbnü’t-Tahhân’ın babası da gülümsemiştir.³³⁵

İbnü’t-Tahhân’a göre dar yerler, sesi sınırlandırdığı ve bir araya topladığı için geniş yerlerden sese daha iyi gelir. Dağınık, rutubetli ve açık alanlar, bostanlar, bahçeler, çöller, denizler, nehirler, kırlar, perde ve halı gibi eşyalarla döşenmiş yerler, mermerle kaplanmış mekânlar, mağaralar ve yer altındaki sarnıçlar, sesin duyumunu azaltan, boğazı yoran ve sesin güzelliğini örten mekânlardır.³³⁶

Ali el-Kâtib de, eserinde İbnü’t-Tahhân gibi ses tellerine faydalı olan bazı yiyecek ve içecekler ile çeşitli durumlardan ve mekânlardan bahsederek, müzisyenlere bu konuda benzer tavsiyelerde bulunmaktadır.³³⁷

3.1.7. Boğazla/Haççere ile İlgili Terimler

İbnü’t-Tahhân’ın *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn* adlı eserindeki önemli konulardan birisi, “Haççerenin güzel ve çirkin olması durumuna göre isimleri ve sıfatları” başlıklı bölümde ele aldığı boğazla ilgili terimlerdir. Müellife göre insanların boğazlarının ve boğazlarından çıkan seslerin, özelliklerine göre çeşitli isim ve sıfatları vardır. İbnü’t-Tahhân ilgili bölümde, XI. yüzyılda Fâtımîler döneminde mûsikîşinaslar tarafından kullanılan boğazla ilgili otuz yedi terimi birer cümle ile açıklayarak bir nevi boğaz terimleri sözlüğü oluşturmuştur. Müellifin kısaca açıkladığı bu terimler, bir sonraki konu başlığında da ele alacağımız üzere nağmenin niteliği ile de doğrudan ilişkilidir. Dönemin mûsikî kültürünün anlaşılması bakımından önemli gördüğümüz bu bölümün bir benzeri de, Ali el-Kâtib’in *Kemâlü Edebi’l-Ğinâ* adlı eserinde “Boğazların sıfatları” başlığı altında yer almaktadır. Ali el-Kâtib eserinde, büyük bir kısmı İbnü’t-Tahhân’ın kullandıkları ile aynı olan yirmi bir terim zikretmiş ve bunların bir kısmını kısaca açıklamıştır.³³⁸ Muhammet Kamil el-Hul’î ise, *Mûsika’s-Şarkiyye* adlı eserinde İbnü’t-

³³⁵ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 69-70.

³³⁶ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 70.

³³⁷ Bkz. Ali el-Kâtib, *Kemâlü Edebi’l-Ğinâ*, 133; Öncel, *Ali el-Katib’in Kemâlü Edebi’l-Ğinâ Adlı Eseri*, 140-142.

³³⁸ Ali el-Kâtib’in ele aldığı boğaz terimleri için bkz. Ali el-Kâtib, *Kemâlü Edebi’l-Ğinâ*, 124-125; Öncel, *Ali el-Kâtib’in Kemâlü Edebi’l-Ğinâ Adlı Eseri*, 142-145.

Tahhân'ın kitabındaki bu bölümü, diğer birçok bölümde olduğu gibi kaynak göstermeden kullanmıştır.³³⁹

İbnü't-Tahhân'ın karışık bir şekilde tarif ettiği bu otuz yedi boğaz terimini, beğenilen ve beğenilmeyen sesler şeklinde tasnif ederek açıklamaya çalışacağız.

Beğenilen hançereler ve sesleri:³⁴⁰

- **Cehîr** (الجهير): İbnü't-Tahhân bu terimi, sözlük anlamı ile de uygun olarak, kulağa güçlü ve kalın/bas gelen hançere sesi olarak açıklamıştır. Ali el-Kâtib de, cehr (الجهير) olarak isimlendirdiği bu terime aynı anlamı vermiştir.
- **Eceş** (الأجش): İbnü't-Tahhân'a göre, kaba/kalın nağmeli, kulağa güzel gelen kısık ve boğuk sestir. Kemâlü Edebi'l-Ğinâ'da bu terim genizden gelen şiddetli bir ses olarak açıklanmıştır.³⁴¹
- **Eğan** (الأغن): Müellif'e göre bu terim, içinde ğunne bulunan tatlı ve nağmeli ses anlamına gelmektedir.
- **Ebah** (الابح): Kısık ses anlamına gelmektedir. Müellife göre ses kısıklığının üç türü vardır. Doğuştan, yorgunluktan veya bir hastalıktan kaynaklanan ses kısıklığıdır. En güzeli ise doğuştan gelen ses kısıklığıdır. Ali el-Kâtib, İshâk el-Mevsîlî'nin en beğendiği sesin, kısık ve yorgun ses olduğunu söylemiş, kendisi de aşırı olmadığı sürece ses kısıklığının kulağa hoş geldiğini ifade etmiştir. Ğattas'a göre bu terim, hüznle karışık sert bir ses anlamına gelmektedir.³⁴²
- **Emles** (الأملس): Sözlük anlamı pürüzsüz, saf olan bu terim müellife göre, mûtedil, duru, dönüşsüz ve nağmesiz olan sestir. Ali el-Kâtib de benzer şekilde, pürüzsüz, saf ses manasında kullanmış ve her türünün makbul olduğunu söylemiştir.

³³⁹ Hul'î, *Kitâbü'l-Mûsikâ's-Şarkıyye*.

³⁴⁰ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 53-55.

³⁴¹ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğinâ Adlı Eseri*, 143.

³⁴² Ali el-Kâtib, *Kemâlü Edebi'l-Ğinâ*, 124; Öncel, *Ali el-Katib'in Kemâlü Edebi'l-Ğinâ Adlı Eseri*, 143; Mehmet Öncel, "XI. Yüzyıl Mûsikî Nazariyesinde Kullanılan Terimler: "Kemâlü Edebi'l-Ğinâ ve el-Kâfi Fi'l-Mûsikâ Örneği", *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 50 (2019): 45.

- **Keravânî** (الكرواني): Yağmur kuşu anlamına gelen “kerevân” kelimesinden türetilmiş bu terimi İbnü’t-Tahhân, yağmur kuşunun sesine benzeyen, ince, duru ve akışkan bir ses olarak tarif etmiştir.
- **Mücelcel** (المجلجل): Sözlükte, tiz, yankılanan, çınlayan keskin ses anlamlarına gelmektedir.³⁴³ İbnü’t-Tahhân’a göre, tatlı ve yüksek bir sese sahip olup güçlü ve tiz nağmesi olan hançeredir. Ali el-Kâtib ise bu terimi, güçlü ve gürültülü ses olarak tarif etmiştir.
- **Müsahrac** (المصهرج): Müellife göre; Parlak, pürüzsüz ve dönmeyen bir sese sahip olan nağmesiz hançeredir.
- **Nâim** (الناعم): Sözlükte, yumuşak, pürüzsüz, taze, ince gibi anlamlara gelen bu terimi müellif, güzel, duru, kulağa vuruşu tatlı gelen nağmeli ses olarak tarif etmiştir.
- **Râcihî** (الراجحي): Türkçede de kullanılan tercih kelimesi ile aynı kökten olup daha çok kabul gören, tercihe şayan anlamlarına gelen bu terim, müellife göre, tiz, yumuşak ve orta nemli bir sestir. Daha çok tercih edilmesinden dolayı bu isim verilmiş olması muhtemeldir.
- **Ratb** (الرتب): Sözlük anlamı, ıslaklık, nem, rutubet olan bu terim müellife göre, külfetsiz, tatlı, boğazdan su gibi akan sestir. Ali el-Kâtib’e göre, ratb ile nedâ terimleri aynı anlama gelmektedir.
- **Şeciyyi** (الشجي): Sözlükte, üzüntülü, kederli, tasalı, kaygılı anlamlarına gelip dokunaklı ve hüznü lâhinler için de kullanılmaktadır.³⁴⁴ İbnü’t-Tahhân’ın en çok beğendiği hançere yapısıdır. Müellif bu terimi; “*Hançerelerin en güzeli, en iyisi, en duru seslisi ve en çok nağme yapabilenidir*” diye tarif etmiştir.
- **Zevâidî** (الزوائد): Yazmada muhtemelen nâsih tarafından hatalı olarak (الراوندي) şeklinde yazılmış bu terim, Ali el-Kâtib’in eserinde de “zevâidî” şeklinde kullanılmıştır. İlave, ek, fazlalık anlamlarına gelen “zâid”

³⁴³ Serdar Mutçalı, *Arapça-Türkçe Sözlük* (İstanbul: Dağarcık, 1995), 123.

³⁴⁴ Mutçalı, *Arapça-Türkçe Sözlük*, 433.

kelimesinin çoğulundan türetilmiş bu terim İbnü't-Tahhân'a göre, şarkının standart nağmelerine ilave nağmeler yapabilen hançeredir.

Beğenilmeyen Hançereler ve Sesleri:³⁴⁵

- **Câsî** (الجاسي): İbnü't-Tahhân'a göre, sertleştiği için kulağa hoş gelmeyen, kulağı teğet geçen ses manasındadır. Ali el-Kâtib ise bu terimi, yumuşak sesin zıddı olarak tanımlamıştır.
- **Ehan** (الاخن): Müellif bu terimi, sözlük anlamına benzer şekilde, burnu tıkalı kişinin sesine benzeyen, genizden gelen ses olarak tarif etmiştir.
- **Hâdimî** (الخدمي): Sözlük anlamı “hizmetçi” olan ve Türkçede de benzer şekilde kullanılan bu terimi müellif, hizmetçilerin boğazı gibi garip bir sese sahip olan hançere yapısı olarak tarif etmiştir.
- **Hirk** (الخرق): Sözlük anlamı “yırtmak, delmek, delip geçmek” olan bu terimi İbnü't-Tahhân, dağılan ve her tarafa yayılan ses olarak tarif etmektedir. Ali el-Kâtib'e göre ise, nağmeleri kontrolsüz bir şekilde dağılarak genişleyen aşırı bir sestir.
- **Katî'** (القطيع): Çalışmamızda daha evvel “boğazın kusurları” başlığı altında ayrıca ele aldığımız bu terimi müellif, “erkeklerden ve kadınlardan kadî' olanı bilme” adlı bölümde, erkeklerden udun mesnâ perdesinde sayha (meyan) yapamayıp sesi kesilenler ile kadınlardan mesles perdesinde sayhayı (meyan) yapamayanların kadî' olarak nitelendiğini belirtmiştir. Bu bölümde ise kadî' terimini, çoğu neredeyse duyulamayan, çok kısık olan ses olarak tarif etmiştir. Ali el-Kâtib ise, kesik ses manasında kullanmıştır. Ona göre böyle bir sese sahip olan kişi, icrâ sırasında nağmelerin hakkını veremez.
- **Lukmî** (اللقمي): Müellif bu terimi, sesin sahibinin ağzında lokma varmış gibi çıkan sese benzeterak açıklamıştır.
- **Muzlim** (المظلم): İbnü't-Tahhân'a göre bu terim, nağmesiz ve neredeyse duyulamayacak kadar düşük tonlu ses manasına gelmektedir. Ali el-Kâtib ise; nağmelerinin tamamının veya birçoğunun belirsiz, fısıltılı olduğu ses olarak tarif etmiş ve bazen tellerdeki sesin de böyle olduğunu ilave etmiştir.

³⁴⁵ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 53-55.

- **Mantıkî** (المنطقي): İbnü't-Tahhân bir önceki terime benzer şekilde bu terimi, cılızlığı, zayıflığı ve kesilmesinden dolayı neredeyse duyulmayan ses olarak tarif etmiştir. Ali el-Kâtib'e göre ise, muzlimden daha aşağı bir sestir.
- **Muka'ka'** (المققع): Sözlükte “takırtı, çatırtı, şakırtı, gürültü” gibi anlamlara gelen “ka'kaa” (قعقع)³⁴⁶ kelimesinden türetilmiş bu terim müellife göre, güzel olmayan, bedevilerin konuşmalarına benzeyen ses anlamındadır. Bu terimi, Ali el-Kâtib de benzer şekilde tarif etmiştir.
- **Muhtanak** (المختنق): Boğulmak, kesilmek, daralmak gibi anlamlara gelen “haneka” kökünden türetilmiş bu terim İbnü't-Tahhân'a göre, neredeyse boğulacak gibi olan, öksürüğü çok olan kişinin çıkardığı sestir. Ali el-Kâtib ise yine aynı kökten gelen “muhannâk” terimini kullanmıştır.
- **Muğtas** (المغتص): Müellife göre, tükürüğünü yutkunamamakla çıkan sestir ki bu ses şarkıyı bile değiştirebilir.
- **Mürte'id** (المرتعد): Sözlükte “titrek” anlamına gelen bu kelimeyi, İbnü't-Tahhân, hummâ hastası olmuş birinin titrerken çıkardığı sese benzetmektedir.
- **Mütebessir** (المتبسر): Müellife göre bu terim, hafifçe başlayıp sonra yükselen ses için kullanılmaktadır.
- **Mün'asır** (المنعصر): İbnü't-Tahhân bu terimi, kambur kişinin boğazına benzeyen hançere sesi olarak açıklamıştır. Müellifle aynı anlamı veren Ali el-Kâtib'e göre, bu terime kambur anlamına gelen Ahdebî de denilmektedir.
- **Musalsal** (المصلصل): Sözlükte “şingırdamak, çınlamak” anlamlarına gelen “salsale”³⁴⁷ kelimesinden türeyen bu terimi İbnü't-Tahhân, duru olmayan, kuru, ince ve yüksek bir ses olarak tarif etmiştir. Ali el-Kâtib'in tarifi de aynı şekildedir.
- **Mübelbel** (المبلبل): İbnü't-Tahhân'a göre, nağmesi değişik olan, yerinden oynayan ve kaybolan ses manasındadır. *Kemâlü Edebi'l-Ğinâ*'da da benzer şekilde tarif edilmiştir.
- **Nutfî** (النطفي): Müellife göre, bazen güçlenen bazen de zayıflayan sestir.

³⁴⁶ Mutçalı, *Arapça-Türkçe Sözlük*, 721.

³⁴⁷ Mutçalı, *Arapça-Türkçe Sözlük*, 488.

- **Nâbî** (النابي): Müellif bu terimi, şişmiş, kabarmış, çıkıntı oluşturmuş boğazdan çıkan ses olarak açıklamıştır.
- **Rihv** (الرخو): Sözlükte “bol, gevşek, sarkık, zayıf, yumuşak” gibi anlamlara gelen³⁴⁸bu terim müellife göre, nağmenin içinde yoğrulduğu ve macun gibi her yöne dağıldığı ses manasındadır. Ali el-Kâtib de benzer şekilde tarif etmiş ve hoş görülmeleyen bir ses türü olduğunu belirtmiştir.
- **Sarsûrî** (الصرصوري): Hamam böceği, ağustos böceği anlamına gelen “sarsûr”dan türeyen bu terim müellife göre, sert, tiz ve kulağa vuruşu hamam böceği sesi gibi çirkin gelen sestir. Bir önceki “musalsal” terimi ile de benzerlik göstermektedir. Nitekim Ali el-Kâtib, musalsali hamam böceği sesine benzetmiştir.
- **Sıyahî** (الصياحي): Sözlükte “bağırış, haykırma, çığlık” gibi anlamlara gelen ve günümüz Arap mûsikîsinde cevap (üst oktav) anlamında kullanılan “sıyâh” kelimesinden türetilmiş bu terimi İbnü't-Tahhân, tele (çalgıya) göre az veya çok detone olan hançere sesi olarak tarif etmiştir.
- **Sadî** (الصدى): Müellifin tarifine göre bu terim, sesinde nağmesini örten, onu bulanık hale getiren ve bozan bir pürüze sahip hançeredir.
- **Şa‘as** (الشعث): Dağınık, karışık gibi anlamlara gelen bu terim, İbnü't-Tahhân'a göre, kâh duru, kâh da dağınık olan ve nağmesi halis olmayan sestir.
- **Talî** (الطلي): Sözlükte “sıvamak, kaplamak, güzel, hoş” gibi çeşitli anlamlara gelmektedir.³⁴⁹ İbnü't-Tahhân ise bu terimi, daha önce açıkladığı ratba yakın özellikte olan, gittikçe zayıflayan ve kaybolan ses şeklinde tarif etmiştir.

3.2.Mûsikînin Temel Unsurları (Nağme, Beste, Güfte, İkâ‘/Ritim)

Klasik Arap müziğinde “savt” kavramı, giriş gelişme ve sonuç bölümlerini barındıran, bestelenmiş şarkıları ifade etmektedir. Bu kavram özellikle erken dönemde Hicaz, Şam ve Irak bölgelerinde yayılmıştır. İshâk el-Mevsılî'nin ve Yunus el-Kâtib'in eserleri gibi, Ebû'l-Ferec el-İsfahânî'nin meşhur *Kitâbu 'l-Eğânî* adlı eseri de bu yönüyle savt kavramına dayanmaktadır. İbnü't-Tahhân'ın eserinde ise savt, özellikle Fâtımîler

³⁴⁸ Mutçalı, *Arapça-Türkçe Sözlük*, 316.

³⁴⁹ Mutçalı, *Arapça-Türkçe Sözlük*, 529.

döneminde Mısır'da mûsikîşinaslar arasında yaygın olarak icrâ edilen şarkılar için kullanılmış geniş bir kavramdır. Bu sebeple İbnü't-Tahhân da İsfahânî gibi kaleme aldığı *Havi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn* adlı eserini, mûsikî nazariyatına dair kaleme alınmış klasik edvar kitaplarından farklı olarak savt kavramı üzerine inşa etmiştir. Çünkü kitabın iki bölümünde de müellifin ele aldığı konuların ana maddesi ğinâdır ve bu, muğannîlerin birbirleri ile yarıştığı bir alandır. İbnü't-Tahhân eserinde, savt kavramı ile ilgili oluşturduğu müstakil başlıkların yanı sıra, ele aldığı diğer birçok konu başlığının altında “hudûdü'l-ġinâ” olarak isimlendirdiği mûsikînin üzerine bina edildiği temel unsurları işlemeye çalışmıştır.

İbnü't-Tahhân'a göre, mûsikînin olmazsa olmaz dört temel unsuru vardır ve bu dört unsur birbirinin tamamlayıcısıdır. Dolayısıyla bunlardan bir tanesi eksik olursa müzik sanatı tam manasıyla vücut bulamaz. Bu unsurlardan birincisi; nağme (nota), ikincisi; te'lîf (beste), üçüncüsü; şiir (güfte), dördüncüsü de; ikâ'dır (ritim).³⁵⁰ Müellif bu dört unsurun ne kadar önemli olduğunu izah etmek için İshah el-Mevsîlî'den şu ifadeyi nakletmiştir; “*Kim ki bu dört temeli biliyorsa, işte o mûsikîşinastır. Kim de bu unsurların hepsini bilmiyorsa, o kişi aciz ve noksan olarak bilinir.*”³⁵¹

İbnü't-Tahhân'ın mûsikî nazariyatına dair görüşleri, daha ziyade eser içerisinde bu dört unsurla ilişkili olduğunu düşündüğümüz konu başlıkları altında yaptığı izahlarda belirgin hale gelmektedir. Biz de, müellifin görüşlerini daha anlaşılır hale getirebilmek için, eser içerisinde dağınık bir şekilde işlediği bu konuları bir araya getirerek değerlendirmeye çalışacağız.

3.2.1. Nağme/Nota

Arapça bir kelime olan nağme; ses, melodi, ton, nota, perde, ezgi, terennüm, şarkı gibi anlamlara gelmektedir. Çoğul olarak, “nağam, enğâm, nağâmât” şeklinde birkaç farklı kullanımı bulunmaktadır. Mûsikî üzerine eser telif eden müelliflerin her birinin farklı şekilde tarif ettiği nağme terimini Kindî, nota, manasında,³⁵² İhvân-ı Safâ

³⁵⁰ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 21.

³⁵¹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 21.

³⁵² Ahmet Hakkı Turabi, “Ebû Ya'kûb b. İshâk el-Kindî'nin Müzik Risâlelerinde Tespit Edilen Terimler”, *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 25/2 (2003): 77.

ise, ölçülü sesler manasında kullanılmıştır.³⁵³ Fârâbî de nağmeyi, bulunduğu cisimde hissedilebilen miktarda ve bir zaman dilimine bağlı tek bir ses olarak tarif etmiştir.³⁵⁴ İbn Sinâ'ya göre; “*Ses, hissedilir bir zaman sürecinde devam etmesi bakımından nağme olarak isimlendirilir.*”³⁵⁵ İbn Sinâ'nın öğrencilerinden İbn Zeyle ise nağmeyi; “*Belirli bir zaman aralığında kalan ses*”³⁵⁶ diye açıklamıştır. Harezmi ise, nağmeyi; pestliği ve tizliği değişmeyen ses olarak izah etmiştir. Ğattas Abdülmelik Haşebe, *Mu'cemü'l-Mûsika'l-Kebîr* isimli mûsikî sözlüğünde nağmeyi şöyle tarif etmiştir; “*Nağme, enstrümanlardan veya insan boğazından çıkan, öncesi ve sonrasındaki sesle kemiyet (nicelik) ve keyfiyet (nitelik) açısından uyumlu olan tek sestir.*”³⁵⁷ Birbiriyle uyumlu nağmeler bir araya getirilerek lâhin (melodi) oluşturulur. Bu yönüyle nağme, lahnin yapı taşıdır.

İbnü't-Tahhân'a göre nağme; bam, mesnâ veya sebbâbe gibi bir süre müstakil olarak kalabilen tek yumuşamış bir sestir. Ses, nağmeden önce gelir ve nağmenin bir cinsi gibidir. Sessiz nağme olmadığı gibi, çalmadan da ses oluşmaz. Sesler ancak nağmelerle ortaya çıkar. Müellife göre telli çalgılarda nağme, tel titreştiğinde çevresindeki havanın dalgalanmasıyla meydana gelir, çünkü tel titreşip havada dalgalanma yaptığında, bu hava çalgıdaki menfezlerden boşluklara gider ve böylece çevreyi kuşatan havada yankı meydana gelir.³⁵⁸ Müellifin nağme ile ilgili yaptığı bu açıklamalar, benzer cümlelerle Ali el-Kâtib'in eserinde de yer almaktadır.³⁵⁹

İbnü't-Tahhân ayrıca nağme ile yankı arasındaki ayrıma dikkat çekmiştir. Ona göre tek bir ses olarak bir araya gelmelerinden önce kulağın nağmeyi yankıdan ayırt etmesi mümkün değildir. Bu yankıya, kendisine uygun başka bir yankı eşlik ettiği takdirde kulak bunu nağme olarak algılar. Eğer ki uygun olmayan bir yankı olursa senkronize duyulmaz ve o zaman kulak bunu nağme olarak algılamaz. Müellifin yaptığı bu izahlarla ses bilimine ve akustik konularına değinmesi, onun bu konularda da bilgi sahibi olduğunu göstermesi bakımından dikkat çekicidir. En güzeli nağmelerin birbiriyle

³⁵³ İhvân-ı Safâ, *Resâilü İhvânu's-Safâ ve Hullânu'l-Vefâ*, 198.

³⁵⁴ Fârâbî, *Kitâbu'l-Mûsika'l-Kebîr*, 214.

³⁵⁵ Turabi, *İbn Sinâ - Mûsikî*, 10.

³⁵⁶ Ebû Mansûr el-Hüseyn İbn Zeyle, *el-Kâfi fi'l-Mûsikî*, thk. Zekeriyya Yusuf (Kahire: Daru'l-Amme, 1964), 19; Öncel, *İbn Zeyle'nin el-Kâfi fi'l-Mûsikâ'sı*, 61.

³⁵⁷ Haşebe, *Mu'cemü'l-Mûsika'l-Kebîr*, 5: 357.

³⁵⁸ Ali el-Kâtib, *Kemâlü Edebi'l-Ġinâ*, 41; Öncel, *Ali el-Katib'in Kemâlü Edebi'l-Ġinâ Adlı Eseri*, 61.

³⁵⁹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 181-182.

müttefik/uyumlu olmasıdır. Şayet nağmeler birbiriyle müttefik/uyumlu olmazsa, bu tür nağmelerden oluşturulacak bir bestenin güzelliği olmaz ve böyle bir bestenin zaten gereği de yoktur.³⁶⁰

Nağmenin Nicelikleri ve Nitelikleri:

Müellif, nağmelerde mevcut olan durumları, nitelikleri ve nicelikleri olmak üzere iki sınıfa ayırmaktadır.³⁶¹

- Nağmelerin nitelikleri: Lezzet ve iticilik, saflık ve dağınıklık, sertlik ve yumuşaklık, pürüzsüzlük ve keskinliktir.
- Nağmelerin nicelikleri; ağırlığın şiddetinin, tizliğin ve pestliğin miktarının bilinmesidir.

İbnü't-Tahhân'ın nağmenin durumları ile ilgili yaptığı bu tasnifle ilgili olarak İbn Sinâ *Esbâbu Hudûse'l-Hurûf* adlı eserinde, havada meydana gelen dalgalanma ve onun durumu ile ilgili olarak yaptığı izahlarda iki türde dalgalanmadan söz etmektedir. Birincisi; sesin bizatihi kendisinde meydana gelen dalgalanma ki, bu durum seste tizliğe (sertlik) ve pestliğe (ağırlık) sebep olur. İkincisi ise; seslerin mahreçlerindeki (çıkış yolarındaki) durumlardan ortaya çıkan dalgalanma ki, bu da harfleri meydana getirmektedir.³⁶² Abdülaziz b. Abdülcilil'in de ifade ettiği üzere, İbn Sînâ'nın belirttiği sesin kendisindeki dalgalanmanın, İbnü't-Tahhân'ın tasnifindeki nağmelerin niceliklerine, benzer şekilde İbn Sînâ'daki harflerin çıkışını ifade eden dalgalanmanın ise, İbnü't-Tahhân'nın tasnifindeki nağmelerin niteliklerine karşılık geldiği söylenebilir.³⁶³

Aslında İbnü't-Tahhân'ın nağmelerin durumları ile ilgili yaptığı tasnifi, bizi Farabî'nin *Mûsika'l-Kebîr*'inde, insan sesindeki nağmelerde bulunan fasıllar ve arazlarla ilgili yaptığı tasnifine yönlendirmektedir.

³⁶⁰ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 184.

³⁶¹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 182.

³⁶² İbn Sînâ, *Esbâbü Hudûsü'l-Hurûf*, thk. Muhibbüddin el-Hatîb (Kahire: Matbaatü'l- Müeyyid, 1913), 3-4.

³⁶³ Abdülcilil, "Medhal ilâ Kitâb (Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn)", 168.

Farâbî'ye göre nağmelerde bulunan birinci durum, ortaya çıkan nağmelerin miktarlarına bağlı olan fasıllar “nağmelerin kemiyetleri (nicelikleri)” olarak adlandırılır ki, bunlar seste sertliğe (tizlik) ve ağırlığa (pestlik) sebep olur. İbnü't-Tahhân bu konuda, Farâbî'ye nispet etmeden onun şu ifadelerini aynen aktarmıştır; “*İnsan sesindeki nağmelerin tizlik ve pestlik sebepleri, üflemeli çalgılarda duyulan tizlik ve pestlik sebepleri ile aynıdır. Çünkü hançereler sanki doğal nefesli çalgılar gibi, nefesli çalgılar da yapay hançereler gibidir.*”³⁶⁴

Fârâbî'ye göre nağmelerde bulunan ikinci durum ise; az veya çok oluşuna bağlı olarak, nağmelerin ses açısından cisimlerin niteliğine tabi olduğu fasıllardır ki, Fârâbî bunu, “keyfiyet (nitelik) açısından seslerin fasılları” olarak adlandırmıştır.³⁶⁵ Farabi, nağmelerin niteliği ile ilgili yaptığı bu izahta, ister insan hançeresinden çıksın, ister çalgılardan çıksın, nağmeleri birer cisim gibi değerlendirmiştir. Farâbî'nin ve İbnü't-Tahhân'nın nağmelerin niteliği ile ilgili görüşlerini karşılaştıracak olursak şunları söyleyebiliriz;

- Fârâbî'ye göre, nitelik bakımından bazı nağmelerin özel ismi vardır. Özel isimleri olan nağmelere bu adlar, seslerinin benzediği hayvanlardan taklit edilerek intikal etmiştir. Nitelik bakımından kendisine özel ismi olmayan nağmeler ise çoğunluktur. Ancak Farabî nağmelerde bulunan niteliklerle ilgili on bir isim zikretmiştir. Bunlar; duruluk, bulanıklık, keskinlik, pürüzsüzlük, yumuşaklık, tizlik, sertlik, ıslaklık, kuruluk, ğunne, zem.³⁶⁶
- İbnü't-Tahhân ise, nağmenin nitelikleri ile ilgili temsil bağlamında sekiz özellik saymıştır ki, bunlar; lezzet, iticilik, duruluk, bulanıklık, sertlik, yumuşaklık, pürüzsüzlük ve keskinliktir. Bu durumların dışında müellifin “boğaz isimleri” diye adlandırdığı ve bir önceki konuda “boğazla ilgili terimler” başlığı altında incelediğimiz, nağmelerin nitelikleri ile ilgili otuz

³⁶⁴ Fârâbî, *Kitâbu'l-Mûsika'l-Kebîr*, 1066; İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 182. Ali el-Kâtib de eserinde Fârâbî'ye nispet ederek bu ifadeleri aynen aktarmıştır. Bkz. Ali el-Kâtib, *Kemâli Edebi'l-Ġinâ*, 40.

³⁶⁵ Fârâbî, *Kitâbu'l-Mûsika'l-Kebîr*, 1065.

³⁶⁶ Zem: Fârâbî'ye göre, havanın bütünüyle buruna dolması ile ortaya çıkan nağmedir. Bkz. Fârâbî, *Kitâbu'l-Mûsika'l-Kebîr*, 1070.

yedi terim daha vermiş ve bunları kısaca açıklamıştır. Böylece müellif toplamda kırk beş isim zikretmiştir.

- Farabi'nin ve İbnü't-Tahhân'ın nağmenin nitelikleri ile ilgili zikrettiği duruluk, bulanıklık, keskinlik, pürüzsüzlük, yumuşaklık ve sertlik olmak üzere altı özellik ortaktır.
- İbnü't-Tahhân kalan otuz dokuz durumla ilgili kendi görüşüne sahiptir.
- Farabi'nin nağmenin nitelikleri ile ilgili zikrettiği ıslaklık, kuruluk ve zem olmak üzere üç durum İbnü't-Tahhân'da bulunmamaktadır.
- Fârâbî ve İbnü't-Tahhân “ğunne” durumunun ne ifade ettiği ile ilgili ihtilafli görünmektedirler. Fârâbî'ye göre ğunne, havanın bir kısmının burundan, bir kısmının da dudaklardan çıkması ile oluşan nağmedir. İbnü't-Tahhân'a göre ise ğunne, tatlı ve nağmeli sestir.

Sonuç olarak İbnü't-Tahhân'ın nağme ile ilgili yaptığı izahlardan, onun nağmeye genellikle “nota” anlamı verdiği, bazen de ezgi/melodi anlamı verdiği anlaşılmaktadır.

3.2.1.1. Perdeler

Erken dönemden itibaren mûsikî nazariyatına dair yazılan hemen bütün eserlerde, nağmelerin/notların yerlerini belirlemek için kullanılan destân (دستان) terimi, aslen Farsça olup çoğulu ise desâtin (دساتین) şeklinde gelmekte, Türkçede ise “perde” diye ifade edilmektedir. Ekseriyetle nazariyatçılar, mûsikî ile ilgili ses teorilerini udun perde sistemine göre izah etmiştir. Eski Arap udunun normalde dört teli vardır. Bunlar; udun klavyesinde kalından inceye ve yukarıdan aşağıya doğru, bam, mesles, mesna ve zir telidir Ancak Kindî ud sazından iki oktavlık bir ses sahası elde edebilmek için bu dört tele, farazi olarak en altta “zîri'l-had” adı verilen bir tel daha ilave etmiştir.³⁶⁷ Kindî'nin farazi olarak ilave ettiği bu telin daha sonra ameli olarak ilk defa Ziriyâb tarafından eklendiği kabul edilmektedir.³⁶⁸

Udun Telleri:

| | |
|--------|--------------------|
| 1. Tel | Bam (En kalın tel) |
|--------|--------------------|

³⁶⁷ Turabi, *El-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*, 76.

³⁶⁸ Turabi, *İbni Sînâ'nın Kitâbuş-Şifâ'sında Mûsikî*, 82.

| | |
|--------|--------------------------|
| 2. Tel | Mesles |
| 3. Tel | Mesnâ |
| 4. Tel | Zîr |
| 5. Tel | Zîri'l- Had (En ince tel |

Şekil 2: Udun Telleri

Kadim mûsikî nazariyatında en temel dört perde, ud çalarken kullanılan parmak isimleri ile adlandırılmıştır. Telin açık hali ise mutlak olarak isimlendirilmiştir.

1. Mutlak: Telin açık hali
2. Sebbâbe: İşaret Parmağı
3. Vustâ: Orta parmak
4. Bınsır: Yüzük Parmağı
5. Hınsır: Serçe Parmak

İbnü't-Tahhân da perde sistemini uda göre anlatmıştır. Ona göre perdeler, nağmelerin sınırlarını ifade eder. Uddaki nağmelerin ve boğazdan çıkan harflerin çıkış yerleri bu perdelerle ilişkilidir. Bir ses/harf, boğazdaki gerçek yerinden çıktığı zaman saf/net olarak çıkar. Tellerden çıkan nağme de böyledir. Doğru perdeden çıkarsa saf/net olarak çıkar.

Müellife göre insan için doğal nağmelerin çıkarıldığı ve bütün lâhinlerde kullanılan perdeler altı tanedir. Bunlar; mücenneb perdesi, sebbâbe perdesi, vusta'l-fürs perdesi, vusta'l-Arab perdesi,³⁶⁹ bınsır perdesi ve hınsır perdesidir. Vusta'l-Arab ile bınsır perdeleri arasında başka bir perde daha vardır ki, onun adı zelzel perdesidir. Ancak insanların çoğu bu perdeyi ihmal eder. Müellife göre, yine bınsır ile hınsır perdeleri arasında başka bir perde daha vardır. Aynı şekilde o perde de ihmal edilir.³⁷⁰ Müellif,

³⁶⁹ Kanaatimize göre İbnü't-Tahhân, “Vusta'l- Arab” diye isimlendirdiği perde ile diğer kaynaklarda “Vustal-Kadîm” adıyla geçen perdeyi kastetmektedir.

³⁷⁰ İbnü't-Tahhân bu perdeden söz etmekle birlikte adını vermemiştir. Başta Fârâbî olmak üzere, diğer müelliflerin eserlerinde, bınsır ve hınsır arasında herhangi bir perdeden söz edilmediğinden dolayı o dönemde böyle bir perdenin kabul edilip edilmediğini ve bu perdenin ismi tespit edemedik. Ayrıca, Bınsır (mi) ve Hınsır (fa) perdeleri arasında bulundan aralığın bakiye/yarım tanini olması dolayısıyla burada başka bir perdenin bulunması da teknik olarak pek mümkün değildir. Bu sebeple eserde bahsedilen bu perde ile ilgili verilen bilginin hatalı olduğu anlaşılmaktadır.

başta verdiği altı perdeye ilave ettiği ve kendi döneminde mûsikîşinaslarca ihmal edildiğini söylediği iki perdenin ise İranlılar tarafından kullanıldığını belirtmiştir. Kendisi, bu iki perdenin parmak baskılarını bildiği için zaman zaman kullandığını, ancak henüz öğrenme aşamasında olanlar için bu perdelerin kullanımının zor olduğunu söylemiştir. Dolayısıyla ona göre bu iki perdenin kullanılmaması daha uygundur. İbnü't-Tahhân ayrıca telin boş hali olarak da “mutlak” perdesinden söz etmiş ancak bu perdeyi diğer perdelerden ayrı tutmuştur. Buna göre İbnü't-Tahhân ismini vermediği bınsır ve hınsır arasındaki perdeyi hariç tutarsak, toplamda sekiz perde zikretmiştir.

İbnü't-Tahhân'a göre perdeler ve isimleri:³⁷¹

| | |
|-------------------------|---|
| 1. Mutlak | Telin açık hali |
| 2. Mücenneb perdesi | Telin açık haline en yakın perde |
| 3. Sebbâbe perdesi | İşaret parmağı, birinci parmak baskısı. |
| 4. Vusta'l-Fürs perdesi | Orta parmak, ikinci parmak baskısı |
| 5. Vusta'l-Arab perdesi | Orta parmak, ikinci parmak baskısı |
| 6. Zelzel perdesi | Vusta'l-Arab ve Bınsır arası |
| 7. Bınsır perdesi | Yüzük parmağı, üçüncü parmak baskısı |
| 8. Hınsır perdesi | Serçe parmak, dördüncü parmak baskısı |

Şekil 3: İbnü't-Tahhân'a göre udun bir telinden elde edilen perdeler

Udun bir telinden elde edilen perde sayısı, bu perdelerin isimleri ve bazı perdelerin teldeki konumu ile ilgili olarak erken dönem müelliflerinin verdiği bilgiler arasında bazı farklılıklar bulunmaktadır. Örneğin mûsikî nazariyatına dair ilk eser telif eden İslam filozofu Kindî'ye göre udun bir telinden elde edilen perde sayısı, telin açık hali olan mutlak hariç yedi tanedir. İbn Sinâ ve İbn Zeyle de, Kindî ile aynı sayıyı vermekle birlikte isimlendirmelerde farklılık göze çarpmaktadır. Fârâbî'de bu sayı, mutlak hariç on tanedir. Ali el-Kâtib ise dört temel perde ismini vermiş ve bu perdeler vusta'l-fürs ve zelzel perdelerinin de ilave edilebileceğini ifade etmiştir.

³⁷¹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 174-175.

Kindi'ye göre perdeler ve bam teli üzerindeki yüzdellik (sent) değerleri şu şekildedir:³⁷²

| Perdeler | Yüzdellik (Sent) değeri |
|---------------------|-------------------------|
| 1. Mutlak | 1 |
| 2. Birinci Mücenneb | 90 |
| 3. İkinci Mücenneb | 114 |
| 4. Sebbâbe | 204 |
| 5. Birinci Vustâ | 294 |
| 6. İkinci Vustâ | 384 |
| 7. Bınsır | 408 |
| 8. Hınsır | 498 |

Şekil 4: Kindi'ye göre perdeler ve bam teli üzerindeki yüzdellik (cent) değerleri

Fârâbî'ye göre perdeler ve bam teli üzerindeki oranları şöyledir:³⁷³:

| Perdeler: | Oranları: |
|---|-----------|
| Mutlak | 1/1 |
| Mücenneb Sebbâbe (Zül müddeteynin yarısı) | 243/256 |
| Mücenneb Sebbâbe (Birinci tanininin yarısı) | 17/18 |
| Mücenneb Sebbâbe (Vusta'l-fürs mücennebi) | 149/162 |
| Mücenneb Sebbâbe (Vustâ zelzel mücennebi) | 49/54 |
| Sebbâbe | 8/9 |
| Mücenneb Vustâ | 27/32 |
| Vusta'l-Fürs | 68/81 |
| Vustâ Zelzel | 22/27 |
| Bınsır | 64/81 |
| Hınsır | 3/4 |

³⁷² Kindi'nin ses sistemi ve perdelerin oranları hakkında detaylı bilgi için bkz. Turabi, *El-Kindi'nin Mûsikî Risâleleri*, 90.

³⁷³ Fârâbî, *Kitâbu'l-Mûsika'l-Kebîr*, 514; Öncel, *İbn Zeyle'nin el-Kâfi fi'l-Mûsikâ'sı*, 144.

Şekil 5: Fârâbi'ye göre perdeler ve bam teli üzerindeki oranları

İbn Sinâ'ya göre perdeler ve bunların bam teli üzerindeki oranları ve yüzdellik (sent) değerleri ise aşağıdaki gibidir:³⁷⁴

| Perdeler | Oranları | Yüzdellik (Sent) Değerleri |
|---------------------------|----------|----------------------------|
| 1. Mutlak | 1 | 0 |
| 2. Destanü'l-Âhîr | 256/173 | 112 |
| 3. Mücennebü's-Sebbâbe | 12/13 | 139 |
| 4. Sebbâbe | 8/9 | 204 |
| 5. Vusta'l-Fürsi'l-Kadîme | 27/32 | 294 |
| 6. Vustâ Zelzel | 32/39 | 342 |
| 7. Bınsır | 64/81 | 408 |
| 8. Hınsır | 374 | 498 |

Şekil 6: İbn Sinâ'ya göre perdeler ve bunların bam teli üzerindeki oranları ve yüzdellik (Sent) değerleri

İbn Zeyle'ye göre Perde isimleri:³⁷⁵

1. Mücenneb-i Evvel
2. Mücenneb-i Sâni
3. Sebbâbe
4. Vusta'l-Fürs
5. Vustâ Zelzel
6. Bınsır
7. Hınsır

³⁷⁴ Turabi, *İbn Sinâ - Mûsikî*, 113,133; Turabi, *İbni Sînâ'nın Kitâbuş-Şifâ'sında Mûsikî*, 83-84.

³⁷⁵ Öncel, *İbn Zeyle'nin el-Kâfi fi'l- Mûsikâ'sı*, 143.

Ali el-Kâtib'e göre perde isimleri:³⁷⁶

1. Mutlak
2. Sebbâbe
3. Vustâ
4. Vusta'l-Fürs
5. Zelzel
6. Bınsır
7. Hınsır

İbnü't-Tahhân, udun perdelerini ayarlamak için bu konuda bilgi sahibi olmak gerektiğini belirtmektedir. Ona göre perdeleri ayarlamak için bir pergele ihtiyaç vardır, çünkü perdeler arasındaki orantı pergel yardımı ile ayarlanır. Matematik yeteneği olan kişi, pergel olmaksızın da perdelerin ölçülerini ve yerlerini, nağmeleri karşılaştırarak hisleri ve tecrübesiyle tespit edip doğru bir şekilde bağlayabilir.³⁷⁷ Ancak müellif perdelerin arasındaki bu oranlar hakkında herhangi bir açıklamada bulunmamıştır. İbnü't-Tahhân'a göre, perdeleri göstermek için beyaz bağırsaktan yapılan dört bükümlü teller yeterlidir. Ancak bu teller kalından inceye aşamalı olmalıdır. Şöyle ki, birincisi kalın, ikincisi kalın olandan biraz ince, üçüncüsü de ondan daha ince olmalı ve sonuna kadar bu şekilde ayarlanmalıdır. Şayet gözle bu ölçümleme yapılamıyorsa, tartılarak yapılması daha doğrudur.³⁷⁸ Müellifin bu konuda verdiği diğer bazı bilgiler, çalışmamızın enstrümanlarla ilgili bölümünde “ud” başlığı altında daha detaylı ele alınacaktır.

3.2.1.2. Cins ve Çeşitleri

Müzikte tam bir dizi özelliği taşımayıp özel olarak bir araya getirilen dörtlü ve beşlilere “cins” (جنس) denilmekte, çoğulu ise “ecnâs” (اجناس) diye tesmiye olunmaktadır. İbnü't-Tahhân'a göre cins; meşhur perdelerden çıkarılan ve bir araya getirilmeleriyle melodileri oluşturan birbiriyle uyumlu nağmelerdir. Müellife göre konuya daha ilmi bir

³⁷⁶ Öncel, *Ali el-Katib'in Kemâlü Edebi'l-Ğınâ Adlı Eseri*, 63; Mehmet Öncel, “Hasan b. Ahmed b. Ali El-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğınâ Adlı Eserinde Ses, Aralık, Nağme, Cins Ve Cem' Kavramı”, *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 40 (2018): 171-173.

³⁷⁷ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 175-176.

³⁷⁸ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 176.

izah getiren İbn Sinâ açısından cins; üç aralıktan elde edilen dörtlülerdir.³⁷⁹ İbn Zeyle’de bu tarifi benimsemiştir.³⁸⁰ Cinslerin bir araya getirilmesiyle cem veya skala da denilen diziler elde edilir.

Müellif, eserinde üç tür nağme cinsi bulunduğunu belirtmektedir. Birincisi; kâmil olan ve “**mukavvâ**” ismiyle adlandırılan güçlü bir cinstir. İkincisi; birincisinden daha az güçlü olan “**mülevven**” diye adlandırılan cinstir. Üçüncüsü de; “**nâzım**” diye adlandırılan cinstir. Nâzım, lâhinlerin en yumuşağı ve uyum sağlama konusunda en zayıf olanıdır. Boyanmış, renklendirilmiş, süslenmiş, tamamlanmış ve güzelleşmiş bir resme benzetilerek “nâzım” diye adlandırılmıştır. Nâzımın da üç türü vardır; “**bastî**” adıyla adlandırılan türü, ruhu dinç tutar, “**kâbid**” adıyla adlandırılan türü ise insanın ruhunu daraltır, “**istikrarî**” adıyla bilinen türü de insanın ruhunu mutedil tutar.³⁸¹ Burada dikkatimizi çeken bir nokta, İbnü’t-Tahhân’ın nâzım cinsinin üç alt türü dediği bastî, kâbid ve istikrarî, Kindî’de basti, kadbî ve mu’tedil şeklinde geçmektedir. Ancak Kindî bu üç kavramı, bir sonraki başlıkta da ele alacağımız üzere nağme cinsi olarak değil de kompoze ediliş şekilline göre lâhin türleri arasında tasnif etmiştir.

Müellif’e göre cinslerin her birini oluşturan nağmeler, uyumu açısından farklı farklıdır. En güzeli nağmelerin bir biriyle uyumlu olmasıdır. Şayet nağmeler bir biriyle uyumlu olmazsa, bu tür nağmelerden oluşturulacak bir bestenin güzelliği de olmaz. Diğer taraftan bölünmüş perdelere sahip ud gibi meşhur müzik aletlerinden bu nağme cinslerinin tamamının çıkarılması da mümkün değildir.

İbnü’t-Tahhân nağme cinsleri ile ilgili olarak verdiği bilgilere baktığımızda, bu cinslerin elde edildiği aralıklardan ve bu aralıkların oranlarından söz etmemiştir. Diğer yandan kitabındaki başka bir ifadesinde cumhura göre de üç tür nağme cinsi olduğunu belirtmiştir.³⁸² Dolayısıyla müellifin nağme cinsleri ile ilgili yaptığı bu tasnifi, kendinden önceki ve sonraki diğer bazı müelliflerin yaptıkları cins tasnifleri ile mukayese ederek

³⁷⁹ Turabi, *İbn Sinâ - Mûsikî*, 39-40.

³⁸⁰ Öncel, *İbn Zeyle’nin el-Kâfî fi’l- Mûsikâ’sı*, 84.

³⁸¹ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 31.

³⁸² İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 183.

benzerlikleri ve farklıları ortaya koymanın, konunun daha iyi anlaşılması açısından faydalı olacağı kanaatindeyiz.

Bu tasniflere geçmeden evvel eski Yunan nazariyesinin temelini oluşturan ve tetrakort (tam dörtlü) olarak bildiğimiz diatonik, kromatik ve anarmonik aralıkların nasıl oluşturulduğunu gösterelim.³⁸³

- **Diatonik cins:** Tanini (tam ses) + Tanini + Bakiye (yarım ses)
- **Kromatik cins:** Küçük Üçlü (üç yarım tanini) + Bakiye + Bakiye
- **Anarmonik cins:** İki Tanini + Çeyrek Tanini (irhâ) + Çeyrek Tanini

İslam dünyasında nağme cinsleri ile ilgili ilk tasnifi yapan Kindî'ye göre de cinsler üç türdür:³⁸⁴

1. **Tanini Cinsi (Diatonik):** Tanini + Tanini + Bakiye (Fadla) aralıklarından meydana gelir.
2. **Levnî Cinsi (Kromatik):** Bakiye + Bakiye + Küçük üçlü aralıklarından meydana gelir.
3. **Te'lîfi Cinsi (Anarmonik):** İrhâ + İrhâ + İki Tanini aralıklarından meydana gelir.

Kindî'nin tasnifinde yer alan bu cinslerin, daha önce Grekler tarafından da kullanıldığı ifade edilmektedir.³⁸⁵ Ayrıca Kindî'nin "tanini" adını verdiği cinsin, diğer müelliflerde "kavî" adıyla verilen cinsle aynı aralık ve özelliklere sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Fârâbî, eskilerin bir dörtlüyü farklı şekillerde üç aralığa bölerek cinsleri elde ettiklerini ifade eder.³⁸⁶ Fârâbî Mûsikâ'l-Kebîr'inde cins çeşitleri ve sayıları ile ilgili detaylı bilgiler vermiş ve her birinin elde edildiği aralıkların oranlarına ilişkin çeşitli

³⁸³ Hüseyin Sadeddin Arel, *Türk Müsikîsi Kimidir* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990), 131.

³⁸⁴ Yusuf, *Müellefâtü'l-Kindî el-Mûsikîyye*, 59; Turabi, *el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*, 82-83.

³⁸⁵ Turabi, *El-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*, 83; Tıraşçı, *Türk Müsikîsi Nazariyatı Tarihi*, 54; Cenk Güray, *Bin Yılın Mirası; Makamı Var Eden Döngü Edvar Geleneği* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2011), 30-35.

³⁸⁶ Fârâbî, *Kitâbu'l-Mûsika 'l-Kebîr*, 278; Tıraşçı, *Türk Müsikîsi Nazariyatı Tarihi*, 59.

hesaplamalar göstermiştir.³⁸⁷ El-Farukî, Fârâbî'nin cins çeşitlerine ilişkin verdiği bilgileri özetleyerek şu şekilde tasnif etmiştir:³⁸⁸

1. **Kavî (Güçlü) Cinsler:** Bir dörtlüyü oluşturan üç aralıktan herhangi birisi, diğer iki aralığın toplamından, büyük olması gerekir. Kavi cins kendi içinde üçe ayrılır.
 - a. Kavî zü't-tad'îf
 - b. Kavî muttasıl
 - c. Kavî munfasıl
2. **Leyyin (Yumuşak) Cinsler:** Bir dörtlüyü oluşturan üç aralıktan herhangi birisi, diğer iki aralığın toplamından küçüktür. Leyyin cins de kendi içinde ikiye ayrılır.
 - a. Nâzım ya da Râsim: Anarmonik
 - b. Mülevven: Kromatik

İbn Sinâ, müzik bilginlerinin çoğunlukla cinsleri üç tür olmak üzere şu şekilde tasnif ettiklerini ifade etmiştir:³⁸⁹

1. **Kavî: (Güçlü):** Diyatonic olarak da bilinen güçlü bir cinstir.
2. **Mu'tedil (Orta):** Aynı zamanda "râsime" diye de isimlendirilir.
3. **Rahve (Zayıf):** Bu cins; mülevven (kromatik/renkli) veya te'lîfiyye (anarmonik/ ahenkli) olarak da isimlendirilir.

İbn Sina, nefse güçlü bir tesiri olan kavî cinslerin dışında kalan cins türlerinin, nefse zayıflık verdiğini ve moral bozukluğuna sebep olduğunu, dolayısıyla bu tür cinslerin tabiatlarına uygun olmadığı ve kulaklarına hoş gelmediği için yaşadığı coğrafyada kullanılmadığını da belirtmektedir.³⁹⁰

İbn Sinâ, ayrıca İslam dünyasında başta Kindî olmak üzere kendinden önceki nazariyatçıların da kullandığı cinslere ilişkin aralık hesaplamalarının hatalı olduğunu

³⁸⁷ Detaylı bilgi için bkz. Fârâbî, *Kitâbu'l-Mûsîka'l-Kebîr*, 277-317.

³⁸⁸ Lois Ibsen el-Fârûkî, *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms* (London: Greenwood Press, 1981), 126.

³⁸⁹ Turabi, *İbn Sinâ - Mûsikî*, 40.

³⁹⁰ Turabi, *İbn Sinâ - Mûsikî*, 40-42.

belirterek önemli bir noktaya değinmiştir. Örneğin İbn Sinâ'ya göre bakiye aralığı bir tanini aralığının yarısına yakın olmakla birlikte eşit değildir. Aynı şekilde bakiye aralığının yarısı kabul edilen irhâ aralığı da (çeyrek tanini), yarım bakiyeye eşit değildir.³⁹¹

İbn Sinâ'nın, cinslerle ilgili kendi tasnifi ise şu şekildedir.³⁹²

1. **Kavî (Güçlü) Cinsler:** Bir cinsin kavî (güçlü) olması için, dörtlüyü oluşturan üç aralıktan herhangi ikisinin toplamı, üçüncü aralıktan küçük olması gerekir.
2. **Leyyin (Yumuşak) Cinsler:** Bir dörtlüyü oluşturan üç aralıktan herhangi ikisinin toplamı, üçüncü aralıktan büyükse bu tür cinsler leyyin olarak sınıflandırılır. Kendi içinde iki türü vardır.
 - a. Rasim
 - b. Mülevven (te'lîfi)

İbn Sinâ'nın, cinslerle ilgili yaptığı tasnif ve bu cinslerin özelliklerine ilişkin izahlarına baktığımızda, Fârâbî'nin bu konudaki görüşlerine çok yakın olduğu söylenebilir. İbn Sinâ, cinslerin nasıl elde edildiğini ve her birinin aralıklarının oranlarını *Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ*'da detaylı bir şekilde göstermiştir. İbn Sinâ'ya göre kullanılan cinsler toplamda on altı (16) adettir ve yirmi üç (23) aralıktan ibarettir. Bunlardan yedi (7) tanesi kavî cinstir. Leyyin cinsler sınıfına giren kalan dokuz (9) cinsin altı (6) tanesi râsim, üç (3) tanesi de mülevven yani te'lîfi dir. Her bir cinsin üçer tane türevi olduğu düşünüldüğünde, cinslerin tamamı kırk sekiz (48) tanedir.³⁹³

İbn Zeyle'nin tasnifine baktığımızda yine üç tür cins olduğu görülmektedir.³⁹⁴

1. **Kavî:** İnsanın ruhunu kuvvetlendirir.
2. **Mutedil:** İnsanın ruhunu daraltır.

³⁹¹ Turabi, *İbn Sinâ - Mûsikî*, 40-42; Tıraşçı, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Tarihi*, 69.

³⁹² Turabi, *İbn Sinâ - Mûsikî*, 42-50.

³⁹³ İbn Sinâ'nın cinslerin aralık oranları ile ilgili verdiği hesaplamalar hakkında detaylı bilgi için bkz. Turabi, *İbn Sinâ - Mûsikî*, 42-50.

³⁹⁴ İbn Zeyle, *el-Kâfi fi'l-Mûsikî*, 26-29; Öncel, *İbn Zeyle'nin el-Kâfi fi'l-Mûsikâ'sı*, 84-85; Öncel, "XI. Yüzyıl Mûsikî Nazariyecilerinden İbn Zeyle'nin El-Kâfi Fi'l-Mûsikâ Adlı Eserinde 'Ses, Nağme, Aralık, Cins ve Cem' Kavramı", *4. Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresi* (Ankara, 2019), 251-252.

3. Rahve (Mülevven): Moral bozukluğuna sebep olur.

İbn Zeyle, *el-Kâfi fi 'l-Mûsikâ'*'sında bu tasnifin yanı sıra Kindî'nin yaptığı tasnife benzer bir sınıflandırma daha yapmıştır ki, buna göre cinslerin en üstünü *tanini*, ardından *mülevven* ve en sonda da *te'lîfi* gelir.³⁹⁵

Ali el-Kâtib'in cinslerle ilgili verdiği tasnife baktığımızda da ise, İbnü't-Tahhân ile birçok konuda benzer görüşler ortaya koyduğu gibi bu konuda da aynı sınıflandırmayı yaptığı ve cinsleri benzer ifadelerle izah ettiği görülmektedir.

Ali el-Kâtib'e göre cinslerin tasnifi:³⁹⁶

1. **Kavî:** En güçlü cinstir.
2. **Mülevven:** Kavî cinsten daha az güçlü olan cinstir.
3. **Nâzım:** Uyumluluk açısından en zayıf ve yumuşak olan cinstir.

Harezmi'nin cinslere dair yaptığı tasnif ise şöyledir:³⁹⁷

1. **Tanini (Kâvî):** Bu cins, ruhu coşkuya, heyecana ve mutluluğa sevk eder.
2. **Mülevven (Levnî):** Bu cins de insanı cömertliğe ve cesarete sevk eder.
3. **Te'lîfi:** Râsim veya nâzım olarak da adlandırılan bu cins ise, ruhu daraltır ve kişiyi üzüntüye sevk eder.

Safiyüddin el-Urmevî, toplamda dört nağmeyi geçmeyen ve en çok iki aralığı birbiriyle eşit olan üç aralığı cins olarak ifade etmiştir. Urmevî'nin cinslerle ilgili tasnifi aşağıdaki gibidir:³⁹⁸

1. **Leyyin Cinsi:** Üçlü aralıktan oluşan bir dörtlüde aralıklardan en büyüğünün oranı, diğer iki aralığın toplamından büyük olan cinslerdir. Leyyin cinsi kendi içinde üçe ayrılır.

³⁹⁵ İbn Zeyle, *El-Kafi fi 'l-Mûsikî*, 65; Öncel, *İbn Zeyle'nin el-Kâfi fi 'l- Mûsikâ'sı*, 85.

³⁹⁶ Ali el-Kâtib, *Kemâlü Edebi'l-Ğinâ*, 75; Öncel, *Ali el-Katib'in Kemâlü Edebi'l-Ğinâ Adlı Eseri*, 71.

³⁹⁷ Fârukî, *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*, 126; Recep Uslu, "X. yy. da Orta Asya'da Ansiklopedi Bilgini Harizmî ve Eserindeki Mûsikî Bilgileri", *Mûsikî Mecmuası*, 2001, 66.

³⁹⁸ Arslan, *Safiyüddîn-i Urmevî ve Şerefiyye Risâlesi*, 286-287, 306-307; Arslan, *İslam Medeniyetinde Mûsikî*, 277; Öncel, *İbn Zeyle'nin el-Kâfi fi 'l- Mûsikâ'sı*, 87-88.

- a. Râsim: Dörtlüyü oluşturan üç aralığın en büyüğü 5/4 oranında olur.
- b. Levnî: Dörtlüyü oluşturan üç aralığın en büyüğü 6/5 oranında olur.
- c. Nâzım: Dörtlüyü oluşturan üç aralığın en büyüğü 7/6 oranında olur.

2. Kavî Cinsi: Leyyin cinslerin dışındakiler kavî cinsler olarak sınıflandırılır. Kendi içinde dört türü vardır.

- a. Zü'l-tad'if (çift katlı)
- b. Muttasıl (sürekli)
- c. Munfasıl (ayrık)
- d. Mütetali (kesintili)

Sonuç olarak erken dönemden itibaren müelliflerin nağme cinslerine dair yaptıkları tasniflerin bazı isimlendirme ve sıralama farklılıkları dışında büyük oranda birbirine benzediği görülmektedir. Özellikle Kindî'nin ve Harezmi'nin tanini adını verdiği ancak diğer müelliflerin kavî diye isimlendirdiği cinslerin insan ruhuna daha güçlü tesirler bıraktığı ve kulağa daha uyumlu geldiği konusunda ortak bir görüş olduğu anlaşılmaktadır.

3.2.1.3. Lâhin Türleri

Sözlükte; “Kaideye uygun güzel ses, nağme, ezgi, birden fazla sesin bir araya gelerek oluşturduğu mûsikî cümlesi, ahenk”³⁹⁹ gibi anlamlara gelen lâhin kelimesini, müellif; “Bir sesin, tizden-peste doğru bir nağmeden başka bir nağmeye dönüşmesi durumudur”⁴⁰⁰ diye izah etmiştir. İbnü't-Tahhân, lâhinleri sahip oldukları bir takım özellikler dolayısıyla çeşitli sınıflara ayırmıştır. Bu sınıflandırmalardan ilkinde göre İbnü't-Tahhân, lâhinleri üçe ayırmıştır:⁴⁰¹

- a. Medenî:** Bu lâhin türü, ruha çok net bir şekilde tesir eder. Bu da şiirde, harflerden oluşan Arapça kelimeler gibidir. Kelimelerin telaffuz edildiği şekilde aktarılması, yani yazılışı ayrı okunuşu ayrı olması gibidir.
- b. Vâfi:** Parçalarının fasıl başlangıç ve bitişlerini doyurduğu, lâhin türüdür.

³⁹⁹ Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*, 540.

⁴⁰⁰ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 32.

⁴⁰¹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 32-33.

c. Hâtîl: Bölüm fasıllarının yapısı ardışık ve ölçü alınacak tarzda ve birbirine benzeyecek şekilde inşa edilmiş lâhin türüdür.

İbnü't-Tahhân'a göre çok süslü ve çok işlenmiş lâhinler mükemmel derecede güzel olur. Ancak nağmelerin bazı yerlerinde güzellik olursa, öncekinden daha az güzel olur. Bazılarında ise fasılları ihmal edilirse, bu tam bir lâhnin ancak çeyreği olur.

İbnü't-Tahhân'a göre bazı lâhinler insanın ruhunu daraltır, bazıları keyif verir, bazıları harekete geçirir, bazıları ise sakinleştirir. Keyif veren lâhinler; övgü üzerine yüceltme, yardım etme, himmet ve izzet-i nefis konularını ihtiva eder. Ruh daraltan lâhinler; hüznülendiren, ağlatan, üzen, insanın gururunu inciten, insanın içine korku veren ve cesaretini kıran lâhinlerdir. Sakin lâhinler ise; sükûneti sağlayan, nefsi teskin eden ve dinleyen ruh sağlığını koruyan lâhinlerdir. Muallak lâhinler ise; nefsi huzursuz eden, kişiyi sinirlendiren ve kızgınlık veren lâhinlerdir.

Müellif bir diğer tasnif olarak lâhinleri kompoze edilmesine göre, cermî, bastî ve hattî diye üçe ayırmıştır.⁴⁰²

- a. Cermî:** Şiir, te'lîf ve ikâdan mürekkeptir ve lahnin bütün şartlarını taşır.
- b. Bastî:** Te'lîf ve şiirden oluşur. Ritimsiz melodiler gibi veya hikâye okunuşu gibidir. Bu sebeple cermî'nin şartlarını tamamlamaz. Bastî'nin başka bir türü de, te'lîf ve ritimden oluşmaktadır. Bu sadece sesle ve remizle duyulan tamamlanmış bir türdür. Bir bestesi ve ritmi vardır, güftesi yoktur.
- c. Hattî:** Bu lâhin türü sadece te'lîften oluşur ve iki kısma ayrılır. Birincisi; tellerin akort edilmesi esnasında çıkan sesler ve başlangıç vuruşları gibidir. Bunlar, eskiden "seslerin girişi" şeklinde ifade edilirdi. İkincisi ise, nefesli sazlarda/mizmarlarda sesin akordunun oturtulması için çıkarılan seslerdir.

Lâhinlerle ilgili bu sınıflandırma, aynı şekilde Ali el-Kâtib'in *Kemâlî Edebi' - Ğinâ'* sında da bulunmaktadır. Ancak İbnü't-Tahhân'ın "cermî" diye isimlendirdiği tür, Ali el-Kâtib'de "haremî" adıyla geçmektedir.⁴⁰³

⁴⁰² İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 32.

⁴⁰³ Ali el-Kâtib, *Kemâlî Edebi'l-Ğinâ'*, 76; Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlî Edebi'l-Ğinâ Adlı Eseri*, 88.

Kindî ise kompoze edilmesine göre bastî, kadbî ve mu'tedil olmak üzere üç tür lâhinden bahsetmektedir:⁴⁰⁴

- Bastî: Kısa zamanlı ritimlerle uyumlu olup hareketlendirici ve neşelendiricisi bir lâhin türüdür.
- Kadbî: Uzun zamanlı (sakîl) ritimlerle uyumlu olup hüzünlendirici bir lâhin türüdür.
- Mutedil: Orta zamanlı ritimlerle uyumlu olup orta halli bir lâhin türüdür.

Kindî, *Risale fî Hubr'*unda yine bazı melodik yapılardan bahsetmiş, bunların tek tek tariflerini ve ebce notasına göre karşılıklarını göstermiştir. Ahmet Hakkı Turabi, bu melodik yapıları şu şekilde özetlemiştir:⁴⁰⁵

A. Mütetâli (art arda gelen): Bir nota ile başlayıp, peste veya tize doğru sıra ile artarak oluşan melodik yapılardır. İki türü vardır.

1. Te'lîfü'l-mütetâli sa'idin (çıkıcı gam): Pesten tize doğru
2. Te'lîfü'l-mütetâli hâbiden (inici gam): Tizden peste doğru

B. Lâ mütetâli (art arda gelmeyenler): lahni meydana getiren notaların farklı şekillerde belirli bir ahenge göre sıralanarak elde edilir. Dört türü vardır.

1. Te'lîfü'l-levlebî dâhilî (içe doğru helezoni)
2. Te'lîfü'l-levlebî harici (dışa doğru helezoni)
3. Te'lîf dafir müstebek (bileşik örgü)
4. Te'lîf dafir munfasıl (ayrık örgü)

Fârâbî'ye göre özetle üç tür lâhinden söz edilebilir:⁴⁰⁶

1. **Lezzetli lâhinler** (الملاذة الألعان): Dinleyiciye rahatlık, huzur veren lâhinlerdir. Ayrıca infiali lâhinler için de yararlıdır.
2. **İnfîâlî lâhinler** (الانفعالية الألعان): Canlılardaki etkileşim sırasında meydana gelen hareketlerle ortaya çıkan lâhinlerdir.

⁴⁰⁴ Turabi, *El-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*, 88.

⁴⁰⁵ Detaylı bilgi için bkz. Turabi, *El-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*, 85-88, 126-127.

⁴⁰⁶ Fârâbî, *Kitâbu'l-Mûsika'l-Kebîr*, 66-67.

3. Hayâlî lâhinler (المتخيلة الألعان): İnsan ruhunda bilhassa tasavvura, tahayyüle ve arzuya sevk eden lâhinlerdir. Bu tür lâhinler daha çok hitabet ve şiirde kullanılır.

Müellif, lâhin konusunda bazı kimselerin şöyle söylediğini aktarmıştır: “*Her lahnin bir bina veya kıyafet gibi iki unsuru bulunmaktadır. Birincisi lâhnin temelidir ki, bu binanın temeli gibi ana unsurudur. Diğeri ise süsleme ve işlemeleri gibi yan unsurdur. Birincisine usûl denir. İkincisine tezyidât (fazlalık) denir. Bazı tezyidât, güzelliği ile lâhne lezzet verir. Bazısı ise kötü tat vererek lahni bozar.*”⁴⁰⁷

3.2.1.4. Tarîkalar

Arapça olan tarîka (طريقة) kelimesi sözlükte; yol, metot, usûl, prosedür, sistem gibi anlamlara gelmektedir. Çoğulu ise tarâik (طرائق) ve turuk (طرق) şeklindedir.⁴⁰⁸ Mûsikîde tarîka terimine; makam, cins, ara nağme, giriş müziği, esntrümantal müzik gibi birçok farklı anlamlar yüklenmiş olsa da,⁴⁰⁹ Shiloah, Ğattas, Öncel gibi araştırmacıların da ifade ettiği üzere,⁴¹⁰ klasik kaynaklarda, tarîkanın daha ziyade bünyesinde îkâ’kalıplarını da barındıran melodik/tonal yapılar için kullanıldığı kanaatindeyiz. Nitekim İbnü’t-Tahhân’ın, doğrudan tanımını vermemekle birlikte eser içerisindeki tarîka türleri ile ilgili izahları, bu kanaatimizi güçlendirecek niteliktedir. Müellif aynı zamanda temel îkâ’ türlerini de “îkâ’ tarîkaları” diye isimlendirerek, bu kavrama birden fazla anlam yüklediği anlaşılmaktadır.⁴¹¹

Tarîka konusunu biraz daha açacak olursak; aslında îkâ’ denilen şey kadim mûsikîde lâhinlerin üzerine bina edildiği omurgayı oluşturmaktadır. Bu ister hançere yoluyla elde edilen lâhinler olsun, ister çalgılardan elde edilen lâhinler olsun, iki durumda

⁴⁰⁷ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 31-32.

⁴⁰⁸ Mutçalı, *Arapça-Türkçe Sözlük*, 521.

⁴⁰⁹ Örneğin Nuri Uygun, Urmevî’nin bu terimi giriş müziği manasında kullandığını ifade etmiştir. Uygun, *Safiyüddîn Abdülmü’mîn Urmevî ve Kitâbü’l-Edvâr’ı*, 250. Farmer ise, cins manasında kullanıldığını belirtmiştir. Henry George Farmer, *Studies in Oriental Music*, ed. Fuat Sezgin - Eckhard Neubauer (Frankfurt: Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University, 1997), 1: 105. Farukî ise, ritmik makam, icrâ şekli, makam, esntrümantal müzik gibi anlamlara geldiğini not etmiştir. Fârukî, *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*, 353-354.

⁴¹⁰ Bkz. Haşebe, *Mu’cemu’l- Mûsika’l- Kebir*, 4: 38-39; Öncel, *Ali el-Kâtib’in Kemâlü Edebi’l-Ğinâ Adlı Eseri*, 79.

⁴¹¹ İkâ’ tarîkaları için çalışmamızın “îkâ’” başlıklı bölümüne bakınız.

da aynıdır. Dolayısıyla nazım olmaksızın, ya da belli bir îkâ' formuna sokulmaksızın meydana getirilen lâhinler, aralarında irtibat bulunmayan ahenksiz nağme toplulukları gibi görülmüş ve dinleyene zevk vermeyeceği düşünülmüştür. Kadim Arap mûsikisinde, belli îkâ' kalıplarının kullanılması ile oluşturulan ve benzer özellikler gösteren melodik yapılar tarîka olarak ifade edilmiştir. Bu anlamda eskilerin; “remel mahmul, sakîlü's-sânî mezmûm” gibi lâhin türünü îkâ' ile birlikte kullanmasını, günümüzde; “*uşşak devrihindi ilahi*”, ya da “*rast aksak semai şarkı*” şeklindeki usûl ve makam isimlerinin birlikte kullanılmasına benzetebiliriz.

Kadim Arap müziğinde kullanılan en meşhur dört tarîka şunlardır:⁴¹²

- 1. Mutlak (مطلق):** Bilindiği üzere udun her telinin son perdesi olan hınsır, bir sonraki telin açık hali olan mutlak perdesine eşittir. Öncel'e göre, esasında hınsır perdesine nispet edilen bu tarîkada, mutlak perdesi ve onun komşusu olan hınsır nağmelerinin çok kullanıldığı ifade edilmiştir.⁴¹³
- 2. Mezmûm (مزموم):** Bu tarîka işaret parmağının bastığı sebbâbe perdesine nispet edilmiştir. Ğattâs, mezmûmun sebbâbe perdesi üzerinde sebbâbe parmağıyla yapılan nağmelerden oluştuğunu, ancak eskilerin bu ifadeyi daha çok cinsler için kullandığını belirtmiştir.⁴¹⁴ Ğattâs diğer taraftan mezmûmun, hüseyni tabakasında bayati icrâyâya benzediğini ve erken dönem sonrası nazariyatçıların bununla bayati cinsini kastettiğini ifade etmiştir. Ayrıca mezmûmunun, İshâk el-Mevsilî'nin; “*vustâ mecrasında sebbâbe*” dediği şeyle de aynı olduğu yorumunu yapmıştır.⁴¹⁵ Müellife göre mezmûm tarîkasının cömertlik, alicenaplık, liderlik, himmet, merhamet, aşk ve incelik ihtiva eden şiirlerle kullanılması daha uygundur.⁴¹⁶
- 3. Mahmûl (محمول):** Mahmûl tarîkası vusta perdesine nispet edilmiştir. İbn Hurdâzbih'e göre mahmûl, vustâ (orta parmak) kullanılarak elde edilen

⁴¹² İbnü't-Tahhân, meşhur tarîka türleri olarak bilinen mutlak, mezmûm, mahmûl ve mahsuru aynı zamanda temel îkâ' kalıplarının alt türleri olarak değerlendirmiştir.

⁴¹³ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ġinâ Adlı Eseri*, 80.

⁴¹⁴ İbn Hurdâzbih, *Kitabü'l-Lehv ve'l-Melâhî*, 45.

⁴¹⁵ Haşebe, *Mu'cemü'l-Mûsîka'l-Kebîr*, 5: 179-181.

⁴¹⁶ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 214.

nağme cinsleridir.⁴¹⁷ Ğattas'a göre, orta iki parmakta yoğunlaşan melodi cinslerini kapsar. Orta iki parmak perdesinden kastı ise, ya vusta'l-kadim, ya da vustâ ile bınsır arasındaki vustâ zelzel ile vusta'l-arap perdeleridir.⁴¹⁸ Ali el-Kâtib'e göre bu tarikâya mahmûl denmesinin sebebi ise, iki mutlak ve mezmûm arasında taşınmasından dolayıdır.⁴¹⁹ Müellif, mahmûl tarîkasının coşku, parlaklık, lezzet ve rahatlama içeren şiirlere daha uygun düştüğünü belirtmiştir.⁴²⁰

4. Mahsûr (محصور): Eski bir mûsikî ıstılahıdır. Ğattas'a göre, genellikle mutlak ve sebbabe perdeleri arasında bınsırın yerine ikame edilebilecek perde bulunmaması durumunda bınsır perdesi üzerine bina edilerek oluşturulan melodik yapıları ifade eder.⁴²¹ Bu sebeple mahsur tarîkası, bınsır perdesine nispet edilmiştir. Ali el-Kâtib'e göre ses ve sesin gücü bu tarîkada sınırlandırıldığı için ona mahsûr ismi verilmiştir.⁴²² Müellife göre mahsur tarîkasının düşünceye sevk eden, geçmişî hatırlatan şiirlerle kullanılması daha uygundur.⁴²³

İbnü't-Tahhân yukarıda zikrettiğimiz meşhur dört tarîka dışında, kendi yaşadığı dönemde Mısır'da nadir olarak kullanılan, ancak tahrife uğramış dört tarîkadan daha bahsetmiştir.

1. Hüsrevanî (خسرواني): Müellifin ifadesine göre kendi döneminde Mısır'da müzisyenlerin bazı telleri gevşetmek suretiyle remel mutlak ile yaptıkları bir tarîkadır ve onlar bunu "hüsrevani" diye isimlendirmişlerdir. Müellife göre insanların çoğunun hüsrevânî diye dinlediği şeyler aslında hüsrevânî değildir. Çünkü bu tarîka deforme olmuş ve aslından uzaklaşmıştır. Hüsrevânî gerçekte, devirleri ile nakreleri çok olup alt türlere ayrılan, bir türden başka bir türe geçen Farisî bir tarîkadır. Müellife göre bu tarîkanın hakkını vermek

⁴¹⁷ Yahşi, *Mufaddal b. Seleme'nin Kitâbü'l-Melâhî ve Esmâihâ Adlı Eserinin İncelenmesi*, 38; Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğinâ Adlı Eseri*, 80.

⁴¹⁸ Haşebe, *Mu'cemü'l-Mûsîka'l-Kebîr*, 5: 140-141.

⁴¹⁹ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğinâ Adlı Eseri*, 80.

⁴²⁰ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 214.

⁴²¹ Haşebe, *Mu'cemü'l-Mûsîka'l-Kebîr*, 5: 75.

⁴²² Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğinâ Adlı Eseri*, 80.

⁴²³ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 214.

ancak boyunları ince acem udlarıyla mümkündür, çünkü bu udlarda başparmağın, bâm telinde çok bilinmeyen ama hoş bir işlevi vardır. Bu tarîka, üç yüz altmış Fârisî tarîkalarından biridir.⁴²⁴

2. **Tarhâni (طرخاني):** Bu tarîkanın da aslı bozulmuştur. Müellif, İbnü'ş- Şâmiyye bazen remel münserih ve biraz da imâle yaparak kendisinin “tarhânî” yaptığını söylese de, onun bu icrâsını, bu türü bilmeyen dinleyicilerin garip karşıladığını belirtmiştir. İbnü't-Tahhân, bu tarîka ile ilgili şöyle bir yorumda bulunmuştur; “*Belki de İbn Tarhan adında birisi bu tarîkayı icâd etmiş olabilir ve ondan da İbnü'ş- Şâmiyye'ye geçmiştir.*” Müellif, tarhânî ile ilgili olarak bu tarîkayı bizzat uygulayan Emîr Nizamü'd-Devle İbn Ezâderûh'un kendisine bu konudaki görüşünü sorduğunu, müellifin verdiği cevap karşında ise İbn Ezâderûh'un şaşırıldığını ve kendi düşüncesini onayladığını belirtmiştir.⁴²⁵
3. **Humeyrî (حميري):** Tamburlarla ilgilidir ve tambur için konulmuş bir tarîkadır. Hafifü'r-remel mahsûr ile çalınır. Bu tarîkanın zamanla nakreleri kısaltılıp, devirleri de bozulmuştur. Müellife göre eskiden icrâ edilen ama İbrahim el-Mevsilî'nin yönelmediği, tecrübe edip denemediği bir türdür.⁴²⁶
4. **Hafifül-Hezec (حفيف الهزج):** İbnü't-Tahhân'a göre, en mühim tarîkalardan olmasına rağmen unutulmuş olup aslında çok hoş bir tarîkadır. Müellifin aktardığına göre, Zaferânî, üstat Kâfûr'a yazdığı bir mektupta bu tarîkadan söz etmiş ve iki kişinin dışında bunu icrâ eden kimseyi görmediğini aktarmıştır. Bunlardan birisi, Ğulam b. Besdâm'dır, diğerinin adını ise unutmuştur. Müellif, aslını öğrenmek için gördüğü her yaşlı Mısırlı, Iraklı, Suriyeli müzisyene bu tarîkayı sormuşsa da, tatmin edici bir cevap bulamamıştır. Ancak daha sonra Zâferânî'nin risalesinden bu tarîkanın özelliklerine dair bilgilere vakıf olmuştur. Müellif, hafifü'l-hezecin detaylarını öğrenince bu tarîkaya örnek olacak birçok şarkı bestelemiştir.

⁴²⁴ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 204-205.

⁴²⁵ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 205.

⁴²⁶ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 205-206.

Ancak, bu sanat erbabının insafı az olduğu için, hafîfü'l-hezec ile yaptığı bestelerinin çoğunu gün yüzüne çıkarmadığını aktarmıştır.⁴²⁷

İbnü't-Tahhân, kendi başına bir tarîka olma özelliği taşımayan ancak tarîkalarla birlikte kullanıldığı için işin aslını bilmeyen birçok kimse tarafından tarîka sanılan bazı melodik yapılardan söz etmiş ve bunları “mezheb” olarak nitelemiştir.

1. Süreycî Mezhebi: Müellife göre, tek başına bir tarîka özelliği taşımayan süreycî, İbn Süreyc'e ait olan ve onun şarkılarında kullandığı bir yöntemdir. İbn Süreyc, zamanları onunla bölmüş ve bu tür süreycî olarak bilinmiştir. Süreycî, diğer bütün tarîkalara ve melodilere uyum sağlar, onları daha güzelleştirir ve daha güçlendirir. Müellif, bu ilmi bilmeyenlerin, şarkı söyleyene; “süreycî getir!” diye seslendiklerini ve onların nazarında süreycînin, bir tarîka olarak görüldüğünü ifade etmiştir.⁴²⁸

2. Mâhûrî Mezhebi: Bu mezhebin îkâ'ı “hafîf sakilü's-sânî”dir ve darp sayısı ondur. Devirleri “sakilü'l-evvel”de olduğu gibi ağırdır ve bunu herkes bilemez. Ancak İbrahim el-Mevsîlî bu tarîka ile şarkı söylemeyi sevdiği ve onu çokça kullandığı için kendisine nispet edilmiştir.⁴²⁹ Ancak Ali el-Kâtib'e göre mâhûrî, îkâ'daki bazı darpların vurulmamasından dolayı, îkâ'ya nispet edilmiş bir türdür. Bunun sebebi mâhûrîde asıl olan tekli vuruşların kaldırılıp bunun yerine yumuşak vuruşların hızlandırılmasıdır.⁴³⁰ Mâhûrî de, aynı şekilde diğer bazı tarîkalarla ve bazı melodilerle mezcedilir. Müellife göre, bu türdeki şarkıların sayısı azdır ve mutlak tarîkasını dâhil etmeksizin o dönemde tek başına bu türü Mısır'da uygulayan kimse yoktur. Ancak müellif, kendisinin mâhûrîyi çeşitli şekillerde uyguladığını ve bu türde yaptığı bestelerini ise nadiren gün yüzüne çıkardığını ifade etmiştir. Bunun sebebi ise, bestelerinin alınıp çoğaltılma ihtimali ve alan kişinin de bunları kendisine nispet ederek bu konuda tek olma iddiasında bulunacağı endişesidir. İbnü't-Tahhân mâhûrî ile ilgili şöyle bir olay aktarmıştır: Rivayete göre Şerif Ebû'l-

⁴²⁷ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 206-207.

⁴²⁸ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 201.

⁴²⁹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 201-202.

⁴³⁰ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlî Edebi'l-Ğınâ Adlı Eseri*, 81.

Kâsım er-Rassî ve Ebû'l-Feth Muzaffer el-Huveylâ, Mevlânâ Aziz-Billâh'ın huzurunda birlikte yemek yemişler. Ardından Ebû'l-Feth el-Huveylâ: *"Sultanımızın başı hakkı için, ben günümün kalan kısmında sadece mâhûrî ile şarkı söyleyebilirim. Sen de benim gibi yemin eder misin?"* demiş ve iddiaya girmişlerdir. Ebû'l-Feth on bir şarkı söylemiş, Şerif ise, karşılıklı sıranın uzun sürmesinden dolayı ancak sekiz şarkı söyleyebilmiş ve daha fazla devam edememiştir. Şerif Ebû'l-Kâsım iddiayı kaybetmiş ve kendisinin yanında bu türde daha fazla söyleyecek bir şeyinin olmadığını kabul etmiştir.⁴³¹

3. Mücenneb Mezhebi: Bu da tek başına bir tarîka değildir. Mücenneb, İshâk el-Mevsilî'nin mezhebidir. İlk defa İshâk başlatmıştır. Müellif bu durumu şöyle izah etmiştir: *"İshâk, ömrünün sonunda boğazında meydana gelen rahatsızlıktan dolayı sesi detone olduğu için büyük bir ustalıklarla mücennebi yapana kadar telin ayarını düzenledi. Bunu da şöyle yaptı; sebbâbe perdesinin altındakini (mücenneb) yukarıda gibi yapmaya çalıştı ve bu perdeyi yukarıya bağladı. Şarkılarının tümünü buna göre söyledi ve mücenneb ona özgü bir yöntem oldu. Bütün kusurlarını da bu şekilde gizlemiş oldu. Bu da güzel olmuştur."*⁴³² Ali el-Kâtib de benzer şekilde mücennebi, sebbâbe perdesi yumuşayıp mücenneb ile yer değiştirilerek elde edilen lâhin türü olarak ifade etmiştir.⁴³³

4. Muhâlif Mezhebi: Müellife göre bu tür uddan ziyade tambur sazına özgü bir türdür. Onun aslı ise remel mahmûldür. Ancak ikâ'ları farklıdır. Sebbâbe, kendi perdesinden kaldırılıp mücenneb perdesine yükseltildiği için ona muhâlif denilmiştir. İbnü't-Tahhân'a göre muhâlif ile şarkı söylemek dinleyiciyi daha iyi coşturur.⁴³⁴ Ali el-Kâtib'e göre ise muhâlif, ikâyâ nispet edilir. Bu tür remel ve hezecler ile birlikte kullanıldığında lahne güzellik katar.⁴³⁵

⁴³¹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 202-203.

⁴³² İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 203.

⁴³³ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğınâ Adlı Eseri*, 81.

⁴³⁴ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 203-204.

⁴³⁵ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğınâ Adlı Eseri*, 81.

İbnü't-Tahhân bu saydığımız tarîka türlerinin, birbiriyle karma yapılmadan veya ritimleri hızlandırılıp yavaşlatılmadan basit bir şekilde kullanılmasının güzel olmadığını ve dinleyiciyi coşturmayacağını belirtmiş, bu yüzden de yetenekli bir müzisyenin, bir vezinden başka bir vezne çıkmaksızın tarîkaları birbirine mezcetmesi gerektiğini belirtmiştir. Bu da mezmumu mahmule, mahmulü mezmuma, mutlakı mezmuma mezcetmek, mahmûlde mutlak yapmak, mezmûmda mahsur yapmak, mahsurda ise mezmûm yapmak, uygun yerlerde ölçüden çıkabilmek, yine uygun düşen yerlerde de mücenneb ve mâhûrî yapmak şeklinde olabilir.⁴³⁶

3.2.1.5. Bisât Kavramı

İbnü't-Tahhân'ın *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*'da ele aldığı ilgi çekici bir konu da "bisât" (بساط) terimidir. Çoğulu ise "büsüt" (بُسط) olarak geçmektedir. Kendinden önceki ve sonraki nazârî eserlerde karşılaşmadığımız bu terimle ilgili olarak Ğattas, "sistem, metot" manasına geldiğini ifade etmiş ve ardından bununla neyi kastettiğini şöyle açıklamıştır; "*Lâhinler ve onlarla ilgili hususlarda sanatsal niteliği olan açık yöntemlerdir. Bisâtın üslubu belirgin, sınırları net, şekil ve kalıpları ise yapı olarak bellidir.*"⁴³⁷ Abdülcelil ise, bisât kavramı ile müellifin aslında lâhinlerin karar perdelerine vurgu yaptığını, bunun da "tonique"⁴³⁸ terimine karşılık geldiğini dile getirmiştir.⁴³⁹

İbnü't-Tahhân'a göre, udun her bir telinde beş nağme olduğu gibi beş tane de bisât vardır. Müellif, bu şekilde her bir parmak baskısının aynı zamanda bir bisâta karşılık geldiğini vurgulamıştır. Dolayısıyla ud sazında toplam yirmi beş bisâttan söz etmektedir. Abdülcelil'in de ifade ettiği üzere, bu bisâtların, esasında müzikal dizi anlamına da gelen tabakaların her birinin başlangıç perdesini, yani günümüz makam dizilerinin karar perdelerini anımsatan bir pratiği olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim müellife göre bir şarkının mecrâsı/akışı bir telden olurken, maktaı da diğer bir telde olabilir. Dolayısıyla şarkının maktaı hangi perdede biterse, bisâtı da orası olmaktadır.⁴⁴⁰ Diğer taraftan bisâtın

⁴³⁶ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 214-215.

⁴³⁷ Haşebe, *Mu'cemü'l-Mûsîka'l-Kebîr*, 1: 296.

⁴³⁸ Fransızca bir müzik terimi olan tonique; makamsal bir dizinin ilk derecesidir ve bu sebeple diziye ismini veren perdedir.

⁴³⁹ Abdülcelil, "Medhal ilâ Kitâb (Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn)", 151.

⁴⁴⁰ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 47.

günümüzde bir ses, dört ses, yerinden gibi adlandırılan akort ya da tiz-pest genişlemeleri de ifade ettiği düşünülebilir.

İbnü't-Tahhân; “*Bir bisâta icrâ yaparken en az üç şarkı söylemeden o bisâttan çıkılmamalıdır. Eğer üç şarkı kısa gelirse ve bisâttan çıkmak istenirse, ikâ'/ritim değişecek bile olsa ona yakın birine geçilmelidir. Bir bisâttan başka bir bisâta geçiş yaparken icrânın ve ritmin güzel olması için onun cinsinden uzaklaşmamak gerekir ki böylece icrâ kulağa hoş gelsin ve kulaklar onu garipse mesin*”⁴⁴¹ diyerek bisâtlar arasında geçişin nasıl yapılması gerektiğine dair uyarılarda bulunmuştur. Burada müellif, örneğin hicaz karar veren bir eser okunup peşine segâh bir eser girildiğinde kulaklarda oluşacak rahatsızlığa benzer bir durumdan söz ettiği düşünülebilir.

Sonuç olarak müellifin bisât kavramı ile ilgili yaptığı bu izahların, günümüz mûsikî literatüründe kullanılan “makam” ve “karar” kavramlarıyla daha fazla örtüştüğü söylenebilir.

3.2.1.6. Nağmelerin Sesli ve Sessiz Harflerle İlişkisi

İbnü't-Tahhân, “Sesli ve sessiz harfler” başlığı altındaki bu bölümde nağmeler ve harfler arasındaki ilişkiden bahsetmiştir. Fârâbî de bu konuyu, *Mûsika'l-Kebîr*'inde “Sesli ve sessiz harfler” başlığı altında incelemiştir.⁴⁴² Bu şekilde İbnü't-Tahhân, Fârâbî'nin izinden gitmiş hatta onun bu konu ile ilgili bazı cümlelerini benzer şekilde aktarmıştır.

Müellife göre harfler sesli ve sessiz olmak üzere iki türlüdür:⁴⁴³

1. **Sessiz Harfler:** Sessiz harfler sekiz tanedir ve kendi içerisinde, nağmeyle birlikte uzayanlar ve uzamayanlar olmak üzere iki sınıfa ayrılır.
 - a. Nağmeyle birlikte uzayan harfler: Müellife göre bu harfler de iki türdür.
 - Kulağa hoş gelen harfler: “Lâm (ل)”, “Mîm (م)” ve “Nûn (ن)” harfleridir. Fârâbî, bu üç harfe, “Ayn(ع)”, “Hâ (ح) ” ve “Zı (ظ) ”harflerini de ilave etmiştir.

⁴⁴¹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 47-48.

⁴⁴² Fârâbî, *Kitâbu'l-Mûsika'l-Kebîr*, 1072-1075.

⁴⁴³ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 48-49.

- Kulağa hoş gelmeyen harfler: İbnü't-Tahhân bu harfleri söylememiş ancak Fârâbî bununla ilgili olarak “Hemze (ء)” ve “Ze (ز)” harflerini zikretmiştir.
- b. Nağmeyle birlikte uzamayan harfler: Müellif bu harflerle ilgili herhangi bir bilgi vermemiştir. Ancak Fârâbî'ye göre bu harfler; “Te (ت)”, “Dâl (د)” ve “Kef (ك)” harfleridir.

2. Sesli Harfler: “Elif (ا)”, “Vâv (و)” ve “Ye (ي)” olmak üzere üçtür. Bu üç harf Arapçada “med ve lîn harfleri” olarak adlandırılır. Fârâbî ise bu harflere uzayan üç ses demiştir ve bu üç sese mukabil olarak da üç kısa ses zikretmiştir ki bunlar Arapçadaki üstün, esre ve ötrede oluşan harekelerdir.

Med harfleri sözün (güftenin) sonuna geldiğinde nağmede uzatma yapılır. İbnü't-Tahhân ve Ali el-Kâtib bu yönüyle “Elif”i yüksek/yukarı bir ses, “Ye”yi düşük/aşağı bir ses ve “Vav”ı da orta bir ses olarak tasnif etmiştir. Bunun için “Ye” ve “Vav” arka arkaya gelir, kafiye ve nağmelerde “Elif” sesi onların arkasında gelmez. Fârâbî ise bu med harflerinin güftenin sonunda kullanılması ile ilgili olarak “etrâf” kavramını kullanmış ve aynı şekilde “Elif” harfini et-arafü'l-âlî (yüksek), “Ye” harfini et-arafü'l-münhafid (düşük) ve “Vav” harfini de et-arafü'l-mütevessıt (orta) olarak ifade etmiştir.

Med harflerinin ikinci bir kullanımı da birbirleriyle mezc edilmesi şeklindedir. Bunlardan; “Ye” ile “Elif”, “Vav” ile “Ye”, “Elif” ile “Ye” mezc edilir. Örneğin; “Vâ” (وا), “Yâ” (يا), “Yî” (يى), “Î” (يى) vb. gibi. Bu şekilde üç olan sesli harflere dokuz tane daha ses ilave edilmiş olur. Daha önce zikredilen “Lam, Mim ve Nun” harfleri de eklendiğinde nağmelerle birlikte kullanılan ve lahni güzelleştiren seslerin toplamı on beşe ulaşılır. Ali el-Kâtib de benzer açıklamalar yaparak bu sayının on beşe kadar artabileceğini ifade etmiştir.⁴⁴⁴ Fârâbî ise nağmeyle birlikte uzayan bu on beş sesle ilgili olarak, nağmelerin bu seslerle tamamlanması durumunda dinleyene güzel, hoş bir his verdiğini, kulakları rahatsız etmediğini belirtmiştir.⁴⁴⁵

İbnü't-Tahhân daha sonra orta seslerin ise on dokuz tane olduğunu söylemiş ancak bununla ilgili herhangi bir izah getirmemiştir. Sadece İshâk el-Mevsîlî'nin de orta

⁴⁴⁴ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğınâ Adlı Eseri*, 112.

⁴⁴⁵ Fârâbî, *Kitâbu'l-Mûsika'l-Kebîr*, 1074.

seslerle ilgili olarak; “...Onlar on dokuz sestir” dediğini nakletmiştir.⁴⁴⁶ Dolayısıyla müellifin bu bilgiyi İshâk el-Mevsîlî'nin günümüze ulaşmayan eserlerinden almış olması muhtemeldir.

Ali el-Kâtib de, lâhinlerin harfler ve hareketlerle olan ilişkisine dair önemli tespitlerde bulunmuştur. Ona göre, beste yapmak isteyen bir kişinin yapması gereken ilk şey, şiirdeki harf sayısı ile bestedeki nağme sayısının oranını iyi ayarlamaktır, çünkü bu oran iyi ayarlanmazsa, ya bestenin güzelliğinden ya da şiirin manasından feragat etme mecburiyetinde kalır.⁴⁴⁷

3.2.2. Te'lîf/Telhîn/Beste

Arapçada beste, yani müzikal kompozisyon meydana getirmeye karşılık olarak, “te'lîf” (تألف) ve “telhîn” (تلحين) kavramları kullanılmaktadır. Bu iki terim zaman zaman birbirinin yerine kullanılsa da günümüzde besteleme kelimesi için “telhîn” teriminin kullanımı daha yaygındır. Bestekâr da, genellikle “telhîn”den türetilmiş olan “mülâhhin” (ملحن) terimi ile ifade edilmektedir. İbnü't-Tahhân te'lîfi/besteyi, mûsikînin dört temel unsurundan ikincisi olarak nitelemiştir.

İbnü't-Tahhân profesyonel bir müzisyen olmanın yanı sıra Fâtımî döneminde Mısır'ın en meşhur bestekârlarından birisiydi. Daha önce zikrettiğimiz üzere İbn Said onu el-Mülâhhin, yani bestekâr olarak vafsetmiş, Kurtubî ise müellifin, yaşadığı dönemde Mısır'da bestekârlık konusunda bir otorite kabul edilmesinin yanında, Mısır şarkılarının çoğunun da onun bestesi olduğunu vurgulamıştır. İbnü't-Tahhân, kitabında kendisinin bestekârlığına dair de çeşitli örnekler vermiş, hatta birçok türle ilgili yaptığı bestelerini, kıymeti bilinmediği için ya da diğer müzisyenlerin kendilerine nispet etmelerinden endişe ettiği için gün yüzüne çıkarmadığını anlatmıştır.

İbnü't-Tahhân'a göre bir bestekârda bulunması gereken bazı özellikler vardır. Öncelikle bestekâr müzik ve şiir konusunda bilgili olmalı, ayrıca aruz ilmine de vakıf olmalıdır. Müellife göre, bestekârın melodileri uygun şiirlere tatbik etmesi gerekir. Eğer

⁴⁴⁶ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 49.

⁴⁴⁷ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlî Edebi'l-Ğınâ Adlı Eseri*, 111.

ki bu durumu göz ardı ederse sanatında başarılı olamaz.⁴⁴⁸ Ali el-Kâtib de bestekârın vasıfları hakkında İbnü't-Tahhân ile benzer düşüncelere sahiptir.⁴⁴⁹ İbnü't-Tahhân'ın aktardığında göre Kanderus el-Mûsikî demiştir ki; *“Başarılı bir müzisyen, anlama göre lâhin besteler. Profesyonel müzisyen hem şair hem de bestekâr olandır. İnsanın ruhundaki anlamları şiirle aktarır lâhni ona göre inşa eder. Eğer kişi sadece şair ise insanın ruh haline hitap eden şiirler yazması gerekir. Eğer sadece bestekâr ise şiire uygun lâhin giydirmesi gerekir.”*⁴⁵⁰

İbnü't-Tahhân bestenin nasıl yapıldığı ile ilgili olarak Abbâsî halifelerinden Vâsık'ın, dönemin meşhur bestekârlarından olan İbrâhim el-Mevsîlî'ye, besteyi nasıl yaptığını sorduğunu, onun da cevaben; *“Ey Müminlerin Emiri! Coşkuyu gözümün önünde hayal ediyorum, zihnimi düşüncelerden boşaltıyorum, bilgi ile bestelerin yoluna giriyorum ve elim boş dönmüyorum”*⁴⁵¹ dediğini aktarmıştır.

Müellif, aynı şekilde Fâtımî halifelerinden Mevlânâ ez-Zâhir'in, baş başa oldukları bir ortamda kendisine aynı soruyu yönelttiğini ve halifeye şöyle cevap verdiğini ifade etmiştir; *“Ey Efendimiz! Beste yapmak istediğimde klasik şiirleri veya daha önce söylenmiş şiirleri fikir meydanlarında işlerim. Beynimi bütün kötü düşüncelerden boşaltır, ondan sonra o şiirlerden en güzelini ve en iyisini seçip ona güzel melodiler giydiririm. Hangi melodiye güzel ve aydınlık görürsem onu alırım. Yaptığım besteyi güzel nağmelerle süslerim ve kulağıma gelen melodi üzerine derin derin düşünürüm. Beğendiğim ve haz aldığım hale gelince de ortaya koyup güzel bir şekilde icrâ ederim.”*⁴⁵²

Müellif, halifenin bu cevap karşısında kendisine iltifat ve ikramlarda bulunduğunu, bu hadiseyi işiten diğer müzisyenlerin de kendisini kıskandıklarını anlatmıştır.

⁴⁴⁸ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 19-20.

⁴⁴⁹ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğınâ Adlı Eseri*, 138-139.

⁴⁵⁰ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 19.

⁴⁵¹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 40.

⁴⁵² İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 40-41.

3.2.2.1. Telhîn/Beste Türleri

İbnü't-Tahhân, besteleri niteliklerine göre büyük besteler (التلحين الأكبر), orta besteler (التلحين الأوسط) ve küçük besteler (التلحين الأصغر) olmak üzere üç sınıfa ayırmıştır.

- 1. Büyük besteler (التلحين الأكبر):** Bestekâr tarafından daha önce hiç yapılmamış ve benzeri olmayan bir melodi icat edilmesidir ve nitelik açısından en üstün beste türüdür. Bu nitelikte bir beste yapabilmesi için bestekârın, şiir tecrübesine ve melodi bölümlenmesi bilgisine dayanması gerekir. Bestekâr, te'lîf ettiği her nağmeyi kendi şekliyle ve ona yakışan bir nağme ile işlemesi lazım gelir. Eğer bir beyitte yaptığı nağme tutarsa diğer beyitlerde de tutar. Şayet besteye, başında bir istihlal (giriş) veya neşîd ile başlamak isterse bu da uygundur. Eğer sonunda da bir sayha (meyan) yapmak isterse, o da olur ve bu sayhayı bölümlenmeyi, süreyi ve vezni bozmadan bildiği gibi güzelleştirebilir. Yine ağır bir ikâ'dan hafif bir ikâ'ya ve hafif bir ikâ'dan da ağır bir ikâ'ya geçiş yapabilir.⁴⁵³
- 2. Orta besteler (التلحين الأوسط):** Nitelik yönünden büyük bestelerden bir nebze düşük olan beste türüdür. Bestekârın daha önce duyduğu melodileri veya daha önce söylediği, aklında kalmış melodileri güzelleştirmesi ve başka melodilerle karıştırmasıdır. Bestekâr daha önce duyduğu melodiler ve kendi te'lîf ettiği melodilerle şarkıyı farklı kılar. Melodiden ya da başka bir şeyden ya artırarak ya da azaltarak melodinin sayhasının yerini değiştirebilir. Sonra bestede geçkiler yaparak besteyi kimsenin hangi melodiye benzediğini anlamayacağı hale getirir. Vezinlerini düzeltir, bölümlerini tashih eder, melodiyi eklemelerle güzelleştirir, fasılaların hecelerini, parçaların ayarlarını sağlamlaştırır.⁴⁵⁴
- 3. Küçük besteler (التلحين الأصغر):** Bestekârın bir şiirin melodisini alıp başka bir şiire uygulamasıdır. Dolayısıyla, nitelik yönünden en düşük beste türüdür. Bestekâr, şiirin aslı gibi yeni şiirin taksimini yapıp, benzer her nağmeyi, her ayrıntıyı, her geçkiyi, her tahnîneyi (zemin) asıldan ve zamanlamadan çıkmamak üzere tekrar ayarlar. Şarkı bestekâra göre doğru olursa o zaman bu

⁴⁵³ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 41.

⁴⁵⁴ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 42.

besteyi kendisine nispet eder. Ancak müellif bu tür bestenin gerçekte bir değerinin olmadığını, bunun beste hırsızlığı olduğunu belirtmiş ve çoğunlukla beste yapma konusunda kabiliyeti olmayan kimseler tarafından tercih edilen bir yöntem olduğunu özellikle vurgulamıştır. Müellif, müzisyenler arasında bazı özel durumlarda, bu tür beste hırsızlığı yapmanın mubah görülebildiğini ifade etmiştir.⁴⁵⁵ Söz konusu özel durumlar ise şunlardır:⁴⁵⁶

- Bir müzisyenin, kendisine düşmanlık eden diğer bir müzisyenin ayağını kaydırmak istemesi
- Bir sultanın huzurunda beste yapması konusunda müzisyene emri vaki yapılması
- Herhangi bir sebepten ötürü orijinal beste yapma konusunda zaman sıkıntısı yaşanması

Müellife göre, bu tür durumlarda dahi bestekâr şiirin bestesini güzel yapıp ölçü ve kuraldan çıkmamalıdır.

İbnü't-Tahhân'nın sözünü ettiği "küçük beste", Abbâsiler döneminde müzisyenler arasında yaygın bir uygulamaydı.⁴⁵⁷ *Kitâbü'l-Eğânî*'de bununla ilgili bazı örneklere rastlamak mümkündür.⁴⁵⁸ Mesela, İshâk el-Mevsîlî, Hâtim et-Tâî'ye ait olan bir şiire, remel türünde bir beste yapmıştır. İsfahânî'nin belirttiğine göre şiirin ilk beyti şöyledir:

أماويّ إن المال غاد ورائح ويبقى من المال الأحاديث والذّكر

Daha sonra Abdullah b. Tâhirî, Lümeys'in cariyesine İshâk'ın bu bestesini alıp başka bir şiire aynı besteyi giydirmesini emretmiştir. Lümeys'in cariyesinin, besteyi giydirdiği diğer şiirin ilk beyti ise şöyledir:

وهبت شمال آخر الليل قرّة ولا ثوب إلا بردها وردائيا

⁴⁵⁵ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 42.

⁴⁵⁶ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 39.

⁴⁵⁷ Abdülcelil, "Medhal ilâ Kitâb (Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn)", 135.

⁴⁵⁸ Bkz. İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 5: 240.

Müellif, küçük beste diye nitelendirdiği bu beste türünü, aslında beste hırsızlığı çerçevesinde değerlendirmiştir.

3.2.2.2. Beste/Şarkı Kalıpları

İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*'da, bestekârın belli savt/şarkı kalıplarını bilmesi gerektiğini vurgulamış ve bunların nasıl uygulanacağına dair de bazı teknik bilgilere yer vermiştir. Ayrıca müellif, bu konulara ilk defa değinen kişinin de kendisi olduğunu özellikle ifade etmiştir.⁴⁵⁹

İbnü't-Tahhân, kitabın ilk makalesinin kırk ikinci babında, bu savt/şarkı kalıplarını ve bunların meydana getirilmesini “Neşîd ve türleri” başlığı altında ele almıştır.

Müellifin tarif ettiği bu şarkı kalıplarının daha net anlaşılabilmesi için, öncelikle bu kalıplarda kullanılan bazı terimleri açıklamaya çalışalım.

İstihlâl (الإستهلال): Sözlükte, “bağırış, haykırma, sesi yükseltmek, terennüm, (hılal) görünmek” gibi anlamlara gelmektedir. Fârâbî istihlâli, şarkının başında güfteye giriş mahiyetinde, dinleyicilerin söylenen sözü bütünüyle anlayana kadar icrâ edilen küçük bir bölüm olarak ifade etmiştir.⁴⁶⁰ Ali el-Kâtib'e göre istihlâl, şarkı icrâsında beytin bir bölümünde güftenin nağme yapmaksızın serbest olarak okunmasıdır.⁴⁶¹ Fârukî ise, istihlâle giriş müziği anlamı vermiştir.⁴⁶² İbnü't-Tahhân istihlâl terimini; “*Bir bebeğin doğduğu andaki ağlamasına benzer şekilde yüksek ses çıkarmak*” şeklinde tarif etmiştir. İstihlâl, şarkıyı söylemeye başlamak istendiğinin bir işaretidir ve şarkının başlangıcıdır. Beytin ilk cüzünde veya ilk mısraında uygulanır. Şarkı müsaitse sonrasında da yapılabilir. İstihlâlden sonra şarkıya girilir ve beyitler tamamlanır.⁴⁶³

Neşîd (نشيد): Kadîm Arap edebiyatında bir şiirin nazımlı olarak, vurgulu, güçlü bir sesle nağmesiz okunması olarak bilinen neşîd ya da inşâd, aynı zamanda câhiliye

⁴⁵⁹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 92.

⁴⁶⁰ Fârâbî, *Kitâbu'l-Mûsîka'l-Kebîr*, 1162.

⁴⁶¹ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğinâ Adlı Eseri*, 108.

⁴⁶² Fârukî, *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*, 113.

⁴⁶³ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 89.

dönemi Arap müziğinin de en basit formlarından birisidir. Ğattas, o dönemlerde bazı muğannîlerin, icrâ edecekleri şarkının sözlerini, dinleyici iyice anlayana kadar şiir şeklinde okuduğunu aktarmıştır.⁴⁶⁴ Ali el-Kâtib, Kindî ve İbnu't-Tayyib'in neşîd hakkındaki sözlerinden alıntı yaparak neşîdi; *Şiire ait beyitlerin veya şiir dışı metinlerde söz bölümlerinin başında nağmesiz olarak başlanan kısımlardır*⁴⁶⁵ diye tarif etmiştir. Ona göre neşîd, iki beyitten birinde ve dört beyitten ikisinde ya peş peşe ya da ayrı ayrı olur. Bundan fazlasını ancak kaside sahipleri kullanır. Shiloah ise, istihlâlin de, neşîdin de şarkının başında bulunduğunu ifade etmiştir. Erken dönemde klasik Arap şiiri ve mûsikîsinde kullanılan, genellikle şarkı güftelerinin nağmesiz olarak okunmasını ifade eden neşîd teriminin tarihsel süreç içerisinde anlamında bazı değişimler yaşanmıştır. Günümüzde ise Arapça marş, ilahi, ezgi anlamında kullanılmaktadır.⁴⁶⁶

İbnü't-Tahhân'ın yaşadığı Fâtımîler dönemi Mısır'ında ise neşîd, birkaç farklı kalıbı olan bir şarkı formu olarak karşımıza çıkmaktadır. Kendisinden önce kimsenin ele almadığını belirttiği neşîd ilgili olarak İbnü't-Tahhân, eskilerin icrâ ettikleri neşîdlerin on beyit civarında olduğunu, bunların ise melodik güzellikten yoksun, nağmesi az, bölümlenmesi tek ve dinleyeni coşturmaktan uzak uzun şiirlerden ibaret olduğunu ifade etmiştir.

İbnü't-Tahhân'ın sözünü ettiği neşîd kavramı kendisinden yaklaşık iki asır sonra Tifâşî'nin eserinde de benzer şekilde geçmektedir. Tifâşî, Endülüs'te bilinen neşîd tarîkalarının "istihlâl ve amel" şeklinde icrâ edildiğini ifade etmiş ve bunu şöyle tarif etmiştir: "*Şarkı önce ağır nağmelerle başlar ve ardından gittikçe hafifleyen nağmelere geçilerek devam eder.*"⁴⁶⁷ Buradan anlaşıldığı üzere neşîd, art arda gelen iki hareketten meydana gelmektedir. Birinci kısmında istihlâlin de yapıldığı temposu yavaş ve ağır nağmeler bulunurken, ikinci kısımda ise, mehzûze yani yavaş ve hızlı arasında olan bölümdür ki, ona da "amel" denir. Bu şekilde neşîd, özellikle nefsin hem coşmasını hem de dinlenmesini temin eder. Tifâşî, neşîd ile ilgili olarak iki şarkı örneği vererek şöyle

⁴⁶⁴ Haşebe, *Mu'cemü'l-Mûsika'l-Kebîr*, 5: 350-351.

⁴⁶⁵ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ġmâ Adlı Eseri*, 108.

⁴⁶⁶ Mutçalı, *Arapça-Türkçe Sözlük*, 884.

⁴⁶⁷ Tancî, "Et-Tarâiku ve'l-Elhâni'l-Mûsikiyye fi İfrîkiyyi ve'l-Endülüs", 102-104; Abdülcelil, "Medhal ilâ Kitâb (Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn)", 149.

demıştır; “İstihlâl ve amel şarkının beyitlerine dağıtılır. Onun bir beyti istihlâl olurken bir beyti de amel olarak yapılır. Bazen de aynı beytin bir mısraı istihlâl olurken diğer mısraı da amel olur.”⁴⁶⁸

Basît (بسيط): İbnü't-Tahhân'ın şarkı kalıplarını izah ederken kullandığı bu kavramı Mukarrî, bir hareke hızı orta olarak açıklamıştır. Müzisyen şarkısına neşîd ile başlar daha sonra hareketli hezec ile bitirir. Bunlar Ziryâb'ın da kullandığı yöntemlerdir.⁴⁶⁹

Ğattas, “basît”in vâfi lâhinlerle kullanılan güzel bir özellik olduğunu, şekil olarak lâhinde güzel durduğunu, cüzlerinin tam ve bölümlerinin ise eşit olduğunu belirtmiştir. Basîtin iki türü vardır ki, bunlardan biri ağır ve iyi işlenmiş, diğeri ise hafif, kolay ve hareketli lâhinler içerir. Ğattas'a göre basît kavramı, aynı zamanda “Endülüsî nevbesi”nin ilk kısmı olarak bilinir. Endülüs ve Merakeş'de ağır bir şekilde başlayan ve giderek hızlanan neşîdlerde kullanılır.⁴⁷⁰

Şarkı kalıpları: İbnü't-Tahhân'ın açıkladığı şarkı kalıpları, bir beyitten dört beyte kadar olan şarkılarla ilgilidir.

- 1. Musarraa (المصرع):** Bu kalıpta şarkı iki beyitten oluşur. Birinci beytin ilk mısraı neşîd şeklinde bestelenir. Sonra beytin ikinci mısraı basît olarak bestelenir. Ardından ikinci beytin ilk mısraı yine neşîd şeklinde yapılır ve son mısra da tekrar basît yapılarak şarkı tamamlanır.⁴⁷¹
- 2. Mübâyet (المبايت):** Bu kalıpta şarkı dört beyitten meydana gelir. Birinci ve üçüncü beyitler neşîd şeklinde bestelenir. İkinci ve dördüncü beyitler ise basît olarak yapılır.⁴⁷²

⁴⁶⁸ Tancî, “Et-Tarâiku ve'l-Elhâni'l-Mûsikiyye fi İfrikiyyi ve'l-Endülüs”, 104; Abdülcelil, “Medhal ilâ Kitâb (Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn)”, 149.

⁴⁶⁹ Abdülcelil, “Medhal ilâ Kitâb (Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn)”, 149-150.

⁴⁷⁰ Haşebe, *Mu'cemü'l-Mûsika'l-Kebîr*, 1: 303-305.

⁴⁷¹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 90.

⁴⁷² İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 90.

3. **Müzdevec (المزدوج)**: Bu şarkı kalıbı da dört beyitten oluşur. Birinci ve ikinci beyitler neşîd olarak bestelenir. Üçüncü ve dördüncü beyitler ise basît yapılır.⁴⁷³
4. **Müşhem (المسهم)**: Bu kalıpta ise şarkı tek beyittir. Beyit üç bölüme ayrılır. Başı basît, ortası neşîd ve sonu yine basît olarak bestelenir.⁴⁷⁴ Müellif bu türe Şerif Ebû'l-Kâsım er-Rassî'nin şu şarkısını örnek vermiştir:

إذا اجتمعت يوماً قريش لمفخر فعبد مناف سرّها وصميمها

“Kureyş, övünme yarışı için bir araya toplandığında
Abdü'l-Menâf kabilesi bu toplantıların vazgeçilmezidir”

İbnü't-Tahhân eserinde, müşhem tarzında yaptığı bir bestesini de şöyle zikretmiştir:

ومهزوزة هزّ القضيبي إذا مشثت تثنتت على دلّ وحسن قوام⁴⁷⁵

“Yürüdüğünde salınır sazlıktaki kamışlar gibi
Sonra nazla ve hüsnü endamla eğilir”

5. **Ma'kûs (المعكوس)**: Bu şarkı kalıbı da tek beyitten oluşmaktadır. İlk mısraı amel, ikinci mısraı ise neşîd olarak bestelenir. Müellif, bu şarkı kalıbını ilk defa kendisinin icat ettiğini şu ifadelerle açıklamıştır; “Ma'kûs türünü ilk defa ben icat ettim. Bunu bu yeryüzünde daha önce ne duyduk ne gördük, ne de önceden bunu yapanın haberi bize geldi. Hiçbir mûsikî kitabında böyle bir şeyin geçtiği de duyulmamıştır.”⁴⁷⁶

Kendi terkîbi olan ma'kûs türüne örnek olarak ise şu bestesini göstermiştir:

حلفت لها بما نحررت قريش يميناً والسوانح يوم جمع

Kureyşin uğurlu saydığı ve kurban kestiği

⁴⁷³ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 90.

⁴⁷⁴ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 90.

⁴⁷⁵ Bu beyit, Bahterî'ye ait olan bir şiirin içerisinde geçmektedir. Bkz. Bahterî, *Divânü'l-Bahterî*, thk. Hasan Kâmil el-Musayrifî, 3. Bs (Kahire: Dâru'l-Kütüb ve'l-Vesâik el-Kavmiyye, 2009), 3: 2000.

⁴⁷⁶ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 91-92.

Müzdelife gününde ona yemin ettim

Şarkı kalıpları ile ilgili yaptığımız bu açıklamalardan sonra örnek olarak iki beyitten oluşan “musarra”ı düşünecek olursa; şarkının birinci beytinin ilk mısraı istihlâli bir şekilde yavaş ve geniş hareketlerle başlar. Ardından mehzûz (orta ve hızlı) bir harekete geçer. Beytin ikinci mısraı mehzûz olarak devam eder, beytin sonu ise, hareket-i hasîse (hızlı tempo) ile tamamlanır. Birinci beyitte yapılan uygulama ikinci beyitte de aynen tekrar edilir.

İbnü't-Tahhân'ın beste kalıplarına dair verdiği bilgiler ve bizzat bu kalıplardan bir tanesini de kendisinin terkip etmesi, onun şarkı ve bestekârlık konusunda ne kadar uzman bir kimse olduğunu göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

3.2.2.3. Beste Hırsızlıkları

Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn'da ele alınan en ilginç konulardan birisi de hiç şüphesiz beste hırsızlığının yöntemleri ve bestekârın bu durumdan nasıl korunacağı hakkındadır. Müellife göre beste hırsızlığında hile, müzikten anlayan ve lâhinlere hâkim bir kimsenin, bir başkasının bestesini alıp anlaşılmayacak şekilde değiştirmesi şeklinde yapılır. Buna, mûsikîde yeni olanlar ve mûsikî ilmi konusunda arif kimseler de tevessül edebilmektedir.

Beste hırsızlığı yapacak kişinin, öncelikle çalacağı eserin ilk beytinin melodisini iyice öğrenmesi gerekir. Böylece geri kalan beyitleri ilk beyitten tamamlayabilir. Bu durum, tüm beyitlerde aynı melodinin tekrar edildiği tek düze şarkılar içindir. Eğer ki bestede sayha (meyan) ve geçkiler varsa böyle bir besteyi çalmak, kişiyi tek düze şarkıyı çalmaktan çok daha fazla yorar. Bu tür bestelerde hırsızlığın nasıl yapılabileceğini ise müellif şöyle açıklamıştır; “*Şarkıyı çalmak isteyen kişi (hırsız) şarkının devamını tasavvur edip doğaçlama şeklinde tamamlar ya da şarkıyla ilgili mecliste bulunanların fikrini sorar. Yahut bestekâra; ‘Bu şarkıda detone/ahensiz bir yer var, onu düzeltmelisin’ der. Bestekâr o kısmı düzeltip şarkıyı tekrar eder. Böylece fark ettirmeden şarkıyı ondan çalmış olur.*”⁴⁷⁷

⁴⁷⁷ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 43-44.

Ali el-Kâtib de, *Kemâlü Edebi'l-Ġinâ*'da bu konuya değinmiş ve beste hırsızlıkları ile ilgili çeşitli yöntemlerden bahsetmiştir. Öncel, Ali el-Kâtib'in konu ile ilgili görüşlerini maddeler halinde şöyle sıralamıştır;⁴⁷⁸

- “Şarkının melodisini alıp başka bir şiire uydurmaktır ki, bu en kolay yöntemdir.
- Besteye dokunmayıp sadece ikâ' değişikliği yapılabilir.
- İkâ'da herhangi bir değişiklik yapmadan melodiyi başka bir perdeye göçürerek hırsızlık yapılabilir. Bu şekilde şarkıdaki nağmeler değişmiş olur, yapılan işlem daha iyi gizlenmiş ve beste yeni bir kisveye bürünmüş olur. Fakat bunu her bestede yapmak kolay bir iş değildir.
- Nağmeler sertleştirilerek veya yumuşatılarak başka türe çevrilebilir.
- Şarkıdaki nağmelere bazı eksiltme veya eklemeler yapılarak bu işlem gerçekleştirilebilir. Örneğin müzisyen, bazı eklemelerle şarkının nağmelerini, ilk vezninden başka bir vezne, ikâ'sını da başka bir ikâ' türüne çevirebilir.
- Ekleme ve çıkarmanın mümkün olmadığı durumlarda nağmelerin konumları değiştirilebilir. Bu şekilde eser, pek çok ikâ'ya ve farklı melodilere dönüştürülebilir.”

İbnü't-Tahhân, beste hırsızlığı ile ilgili iki örnek vermiştir. Bunlardan birisi İshâk el-Mevsılî'nin, İbrahim b. el-Mehdî'nin bir şarkısını nasıl çaldığına dair aktardığı hikâyedir;⁴⁷⁹ Rivayete göre Abbâsî Halifesi Me'mûn, amcası İbrahim b. el-Mehdî ve İshâk b. İbrahim el-Mevsılî'ye kendisinin seçtiği, şu şiiri bestelemelerini emretmiştir:⁴⁸⁰

كُتِبَتْ إِلَى الْحَبِيبِ بِكسرِ جَفْنِي كِتَاباً لَيْسَ يَقْرَأهُ سِوَاهُ
فَأخْبِرْنِي تَوْرِدَ وَجَنَّتِيهِ وَلِحظِ جَفُونِهِ أَنْ قَدْ قَرَاهُ

⁴⁷⁸ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ġinâ Adlı Eseri*, 140.

⁴⁷⁹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 44, 63-64.

⁴⁸⁰ Müellif Me'mûn'un seçtiği bu şiir için; “... Şiirin Me'mûn'a ait olduğunu zannediyorum” ifadesini kullanmıştır. Ancak bu beyitler, *Târihu'l-Edebi'l-Arabî* adlı eserde, İbn Dâvud'a nispet edilmektedir. Bkz. Şevki Dayf, *Târihu'l-Edebi'l-Arabî*, 12. Bs (Kahire: Dâru'l-Maarif, 1973), 4: 423.

*“Sevdiğime utangaç bir edayla bir mektup yazdım,
Ondan başkası onu okuyamaz
Mektubu okuduğunda bakışlarını ve
yanaklarının nasıl kızardığını bana bildirdi.”*

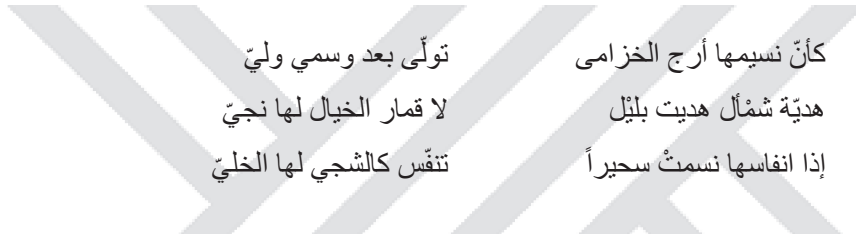
Her ikisi de alıp bu şiiri ezberlemiş. Me'mûn ikisini de bu şiiri besteleyerek sabah erkenden kendisine gelmelerini istemiş. Müellif sonrasını İshâk'ın ağzından şöyle aktarmıştır:

“İbrahim b. el-Mehdî bestekârlık konusunda benden daha hızlı, daha yetenekli ve daha zekidir. Bundan dolayı bu yarışmayı kaybetmekten kortum. Tanınmayacak şekilde kılık kıyafetimi değiştirip yanına da bin dinar para aldım ve İbrahim'in kapıcısına geldim. Parayı kapıcıya verdim, karşılığında da orada gizlenmek istediğimi söyledim. Çünkü İbrahim'i sabaha kadar gözetlemek istiyordum ve böylece orada bekledim. İbrahim'in yeni bir beste yapmak veya şiir yazmak için sürekli kullandığı, oturmaya alıştığı bir yer vardı. Bu yerde tek başına oturuyordu. İbrahim udunu alıp çalmaya başlayınca ben de onu gizlice dinliyordum. Sonra İbrahim besteyi yapmaya başladı ve bölümlerini besteyi oturtana kadar tekrarlardı. Ben besteyi ezberleyip kendime göre düzenledim ardın da evime gittim. Daha sonra kıyafetlerimi değiştirip halifenin sarayına gittim. Me'mûn'un hizmetçisi kapıyı açtı; *'Burada kim var?'* dedi. Ben de; *'İshâk! Halife'nin huzuruna çıkmak için geldim'* dedim. Hizmetçi geri içeri girdi ve daha sonra beni halifenin huzuruna aldı. Halife bana; *'Beste mi?'* diye sordu. Ben de; *'Evet ey müminlerin emiri!'* dedim ve besteyi söyledim. Halife bestemi beğendi ve bana cübbe, para ve iki kuzu hediye etti. Sonra İbrahim b. el-Mehdî halifenin huzuruna girdi. Halife ona dedi ki; *'Beste için mi geldin?'* O da; *'Evet beste için geldim'* dedi. Ardından şarkıyı aynı beste ile söyledi. O arada ben de (İshâk) dedim ki; *'Vallahi sesim gitti çok bunaldım. Evden de beni soranlar varmış, bir gidip bakayım.'* Me'mûn ise amcasına; *'Bu ne iştir amca?'* diye sordu. İbrahim dedi ki; *'Ne işi ey Halifem?'* Me'mûn dedi ki; *'İshâk'ın yaptığı iş!'* İbrahim dedi ki; *'Ey müminlerin emiri! Eğer benden önce bu besteyi yapan biri varsa mülkümde olan bütün kadın ve erkeği azat edeyim, mülkümdeki bütün hayvanlar Allah yolunda sadaka olsun ve İslam dininden çıkayım.'* Bunun üzerine Halifenin kızgınlığı iyice artınca İshâk dedi ki; *'Ey Halifem! Bana eman ver (beni öldürme).'* Halife; *'Tamam istediğin olsun'* dedi. Ben de dedim ki; *'Senin hakkın için, O*

beste İbrahim'in bestesidir. Halife güldü; *'Allah senin canını alsın hırsız seni'* dedi. Sonra da İbrahim'e bana verdiğinin iki kat fazlasını hediye etti.”

İbnü't-Tahhân'ın beste hırsızlığı ile ilgili verdiği ikinci örnek ise, bizzat kendisinin İbnü'ş-Şâmiyye'nin bir bestesini nasıl çaldığına dair aktardığı şu hikâyedir.⁴⁸¹

“Bir gün ben (İbnü't-Tahhân) ve İbnü'ş-Şâmiyye, aşçıbaşı Ebû Eyyüb'ün evinde buluştuk. Çilingir sofrası hazırlanana kadar birlikte oturduk, yedik içtik ve uyuduk. Sonra Ebû Eyyüb içeri gitti. Bu arada İbnü'ş-Şâmiyye, İbnü'r-Rûmî'nin şiirlerinden birini alıp beğendiği beyitlerine güzel bir beste yaptı. Aslında İbnü'ş-Şâmiyye'nin yaptığı çok bir beste yoktur ama bu bestesini çok beğendim. Beyitler şöyleydi;⁴⁸²



“Onun esintisi lavantanın salınması gibidir

O esintiden sonra ondan ayrılmadı ve artık onun dostu denildi

İçi dopdolu bir hediye ki gece hediye edilmiştir

Hayalin derinliklerinde onunla gizli sohbeti var

Ciğer sancısı çeken biri gibi nefesini soluduğunda

Yalnızlığa itilmiş hüznü kişi gibi nefes aldığı gibi alır”

Besteyi yaptıktan sonra İbnü'ş-Şâmiyye kalktı, udunu alıp bu bestesini söylemeye başladı. Ben de dinledikçe daha çok beğendim. Ebû Eyyüb aramıza dönüp besteyi dinleyince o da beğendi; *“Vallahi çok hoşuma gitti”* dedi. İbnü'ş-Şâmiyye dedi ki; *“Sen gelmeden önce bu besteyi ben yaptım.”* Ebû Eyyüb'ün üstünde eflatun renginde güzel bir cübbe vardı ve Ebû Eyyüb'ün bakışlarından cübbeyi çıkarıp İbnü'ş-Şâmiyye'ye vereceğini anladım. İbnü'ş-Şâmiyye o sırada kölesi ile konuşurken Ebû Eyyüb'e dedim ki; *“Ey Efendim! Ya bu adam nasıl böyle bir beste yapar. Böyle bir yalan olamaz!”* Ebû Eyyüb dedi ki; *“Nasıl yani, ne oldu ki?”* Dedim ki; *“Bu beste babamın bestesidir.*

⁴⁸¹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 64-68.

⁴⁸² Müellifin İbnü'r-Rûmî'ye nispet ettiği bu şiir, İbnü'r-Rûmî divanında da yer almaktadır. Ancak bazı ifadelerde farklılıklar mevcuttur. Bkz. İbn Cüreyc, *Dîvânü İbnü'r-Rûmî*, 2647.

İbnü’ş-Şâmiyye bu besteyi babamdan aldı ve ben bu besteyi aslında iyi icrâ ederim.” Bana dedi ki; *“O halde söyle de dinleyeyim.”* Ben de söyledim. Üçüncü beyte geçerken mutlak ile söyledim sonra sayha (meyan) yaptım ve o beyit daha da güzelleşti. Ebû Eyyüb; *“Ne kadar güzelmiş”* dedi. İbnü’ş-Şâmiyye yanımıza geldiğinde Ebû Eyyüp ona karşı soğuk davrandı, tavrı değişti ve dedi ki; *“Ey Ebû’l-Hasan! Bu şarkı Ebû’l-Huseyn’in babasının bestesidir. Ben onu da dinledim ve öyle olduğunu düşünüyorum.”* İbnü’ş-Şâmiyye dedi ki; *“Ben öyle bilmiyorum. Belki bu şiiri başka bir beste ile söylüyordur.”* Ebû Eyyüb; *“Hayır! Aynısıdır, Allah senin cezanı versin.”* dedi. İbnü’ş-Şâmiyye bana baktı ve *“Sen babamın dediğin o şarkıyı söylüyor musun?”* dedi. Ben de; *“Evet, ancak şu anda huzurunda söyleyemem”* dedim. O da; *“Beni yalancı çıkar ve Allah aşkına şu şarkıyı bir söyle.”* dedi. Ben de söyledim ve dedim ki; *“Bu şarkının içinde sayha (meyan) vardır.”* İbnü’ş-Şâmiyye utandı, yüzünün rengi değişti ve dedi ki; *“Olabilir, yani bazen bazı şeyler denk gelebilir.”* Ben de dedim ki; *“Hayır! Ben bunu babamdan Trablus’ta içerken duydum.”* O da bu duruma iyice bozuldu ve oradan çıktı. Bunun üzerine Ebû Eyyüb cübbesini çıkardı ve bana verdi. Bir zaman sonra Ebû Eyyüb’e olayın doğrusunu anlattığımda bana dedi ki; *“Senin bestekârlığından ziyade zekâna hayranım.”*

İbnü’t-Tahhân’a göre beste hırsızlığını ancak usta müzisyenler yapabilir. Bu sebeple bir müzisyen bestesinin çalınmasından çekiniyorsa bölümlemesini ve cüzlerini değiştirip nağmelerin yerlerini başka bir yere nakletmeli ve beyitten beyte farklı geçkiler yapmalıdır. Ayrıca bestesinde çeşitli süslemeler yapmalı, beyit sakîl ise hafif, hafif ise sakîl yapmalıdır. Şayet bir türden başka bir türe geçki yapmak isterse mesela; mezmûmdan mutlaka veya mahmule, bunu kuraldan çıkararak yapmalıdır ki, bu durumda kimse o kişinin bestesini çalamaz. İbnü’t-Tahhân devamında; *“Çalmak isteyen İshâk da (el-Mevsîlî) olsa babası da olsa fark etmez”* diyerek, beste hırsızlığı yapmada en meşhur kişilerin İshâk el-Mevsîlî ve onun babası İbrâhim el-Mevsîlî olduğunu vurgulamıştır.⁴⁸³

⁴⁸³ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 67.

3.2.2.3. Klasik Arap Şarkılarının Kayıt Altına Alınması

Müellife göre klasik Arap şarkılarını ilk defa kayıt altına alan kişi, Emevîler döneminin meşhur mûsikîşinaslarından olan Yunus el-Kâtib'dir (ö. 135/752). Kaynaklarda zikredildiğine göre Yûnus el-Kâtib, *Kitâbü'n-Nağam*, *Kitâbü'l-Kıyân*, *Kitâbü Mücerridi'l-Eğânî li-Yûnus* ve *Kitâbü'l-Eğânî* adlı eserleri kaleme almış ancak bu eserlerin hiç birisi günümüze ulaşmamıştır. Özellikle *Kitâbü'l-Eğânî* adlı eserinde, dönemin erkek ve kadın 35 bestekârına ait 825 şarkının güftelerine yer verildiği ifade edilmiştir.⁴⁸⁴

İbnü't-Tahhân ise, Yunus el-Kâtib'in 6300 adet ile sınırladığı klasik şarkıyı kitabında kayıt altına aldığı bilgisini vermiş, ancak herhangi bir kitap ismi zikretmemiştir. Müellifin belirttiğine göre Yunus el-Kâtib, bu şarkıları alfabetik sıraya göre sıralamış ve her şarkının bestesi ve türü ile ilgili bilgileri aktarıp, güftesinin de hangi şaire ait olduğunu not etmiştir. İbnü't-Tahhân, yine bu kitaptan istifade ederek İshâk el-Mevsîlî'nin, *el-Eğânî* adlı kitabını telif ettiğini, Ebû'l-Ferec el-İsfahânî'nin de İshâk'ın kitabından istifade ederek *Kitâbü'l-Eğânî*'sini kaleme aldığını iddia etmiştir. Diğer taraftan Müellif, Yunus el-Kâtib'in kitabındaki kaydedilen şarkıların çoğunun Hammâd ve O'nun oğluna dayandırılan senetle verildiğini aktarmıştır.⁴⁸⁵

İbnü't-Tahhân, günümüze ulaşmayan Yunus'un bu kitabında yeni, kalitesiz ve düşük seviyeli şiirlerin de bulunduğunu, ayrıca bu şiirlerin bestelerinin de kalitesiz olduğunu belirtmiştir. Müellifin verdiği bu bilgileri göz önünde bulundurduğumuzda, onun kitabı bizzat incelediği ve içeriği ile ilgili geniş bir malumata sahip olduğu anlaşılmaktadır. Kanaatimize göre müellifin sözünü ettiği bu kitap, Yunus el-Kâtib'in *Kitâbü'l-Eğânî* adlı eseridir.

Müellif muhtemelen yine Yunus el-Kâtib'in bu eserinden faydalanarak, kendi kitabında Emevîler dönemi müzisyenlerinden bazılarının beste sayıları hakkında da bilgiler vermiştir.⁴⁸⁶ Buna göre:

⁴⁸⁴ Turabi, "Yûnus el-Kâtib", 43: 607-608.

⁴⁸⁵ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 37-38.

⁴⁸⁶ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 105-106.

- Ma'bed: 46 şarkısı vardır.
- İbn Süreyc: Yaklaşık 30 şarkısı vardır.
- İbn Muhriz: 26 şarkısı vardır.
- Ğarîd: 28 şarkısı vardır.
- Mâlik b. Ebi's-Semh: 40 şarkısı vardır.
- İbn Âişe; 17 şarkısı vardır.
- Dehmân: 21 şarkısı vardır.

3.2.2.4. Seçkin Yüz Savt/Beste

İbnü't-Tahhân'ın *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*'da değindiği önemli konulardan birisi de, seçkin yüz savt/şarkıdır. Abbâsî halifelerinden Hârûnürreşîd'in isteği üzerine dönemin en ünlü mûsikîşinasları olan İbrahim el-Mevsîlî, İbn Câmî ve Fülehy b. Ebû'l-Avrâ tarafından seçilen bu yüz şarkı, bir güfte mecmuasında toplanmıştır. Günümüze ulaşmayan bu eserin daha sonra İshâk el-Mevsîlî tarafından gözden geçirilerek yenilendiği ifade edilir.⁴⁸⁷

Abbâsî Halifelerinden Hârûnürreşîd için seçilmiş olan bu yüz eser, klasik Arap ğınasının en meşhur şarkıları olarak bilinmektedir. Klasik Arap mûsikîsinin en seçkin repertuarını temsil eden bu yüz şarkı arasında, Ma'bed, İbn Muhriz, Ğarîd, Malik b. Ebi's-Semh, İbn Âişe, Rahmân, Cemîle, Abâdil gibi birçok meşhur bestekârın şarkıları bulunmaktadır.

Müellife göre Hârûnürreşîd için öncelikle yüz şarkı seçilmiştir. Sonra Hârûnürreşîd, bu yüz şarkıdan elli şarkı seçmiş ve bu elli şarkıdan da on şarkı seçmiştir. Bu on şarkı arasından ise herkesin ittifak ettiği şu üç şarkıyı seçmiştir;⁴⁸⁸

1. El-Kasru fe'n-Nahlü (القصر فالنخل)⁴⁸⁹
2. Ehâce Hevâke'l-Menzil (أهاج هواك المنزل)⁴⁹⁰

⁴⁸⁷ Turabi, "Medîneli Efemine Şarkıcı Tuveys", 57.

⁴⁸⁸ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 122-126.

⁴⁸⁹ İsfahân'ının verdiği bilgiye göre bu şarkının bestesi, Ma'bed'e, güftesi ise Ebî Kutayfe'ye aittir. İkkâ'ı ise hafif sakilü'l-evvel olarak not edilmiştir. Bkz. İsfahânî, *Kitâbü'l-Eġânî*, 1: 42.

⁴⁹⁰ İsfahânî bu şarkı ile ilgili olarak ise; bestesinin İbn Muhriz'e, güftesinin ise Nasîb'e ait olduğunu not etmiştir. Şarkının İkkâ'ı ise sakilü's-sânîdir. Bkz. İsfahânî, *Kitâbü'l-Eġânî*, 1: 42.

3. Teşekkâ el-KümeYTE'l-Ceryi (تشكى الكميت الجري)⁴⁹¹

İbnü't-Tahhân eserinde seçilmiş bu yüz şarkıyı, sadece ilk iki veya üç kelimesini vererek sıralamış, şarkılarla ilgili herhangi bir bilgiye yer vermemiştir. Yazmada bu yüz şarkının isimlerinin yer aldığı 63. varağın ön yüzünün (125. sayfanın) bir kısmı silik olduğundan,⁴⁹² eserde toplamda doksan dört şarkının ismi bulunmaktadır.

İsfahânî tarafından kaleme alından ve Arap mûsikîsine dair en kapsamlı eser olan *Kitâbü'l-Eğânî*'nin ilk konusu, adı geçen bu yüz şarkı hakkındadır. İsfahânî'nin aktardığına göre Hârûnürreşîd için, müellifin de belirttiği üzere ilk olarak yüz şarkı belirlenmiştir. Hârûnürreşîd bunlardan öncelikle on tanesini seçmiş ve sonra müellifin de söylediği üç şarkıyı seçmiştir.⁴⁹³

İsfahânî, seçkin yüz şarkı hakkında *Kitâbü'l-Eğânî*'de daha detaylı bilgilere yer vermiş ve eserin içerisinde dağınık bir şekilde yer alan bu yüz şarkının her birinin güftesini, nazmını, beste türünü, ikâ'ını, şairini, bestekârını ve şarkıyı kimin icrâ ettiğini zikretmiştir. Bu yönüyle seçkin yüz şarkı hakkında İsfahânî'nin verdiği bilgiler daha muteber görünmektedir. Çalışmamızın tahkik bölümünde, müellifin verdiği listedeki her bir şarkının İsfahânî'nin *Eğânî*'sinde geçip geçmediği, geçiyorsa hangi cilt ve sayfalarda bulunduğu ve bu yüz şarkıdan biri olarak sayılıp sayılmadığı konusunda dipnotlarda gerekli açıklamalara yer verilmiştir.

İsfahânî'nin ve İbnü't-Tahhân'ın verdiği yüz şarkıyı karşılaştırdığımız zaman özetle şu tespitlerde bulunabiliriz:

- İbnü't-Tahhân ile İsfahânî arasında, şarkıların tespiti konusunda bazı görüş ayrılıkları vardır. İbnü't-Tahhân'ın seçilen yüz şarkıdan Hârûnürreşîd'in ilk olarak elli şarkı belirlediğini söylerken, buna karşılık İsfahânî, Hârûnürreşîd'in seçilen yüz şarkı arasından ilk olarak on şarkı seçtiğini belirtmiştir.

⁴⁹¹ İsfahânî'ye göre bu şarkının bestesi İbn Süreyc'e, güftesi ise Amr b. Ebî Rabîa'ya aittir. İkâ'ı ise yine sakilü's-sânîdir. Bkz. İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 1: 42.

⁴⁹² Bkz. İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 126.

⁴⁹³ İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 1: 42.

- İbnü't-Tahhân her bir şarkının ilk iki ya da üç kelimesini vermekle yetinmiştir. İsfahânî ise, beyitlerin tamamını zikretmiştir.
- İsfahânî şarkıların bestekârını, şairini, icrâ eden kişiyi tarîkasını, ikâ'sını, nazım türünü vs. zikretmiş, İbnü't-Tahhân ise bu konularda herhangi bir bilgi vermemiştir.
- İbnü't-Tahhân'ın eserinde seçilmiş yüz şarkının yer aldığı 63. varağın ön yüzünün (125. sayfanın) bir kısmı silik olduğu için, bu bölümde yazılı olması gereken altı şarkının hangileri olduğu belli değildir. Eserde toplam 94 şarkının ismi yer almaktadır.
- Havi'l-Fünûn'da yer alan 94 şarkının, 25 tanesi İsfahânî'de geçen seçilmiş yüz şarkı ile mutabıktır. Bu 94 şarkının 31 tanesi ise, Eġânî'de de geçmesine rağmen İsfahânî bunları seçilmiş yüz şarkı arasında zikretmemiştir. Yine kalan 38 şarkı ise Eġânî'de müstakil bir şarkı olarak geçmemektedir. Dolayısıyla İbnü't-Tâhhân'ın seçilmiş yüz şarkı ile ilgili başka bir kaynaktan istifade ettiği sonucu ortaya çıkmaktadır. İbnü't-Tahhân'ın istifade ettiği kaynak muhtemelen halife Vâsık'ın isteği üzerine kaleme alınan İshâk el-Mevsîlî'nin *Kitâbu'l-İhtiyâri mine'l-Eġânî* adlı günümüze ulaşmayan eseri, ya da İbnü'l-Müneccim'in derlediği *el-İhtiyâru'l-Vâsikî* adlı günümüze ulaşmayan eseri olsa gerektir.⁴⁹⁴
- İbnü't-Tahhân'ın, verdiği bu yüz şarkı ile ilgili bazı tereddütlerinin de olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim müellif, Abbâsî halifesi Hârûnürreşîd'in seçtiği klasik yüz şarkının arasında yer alan birçok şarkının, Yunus el-Kâtib'in eserinde de geçtiğini, ancak bu şarkıların bazılarının kendi döneminde Mısır'da bilinen yüz şarkıdan farklı olduğunu ifade etmiştir.⁴⁹⁵

3.2.3. Şiir/Güfte

İbnü't-Tahhân'a göre mûsikînin temel unsurlarından üçüncüsü güfte, yani şiiirdir. Çünkü şiir, savt ya da ġinâ olarak da adlandırılan şarkının bir parçasıdır. Müziğin dinleyicide gereken tesiri bırakması, bestenin ona uygun şiirle birleşmesi neticesinde

⁴⁹⁴ Abdülcélil, "Medhal ilâ Kitâb (Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn)", 176.

⁴⁹⁵ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 37-38.

gerçekleşir. Müellife göre şiir, manasına uygun bir beste ile bir araya getirilmezse müzikten beklenen amaç gerçekleşmez.

Müellif, bestekârın şiir konusunda seçici olması gerektiğini ifade etmiş, basit ve niteliksiz şiirleri bestelememeye özen göstermenin önemine vurgu yapmıştır. Bu konuda İshâk el-Mevsîlî'yi örnek göstermiştir. Müellifin naklettiğine göre İshâk el-Mevsîlî, kendisine bestelemesi için bir şiir sunulduğunda, şiire bakar ve eğer bestelemeye değer bulmazsa; “*Bu şiirin vezinleri bozuktur*” deyip beste yapmayı reddederdi.⁴⁹⁶

İbnü't-Tahhân'ın basit ve niteliksiz şiirlerden kastı modern şiirlerdir. Müellife göre modern şiirler basit ve yabancı sözlerle doludur. Ancak bazı modern şiirlerde de şiiri güzelleştiren tecnîs,⁴⁹⁷ tatbîk,⁴⁹⁸ iltifat, istitrat,⁴⁹⁹ tazmîn⁵⁰⁰ ve cezâlet⁵⁰¹ gibi söz sanatları kullanılmaktadır. Müellife göre bir şiirde, şiiri güzelleştiren bu özelliklerden hiç birisi bulunmazsa, o şiirin bir değeri yoktur. Klasik şiirler ise, sanat olarak zengin şiirlerdir ve kayadan oyulmuş gibidir. Bu tür şiirler Arapların geçmişe dair haberlerini, olaylarını, atasözlerini, ahlaklarını, cömertliklerini, övgülerini ve soylarını ihtiva etmektedir.

Müellif, burada daha önce klasik mûsikî ile modern mûsikîyi mukayese ettiği gibi, klasik şiirleri de yeni şiirlerle karşılaştırmış ve klasik şiirlerin daha üstün olduğunu, beste yaparken de bu tür şiirlerin kullanılmasının daha uygun olacağını ifade etmiştir.

⁴⁹⁶ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 39.

⁴⁹⁷ Tecnis: Bir edebiyat terimidir. Bir diğer kullanımı “cinas”tır. Manaları farklı, söylenişleri (sesleri) aynı veya benzer olan sözcüklerin bir arada kullanılmasıyla gerçekleştirilen söz sanatıdır. Detaylı bilgi için bkz. Hulusi Kılıç - Kazım Yetiş, “Cinas”, *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 1993), 8: 12-14.

⁴⁹⁸ Tatbîk: Çağdaş Arap edebiyatında “tezat” olarak ifade edilen, kadim Arap şiirinde ise “tîbâk, tatbik veya “mutabakat” terimleri ile ifade edilen bir tür söz sanatıdır. Şiirdeki bir mısra ya da beyitte, hakiki yahut itibarî olarak aralarında zıtlık bulunan iki ögenin birlikte zikredilmesi şeklinde ifade edilebilir. Detaylı bilgi için bkz. İsmail Durmuş, “Tezat”, *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2012), 41: 60.

⁴⁹⁹ İstitrat: Arap edebiyatında işlenen konunun esasından olmayıp, yeri gelmişken söylenen ifade manasına gelen söz sanatıdır. Detaylı bilgi için bkz. İsmail Durmuş, “İstitrat”, *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2001), 23: 401-402.

⁵⁰⁰ Tazmîn: Bir şairin başka şairlerin şiirlerindeki bazı mısra veya beyitleri, temsil bağlamında kendi şiirinin içerisine katmasıdır. Detaylı bilgi için bkz. İsmail Durmuş, “Tazmîn”, *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2011), 40: 206.

⁵⁰¹ Cezâlet: Klasik Arap edebiyatında kullanılan bir belagat terimidir. Söyleniş kalın ve sert olduğu için kulaklarda daha güçlü tesir bırakan ifadelerin kullanılmasını ifade etmektedir. Detaylı bilgi için bkz. Kazım Yetiş, “Cezâlet”, *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 1993), 7: 483.

Ali el-Kâtib'e göre de güfte ve beste birbirini tamamlayan iki unsurdur. Bu sebeple gerçek müzisyen, yaşadığı toplumun, durumunu iyice öğrenip analiz ettikten sonra onların beklentisine uygun şiirleri besteleyerek mûsikî sanatını icrâ eden kişidir.⁵⁰²

İbnü't-Tahhân'a göre bazı lâhinler insanın ruhunu daraltır, bazıları keyif verir, bazıları harekete geçirir, bazıları ise sakinleştirir. Lâhinlerin bu tarz etkilerinin olmasında önemli bir husus da güftelerin ihtiva ettiği anlamlardır. Müellife göre, örneğin keyif veren lâhinler; övgü üzerine yüceltme, yardım etme, himmet ve izzet-i nefis konularını ihtiva eden şiirlerle birlikte kullanılır. Ruh daraltan lâhinler; hüznülendiren, ağlatan, üzen, insanın gururunu inciten, insanın içine korku veren ve cesaretini kıran şiirleri içerir. Sakin lâhinler ise; sükûneti sağlayan, nefsi teskin eden ve dinleyen ruh sağlığını koruyan şiirlerle birlikte kullanılır. Muallak lâhinler ise; nefsi huzursuz eden, kişiyi sinirlendiren ve kızgınlık veren şiirleri ihtiva eder.

İbnü't-Tahhân'a göre bestekâr, bestelemek için uygun bir şiir bulduğunda öncelikle şiirin doğru bir şekilde bölümlenmesini yapmalıdır.

3.2.3.1. Bölümleme

Bölümleme (القسمة); bestekârın şiiri eşit parçalara bölmesi ve her şiir parçasını ayrı bestelemesidir.⁵⁰³ Bölümleme iki, üç ve daha fazla beyitten oluşan şarkılarda yapılır. Şiirin bölümlenmesi doğru ve parçaları eşit olursa, güftenin anlaşılması daha kolay olur. Ayrıca bu işlem, güftenin bestelenmesini kolaylaştırdığı gibi niteliğini de artırır. Dolayısıyla bestekâr, fazlalıklardan ve lüzumsuz nağmelerden kurtulmuş olur. Aynı şekilde kendi sanatına gelen eleştirilerden, ayıplanmaktan sakınmış olur. Müellife göre bestekârın bu hususlara dikkat ederek yapacağı bestesi de, klasik mûsikîye benzemiş olur.

Bestekâr, şiirin doğru bir şekilde bölümlenmesini yaptıktan sonra üçüncü veya dördüncü beyitte bir sayhâ (meyân) yahut tahnine (zemin) veya bir intikal (geçki)

⁵⁰² Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğınâ Adlı Eseri*, 113.

⁵⁰³ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 22.

yapabilir. Şayet bunu yaparsa, bölümlene bozulmasın ve bestede fazlalık oluşmasın diye lâhinden bu tahnine, sayha ve intikal kadar kısaltma yapması gerekir.

Müellif, bölümlene ile ilgili bahsettiği bu hususların bestekârlık açısından büyük önem taşıdığını vurgulamış, şayet bestekâr bestesini bölümleyemiyorsa “kuralı bozan” diye isimlendirildiğini ifade etmiştir. Bu duruma örnek olarak da, Mısır’da yaşadığı dönemin müzisyenlerinden olan Müraccâ b. Ebû'l-Feth el-Huveylâ ve Yuhannes en-Nasrânî’yi örnek göstermiştir. İbnü't-Tahhân’ın belirttiğine göre, bu iki müzisyenin sanatkârlıkları o kadar kötü olmasa da, ikisi de bu sıfatla bilinmişlerdir.⁵⁰⁴

3.2.4. İkâ‘

3.2.4.1. İkâ‘ın Tanımı

Arapça İkâ‘ (إيقاع) kelimesi “yaptırdı, oldurdu, düşürdü, yere attı, vurdu” gibi çeşitli anlamlara gelen evkaa (وقع) filinin mastarıdır.⁵⁰⁵ Bu şekliyle bazı sözlüklerde “ritim, düzum, usûl” gibi anlamlar verilen⁵⁰⁶ ikâ‘ın müzik ilmindeki terim anlamına dair daha detaylı tarifler de verilmiştir.⁵⁰⁷ Örneğin İsmail Hakkı Özkan ikâ‘ı; “*Zaman içinde uygunluk, zamanın muntazam nispetler içinde müddetlere ayrılması veya zamanın muntazam nispetli müddetlerinden düzenlenmiş vuruş takımları*”⁵⁰⁸ şeklinde tarif etmiştir. Arap şiirinin vezin kalıplarını ifade eden aruz ilmiyle de doğrudan ilişkisi olan ikâ‘ kavramı, mûsikînin temel unsurlarından birisidir. Dolayısıyla klasik kaynaklarda aruz ilminin kurucusu kabul edilen Halil b. Ahmed, Kindî, İshâk el-Mevsîlî, Fârâbî, İbn Sinâ, İbn Zeyle gibi birçok müellifin ikâ‘ konusunu eserlerinde işlediği, hatta bu konuda bazı müelliflerce müstakil eserlerin kaleme alındığı bilinmektedir. Bunlar arasında özellikle İslam dünyasında müzik teorisine dair kaleme alınan ilk eser olarak kabul edilen Halil b.

⁵⁰⁴ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 23.

⁵⁰⁵ A. Başak Harmancı, *Klasik Türk Müsikîsi'nde İkâ Kavramı* (Marmara Üniversitesi SBE Basılmamış Doktora Tezi, 2011), 13.

⁵⁰⁶ Bkz. Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*, 422; Mutçalı, *Arapça-Türkçe Sözlük*, 1004.

⁵⁰⁷ Arap mûsikîsinde ikâ‘ kavramı ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Haşebe, *Mu'cemü'l-Mûsîka'l-Kebîr*, 1: 250-253; Harmancı, *Klasik Türk Müsikîsi'nde İkâ Kavramı*; M. İsmail Rızvanoğlu, *Fârâbî'de İkâ Teorisi* (Marmara Üniversitesi SBE Basılmamış Doktora Tezi, 2007).

⁵⁰⁸ İsmail Hakkı Özkan, “ikâ”, *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2000), 22: 13.

Ahmed el-Ferâhidî'nin (ö.791) *Kitâbü'l-Îkâ*⁵⁰⁹ ile Fârâbî'nin *Kitâbü'l-Îkâât* ve *Kitâbü İhsâü'l-Îkâât* isimli eserleri zikredilebilir.

Îkâ' konusunu eserlerinde ele alan ilk isimlerden birisi olan Kindî ikâ'ı şöyle tarif etmiştir: “*Vuruşlarının kıymetleri birbirine eşit veya eşit olmayan fakat mutlaka kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen muayyen kalıplar halindeki sayı ve vuruş guruplarına denir.*”⁵¹⁰

Fârâbî'ye göre ise ikâ'; “*Eşit aralıklarla birbirini takip eden zaman dilimlerinde, tınlayan seslerin seyir ve hareketleridir.*”⁵¹¹ Fârâbî'nin ikâ'a dair verdiği bir diğer tarif ise şöyledir; “*Mâkul ölçü ve oranlarla sınırlandırılmış zaman dilimlerinde, aynı düzen içinde birbirini takip eden vuruşların hareketleridir.*”⁵¹² İbn Sinâ ise ikâ'ı; vuruş zamanlarının ölçüsü olarak tarif etmiştir. Şayet bu vuruşlar kelimeyi meydana getiren harflerle bir araya gelerek oluşursa o zaman ikâ' şiirsel olur. Şiir ise ikâ'ın bizzat kendisidir.⁵¹³ İbn Sinâ'nın öğrencisi İbn Zeyle, kaleme aldığı *el-Kâfî* adlı eserinde her ne kadar ikâ' kavramını hocası gibi tanımlasa da, kendisinden önceki müellifleri ikâ' konusunda eleştirmiş ve onların bu konuyu doğru anlamadıklarını iddia etmiştir.⁵¹⁴ Ali el-Kâtib ise ikâ'ı; “*Lahnin, zamanın vuruşlarında bölümlenmesi*” diye izah etmiştir.⁵¹⁵

İbnü't-Tahhân'a göre ise ikâ'; birbirini takip eden eşit zaman dilimleri içinde, birbiri ile uyumlu nakrelerin/vuruşların zamanlarla bölümlenmesidir. Bunların her birine “devir” denir. Devir en az iki vuruştan meydana gelir ki, o da zamanın en küçük birimidir. Müellif ikâ' ile ilgili yaptığı izahlarını, Fârâbî'nin de kendisi gibi ifade ettiğini vurgulayarak ona dayandırmıştır.⁵¹⁶

Müellife göre ikâ'lar nağme zamanlarının vezinleridir. Zaman ise, iki vuruş sonucu kulakta oluşan yankıyı ve bu yankının kulağa ulaştığı süreyi ifade eder. Vuruşların

⁵⁰⁹ Harmancı, *Klasik Türk Müsîkîsi'nde İkâ Kavramı*, 15.

⁵¹⁰ Turabi, *El-Kindî'nin Müsîkî Risâleleri*, 78.

⁵¹¹ Rızvanoğlu, *Fârâbî'de İkâ' Teorisi*, 37.

⁵¹² Harmancı, *Klasik Türk Müsîkîsi'nde İkâ Kavramı*, 14.

⁵¹³ Turabi, *İbn Sinâ - Müsîkî*, 64.

⁵¹⁴ Bkz. Öncel, *İbn Zeyle'nin el-Kâfî fi'l- Müsîkâ'sı*, 110-113.

⁵¹⁵ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğınâ Adlı Eseri*, 120.

⁵¹⁶ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 185.

sayıları ise daima ikâ'daki zaman periyotlarından bir fazladır.⁵¹⁷ Buna benzer açıklamaları, Ali el-Kâtib de yapmıştır.⁵¹⁸ İbnü't-Tahhân ikâ'ın lâhinlerle olan ilişkisini ise, vuruşların kuşattığı zaman periyotları ve her bir zaman periyodunun içerisinde oluşturulan birbiriyle uyumlu nağmelerle lâhin meydana getirildiğini belirtmek suretiyle açıklamaya çalışmıştır.

İbnü't-Tahhân, ikâ'ları Fârâbî gibi, muttasıl (bitişik) ve munfasıl (ayrık) olmak üzere iki sınıfa ayırmıştır ki, bu tasnifi diğer bazı müelliflerde de muvassal ve mufassal ikâ' şeklinde görmekteyiz.⁵¹⁹ Muttasıl ikâ'; vuruşları ve devirleri bitişik olup arasında fasıla⁵²⁰ bulunmayanlardır. Munfasıl ikâ' ise; devirleri fasılalarla birbirinden ayrılanlardır. Muttasıl ikâ'lar, munfasıl ikâ'ların aslını oluşturur.

Müellif diğer taraftan vuruşları da, büyük-küçük, açık-gizli şeklinde bir tasnife tabi tutmuştur. Açık vuruşlar; sayı ile sınırlandırılabilen ve dikkatli olunması gereken büyük nakrelerdir. Zayıf ve gizli vuruşlar ise; sayı ile belirlenemeyen küçük vuruşlardır. Müellife göre, büyük vuruşlar ile küçük vuruşlar bazen karıştırılabilir (bir arada kullanılabilir). Bunun ahenkli bir şekilde yapılabilmesi ancak ikâ'ı vuran kişinin yetkinliğine, elinin hafifliğine ve hareketinin seriliğine bağlıdır. Bundan dolayı insanların ikâ'ları farklı farklıdır. Bazısına; “elleri iyi çalan”, bazısına da “elleri zayıf” denir.⁵²¹

3.2.4.2. Temel İkâ' Türleri

Erken dönem Arap müziğinde kullanılan temel ikâ' türlerinin sayısı, kaynaklarda genellikle altı ile sekiz arasında değişmektedir. Ayrıca bu ikâ'ların isimleri aynı olsa da devirleri ve vuruş sayıları hakkında müellifler arasında bazı ihtilafların olduğu anlaşılmaktadır.⁵²² Dört halife döneminde sakîlü'l-evvel, sakîlü's-sânî, haffü's-

⁵¹⁷ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 185.

⁵¹⁸ Bkz. Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğınâ Adlı Eseri*, 120-121.

⁵¹⁹ Bkz. Rızvanoğlu, *Fârâbî'de İkâ' Teorisi*, 44-45; Harmancı, *Klasik Türk Müsîkîsi'nde İkâ Kavramı*, 25-26; Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğınâ Adlı Eseri*, 121.

⁵²⁰ Devirleri birbirinden ayıran zamana fâsıla adı verilmektedir. Fârâbî bunun olabilecek en küçük zaman olduğunu ifade etmektedir. Şiirde devir olarak isimlendirilen her bir mısraı birbirinden ayıran zamanlara da fâsıla ismi verilmektedir. Bkz. Harmancı, *Klasik Türk Müsîkîsi'nde İkâ Kavramı*, 25.

⁵²¹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 186.

⁵²² Temel ikâ' türlerinin devir ve vuruş sayıları hakkında Kindî'nin görüşleri için bkz. Turabi, *El-Kindî'nin Müsîkî Risâleleri*, 78-82. Fârâbî için bkz. Rızvanoğlu, *Fârâbî'de İkâ' Teorisi*, 66-69; Harmancı, *Klasik*

sakîl ve hezec olmak üzere dört tane olan îkâ' türüne, Abbâsîlerin ilk döneminde remel ve hafifü'r-remel türleri de eklenmiştir.⁵²³ IX. asırdan itibaren ise sekiz tür îkâ'ın kullanıldığı bilinmektedir.

İbnü't-Tahhân'a göre, îkâ'ları ilk defa gruplandıran ve isimlendiren İshâk'ın babası İbrahim el-Mevsîlî'dir. Daha önce îkâ'ların, İbrahim el-Mevsîlî'nin nispet ettiklerinden daha başka isimleri vardı. Şöyle ki: “*Birinci lâhin, ikinci lâhin, üçüncü lâhin, dördüncü, beşinci, altıncı, yedinci...*”⁵²⁴ Müellif'e göre eskiden îkâ' tarîkaları lâhinlerle tarif edilirken kendi dönemlerinde ise lâhinler îkâ' tarîkalarıyla tarif edilmeye başlamıştır. İbn Hurdâzbih de, İshâk el-Mevsîlî'den nakille ve müellifle benzer şekilde, İshâk'ın babası İbrahim el-Mevsîlî'nin bu sekiz îkâ' türünü; sakîlü'l-evvel, hafifü'l-evvel, sakîlü's-sânî, hafifü's-sânî (el-mâhurî), remel, hafifü'r-remel, hezec ve hafifü'l-hezec olarak ilk defa isimlendiren kişi olduğunu aktarmıştır.⁵²⁵

İbnü't-Tahhân, eserinde temel îkâ' türlerinden “îkâ' tarîkaları” olarak bahsetmiştir. Müellif, sakîlü'l-evvel, sakîlü's-sânî, remel ve hezec olmak üzere temelde dört îkâ' tarîkası olduğunu ve bunların her birinin hafifleri ile birlikte değerlendirildiğinde sekiz îkâ' tarîkası elde edildiğini belirtmiştir. Bu yönüyle temel îkâ' sayıları konusunda Fârâbî ve İbn Sinâ başta olmak üzere diğer müelliflerle aynı noktada olduğunu düşündüğümüz müellif, bu îkâ'ların vuruş sayıları ile ilgili “a‘medetü't-tarâik” (tarîkaların temeli) diye bir kavram kullanmıştır ki, bu da îkâ'ların içindeki temel vuruş adetlerini ifade etmektedir.

İbnü't-Tahhân, ayrıca bu îkâ' tarîkalarının her birinin kendi içerisinde mutlak, mezmûm, mahmul ve mahsur olmak üzere dört farklı versiyonunun olduğunu, bunların da yine her birinin mücenneb, müsnaarih, vustâ, mümahhar şekilde dört alt guruba daha ayrıldığını ifade etmiştir.⁵²⁶ İkâ' türleri ile ilgili olarak diğer müelliflerde görmediğimiz bu tasnif şekli ile İbnü't-Tahhân, sekiz tane temel îkâ' tarîkasının meşhur çalgı

Türk Müsîkîsi 'nde İkâ Kavramı, 25-33. İbn Sinâ için bkz. Turabi, *İbni Sinâ'nın Kitâbuş-Şifâ'sında Müsîkî*, 70-76. İbn Zeyle için bkz. Öncel, *İbn Zeyle'nin el-Kâfî fi'l- Müsîkâ'sı*, 113-136.

⁵²³ Harmancı, *Klasik Türk Müsîkîsi 'nde İkâ Kavramı*, 16-17.

⁵²⁴ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 199.

⁵²⁵ Harmancı, *Klasik Türk Müsîkîsi 'nde İkâ Kavramı*, 17.

⁵²⁶ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 180.

tarîkalarıyla birlikte kullanılarak zengin bir kullanım elde edildiğine vurgu yapmıştır. Ancak bu îkâ'ların farklı şekillerde kullanımına dair detaylı bir bilgi vermemiş, sadece eser içerisinde çalgı tarîkalarının icrâsına yönelik verdiği örneklerin içerisinde, bu îkâ'larla ilgili bazı cümleler kullanmıştır. Müellifin, neşîd türlerinden olan “ma'kûs”tan bahsederken; “...*Bu şarkı sakîlü's-sânî mahmulle başlar, sonra sakîlü's-sânî mezmuma geçer*” şeklindeki ifadesi,⁵²⁷ Mısır'da husrevânî tarîkasının “remel mutlak” şeklinde icrâ edildiğine dair ifadesi ile tarhânî tarîkasının icrâsında “remel münserih” kullanıldığını söylemesi örnek verilebilir.⁵²⁸

İbnü't-Tahhân temel îkâ' türlerinin sadece vuruş sayılarını vermekle yetinmiş, her bir îkâ'ın hafifi ile vuruş sayılarının aynı olduğunu, hafifler ile sakiller arasında sadece hızlılık-yavaşlık, ağırlık-hafiflik farkı bulunduğunu ifade etmiş, bunun dışında açıklayıcı bir bilgi vermemiştir.

İbnü't-Tahhân'a göre temel îkâ' türlerinin vuruş sayıları şöyledir:⁵²⁹

1. **Sakîlü'l-Evvel:** Bu îkâ', normalde altı vuruştan oluşmaktadır. Ancak mecaz ve îtimâd vuruşları eklenmesi ile birlikte toplam sekiz vuruştur.
2. **Hafif Sakîlü'l-Evvel:** Bu îkâ'ın da vuruş sayısı, sakîlü'l-evvel ile aynıdır.
3. **Sakîlü's-Sânî:** Bu îkâ', normalde sekiz vuruştan oluşmaktadır. Ancak mecaz ve îtimâd vuruşları eklenmesi ile birlikte toplam on vuruştur.
4. **Hafif Sakîlü's-Sânî:** Bu îkâ'ın da vuruş sayısı sakîlü's-sânî ile aynıdır.
5. **Remel:** Bu îkâ'ın vuruş sayısı altıdır.
6. **Hafif Remel:** Remel ile vuruş sayısı aynıdır.
9. **Hezec:** Bu îkâ'ın da vuruş sayısı altıdır.
10. **Hafif Hezec:** Hezec ile vuruş sayısı aynıdır.

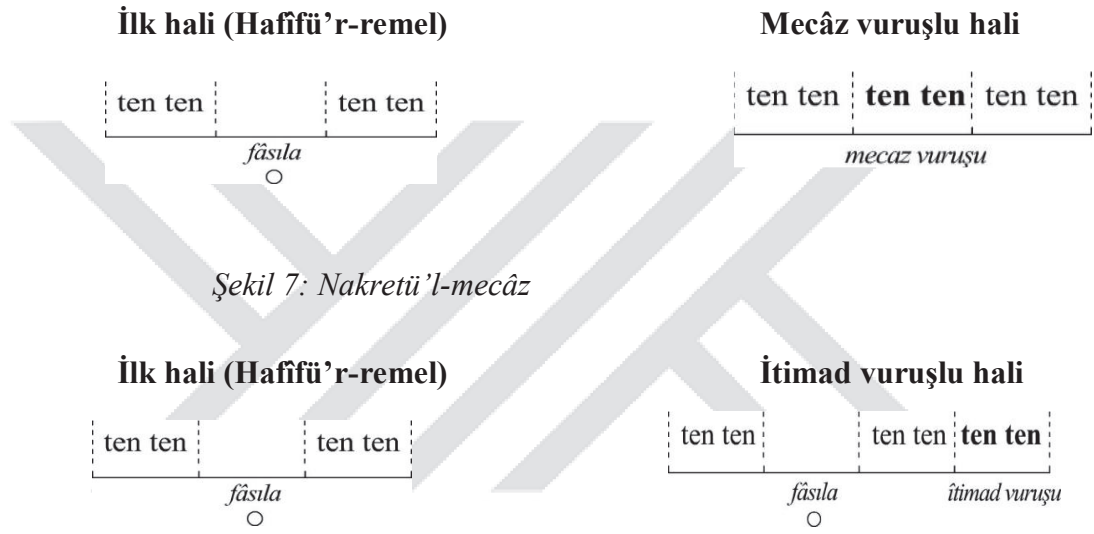
Müellifin sözünü ettiği bu temel îkâ'ların vuruş sayılarından bahsederken kullandığı “mecaz” ve “îtimad” vuruşlarını Fârâbî'nin verdiği bilgiler çerçevesinde açıklamaya çalışalım.

⁵²⁷ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 91.

⁵²⁸ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 204-205.

⁵²⁹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 180-181.

- **Nakretü'l-Mecâz (نقرة المجاز)**: İkâ'ın devirleri arasında geçiş yapmayı kolaylaştırmak maksadıyla iki devir arasına bir veya birden fazla vuruşun ilave edilmesini ifade eder. Bu şekilde munfasıl (ayrık) olan ikâ'lar muttasıl (birleştirilmiş) olur.⁵³⁰
- **Nakretü'l-Îtimâd (نقرة الإعتداد)**: İkinci devrin sonuna ilave edilen vuruşu ifade eder.⁵³¹ Örnek olması açısından Harmancı, mecaz ve îtimâd vuruşlarını şu şekilde göstermiştir:⁵³²



Şekil 8: Nakretü'l-itimâd

İbnü't-Tahhân eserinde ikâ'ların devirleri ve vuruş sayıları hakkında İbrahim b. el-Mehdî ve İshâk el-Mevsilî arasında yaşanan bir ihtilafa da değinmiştir. Buna göre; İbrahim el-Mevsilî temel ikâ' kalıplarını gruplara ayırıp onları isimlendirdiği zaman, İbrahim b. Mehdî ile İshâk arasında bir tartışma yaşanmış ve özellikle “sakilü'l-evvel” ile “sakilü's-sânî”nin isimlendirilmesi konusunda İbrahim b. el-Mehdî; “*Sakilü'l-evvelin devirleri sakilü's-sanîden nasıl daha kısa olur? Hâlbuki sakilü'l-evveldeki lâhinler kolay ve birbirine yakındır, sakilü's-sanîde ise daha zor ve daha karmaşık olduğu halde sakilü'l-evvel sekiz vuruş ve sakilü's-sânî on vuruş nasıl olabilir?*”⁵³³ diyerek İshâk'a

⁵³⁰ Ebü Nasr Muhammed b. Muhammed b. Tarhan b. Uzluğ Fârâbî, *Kitâbu İhsâu'l-İkâ'ât* (Manisa İl Halk Kütüphanesi), nr. 1705, vrk. 63a.

⁵³¹ Fârâbî, *Kitâbu İhsâu'l-İkâ'ât*, vrk. 63a.

⁵³² Harmancı, *Klasik Türk Müsîkîsi'nde İkâ Kavramı*, 30.

⁵³³ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 199-200.

itiraz etmiştir. Bu tartışma İsfahânî'nin *Kitâbü'l-Eğânî*'sinde de geçmektedir. İsfahânî bu konuda İbrahim b. el-Mehdî ve onun destekçilerinin sakîlü'l-evvel ve onun hafifi ile sakîlü's-sânî ve onun hafifinin isimlerini karşılıklı olarak değiştirdiklerini, ancak insanların bu konuda İshâk'ı haklı bularak İbrahim b. el-Mehdî'nin görüşünü benimsemediklerini aktarmıştır.⁵³⁴

İbnü't-Tahhân ise bu tartışmaya vakıf olduğunda ikisinin arasında orta bir yol bulmak istediğini dile getirmiştir. Müellif, aslında İbrahim b. el-Mehdî'nin itirazında çok haklı olduğunu, edebiyat ve mûsikî konusunda kendisi gibi üstün birinin ancak ayırt edebileceği güzel bir konuyu tenkit ettiğini belirtmişse de, İshâk'ın bu konuda daha ikna edici ve daha bilgili olduğunu düşünmektedir. Müellife göre, İshâk'ın babası İbrahim el-Mevsîlî, bu isimlendirmeleri yaparken sakîlü'l-evvel ve sakîlü's-sânî ifadelerinden şaraplarla ilgili olarak “ikinci derecede keskin” denildiği gibi bir derecelendirmeyi kastetmiştir. Dolayısıyla sakîlü'l-evvel birinci derecede, sakîlü's-sânî ise ikinci derecededir. Bu bir makaleye, bir kitabın fihristine veya bir konağın dehlizine (gizli geçit) giriş gibidir. İbrahim b. el-Mehdî, henüz yeni başlamış amatör olanların idrakine yaklaştırmak için böyle söylemiştir. Bunun sebebi ise, ilk öğrenilen eserlerin melodilerinin zor, devirlerinin uzun ve sakîl olmaları durumunda öğrenme süreci zorlaşacaktır. İbrahim b. el-Mehdî, öğrenciye ulaşmak daha kolay olsun diye böyle yapmış olabilir.

İbnü't-Tahhân konunun sonunda ise îkâ'larla ilgili şu tespiti yapmıştır; “*Îkâ'ların hepsi asıldır/temeldir. Bununla ya da şununla, ya da sadece şununla îkâ' yapılır denilemez.*”⁵³⁵

3.2.4.3. *Îkâ'dan/Ritimden Çıkmanın Sebepleri*

İbnü't-Tahhân bu konuyu kitabında müstakil bir başlık altında ele almış ve îkâ'dan/ritimden çıkmayı; “*Daha yavaş ya da daha hızlı olarak vezinden ayrılmaktır*”⁵³⁶ diye tarif etmiştir. Müellif bu konunun önemini de, bütün sanatların kendi içerisinde bir

⁵³⁴ İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 1: 40.

⁵³⁵ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 201.

⁵³⁶ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 77.

ritmi, vezni olduğunu ifade ederek vurgulamıştır. İnsanların toplu halde sokakta yürürken dahi bir ritminin olduğunu belirten müellif, bir müzisyen için hoşgörü ile karşılanmayacak en önemli kusurlardan birisinin ritimden çıkmak olduğunu söylemiştir. Bu konuda İshâk el-Mevsîlî'nin şöyle dediğini aktarmıştır;⁵³⁷ “*Kim lâhin yaparsa bizdendir. Kim de kadî’ olursa, o da bizdendir. Ancak kim ikâ’dan/ritimden çıkarsa ve neden çıktığını bilmiyorsa o bizden değildir.*”⁵³⁸

İbnü’t-Tahhân’a göre ritimden çıkmanın sebeplerinden birincisi; müziğe hâkim olmamaktır ki bu en yaygın olanıdır ve düzeltilmesi çok zordur. Ancak alışkanlıktan dolayı ritimden çıkmak ise en çirkin olanıdır.

Müellif devamında ritimden çıkmanın sebeplerini iki guruba ayırmıştır. Birincisi irâdî sebepler, ikincisi ise gayri irâdî sebeplerdir.

- İrâdî sebepler: Müzisyenin ritim konusunda eğitim almadan kendi kendine çabalamasıdır. Böyle olunca müzisyen olması gerekenden daha hızlı veya daha yavaş ritim vurarak ritmin zamanını kaçarır. Ritmin zamanına dikkat etmemekle müzisyenin zaman mefhumu kaybolur ve ritimden çıkış gerçekleşir.
- Gayri irâdî sebepler: Unutma, karıştırma, korku ve sarhoşluk gibi sebeplerle müzisyenin ritimden çıkmasıdır. Ancak en kötüsü kişinin kendini beğenip kendine aşırı güven duymasıdır ki, bu da müzisyende ölçü bozukluğuna sebep olur ve vezni muhafaza edemez.

Müellif burada “el-inâd” diye bir kavram kullanmıştır ki, bu da müzisyen tarafından veznin farklı algılanmasıdır. Bunun da iki yönü vardır. Birincisi yavaşlıktır. Müzisyenin, ikâ’ın bütün devirlerinin vuruşlarını yerine getirmeden zamanı kaçırmasıdır. İkincisi ise hızdır. Müzisyenin ikâ’ın bütün devirlerinin vuruşlarını, devirlerin zamanı bitmeden önce yerine getirmesidir.

⁵³⁷ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 76.

⁵³⁸ Lâhin yapmak; melodi bestelemek, nağme yapmak gibi anlamlara gelmekle beraber icrâ sırasında müzisyenin güfte ile ilgili yaptığı sözel bir hatayı da ifade etmektedir. Kadî’ olmak ise, müzisyenin icrâ sırasında bazı tiz perdeleri basamayıp sesinin kesilmesi anlamına gelmektedir.

Müellif ritimden çıkma ile ilgili bazı anekdotlar da aktarmıştır. Örneğin, bir gün kendisinin de bulunduğu bir ortamda Fâtımî halifelerinden Zâhir'in huzuruna Ebû'l-Hüseyin b. Velîde adlı bir müzisyen gelmiş ve şu şarkıyı söylemiştir:⁵³⁹

أخذ الهوى لكم علي مذهبني من عن يميني ومرجعي وأممي

“Gidişimle birlikte size olan özlemim

Sağımdan, arkamdan ve önümden beni sardı”

Sonra Ebû'l-Hüseyin şarkının makta'ında ritimden çıkmış. İbnü't-Tahhân gülünce, halife sormuş; *“Niye güldün? Ritimden çıktı diye mi?”* İbnü't-Tahhân da; *“Girenler çıkar (ritme hiç giremedi ki çıksın!)”* diye cevap verince halife de gülmekten kendini alamamıştır.⁵⁴⁰

İbnü't-Tahhân'a göre ritim duygusu insanın fitratında zaten var olan bir durumdur ve musîkinin de en temel unsurlarından birisidir. Dolayısıyla müellif, bir kişinin ikâ'dan çıkmasını alaycı bir durum olarak değerlendirmiştir. Bununla ilgili olarak birilerinin huzurunda ikâ'dan çıkan müzisyenlere; *“Kapıyı dışardan kapat!”* ya da *“Karaya dön!”* denildiğini, bunun da denizcilerin kullandıkları deyimlerden olduğunu aktarmıştır.

⁵³⁹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 77-78.

⁵⁴⁰ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 78.

IV. BÖLÜM: MÜZİSYENLİK VE MÛSİKÎ İCRÂSI



Çalışmamızın dördüncü bölümünde mûsikî sanatının icrâsı ve bu sanatın bizzat icrâcısı olan müzisyenlerle ilgili müellifin eser içerisinde dağınık bir şekilde ele aldığı konuları bir araya getirerek değerlendirmek istedik. Bu bölümü kendi içerisinde ikiye ayırdık. İlk olarak “müzisyen” başlığı altında; müzisyenin vasıfları, imtihan edilmesi, eğitimi, müzisyeni coşturan ve şevkini kıran durumlar, müzisyenin mûsikî meclislerindeki âdâbı, sultanın huzurundaki konumu, müzisyenlerle ilgili methiye ve hiciv örneklerini ile dönemlere göre meşhur müzisyenleri işleyeceğiz. İkinci olarak da “mûsikî icrâsı” başlığı altında, mûsikî icrâsını güzelleştiren yöntemler, îkâ‘ı güzelleştiren yöntemler, repertuar, icrâ sırasında işlenmesi hoş görülen ve hoş görülmeyen konular, mûsikî icrâsında güzel tavırlar ve en son da müzik dinleme âdâbını değerlendireceğiz.

4.1. Müzisyen

4.1.1. Müzisyenin Vasıfları

İbnü't-Tahhân'a göre müzisyenler vasıflarına göre, kâmil müzisyen, hâzık müzisyen ve hâzık kâmil müzisyen olmak üzere üç türdür.

1. Kâmil müzisyen: Müellife göre, şarkı söyleyince amacına ulaşan, dinleyiciyi coşturan ve eğlendiren kişidir.⁵⁴¹ Kısaca güzel sesi ve yorumu ile eseri güzel seslendiren müzisyen diyebiliriz.

2. Hâzık (Usta) Müzisyen: Müellife göre, hâzık (usta) müzisyen; ilmi ve icrâyı kendisinde bir araya getiren, şarkıda uzatmaları, kısaltmaları ve dönüşleri iyi yapan, böylece şarkının bütün güzelliklerini idrak eden kimsedir. Bunun yanı sıra, nefesine hâkim olan, nefes türlerini çeşitlendiren, ihtilası nazıkçe yapan, güzel ve yanık/etkileyici sesiyle haz veren, tabiatının ğınaya uygunluğundan dolayı tasarruftan, güzel sestem bolca nasibini almış müzisyenler ancak hâzık müzisyen olarak nitelenebilir.⁵⁴²

Müellifin, hâzık müzisyenin vasıflarına dair kaynağını zikretmeden aktardığı, ancak Ali el-Kâtib'in Malik b. Ebi's-Semh'e nispet ettiği bir ifade ise şöyledir; “*Hâzık (usta) muğannî; vezinleri iyi düzenleyen, lâhinlerin hakkını veren, gönle hitap eden,*

⁵⁴¹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 128.

⁵⁴² İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 128-129.

kıyasın/ölçülerin inceliklerini bilen, lafızlara kudret veren, süslemeleri güzel yapan, ikâ türlerini çeşitlendiren, dinleyicinin kulaklarını doyuran, kısa hecelerde nağmeyi güzel tutan ve uzun nağmeleri tatmin edici şekilde tamamlayandır.”⁵⁴³

Daha önce de ifade ettiğimiz üzere İbnü't-Tahhân'a göre mûsikînin dört temel unsuru vardır ki, bunlar da; nağme, beste, güfte ve ikâ'dır. Bu dört unsuru da tam manasıyla bilen kişi hakiki müzisyendir. Müellif bu dört unsuru iyi bilen müzisyenlere örnek olarak da, İbrahim el-Mevsilî ve kendi babasını zikretmiştir.⁵⁴⁴ Müzisyenin üç şeye ihtiyacı vardır. Bunlar; hikâye, rivayet ve dirayettir.⁵⁴⁵ Müzisyen aynı zamanda teoriyi ve pratiği bir araya getiren kişidir. Eğer ki, mûsikî ilmine sahip olmasına rağmen bu sanata eliyle ve sesiyle hizmet etmiyorsa, ârif ve faziletli bir kimse de olsa ona hâzık müzisyen denmez. Müziği icrâ edip, müzik ilminden yoksunsa bu kişinin durumu da diğerinin durumu gibidir, çünkü bir işin doğrusu sadece ilimle değil, ilim ve icrânın bir araya gelmesi ile gerçekleşir. Doğru yapıp, doğrunun ne olduğunu bilmeyen kişi, hata yaptığında da bu hatanın farkına varamaz.

İbnü't-Tahhân'a göre, müzikle ilgili kuralları ezberlemedikçe, bölümlmeyi ve teczieyi bilip şiirin aruz vezinlerini şarkı ile eşleştirmedikçe, herhangi bir müzisyenin şarkı söylemesi kabul görmez. Böyle bir kimseden müzik adına bir şey alınmaz ve ona “zevâidî/ölçüsüz” denir.⁵⁴⁶

Müellif buna örnek olarak da, Mısırda kendi döneminin müzisyenlerinden olan Müraccâ b. el-Huveylâ'yı zikretmiştir. Ona göre Müraccâ'nın şarkılarındaki fazlalıklardan ve ölçülerinin doğru olmamasından dolayı eğitim verecek gücü yoktur. Ondandır bir şey de alınmaz.⁵⁴⁷

⁵⁴³ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 130-131; Öncel, *Ali el-Katib'in Kemâlü Edebi'l-Ğinâ Adlı Eseri*, 133. Ali el-Kâtib'in Malik b. Ebi's-Semh'e nispet ettiği bu ifadeye benzer bir ifade İbn Hurdazbih'in eserinde de geçmektedir. Bkz. Yahşi, *Mufaddal b. Seleme'nin Kitâbü'l-Melâhî ve Esmâihâ Adlı Eserinin İncelenmesi*, 41; İbn Hurdâzbih, *Kitabü'l-Lehv ve'l-Melâhî*, 44.

⁵⁴⁴ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 21.

⁵⁴⁵ Rivayet (güftenin doğru söylenmesi), hikâye (sesleri taklit etmek) ve dirayet (farkında olmak, bilinçli olmak). *Kemâlü Edebi'l-Ğinâ*'da İshâk el-Mevsilî'den nakille gelen bu ifadeyi müellif kaynağını zikretmeden ifade etmiştir. Bkz. Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğinâ Adlı Eseri*, 133.

⁵⁴⁶ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 130-131.

⁵⁴⁷ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 131.

3. Hâzık kâmil müzisyen: Müellif, hâzık müzisyenin vasıflarını taşımakla birlikte yanlışta doğruyu da ayırmayı bilen kişiyi hâzık kâmil olarak vasfetmiştir. Öyle ki, böyle bir kimse zaruret durumunda hata yapsa bile hatasını düzeltebilir. Müellif hâzık kâmil müzisyen olarak vasfettiği müzisyenlerle ilgili olarak bazı filozofların şöyle dediğini nakletmiştir; “*Bu sanatın (mûsikînin) güzelliğinin, inceliğinin ve anlamlarının bütün olarak kapsanması zor olduğu için bazen yanlışla düşülür. Dokunma ile edinilen bilgiler duyulardaki bir engel sebebiyle karıştırılabilir. Böylece batıl olan hak gibi tasavvur edilebilir. Bu durum, gerçeği karşısında bulan ve bunu alıp akılla kıyas eden birisi için söz konusu olursa, doğruyu yanlışta, hakikati de yalandan ayırt eder. Bir konuda akıl ve his bir araya gelirse, batılın ortaya çıkmasının bir yolu olmadığı gibi, gerçekten sapmanın da imkânı yoktur.*”⁵⁴⁸

Müellif, İshâk el-Mevsîlî’den nakille, hâzık kâmil müzisyene örnek olarak dört kişi zikretmiştir ki, bu kişilerin müzik icrâsında daha önce kimsenin ulaşamadığı meşhur bir türü olduğunu vurgulamıştır. İshâk el-Mevsîlî’ye göre, sakîl türünde Ma’bed, remel türünde İbn Süreyc, hezec türünde Hakemü’l-Vâdî, mâhûrî türünde ise İbrahim el-Mevsîlî gibi söyleyebilen yoktur.⁵⁴⁹

Ali el-Kâtib de *Kemalü Edebi’l-Ğınâ*’da, İbnü’t-Tahhân ile benzer şekilde bir müzisyende bulunması gereken vasıflara dair görüşlerini aktarmıştır. Ona göre, gerçek müzisyen, müziğin hem teorik hem de ameli yönünü iyi bilen kişidir ve böyle bir kişi mûsikî sanatında mükemmel olarak vasfedilir. Sanatında böylesine mükemmel olan müzisyenlerin sayısı oldukça azdır. Ali el-Kâtib’e göre bu vasıflara sahip müzisyenler, hem eğlenen, hem de eğlendiren, çalgıları çok iyi derecede icrâ eden, sesini yerli yerince kullanabilen, eserin güftesini kaidesine uygun bir şekilde doğru telaffuz eden ve mûsikî sanatına dair yaptığı her işin idrakinde olan kişilerdir.⁵⁵⁰ Ali el-Kâtib’in belirttiğine göre bu vasıfları taşıyan yalnızca üç sanatçı vardır. Bunlar da; İbrahim el-Mevsîlî, Alleveyye

⁵⁴⁸ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 129-130.

⁵⁴⁹ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 131-132.

⁵⁵⁰ Mehmet Öncel, “Hasan b. Ahmed b. Ali El-Kâtib’in Kemâlü Edebi’l-ğınâ Adlı Eserinde Mûsikîşinas Adâbı”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi* 5/53 (2017): 435.

ve İshâk el-Mevsîlî'dir. Ancak İshâk'ın, mûsikî ilmi yönünden babasından ve Alleveyye'den daha bilgili olmasına rağmen sesi daha zayıftı.⁵⁵¹

İbnü't-Tahhân, hakiki müzisyen vasfına sahip olduğunu düşündüğü meşhur müzisyenlerin isimlerini eserinde, câhiliye devrinden itibaren kendi yaşadığı Fâtımîler de dâhil olmak üzere erkekleri ve kadınları guruplara ayırarak dönemlerine göre zikretmiştir. Toplamda beş yüze yakın isimin zikredildiği bu bölümlerde yer alan müzisyenlerden en meşhur olanları, çalışmamızın I. Bölümünde "Eserde ismi zikredilen önemli kişiler" başlığı altında incelenmiştir.

4.1.2. Müzisyenin İmtihan Edilmesi

İbnü't-Tahhân'a göre insanlar genellikle müzisyen olduğunu iddia eden bir kişinin sadece iyi bildiği ve ezberlediği bir şarkıyı icrâ edişine bakarak onun iyi bir müzisyen olduğunu düşünebilmektedirler. Bu sebeple müzisyen olduğunu iddia eden kişilerin imtihan edilmesi gerekir ve yapılacak imtihandan başarılı olurlarsa ancak o zaman müzisyen vasfına sahip olabilirler. Müellif, imtihan edilecek kişinin haberi olmadan kendi kitabında yazdığı bilgilerden sorumlu tutulmasını önererek bu konudaki iddiasını da dile getirmiştir.⁵⁵²

Müellife göre, arif olan mutlaka ya nazariyat bilir ya da icrâyı bilir. Nazariyat bilen kişi aynı zamanda ud ilmi konusunda bilgi sahibidir. Yahut müzikle ilgili olarak uyumlu-uyumsuz sesler ve bunlar arasındaki münasebetler, notalarla ilgili hesaplamalar ve ölçü konusunda bilgi sahibidir. İcrâyı bilen kişi ise, ancak icrâ ettiği kadarını bilir. Eğer iki durum kendisinde bir araya gelmemişse, yani hem teori hem de icrâyı bilmiyorsa, bu kişi sınavda başarısız olur ve vahim durumu ortaya çıkar.

Müellife göre, imtihan edilen kişiyi uzun uzun dinlemek gerekir. Bazen de imtihan edilen kişinin durumu daha imtihanın başında anlaşılır. Çünkü his, müziğin

⁵⁵¹ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğınâ Adlı Eseri*, 132.

⁵⁵² İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 132.

başdır/esasdır. Dolayısıyla mûsikîşinas olan, ilmini ve icrâ kabiliyetini gizleyemez. Durumunu hareketinden, bakışından ve beden dilinden mutlaka belli eder.⁵⁵³

Müellif imtihan sırasında, ayrıca kişinin ses aralığının sınırlılarının tespit edilebileceği bir uygulama yapılması gerektiğinden de söz etmiştir. Buna göre, imtihan edilen kişinin pestten tize veya tizden peste doğru sesini kurallara uygun bir şekilde kullanıp kullanmadığı da kontrol edilmelidir.⁵⁵⁴

Ali el-Kâtib de, *Kemâlü Edebi'l-Ğinâ*'da müzisyen olduğunu iddia eden kişilerin imtihan edilmesi gerektiğini savunmuş, aynı İbnü't-Tahhân gibi o da böyle bir imtihan için kendi kitabının referans alınmasını önermiştir.⁵⁵⁵

4.1.3. Müzisyenin Eğitimi

Halife Zâhir döneminde, Fâtımî sarayında çocukların ve cariyelerin mûsikî eğitiminden sorumlu olan, ayrıca vezir Yâzûrî'nin cariyelerine de mûsikî eğitimi veren İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*'da müzisyenlerin eğitimi konusunu da ele almış ve bu çerçevede yapılan bazı yanlışları dile getirerek dönemin mûsikî eğitimi anlayışını anlamamıza yardımcı olacak önemli bilgiler vermiştir.

Malum olduğu üzere her sanat dalında eğitimin temel esası; yetenek, zekâ, sağlam hafıza ve gönüllülüktür. Ayrıca öğrencinin eğitim alacağı sanatın değerini bilmesi ve zihninin duru olması da önemlidir. Zikredilen bu özelliklerin tamamı bir öğrencide bulunursa, bu durum öğretmene yardımcı olur ve eğitimin zorluğunu da azaltır. İbnü't-Tahhân bununla ilgili babasından şöyle bir örnek vermiştir:

Şerifü'l-Muğannî, oğlu Lülü'e, kızı Nihri'e ve karısına ders veren müellifin babasına bir gün demiş ki; “*Ey Ebû Muhammed! Gördün mü kızım Nihri'i! Ne verilirse çabucak ezberliyor.*” İbnü't-Tahhân'ın babası ise bu söze şöyle karşılık vermiş; “*Tabiat*

⁵⁵³ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 133.

⁵⁵⁴ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 50.

⁵⁵⁵ Öncel, *Ali el-Katib'in Kemâlü Edebi'l-Ğinâ Adlı Eseri*, 139; Öncel, “Hasan b. Ahmed b. Ali El-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğinâ Adlı Eserinde Mûsikîşinas Adâbı”, 435-436.

sahibi olana yeni bir şey verilirse sanki o şeyi unutmuş da yeniden hatırlamış gibi olur.”

556

Müellife göre, mûsikî eğitimi verilmek üzere seçilecek öğrencilerin yüzü düzgün, organları orantılı, fiziği güzel, tatlı dilli, lafızları düzgün, konuşması güzel, nağmesi hoş, dudakları muntazam ve ağzı küçük olmalı, gözlerinden ve dilinden zeki olduğu anlaşılmalıdır. Ayrıca bu kişiler; peltek ve kekeme olmamalı, sokak ağzı ile ve genizden konuşmamalı, kibirli olmamalı, yalan ve gıybetten uzak olmalıdır. Ayrıca çocukların seçiminde; bakışı bozuk olanlardan, hafızası zayıf, kötü niyetlilerden, çirkin sîmâlîlerden, tembellerden, geç yanıt verenlerden ve akli zayıf olanlardan da uzak durulmalıdır. Mûsikî eğitimi için uygun sıfatlara sahip olan çocuklar, öncelikle hamama götürülüp ardından da güzelce ihtiyaçları giderilmeli ve onları dinç bir hale getirmek için ne gerekiyorsa yapılmalıdır.⁵⁵⁷

Müellifin mûsikî eğitimi için seçilecek öğrencilerde bulunması gereken vasıflara ait zikrettiği bu hususlara baktığımız zaman, o dönemde de mûsikînin sadece ses veya enstrüman icrâsı olarak görülmediği, aynı zamanda göze hitap eden bir sanat olarak algılandığı anlaşılmaktadır.

Mûsikî eğitimi verecek olan öğretmen, nazik, halim selim, iyi idareli ve sabırlı olmalıdır. Heybetli olmakla beraber korkutmadan öğrenciyi sürekli teşvik etmelidir. Öğrencileri aralarında sürekli yarıştırmalı, öğrencilerin yaptıkları işe önem vermeleri için bazen yalan vaatte dahi bulunmalıdır. İbnü't-Tahhân bununla ilgili bazı örnekler de aktarmıştır. Mesela, Rifâ adlı raks hocasının, öğretmenlere siyah bir tay, öğrencilere ise şekerden yapılmış oyuncak vaat ettiğini, ancak hiç kimsenin gerçekte böyle bir ödül görmediğini söylemiştir.⁵⁵⁸

Öğretmenler ayrıca her öğrenciyeye sevdiği ve arzu ettiği şeyleri öğretmelidir. Bu konuda müellif antik Yunan döneminde ailelerin, sevdikleri ve arzu ettikleri bir sanat

⁵⁵⁶ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 78.

⁵⁵⁷ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 137-138.

⁵⁵⁸ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 79.

dalında eğitim almaları konusunda çocuklarının seçimine önem verdiklerini, bunun da onların eğitimine ve öğretmenlerine yardımcı olduğunu vurgulamıştır.⁵⁵⁹

Müellif, öğretmenlerin eğitim sırasında yeni başlayan öğrencilere fazla ödev vermemesi gerektiğini, aksi takdirde öğrencilerin hevesinin azalacağını, zihinlerinin dağılacağını, takatlerinin kesilip ses tellerinin de yıpranacağını belirtmiştir. Bu yüzden öğretmenler, öğrencileri kademeli bir şekilde yavaş yavaş eğitmelidir.⁵⁶⁰

Öğrenciler ise, kendilerine izin verilmediği sürece şarkı söylememelidir. Aksi takdirde öğrenci acele etmekle öğretmenin planını bozar. Bundan dolayı belki de bir konuda bir şeyleri unutabilir ve eğitim sürecine zarar verir. Böylece öğretmenini de yormuş olur. Ayrıca öğrencilere çalmaları için bir çalgı aleti seçtirmek gerekir, çünkü enstrüman çalmak öğrencinin müzik eğitimine faydalıdır ve hızlı öğrenmesine yardımcı olur.⁵⁶¹ İçlerinden birisi ud, zurna, davul, raks, mi'zef veya rebab gibi bir çalgıya kendini yakın hissederse, o aletle çalışmaya zorunlu tutulmalıdır. Bunun yanı sıra başka çalgılarla da teker teker alıştırmaya yapılmalıdır. Birini yapamazsa diğerini yapar veya hepsini de yapabilir.⁵⁶²

Müellif sonuç olarak, bir çocuğu eğitmek için bu kadar çaba gösterdikten sonra fayda etmezse, o takdirde başka bir sanata yönlendirilmesinin daha uygun olacağını dile getirerek konuyu kapatmıştır.⁵⁶³

İbnü't-Tahhân'ın mûsikî eğitimine dair dile getirdiği hususlar, kanaatimize göre onun bu konuda da ne kadar uzman bir kişi olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

4.1.4. Müzisyeni Coşturan ve Şevkini Kiran Durumlar

İnsanoğlu duyguları olan bir varlıktır. Dolayısıyla insanın içerisinde bulunduğu ruh haline göre, yaptığı bir işteki performansı olumlu ya da olumsuz olarak etkilenir. Moral ve motivasyonu yüksek olan ve yaptığı icrâ dolayısıyla takdir gören bir sanatçının,

⁵⁵⁹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 80.

⁵⁶⁰ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 80.

⁵⁶¹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 80-81.

⁵⁶² İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 138.

⁵⁶³ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 138.

ortaya koyacağı sanatın niteliği daha yüksek olacağı gibi, tersi bir durum içerisinde olan sanatçının da kayda değer bir başarı gösterememesi beklenen bir durum olacaktır. Bu anlamda kendisi de profesyonel bir sanatçı olan İbnü't-Tahhân eserinde, bir müzisyenin icrâsının niteliği ile onun haleti ruhiyesin arasındaki ilişkiye değinmiş ve müzisyeni olumlu veya olumsuz anlamda etkileyen durumlara ilişkin bazı tespitlerde bulunmuştur.

Müellife göre, müzisyeni coşturan, icrâsını güzelleştiren durumlardan bazıları şunlardır:⁵⁶⁴

- Sıhhat ve afiyet içerisinde olması
- Gücünün ve kudretinin yerinde olması
- Sultan'ın ona meyletmesi ve insanların onu tercih etmesi
- Yaşam standartlarının yüksek olması
- Yaptığı sanata karşılık iltifat görmesi
- İyi giyinmesi, bineğinin (aracının) olması, güzel kokular kullanması
- Akarsu, bağ-bahçe gibi insana huzur veren manzaraları seyretmesi
- Sultanlarla, yöneticilerle ve âlimlerle oturup kalkması
- Hayata dair beklentisinin yüksek olması
- Âşık olması

Müellif müzisyenin motivasyonu yüksek tutulduğunda ve taltif edildiğinde icrâsının nasıl güzelleştiğine dair aktardığı bir rivayet şöyledir; “Söylendiğine göre İshâk b. İbrahim'in Ziryâb adında bir kölesi varmış. Bu köle müzik sanatında kendi dönemindeki insanların bilmedikleri birçok şey bilirmiş. İshâk, onu ortamı değışsin ve teşvik olsun diye mûsikî meclislerine götürür ve insanlara yanında bir arif olduğunu söylemiş. Böylece Ziryâb'ın icrâsı daha da gelişmiş ve güzelleşmiş.”⁵⁶⁵

Müzisyenin şevkini kıran, performansını düşüren durumlardan bazıları şunlardır:⁵⁶⁶

- Hastalık

⁵⁶⁴ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 92-93.

⁵⁶⁵ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 95.

⁵⁶⁶ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 94.

- Yoksulluk
- Çeşitli sıkıntılar
- Moral bozukluğu
- Korku
- Yorgunluk
- Aşırı yemek
- Aç ve susuz kalmak
- Kızgınlık
- Sultanın ilgisizliği
- Dostlarının terk etmesi
- Teşvikin kesilmesi
- Umutsuzluğa kapılması
- Borçlarının artması
- Düşmanlarının çoğalması
- Destekçisinin olmaması
- Alışkanlıklarının değişmesi
- Kıyafetinin kirli olması
- Kötü binek kullanması
- İnsanların başkalarını -özellikle kendisinden müzik konusunda daha aşağıda olanları- tercih etmesi
- Güzel söylemesine karşın iltifat görmemesi,
- Şarkı söylerken meclisteki insanların başka şeylerle meşgul olmaları ve söylediğini anlamamaları

Müellif, müzisyenin içinde bulunduğu olumsuz bir hâl dolayısıyla icrâsının kötüleşmesine ve performansının düşmesine ise örnek olarak İbn Câmî'nin başından geçen şu hikâyeyi anlatmıştır:⁵⁶⁷

Hârûnürreşîd, İsmâil b. Câmî'ye -düzmece- bir mektup göndertmiş. Mektup, İsmail b. Câmî'ye çok sevdiği hanımının vefat ettiğini haber vermekteymiş. İsmail b. Câmî bu duruma çok üzülmüş ve o vakit bir şarkı söylemeye başlamış. Ancak hüznünden

⁵⁶⁷ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 93-94.

dolayı boğazında daha önce benzeri olmayan bir rahatsızlık oluşmuş. Bunun üzerine İshâk, Muhârik ve Alleviyye onun yerine şarkıya devam etmişler.

Şarkı şöyleymiş.⁵⁶⁸

كم بالدروب وأرض الهند من قدم
ومن جماجم قوم ما بها قبروا
بقندهار ومن تكتب منيته
بقندهار يرجم دونه الخبر

*“Hindistan’daki patikalarda nice ayaklar ve kafatasları vardır ki
Onlar aslında oraya gömülmemiştir
Kimin de eceli Kandahar’da⁵⁶⁹ yazılmışsa
Haberi dahi olmadan Kandahar’da recmedilir (öldürülür)”*

Daha sonra İbn Câmî’ye bir şey olacağına korkmuşlar ve olayın doğru olmadığını söylediklerinde İbn Câmî’nin sesi eski haline dönmüş ve boğazındaki rahatsızlık ortadan kalkmış. Aynı zamanda mahzun halinden de eser kalmamış.

4.1.5. Müzisyenin Mûsikî Meclislerindeki Adâbı

Yaşadığı dönem itibariyle Fâtımî sarayının en seçkin müzisyenlerinden birisi olması dolayısıyla saray âdâbını da iyi bilen İbnü’t-Tahhân kaleme aldığı eserinde, müzisyenlerin bir halifenin, vezirin ya da bir yöneticinin huzurunda kurulan mûsikî meclislerinde dikkat etmesi gereken hâl ve hareketlerine dair birçok tavsiyede bulunmuştur.

İbnü’t-Tahhân, bilhassa müzisyenin saray erkânı tarafından kurulan mûsikî meclislerine temiz kıyafetler giyinip, güzel kokular sürerek katılması gerektiğini söylemiştir. Müzisyen meclislerde edebe ve erkâna riayet etmeli, haddini aşmamalı, az konuşmalı, espri yapmamalı ve sır tutmayı bilmelidir. Müzisyen mecliste elbisesini yerlerde sürünecek kadar salmamalı, huzurdayken kıyafetini çıkarmamalı, huzurunda bulunduğu sultan ya da yönetici ayağa kalktığı zaman enstrümanı ile birlikte kalkmalıdır.

⁵⁶⁸ İsfahâni’nin *Eğâni*’de yazdığına göre, bu şarkının güftesi Yezîd b. el-Humeyri’ye, bestesi İbn Câmî’ye aittir. İnkâ’ı ise remel türündedir. Bkz. İsfahâni, *Kitâbü’l-Eğâni*, 6: 497.

⁵⁶⁹ Kandahar: Günümüzde Afganistan sınırları içerisinde yer almaktadır ve ülkenin Kâbil’den sonraki en büyük eyaletidir.

Ayrıca mecliste kendisine tahsis edilen yerden başka yere geçmemeli, bulunduğu yerden de ihtiyaç dışında ayrılmamalı ve yöneticinin huzurunda uyumamalıdır.⁵⁷⁰

Müellife göre, müzisyenin genel kültür bilgisi iyi olmalıdır, çünkü bir sultanın huzurunda bulunduğu ve sultan ona herhangi bir konuda soru sorduğunda hazır cevap olmalıdır. Diğer taraftan müzisyen, sultanın huzurundayken sadece cevap vermek için ya da kendisinden müzakere yapması ve konuşması istenirse o takdirde konuşmalıdır.⁵⁷¹

Müzisyen, “*Falan bana geldi, falan bana para verdi, falan bir yere gittim, dün bize böyle böyle oldu*” gibi sözler söylememelidir. Bir yöneticiyi başka bir yöneticinin yanında övmekle, diğerini aşağılamış olur ki bunu da yapmamalıdır. Ayrıca yöneticiden hiçbir şey istenmemelidir. Zor durumda kaldığında da gerçekleştirilmesi zor taleplerden uzak durulmalıdır. Bunun sebebi ise, şayet istedikleri verilmezse muğannîde soğukluk oluşur, verilirse de minnet duygusundan dolayı bu durum onun üzerine büyük bir yük olur.⁵⁷²

Bir müzisyen yanında bir başka müzisyen olduğu zaman, dikkatleri yanındaki müzisyene çekmemeli, kendini arka plana atıp yanındaki müzisyeni ön plana çıkarmamalıdır. Ayrıca yanındaki diğer bir müzisyene de kendisini övmemeli ya da sataşmamalıdır. Çünkü bu durumda o kişi muhatap alıp cevap vermeyebileceği gibi, yanlışla düşüp kötü bir şekilde de karşılık verebilir. Bu durumda aralarında asabiyet oluşur ve böylece hoş olmayan durumlar ortaya çıkar.⁵⁷³

Müellifin, müzisyenlere yönelik zikrettiğimiz bu tavsiyeleri, her ne kadar edep ve erkâna yönelik genel geçer bir takım kuralları ihtiva etse de, aynı zamanda dönemin Fâtımî saray adabına dair günümüze ışık tutan önemli bilgiler vermektedir. Dolayısıyla *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*'un bu konudaki önemli bir boşluğu doldurduğu kanaatindeyiz.

⁵⁷⁰ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 139-141.

⁵⁷¹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 140.

⁵⁷² İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 139.

⁵⁷³ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 140.

4.1.6. Müzisyenlerin Sultanın Huzurundaki Konumları

İbnü't-Tahhân'ın, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*'da ele aldığı önemli bir konu da, sarayda sultanın huzurunda uyulması gereken protokol kuralları ve müzisyenlerin saraydaki konumlarıdır. İbnü't-Tahhân, bu konuda ilk düzenlemeleri Pers İmparatorluğu zamanında, Kısra Erdeşir b. Babek'in yaptığını aktarmıştır.⁵⁷⁴

Erdeşir b. Bâbek'in sarayda uygulanmak üzere belirlediği protokol kurallarına göre huzurda yer alacaklar üç tabakaya ayrılmıştır. Bunlar:⁵⁷⁵

- Birinci tabaka: Sultana en yakın konumda olan birinci tabakada, ilk olarak sultanın eşleri, çocukları ve ardından da Basra'nın nüfuzlu ailelerine yer verilmiştir.
- İkinci tabaka: Bu tabakada, birinci tabakada yer alanlardan on kol mesafe uzakta olmak üzere, sultanın sohbet ettiği ve beraber içki içtiği nedimleri yer alır. İkinci tabakanın hemen karşısında ise -birinci tabakadan sonra gelecek şekilde- hanendelerden oluşan usta müzisyenler yer alır.
- Üçüncü tabaka: Bu tabakada ise, ikinci tabakadakilerden on kol mesafe uzakta olmak üzere, sultanı güldüren, şakalar yapıp onu eğlendirenler yer alır. Üçüncü tabakada bulunanların hemen karşısında ise, kendi içerisinde sınıflara ayrılmak üzere Sanc, mi'zef, tambur ve nefesli çalgı icrâ eden sazandeler yer alır. Birinci sınıf sazandeler ikinci ve üçüncü sınıf sazandelerle birlikte icrâ yapmaz. Ancak istisnai durumlarda sultan bir sazandenin konumunu değiştirirse, o takdirde konumu değiştirilen sazende kendi yerine tekrar geri dönmez. Üçüncü tabakada yer alacaklar arasında, soysuz, kronik hastalığı bulunan, bir musibete uğramış kişi, sanatında yetersiz kişi, sanatında yetersiz kişinin çocuğu, çocuğu hakkında kendisine iftira atılmış kimse, sokak çocuğu ve sakat kimselerin olmasına izin verilmez.

İbnü't-Tahhân İslamiyet sonrası Emevî döneminde, halifenin huzurunda nedimlerin ve müzisyenlerin konumları ile ilgili daha önce Erdeşir b. Bâbek'in yaptığı

⁵⁷⁴ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 71.

⁵⁷⁵ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 71-73.

tarzda bir düzenlemenin yapılmadığını, Abbâsîler döneminde ise ilk defa Hârûnürreşîd zamanında bu konuda belirli kuralların konulduğunu belirtmiştir. Ancak sonra yönetime gelen Halife Emîn, Hârûnürreşîd'in koyduğu kuralları esnetmiş, nedimlere yaklaşmış, müzisyenlerle iç içe olmuş, hatta onların tabakalarını birbirine eşitleyerek kimin nereye oturacağına önem vermemiştir. Halife Me'mûn döneminde ise, bu konu Emîn dönemine göre daha iyi bir noktaya gelmiştir.⁵⁷⁶

Müellif kendi yaşadığı Fâtımîler döneminde ise, Fâtımî sarayında çok güzel bir düzenin olduğunu, Fâtımî halifelerinin bu konuya çok önem verdiğini ve onların arasından hiç birinin Erdeşir b. Bâbek'ten beri uygulana gelen bu kuralları bozmadığını aktarmıştır. Müellif diğer taraftan Fâtımî halifelerinin, huzurlarında mûsikî icrâsına sadece devletin kültür ve sanat açısından gelişmesi için, müzisyenleri taltif etmek için ve cariyelerin eğitimi için izin verdiklerini, bunu yaparken de içki içmemeye, sarhoş olmamaya dikkat ettiklerini ifade etmiştir. Bunun sebebi olarak da Fâtımî halifelerinin yüksek değerlere sahip, cömert, hoşgörülü ve müsamahakâr kimseler olmasını göstermiştir.⁵⁷⁷

Şiiliğin daha koyu bir koluna mensup olan İsmailîlerin kurduğu Fâtımî devleti, kuruluşundan itibaren Sünnî Müslümanları temsil konumunda olan Abbâsîlerle dini, siyasi, askeri, kültürel vb. bir rekabet ve mücadele içerisinde olmuştur. Bu gerçekten hareketle, Fâtımî saray müzisyeni olan İbnü't-Tahhân'ın, saray adabı hakkında Emevî ve Abbâsî halifelerine karşı Fâtımî halifelerini yücelten yorum ve değerlendirmelerini ne kadar objektif bir bakış açısıyla yaptığı ise şüphelidir. Nitekim müellif devamında Fâtımî halifesi Hâkim-Biemrillâh'ın, dedesi Muiz-Lidinillâh'dan sonra sarayda giderek bozulan düzeni tekrar ıslah ettiğini, bunu yaparken de sarayda çalgıları yasaklattığını ve kırdırdığını, müzisyenleri uyardığını ve müzikle ilgili her türlü eylemi yasakladığını övgü ile aktararak daha önce söyledikleri ile çelişen bir tutum sergilemiştir.

⁵⁷⁶ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 72.

⁵⁷⁷ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 73.

4.1.7. Müzisyenlerle İlgili Methiyeler ve Hicivler

Havi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn'un birinci makalesinin son bölümünde müellif, hem Abbâsîler döneminin hem de Fâtımîler döneminin methiye ve hiciv kültürüne dair bizlere çok değerli bilgiler sunduğu dört konu başlığı ayırmıştır. Bu başlıklardan ilk ikisi, Abbâsî dönemindeki bazı şairler tarafından dönemin müzisyenlerinin methedilmesine ve hicvedilmesine dair örnekleri içermekte, diğer ikisi ise Fâtımî dönemindeki müzisyenlerin bazı şairler tarafından methedilmesine ve hicvedilmesine dair örneklerden oluşmaktadır.

4.1.7.1. Fâtımîlerden Önceki Müzisyenlerle İlgili Methiye Örnekleri

Müellif bu bölümde Abbâsî döneminin meşhur müzisyenlerinden olan Muhârik, Alleveyye ve Âtib'le ilgili toplam dokuz ayrı methiye örneği paylaşmıştır.⁵⁷⁸ Bunlardan ilki, Ebû'l-Atâhiye'nin Muhârik ile ilgili şu methiyesidir:⁵⁷⁹

يا أبا المهنا أنت تطربنا إذا لزمنا ولو كان الكلام طعاما كان غناؤك إداما

“*Ey Ebû'l-Mühennâ! İhtiyaç duyduğumuzda bizi coşturursun
Eğer sözler yemek olsaydı senin şarkıların da o yemeğin katığı olurdu*”

Bir diğeri, Nâcim'in Âtib'le ilgili şu methiyesidir:⁵⁸⁰

لقد جاد من عاتب ضربها كما جاد من قبل تغريدها
إذا نوت للصوت قبل الغناء أنشد أشعاره عودها

“*Âtib mükemmel çaldı, daha önce şakıması/söyleyişi mükemmel olduğu gibi
Şarkıdan önce müziğe girdiğinde ise, onun şiirlerini udu söyler*”

⁵⁷⁸ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 141-144.

⁵⁷⁹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 141.

⁵⁸⁰ Bu beyitleri İbn Ebî Avn, müellif gibi Nâcim'e nispet etmiştir. Ancak İbn Hamdûn, Küşâcım'e nispet etmiştir. Bkz. İbrahim b. Muhammed İbn Ebî Avn, *et-Teşbihât*, thk. Muhammed Abdülmûîd Han (Cambridge: Cambridge Üniversitesi Matbaası, 1950), 119; Muhammed b. el-Hasan İbn Hamdûn, *et-Tezkiratu'l-Hamdûniyye* (Beyrut: Dâru Sâdır, 1996), 9: 19.

Müellif, yine Âtib’le ilgili olarak şairini belirtmediği, ancak tespitlerimize göre Nâcim’e nispet edilen bir diğer methiye ise şöyledir;⁵⁸¹

ما نطقت عائب ومزهرها إلا خلونا بالراح ننهلهما
تطلب أوتارها الهموم بأوتار فما تستفيق نقتلها

“Âtib ve udu ses verdiği müddetçe
Şarapla baş başa kaldık bol bol içtik
Udunun telleri hüznün ve endişeye davet etti
Bu durumdan çıkmak/uyanmak isteyeniyi öldürürüz”

İbnü’t-Tahhân, şairini belirtmeden Âtib’le ilgili iki ayrı methiye örneği daha vermiştir. Ardından da, Alleveyye’nin ölümü üzerine yine ismini zikretmediği bir şairin söylediği şu beyitleri aktarmıştır.⁵⁸²

قل للذين تمتعوا بمخارق وبعلوية في الزمان السابق
قد مات شطر اللهو فابكوا شطره وتمتعوا بمخارق
ليس السماع من المموه نفسه مثل السماع من المجيد الحاذق

“Eskiden Muhârik ve Alleviye’nin, sesi ile eğlenen insanlara deyin ki;
Eğlencenin yarısı öldü, giden o yarıya ağlayın ve Muhârik’in sesi ile eğlenin
Bir ustadan şarkı dinlemek sahte olanlardan dinlemek gibi değildir.”

Bu bölümdeki son iki methiye örneği ise ud, udun telleri ve mızraplarını vasfeden beyitlerden oluşmaktadır ki, müellif bu beyitleri eserin ikinci makalesinde udun vasfedilmesi ile ilgili açtığı müstakil bir başlık altında tekrar aktarmıştır.

⁵⁸¹ İbn Ebî Avn, *Et-Teşbîhât*, 123.

⁵⁸² İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 142-143.

4.1.7.2. Fâtûmîlerden Önceki Müzisyenlerle İlgili Hiciv Örnekleri

İbnü't-Tahhân, bu bölümde toplam altı hiciv örneği aktarmıştır.⁵⁸³ Örnek olması açısından bazılarını burada zikretmek gerekirse, bir tanesi İbn Rûmî'nin Şündaf adlı müzisyenle ilgili şu hicvidir:⁵⁸⁴

احتجبت شتطف فقلنا ما فعلتْ أختينا الضريه
قالوا هوت من جدار دار عال فقال الجميع خيره

“Şündaf ortalıktan kaybolunca onun için dedik ki,

Kör bacımız nerelerde!

Dediler ki; yüksek bir konağın duvarından düştü

Herkes dedi ki; hayırlısı buymuş”

Müellifin şairini bildirmediği hiciv örneklerinden birisi ise, Zerzûr adlı bir müzisyenle ilgili şu beyitlerdir:⁵⁸⁵

لا يقرب الزمهير منا إلا إذا زرر تغنى
أخرسه الله كم يزني مستمعيه وكم يزنى

“Dondurucu soğuklar bize ancak

Zerzûr şarkı söylediğinde yaklaşabilir

Allah onu dilsiz etsin, dinleyenlerini ne kadar ahlaksızlığa yönlendirdi

Kendisi de ne kadar ahlaksızlık yaptı”

Müellif, diğer beyitlerin şairlerini de, hicvedilen müzisyenlerin isimlerini de zikretmemiştir. Ancak yaptığımız araştırmalar sonucunda bu hiciv örneklerinden bir tanesi olan aşağıdaki beyitlerin Küşâcîm'e nispet edildiğini tespit ettik.⁵⁸⁶

ومغن بارد النعمة مختل البيدين

⁵⁸³ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 144-146.

⁵⁸⁴ Bu beyitler İbn Rûmî divanında metindekinden biraz farklı olarak geçmektedir. Şiirin tamamı için bkz. İbn Cüreyc, *Dîvânü İbnü'r-Rûmî*, 1076.

⁵⁸⁵ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 145-146.

⁵⁸⁶ Bkz. Mahmud b. el-Hüseyn Küşâcîm, *Dîvânü Küşâcîm*, thk. en-Nebevî Abdülvâhid Şa'lân, 1. Bs (Kahire: Mektebetü'l-Hancî, 1997), 395; Ebû Hilâl el-Askerî, *Dîvânü'l-Meânî* (Beyrut: Dâru'l-Cil, 2007), 1: 214.

وجهه أقطع للذة من صيحة بين
ما رآه أحد في دار قوم مرتين

“Muğannînin nağmeleri donuk, iki eli dengesiz
Açık bir sayhanın (meyanın) zevkinden yüzünde eser yoktur
Hiç kimse onu bir kavmin yurdunda ikinci defa görmemiştir”

4.1.7.3. Fâtımîler Dönemi Müzisyenleri ile İlgili Methiye Örnekleri

İbnü't-Tahhân, bu bölümde toplam yedi methiye örneği aktarmıştır.⁵⁸⁷ Müellifin bu bölüme verdiği başlık “Zamanımızdaki müzisyenlerle ilgili methiyeler” olmasına rağmen, yedi methiyeden bir tanesi İbn Bişr adlı bir şairin müellifin babasına yazdığı beyitlerden oluşurken, diğer altı methiyenin tamamı kendisi hakkındadır. Bu altı methiye Abdü'l-Muhsin, Bedî, Ebû'l-Meşkûri'l-Halebî, Ebû'l-Hüseyin el-Kanû', Mufaddal b. Saîd el-Mağribî ve Ebû'l-Ğanâim Zeyd b. Ahmed isimli şairlerin müellifle ilgili söyledikleri beyitlerden oluşmaktadır. Çalışmamızın I. bölümünde, “İbnü't-Tahhân'ın muski kültürü” başlığı altında müellifin methedildiği bu beyitleri ele aldığımız için burada tekrar zikretmeyeceğiz.

İbnü't-Tahhân, bu bölümde kendi dönemine ait başka herhangi bir müzisyene dair övgüden söz etmeyerek, kendisi ve babasından başka hiçbir müzisyeni beğenmediğini bir kez daha açık etmiş görünmektedir.

4.1.7.4. Fâtımîler Dönemi Müzisyenleri ile İlgili Hiciv Örnekleri

İbnü't-Tahhân bu bölümde ise, kendi döneminde hicvedilen müzisyenlerle ilgili toplam on hiciv örneği paylaşmıştır.⁵⁸⁸ Bunlardan bir tanesi müellifin babası Ebu Muhammed b. et-Tahhân'ın, Ahî Said el-Ebras hakkındaki şu hicvidir:⁵⁸⁹

عجبا من أخي سعيد وما قد ظفا به
من تماثيله التي صوّرت في حبا به
ناسيا ما بجسمه ظاهرا في إها به
لو كان عاقلا لأعماه طول انتحا به

⁵⁸⁷ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 146-149.

⁵⁸⁸ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 150-155.

⁵⁸⁹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 150.

“Ahi Said’e hayret ediyorum
Onun hayalinde canlandırıp ortaya çıkardığı temsillere de hayret ediyorum,
Oysa vücudunda bulunan ve cildinde ortaya çıkanların farkında bile değil
Şayet farkında olsaydı feryadı figanından kör olurdu”

Bir diğer hiciv örneği ise yine Abdü’l-Muhsin es-Sûriyyi’nin Nasiratü’l-Muğannî ile ilgili şu hicvidir.⁵⁹⁰

إذا غنى أبو نصر بليل خلته ذكر
ولو أن أبا نصر قرأ يوماً إذا نصر
وزمر الزامر الأصغر أيضا خائر أصغر

“Ebû Nasr gece şarkı söylediğinde onu erkek sandım
Şayet Ebû Nasr bir gün bunu okursa o zaman belki yardım olunur
En küçük zurnacının zurnası da küçüktür ve çalınca sanki böğürür”

Müellifin paylaştığı kalan sekiz hiciv örneği ise ismini zikretmediği bir şairin, Muhassinü’l-Muğannî, İbnü’ş-Şâmiyye, Nasîratü’l-Muğannî, İbn Nedîm ez-Zâmir, İbnetü’l-Assâra ve adını zikretmediği diğer bazı müzisyenlerle ilgili beyitleridir.

Örneğin, bu şairin Muhassinü’l-Muğannî ile ilgili beyitleri şöyledir.⁵⁹¹

إن مسياً لم يكن محسناً غناؤه فقراً يزيل الغنى
غنى فمات القوم من صوته واليوم إن صاح دليل الفنا

“Güzel şarkı söyleyemez hiçbir zaman da söylememiştir
Şarkı söylemesi öylesine bir fakirliktir ki zenginliği yok eder
Şarkı söylediğinde sesiyle sanki kavmini öldürür
Bugün bağırsa (sesi çıksa) dünyanın sonunun geldiğinin işaretidir”

İbnü’ş-Şâmiyye ile ilgili beyitleri.⁵⁹²

إذا غنى لنا الشامي جُلنا لبرد الشدو أنا بالشام

⁵⁹⁰ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 155.

⁵⁹¹ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 150.

⁵⁹² İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 151.

| | |
|-------------------------|-----------------------------|
| وكيف يطيق إفصاحا بشدو | حضور ليس يفصح بالكلام |
| إذا ما سمته انشاد شعر | أتاك بلفظة في كل عام |
| تقدم بالمشيب وكل شيخ | يقدم بالظنون على الغلام |
| ولا وأبيك ما يغني غناه | إذا لحت صوتا من نظامي |
| ولكنّ الحظوظ لها انحراف | عن الرامي الذي يرمي المرامي |

“İbnü’ş-Şâmiyye bize şarkı söylerse, oluşturduğu soğuktan bizi Şam’da hissettirir
Kabız ve tutuk olan kişi, sözle ifade edemediğini şarkıyla nasıl ifade etsin
Şayet şarkı söylemek isterse, her yıla ancak bir şarkı düşer
Yaşı ilerledi ve hala kendini genç zanneder
Babana yeminim olsun ki, benim yaptığım şarkıları hiç söylemez
Ama bazen şans kötü gider ve vuran vurmak istediği yerden vurulur.”

Nasîratü’l- Muğannî hakkındaki beyitleri.⁵⁹³

| | |
|-------------------------|-------------------------|
| قالو أبو نصر به ذبحة | فقلت قولاً وافق المعنى |
| إن يك قد نالته فهي التي | يدعوا بها الناس إذا غنى |

“Dediler ki; Ebû Nasr anjin⁵⁹⁴ olmuştur
Bende bu söze göre güzel bir laf söyledim
Aslında o şarkı söylerken biz anjin olduk
İnsanları ölüme çağırıyormuş gibi şarkı söylediğinden”

İbn Nedîm ez-Zâmir ile ilgili beyitleri:⁵⁹⁵

| | |
|-----------------------|--------------------------|
| نافسني الزامر في رتبة | يجلّ عنها في العلى موضعي |
| فصنت عنه كرماً منطقي | وصنت عنه أنفاً مسمعي |
| وغرت للآداب والفضل إن | أدعى ويُدعى في مكان معي |
| وقلت ما قال أبو الطيب | الشاعر في عبد بني مسمعي |

“Zâmir, konumum ondan daha yüksek ve parlak olduğu halde
Rütbe konusunda benimle yarışmaya kalktı

⁵⁹³ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 151-152.

⁵⁹⁴ Boğazın iltihaplanarak şişmesi anlamına gelen bir tür hastalıktır.

⁵⁹⁵ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 152.

*Ben ise tenezzül etmeyerek dilimi ve kulaklarımı ondan korudum
İddia eder diye edep ve fazilete daldım ki,
Benimle aynı yerdeyken bile iddialaştı
Bende ona, Ebû Tayyib'in Benî Mesmai'nin kölesi ile ilgili sözlerini söyledim.”*

İbnetü'l- Assâra ile ilgili beyitleri.⁵⁹⁶

وكراعة خشماء مسك غناؤها ولكن لها أنف إذا فاح أنتنا
تغنيك من فيها وتفسوا من أنفها فيخرج منها لا علينا ولا لنا

*“Çırpı bacaklı, burnu koku almayan
Şarkı söylemesi güzeldir fakat onun öyle bir burnu var ki
Nefes verdiği leş gibi kokar
Ağızıyla sana şarkı söylüyor, burnu ile adeta yelleniyor
Ondan çıkan bizden irak olsun”*

Bir kısmını burada aktardığımız üzere, müellifin ismini vermediği bu şairin dönemin müzisyenlerini hicvettiği beyitlerine baktığımızda, bu şairin aynı zamanda çok iyi bir müzisyen olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla müellifin ismini anmak istemediği bu şairi tanımaması pek mümkün olmasa gerektir. Biz de oluşan kanaat, İbnü't-Tahhân ve babası hariç keskin dilinden dönemin müzisyenlerinin kurtulamadığı bu şairin, müellifin bizzat kendisi olduğu yönündedir. İbnü't-Tahhân'ın, tıpkı babası gibi aynı zamanda bir şair olduğu ve söylediği beyitlerle dönemin müzisyenlerini hicvettiği kanaatindeyiz.

4.1.8. Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn'da Dönemlere Göre Meşhur

Müzisyenler

İbnü't-Tahhân *Havi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*'da, câhiliye dönemi ile Fâtımîler Dönemi arasında yaşamış beş yüze yakın meşhur müzisyenin isimlerini zikretmiştir. Müellif, ayrıca her dönem için erkekler, kadınlar ve memalikten (köleler) olan müzisyenleri ayrı başlıklar altında vermiş ve toplam yüz iki başlıktan oluşan kitabının yirmi bir konu başlığını bu isimlerin yer aldığı bölümlere ayırmıştır. Biz bu

⁵⁹⁶ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 153.

bölümde, müellifin dönemlere göre ayrı ayrı isimlerini zikrettiği müzisyenleri aynı şekilde müstakil başlıklar altında ve müellifin verdiği sıra ile zikrettik. Çalışmamızın I. bölümünde “Eserde İsmi Zikredilen Önemli Kişiler” başlığı altında ele aldığımız meşhur müzisyenlerin dışında kalan diğer isimlerden hakkında bilgi tespit edebildiklerimizle ilgili ise dipnotlarda kısa açıklamalarda bulunduk.

4.1.8.1. Câhiliye Dönemi (?- 610)

İslam literatüründe câhiliye dönemi, 610 yılında Hz. Muhammed’in peygamberlikle görevlendirilip İslam dinini tebliğ etmeye başlaması ile sona eren, Arapların İslamiyet’ten önce yaşadıkları dönemi ifade eder.

4.1.8.1.1. Câhiliye Dönemi Erkek Müzisyenler

İbnü’t-Tahhân eserinde, câhiliye dönemi erkek müzisyenlerine dair toplam on üç isim vermiştir.⁵⁹⁷ Üzerinde ittifak edilen rivayetlere göre bu isimlerden ilkinin Cencebûr (جَنْجَبُور) olduğunu ifade etmişse de, kaynaklarda bu isme dair herhangi bir bilgi tespit edemedik. Müellifin verdiği diğer isimler ise sırasıyla; Alese zû Cedn (عَلْسُ ذُو جَدْنِ),⁵⁹⁸ Alkemetü’l-Fahl (عَلْقَمَةُ الْفَحْلِ),⁵⁹⁹ Cüzeyme b. Sa’d (جُزَيْمَةُ بِنِ سَعْدِ),⁶⁰⁰ Rabîa b. Harâm (رَبِيعَةُ بِنِ حَرَامِ),⁶⁰¹ el-Fahl (الْفَحْلُ), Ramâm b. Hatâr (رَمَامُ بِنِ الْحَطَارِ), Nadr b. Hâris b. Kelede

⁵⁹⁷ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 33.

⁵⁹⁸ Asıl ismi, Alese b. Hâris b. Zeyd b. Gavs el-Himyeri’dir. Himyeri krallığının meliklerinden olup miladi VI-VII. asırlarda yaşamıştır. Câhiliye dönemindeki Yemenli ilk muğannilerden olup sesi güzel anlamına gelen “Zû Ceden” lakabı ile tanınmıştır. Detaylı bilgi için bkz. İsfahânî, *Kitâbü’l-Eğânî*, 4: 405-406.

⁵⁹⁹ Adı, Alkame b. Abede b. en-Nu‘mân el-Fahl et-Temîmî’dir (ö. 3/625 [?]). VI-VII. yüzyıllar arasında yaşamış câhiliye döneminin meşhur şairlerinden olan Alkame, Temîm kabilesine mensuptur. Hakkında bilgi için bkz. Taceddin Uzun, “Alkame b. Abede”, *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 1989), 2: 466-467.

⁶⁰⁰ Asıl ismi, Cüzeyme b. Sa’d b. Amr b. Rabia’dır. Sesi hoş ve güzel olduğu için “müstalik” lakabı ile tanınmıştır. Huzâa kabilesinin Beni Mustalik koluna mensup olup câhiliye döneminde yaşamış Huzâa kabilesinin ilk muğannilerindendir. Detaylı bilgi için bkz. İsfahânî, *Kitâbü’l-Eğânî*, 4: 368; Ziriklî, *El-A’lâm*, 7: 247.

⁶⁰¹ Rabîa b. Haram, Peygamberimizin dördüncü kuşak dedesi olan Kusay’ın üvey babasıdır. Bilgi için bkz. Ebu Zeyd Abdurrahman b. Muhammed İbn Haldûn, *Târîhu İbn Haldûn*, thk. Halil Şehâde (Beirut: Dâru’l-Fikr, 1988), 2: 399.

(أبو لهب) Ebû Leheb,⁶⁰³ (رباح بن المعترف) Rebâh b. el-Mu'teref,⁶⁰² (النضر بن الحارث بن كعدة),⁶⁰⁴ (ابن أبي دبال) İbn Ebî Debâkil,⁶⁰⁴ Cemhıyyi (الجمحي),⁶⁰⁵ ve Ebû Büveyh'tir (ابو بويه).

Bu isimler arasında belki de en dikkat çeken isim Ebû Leheb'tir. Peygamberimizin amcası olan ve İslam dinine karşı en şiddetli mücadeleyi yürüten isimlerden biri olması sebebiyle kaynaklarda hakkında fazlaca malumat bulunmasına rağmen, İbnü't-Tahhân dışında Ebû Leheb'in mûsikîşinas bir kişilik olduğuna dair herhangi bir bilgiye rastlanmamaktadır. Yine câhiliye dönemine konumlandığı Nadr b. Hâris, Ebû Leheb, Rebâh b. el-Mu'teref gibi bazı isimler, aynı zamanda İslamiyet dönemine de yetişmiş kimselerdir.

4.1.8.1.2. Câhiliye Dönemi Kadın Müzisyenler

İbnü't-Tahhân, câhiliye dönemi kadın müzisyenleri ile ilgili bölümde ise öncelik sırasına göre tasnif ettiği kırktan fazla isim zikretmiştir.⁶⁰⁶ Bu isimlerden birçoğu, dönemin müzisyen cariyelerinden oluşmaktadır. İbnü't-Tahhân bazı cariyelerin hem efendisini hem de kendi isimlerini zikretmiş, bazılarını ise; “*Yezîd b. Abdü'l-Müdân ve Abdü Amr b. Bişr'in cariyeleri*” örneğinde olduğu gibi sadece efendisine nispet etmekle yetinmiştir. Yine müellifin verdiği bu isimlerin bir kısmı, İslamiyet dönemine de yetişmiş ve hatta Müslüman olmuş kişilerden oluşmaktadır.

⁶⁰² Adı, Nadr b. Hâris b. Alkame b. Kelede el-Kureşî'dir (ö. 2/624). Kureyş kabilesinin en zengin ve soylularındandır. Ticaret maksadıyla gittiği Hîre ve İran'da üd icrası ve gnâyı öğrenmiş, o bölgelerden şarkıcı cariyeleri beraberinde Mekke'ye getirmiştir. Müşrikler içerisinde Hz. Peygambere karşı en şiddetli mücadeleyi veren isimlerden birisi olup mûsikî, şiir ve hatipliği İslam dini aleyhine propaganda maksadıyla kullanmıştır. Detaylı bilgi için bkz. İrfan Aycan, “Nadr b. Hâris”, *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2006), 32: 280-281; Ebûl-Hasen Ahmed b. Yahyâ b. Câbir b. Dâvûd el-Belâzürî, *Ensâbü'l-Eşrâf*, thk. Riyaz Zerkeli - Suheyl Zekkar (Beirut: Dâru'l-Fikr, 1996), 1: 139.

⁶⁰³ Adı, Rebâh b. Amr b. Vehb b. el-Mu'teref'tir. Kureyş kabilesinin Fehrî koluna mensuptur. Mekke'nin fethi sırasında İslam'a girmiş ve nasb türünde güzel şarkı söylemesi ile meşhur olmuştur. Hakkında bilgi için bkz. İzzuddin Ebû'l-Hasan Ali b. Muhammed el-Cezerî İbnü'l-Esir, *Üsdü'l-Ğabe fi Marifeti's-Sahabe*, thk. Ali Muhammed Ma'vad Âdil Ahmed Abdü'l-Mevcûd, 1. Bs (Beirut: Dâru'l-Kütüb el-İlmiyye, 1994), 2: 251; İbn Hacer el-Askalânî, *El-İsabe fi Temyizi's-Sahabe*, 1. Bs (Beirut: Daru'l-Kütüb el-İlmiyye, 1994), 2: 375; İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 127-128.

⁶⁰⁴ Süleyman b. Ebi Debakil, câhiliye dönemi Huzaa kabilesinden bir şairdir ve hamaset türü şiirler söylemesi ile meşhur olmuştur. Bilgi için bkz. İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğâni*, 7: 211.

⁶⁰⁵ Ebû Dehbel Vehb b. Za'me b. Esed el-Cehmıyyi, Mekke ehlinde olup Kureysli şairlerden birisidir. Bilhassa aşk şiirleri söylemesi ile meşhur olmuştur. Bakır Şerif el-Kuraşi, *Hayâtü'l-İmâmü'l-Hasan b. Ali (a.s.) Dirâse ve Tahlîl* (Beirut: Dâru'l-Belâğa, 1992), 2: 156.

⁶⁰⁶ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 34-36.

Müellife göre câhiliye dönemi ilk kadın müzisyenleri, Âd kavmi zamanında yaşadıklarına inanılan “Biâd (بعاد) ve Semâd (ثمد)” isimli iki kızdır.⁶⁰⁷ Onların söyledikleri şarkılarda birisi ise şudur.⁶⁰⁸

يا أم عثمان⁶⁰⁹ نوليننا قد ينفع النائل الطفيف⁶¹⁰

“Ey Osman’ın annesi bize ikramda bulun
Az da olsa, verdiği şeyin isteyene faydası olabilir.”

İbnü’t-Tahhân’ın bu bölümde isimlerini zikrettiği diğer kadın cariyeler ise sırasıyla şunlardır: Ancehûr (عنهور), Huzeyfe b. Bedr’in (حذيفة بن بدر) iki cariyesi,⁶¹¹ Hâris b. Züheyr’in (الحارث بن زهير) iki cariyesi, Halid b. Kays’ın (خالد بن قيس)⁶¹² cariyesi Vehrâm (وهرام), Hucr b. el-Hâris’in (حجر بن الحارث)⁶¹³ iki cariyesi Hind (هند) ve Furatnâ (فرتنا) Necranlı Abdü’l-Mesîh (عبد المسيح)’in cariyeleridir.⁶¹⁴

Müellif, câhiliye şairlerinden el-A’sâ’nın şu beyitlerinin, Necranlı Abdü’l-Mesih’in iki kaynesi ile ilgili olduğunu aktarmıştır:⁶¹⁵

وقوف بنجران حتم عليك حتى تناخي بأبوابها
تزور يزيدا وعبد المسيح وقيناها خير أربابها

“Necranda kesin olarak durmak zorundasın
Ta ki onun kapısında deveni çöktüresin

⁶⁰⁷ Bu iki kaynenin isimleri konusunda kaynaklarda ihtilaflar mevcuttur. Örneğin, “Nefâd ve Semâd, Biâd ve Teâd” gibi. Bu iki kayne ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Esed, *el-Kıyân ve l-Gınâ’ fi l-Asri l-Câhilî*, 76-79.

⁶⁰⁸ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi l-Fünûn ve Selvetü l-Mahzûn*, 34.

⁶⁰⁹ *Kitâbü l-Eğânî*’de bu isim "عثمان" şeklinde geçmektedir. İsfahânî, *Kitâbü l-Eğânî*, 8: 448.

⁶¹⁰ İsfahânî, klasik Arap ğınâsının seçkin yüz şarkısından birisi olan bu şarkı hakkında, güftesinin; Ebû Fir’atî l-Kenânî’ye, bestesinin ise Cerâdetâ Abullah b. Ced’ân’a ait olduğunu, ayrıca türünün de hafifü’s-sakîl olduğunu not etmiştir. Bkz. İsfahânî, *Kitâbü l-Eğânî*, 8: 448.

⁶¹¹ İsfahânî, *Eğânî*’de Huzeyfe b. Bedr’in sadece bir kaynesinden bahsetmiştir. Bkz. İsfahânî, *Kitâbü l-Eğânî*, 17: 124.

⁶¹² Tam ismi; Halid b. Kays b. Malik b. el-Aclân el-Ensârî el-Hazrecî’dir. Ensardan olan Halid b. Kays Medîne doğumlu olup İslam’ı kabul etmiştir. II. Akabe Biatı’na, Bedir ve Uhud savaşlarına katılmıştır. Bilgi için bkz. Askalânî, *el-İsabe fi Temyizi’s-Sahabe*, 2: 212.

⁶¹³ İmruü’l-Kays b. Hucr olarak da bilinmektedir. Miladî 540 dolaylarında Necid’de doğmuş câhiliye dönemi meşhur şairlerindedir. Hakkında bilgi için bkz. İsfahânî, *Kitâbü l-Eğânî*, 9: 55; Ahmet Savran, “İmruü’l-Kays b. Hucr”, *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2000), 22: 237-238.

⁶¹⁴ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi l-Fünûn ve Selvetü l-Mahzûn*, 34.

⁶¹⁵ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi l-Fünûn ve Selvetü l-Mahzûn*, 34.

*Yezîd'i, Abdü'l-Mesih'i ve onların ahalisinden
En iyileri olan iki kayneyi ziyaret edersin”*

Ancak A'şâ divanında bu beyitler biraz daha farklı bir şekilde geçmekte ve adı geçen Abdü'l-Mesih'in kaynaklarından ziyade Necrân'ın ulularından olan Yezîd, Abdü'l-Mesih ve Kays'tan bahsetmektedir.⁶¹⁶

Müellifin bu bölümde zikrettiği diğer isimler ise sırasıyla şunlardır:⁶¹⁷ Yezîd b. Abdü'l-Müdân⁶¹⁸ (يزيد بن عبد المدان) ve Abdü Amr b. Bişr'in (عبد عمرو بن بشر)⁶¹⁹ cariyeleri, Ümmü Amr (أم عمرو),⁶²⁰ Abdullah b. Ced'ân'ın (عبد الله بن جدعان) iki ceradesi (çekirgesi)⁶²¹ Zıbye (ظبية) ve Rebâb (الرباب), Hadramî'nin (الحضرمي) iki cariyesi Sirîn (سيرين)⁶²² ve onun kız arkadaşı, Abdullah b. Mıkyas b. Adiy b. Sehm'in (عبد الله بن مقيس بن عدي بن سهم) cariyeleri, Esmâ (أسماء), Usme (عثمة), Katel (قتل) ve Büvhe (بوهة).⁶²³

⁶¹⁶ Bkz. Meymun b. Kays, *Divanül-A'şâ'l-Kebîr*, 173.

⁶¹⁷ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 34-35.

⁶¹⁸ Câhiliye dönemi şairlerinden olup dönemin Yemen eşrafından Hâris b. Ka'b'ın oğullarındandır. Hakkında bilgi için bkz. Ziriklî, *el-A'lâm*, 8.185.

⁶¹⁹ İsmi Amr b. Bişr b. Amr b. Mersed'dir. Câhiliye dönemi meşhur şairlerinden Turfa b. el-Abdi'nin eniştesidir. Hakkında bilgi için bkz. Esed, *el-Kıyân ve'l-Ğinâ' fi'l-Asri'l-Câhilî*, 279.

⁶²⁰ Müellif, güftesi Amr b. Adiy'e ait olan şu şarkının Ümmü Amr adlı kayne ile ilgili söylendiği aktarmıştır;

“Ümmü Amr bizi içkiden mahrum etti,

Öysaki kadehleri sağ taraftan ikram ediyordu.”

Kitabü'l-Eğânî'de bu şarkı ile ilgili olarak İsfahânî; İshâk'ın kitabında bu şarkının bestesinin Ma'bed'e, güftesinin de Amr b. Adiy'e ait olduğunu kaydettiğini aktarmıştır. Bkz. İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 15.209.

⁶²¹ Cerade: Çekirge demektir. Câhiliye döneminin meşhur şairlerinden olan Abdullah b. Ced'ân'ın iki kaynesi Zıbye ve Rebâb, bu lakapla anılmaktaydı. Abdullah b. Ced'ân bu iki kaynesini Ümeyye b. es-Salt'a hediye etmiştir. Detaylı bilgi için bkz. İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 8.449; Esed, *el-Kıyân ve'l-Ğinâ' fi'l-Asri'l-Câhilî*, 86-90.

⁶²² Müellif Hz. Peygamber döneminin ilk kadın muğannilerinden olan “Sirîn”i câhiliye dönemine konumlandırmış ve Hadramî'nin cariyesi olarak bahsetmiştir. Ancak kaynaklarda Sirîn'in Mısır kralı Mukavkıs'ın Hz. Peygambere hediye olarak gönderdiği iki cariyeden biri olduğu aktarılmaktadır. Rivayete göre Sirîn'in sesi çok güzeldi. Mısır şarkıları söylerdi. Hz. Peygamber Sirîn'i dönemin meşhur şairlerinden olan Hasan b. Sabit ile evlendirmiştir. Böylece Arap şiiri ile mûsikî sanatı bu iki sanatkar elinde birleşmiştir. Turabi, “İlk Dönem İslam Dünyasında Mûsikî Çalışmalarına Bir Bakış”, 227-232. Diğer taraftan İbnü't-Tahhân eserinde İran kısırasını Ebravîz'in kaynaklarından olan “Sirîn” isimli bir kişiden daha bahsetmiştir.

⁶²³ Adiy b. Sehm'in cariyeleri ile ilgili bilgi için bkz. Esed, *el-Kıyân ve'l-Ğinâ' fi'l-Asri'l-Câhilî*, 83-86.

İbnü't-Tahhân, Cebele b. el-Eyhem'in (جبله بن الأيهم)⁶²⁴ cariyeleri,⁶²⁵ Esved b. el-Muttalib'in (الأسود بن المطلب)⁶²⁶ cariyesi, Amr b. Hâşim'in (عمرو بن هاشم) cariyesi Sâre (سارة),⁶²⁷ el-Evsiyyîn'in (الأوسيين) cariyesi,⁶²⁸ el-Ensâri'nin (الأنصاري) cariyesi, Abdullah b. el-Sâib el-Mahzumi'nin (عبد الله بن السائب المخزومي)⁶²⁹ iki cariyesi,⁶³⁰ Abdullah b. Selâm'ın (عبد الله بن سلام)⁶³¹ cariyeleri olan Kuraybe (قُريبة), Fûratnâ (فرتنا) ve Hamîde (حميدة),⁶³² Seysâb'ın (السيصاب) kaynakları Suâd (سعاد) ve el-Fâria'nın (الفارعة) ise câhiliye dönemi müzisyenleri olmakla birlikte İslamiyet dönemine de yetiştiklerini aktarmıştır.⁶³³

Ayrıca müellif, İbn Za'ferânî'nin (ابن الزعفراني) risalesinde geçtiğini belirttiği; Alkame'nin (علقمة) cariyesi Menâse (مناسة), Hassân'ın (حسان) cariyesi Su'de (سعدة), Amr b. Mes'ade'nin (عمرو بن مسعدة)⁶³⁴ cariyesi Mehdiye (مهديّة), Mûsâhim b. Hedv'in (مسا هم ابن)

⁶²⁴ Ebû'l-Münzir Cebele b. el-Eyhem el-Gassânî (ö. 21/642'den sonra), Suriye'de hüküm sürmüş olan Ğassânîler'in son hükümdarıdır. Hakkında bilgi için bkz. Mustafa Fayda, "Cebele b. Eyhem", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 1993), 7: 184-185.

⁶²⁵ Müellif, Cebele b. el-Eyhem'in cariyelerinin söylediği, güftesi Hasan b. Sabit'e ait olan bir şarkıyı burada zikretmiştir. Eġânî'de de geçen bu şarkı hakkında detaylı bilgi için bkz. İsfahânî, *Kitâbü'l-Eġânî*, 15: 108-113, 17: 114.

⁶²⁶ Esved b. el-Muttalib'in künyesi Ebû Zem'a'dır. Hz. Peygamber'e ve İslam dinine karşı en şiddetli mücadeleyi sürdüren müşriklerden birisidir. Hz. Peygamberin amcası Ebû Talib'e gidip peygamberimizi kendilerine teslim edilmesini isteyen gurubun içinde yer almıştır. Detaylı bilgi için bkz. Ebû Abdullah ez-Zübeyrî, *Kitâbu Nesebi Kureyş*, thk. E. Lévi Provençal (Kahire: Dâru'l-Maarif, 1982), 218.

⁶²⁷ Amr b. Hâşim'in cariyesi Sare ile ilgili bilgi için bkz. Esed, *el-Kıyân ve'l-Ġinâ' fi'l-Asri'l-Câhili*, 91-92.

⁶²⁸ Mufaddal b. Seleme, bu cariyenin Medîne ahalisinden olan Evs kabilesine nispet edilen "el-Evsibe" olduğunu aktarmıştır. Hakkında bilgi için bkz. Mufaddal b. Seleme, *Kitabu'l-Melâhi ve Esmâihâ*, thk. Ğattas Abdülmelik Haşebe (Kahire: el-Hey'etü'l-Mısriyyetü'l-Âmme li'l-Kitâb, 1984), 12.

⁶²⁹ Müellifin câhiliye dönemine ait bir kişi olarak zikrettiği Abdullah b. es-Sâib b. Sayfî b. Âiz el-Mahzûmî, İslam'ı kabul etmiş ilk dönem Mekke ehlinde bir kişidir. Kuran Kârîsi olarak şöhret bulmuştur. Mekke'de vefat etmiştir. Hakkında detaylı bilgi için bkz. Askalânî, *el-İsabe fi Temyizi's-Sahabe*, 4: 89.

⁶³⁰ Müellif, bu iki kaynenin, Hamza b. Abdülmuttalib'in kestiği iki deve ile ilgili rivayetlerden bilindiğini aktarmıştır. Bu haberle ilgili detaylı bilgi için bkz. Esed, *el-Kıyân ve'l-Ġinâ' fi'l-Asri'l-Câhili*, 55-56.

⁶³¹ Ebû Yûsuf Abdullâh b. Selâm b. el-Hâris (ö. 43/663-64), Medîne'de yaşayan Yahudi kabilelerinden Benî Kaynuka'ya mensup olup dönemin Yahudi âlimlerindendi. Daha sonra İslam'ı kabul ederek Müslüman olmuş meşhur sahabilerden birisidir. Asıl ismi Husayn iken Müslüman olunca Hz. Peygamber tarafından ismi Abdullah olarak değiştirilmiştir. Hakkında bilgi için bkz. Mustafa Fayda, "Abdullah b. Selâm", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 1988), 1: 134-135; İbn Hacer el-Askalânî, *Tehzîbü't-Tehzîb*, 1. Bs (Hindistan: Matabaâtü Dâiratü'l-Maârifü'n-Nizâmiyye, 1908), 5: 249.

⁶³² İbnü't-Tahhân'ın, Abdullah b. Selâm'ın cariyeleri olarak verdiği Kuraybe ve Fûratnâ, bazı kaynaklarda İbn Hadal'ın kaynakları olarak geçmektedir. Bkz. Esed, *el-Kıyân ve'l-Ġinâ' fi'l-Asri'l-Câhili*, 90-91.

⁶³³ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 35.

⁶³⁴ Ebû'l-Fadl Amr b. Mes'ade b. Said b. Savl, bazı kaynaklarda Abbâsîler döneminin meşhur yazar, şair ve edebiyatçılarından olup Halife Me'mûn döneminde devletin resmi yazışmalarından sorumlu olduğu ifade edilmektedir. Ancak müellif bu ismi câhiliye dönemi müzisyenleri ile ilgili bölümde zikretmiştir. Bkz. Hatîb el-Baġdâdî, *Târihu Baġdât*, 1. Bs (Beyrut: Dâru'l-Ġarbi'l-İslâmî, 2002), 14: 111; Abdurrahman Afif, *Mu'cemü's-Şuarâi'l-Abbâsiyyîn*, 1. Bs (Beyrut: Dâru Sâdır, 2000), 246.

هدو) cariyesi el-Fâria (الفراعة), Kudâme b. Sulh'un (قدامة بن صلح) annesi Da'd (دعد) ve Ammar b. Menahib'in (عمار بن مناهب) cariyesi Zallâme'yi (ظلامه) de bu bölümde zikretmiştir. Müellif, İbn Zaferânî'nin bu kişilerin câhiliye dönemine ait olup olmadıklarını ise açıklamadığını ifade etmiş, kendisi de bu konuda bir yorum yapmamıştır.⁶³⁵

Sonuç olarak İbnü't-Tahhân'ın câhiliye dönemi müzisyenlerine dair verdiği bu isimlerin birçoğu, başta *Eğânî* olmak üzere klasik mûsikî kaynaklarında bu şekilde bir tasnifle zikredilmemiştir. Dolayısıyla *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn* bu konuda en kapsamlı bilgileri veren eser olarak kabul edilebilir. Nitekim Dr. Nasuriddin el-Esed, kaleme aldığı *el-Kıyân ve'l-Ğinâ fi'l-Asri'l-Câhilî* adlı eserinde, İbnü't-Tahhân'ın kitabından istifade etmiş ve kitabının sonunda da bu bölümü tahkikli olarak neşretmiştir.⁶³⁶

4.1.8.2. İslamiyet'in İlk Dönemi (Miladi 610-661)

İslamiyet'in ilk dönemi iki kısma ayrılır. İlki Hz. Muhammed'in 610 yılında peygamberliği ile başlayan ve O'nun 632 yılında vefatı ile sona eren Risalet dönemidir. İkinci bölümü ise, Hz. Ebû Bekir'in 632 yılında halife unvanıyla İslam devletinin başına geçmesi ile başlayıp, Raşit halifelerin dördüncüsü olan Hz. Ali'nin 661 yılında şehit edilmesi ile sona eren dönemi kapsar.

4.1.8.2.1. İslamiyet'in İlk Dönemi Erkek Müzisyenler

Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn'da, İslamiyet'in ilk dönemi olan Hz. Peygamber ve Dört Halife dönemine ait on dört isim zikredilmiştir.

Müellif, gelen rivayetlere göre İslam'ın ilk döneminde ilk defa şarkı söyleyen kişinin Tuveys (طويس), ilk enstrüman çalan kişinin de Neşîd (نشيط)⁶³⁷ olduğunu belirtmişse de, Saib Hâsir'in (سائب خاثر) Tuveys'ten önce bu işe başladığını aktarmıştır. Onlardan

⁶³⁵ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 35-36.

⁶³⁶ Bkz. Esed, *el-Kıyân ve'l-Ğinâ fi'l-Asri'l-Câhilî*, 271-281.

⁶³⁷ Aslen Farisi olup Abdullah b. Ca'fer'in azatlısıdır. Medine'de ilk şarkı söyleyen kişilerden birisidir. Emevî döneminin meşhur birçok müzisyeni, şarkıları ondan öğrenmiş ve onun özellikle Farsça olarak okuduğu şarkılarını Arapça'ya kazandırmışlardır. Detaylı bilgi için bkz. Hâşebe, *Mu'cemu'l-Mûsîka'l-Kebir*, 5.351.

sonra ise Ğarîz (الغريض) ve Ma‘bed (معبد) gelmektedir. Ardından, müellifin sırasıyla Arap mûsikîsinin temelleri olarak vassfettiği; Malik b. Ebi’s-Semh (مالك بن أبي السمح), İbn Aişe (ابن عائشة), Hüzeliyyi’l-Ekber (الهذلي الأكبر),⁶³⁸ onun erkek kardeşi Hüzeliyyi’l-Asğar (الهذلي الأصغر), Ebû Tambure (أبو طنْبورة), Bedîh (بديح), Nâfi‘ (نافع), Kirâm b. Ma‘bed (كرام بن معبد) ve İbn Ebî Atîk’in (ابن أبي عتيق) mûsikî konusunda ünlü olduklarını ifade etmiştir.⁶³⁹

Müellifin burada zikrettiği isimlerin birçoğu, Raşit Halifeler dönemi ve Emevîler döneminin meşhur mûsikîşinaslarıdır. Yine bu bölümde dikkatimizi çeken önemli bir husus da, birçok kaynakta muhannes (efemine) olarak geçen Tuveys’in, müellif tarafından muhanneslerle ilgili bölümde değil de bu bölümde zikredilmiş olmasıdır.

4.1.8.2.2. İslamiyet’in İlk Dönemi Kadın Müzisyenler

İbnü’t-Tahhân eserinde, İslamiyet’in ilk dönemine konumlandığı on dokuz kadın müzisyen zikretmiştir. Çoğu cariyelerden oluşan bu müzisyenlerin bazısının isimlerini vermeyip efendisine nispet etmiştir. Ayrıca Yezîd b. Abdülmelik’in cariyesi Habbâbe örneği gibi, bu isimlerden bir kısmı yine kaynaklarda Emevî döneminin meşhur müzisyenleri olarak geçmektedir.

Müellifin bu bölümde isimlerini zikrettiği müzisyenler sırasıyla şunlardır:⁶⁴⁰ Azzetü’l-Meylâ (عزّة الميلا), Cemile (جميلة), Abdullah b. Ca’fer’in (عبد الله بن جعفر) cariyesi, Ablât’ın (العبلات)⁶⁴¹ cariyesi Şüheyre (شُهَيْرَة),⁶⁴² Ümmü Cafer (أم جعفر), Ebî Biâh’ın (أبي بعاح) cariyesi Sellame (سلامة), Sellâmetü’l-Kass (سلامة القس),⁶⁴³ Yezîd’in (يزيد) cariyesi Habbâbe

⁶³⁸ Hüzeli’ler iki kardeşdir. Büyük olan “Said”, diğerine “Âl” denir. Said’in künyesi İbn Mes’ûd’tur. Çoğu zaman annesinin nispet edilmiştir. Beni Kubey’de taş kırmakla meşguldü. Sesi çok güzeldi, dolayısıyla Kureyşliler gelip şarkılarını dinlerdi. İsfahânî, *Kitâbü’l-Eğânî*, 5:46.

⁶³⁹ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 36.

⁶⁴⁰ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 36-37.

⁶⁴¹ Ablât: Beni Ümeyye kabilesinin küçük bir koludur.

⁶⁴² Şüheyre: Bazı kaynaklarda adı “Şühde” olarak geçmektedir. Ağıtları ile meşhurdur. Şarkılarını hatasız söylerdi. Seçilmiş yüz şarkı arasında bir bestesi de bulunmaktadır. Hâşebe, *Mu‘cemü’l-Mûsika’l-Kebîr*, 3: 400-401.

⁶⁴³ Sellâme (ö. 748), Emevî döneminin meşhur müzisyen hanımlarındandır. Şarkı söylemeyi Ma‘bed, Cemile, İbn Aişe ve Malik b. Ebi’s-Semh gibi devrin meşhur müzisyenlerinden öğrenmiş ve Medine’de şöhret bulmuştur. Dindarlığı ve Kur’an kıraatindeki ustalığı ile bilinen, “Kass” lakaplı Mekkeli Abdurrahman b. Ammar el-Huşemî’nin ona âşık olmasından dolayı kendisine Sellâmetü’l-Kass lakabının verildiği söylenir. Sellâme, Emevî halifesi Yezîd b. Abdülmelik’in Habbâbe’den sonra en çok ilgi gösterdiği cariyesi olarak bilinir. Detaylı bilgi için bkz. İsfahânî, *Kitâbü’l-Eğânî*, 8: 454-465; Hâşebe, *Mu‘cemü’l-Mûsika’l-Kebîr*, 3: 97-98; Aycan, “İslam Toplumunda Eğlence Sektörünün Ortaya Çıkışı”, 1998, 183-184.

(حبابة),⁶⁴⁴ Sellame'nin kız kardeşi Rayyâ (ريا), Sabâbetü'l-Medyeniyye (صبابة المدينية), Su'de (سعدة), Ebi Atîk'mın (أبي عتيق) hanımı, Ahdal'mın (الأخطل) cariyesi, Ümmü Cübeyr (أم جبير), Rubeyhatü'ş-Semmasiyye (ربيحة الشماسية),⁶⁴⁵ Ebi'l-Arâkib'in (أبي العراقيب) cariyesi, Hard'mın (حرط) kızı Anân (عنان), Azzetü'l-Merzûkiyye (عزة المرزوقية) ve Ma'bed'in (معبد) kızı Bêsbâse (البسباسة).⁶⁴⁶

4.1.8.2.3. İslamiyet'in İlk Dönemi Muhannes (Efemine) Müzisyenler

Havi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn'da İslamiyet'in ilk dönem müzisyenlerinden olup muhannes (efemine) olarak vasfedilen on yedi isim zikredilmiştir.

Bu isimler sırasıyla şöyledir:⁶⁴⁷ Hît ya da Heyte (هيت),⁶⁴⁸ Delâl (الدلال),⁶⁴⁹ Nâfi' (طريفية),⁶⁵⁰ Berdü'l-Füâd (برد الفؤاد), Nevmetü'd-Duhâ (نومة الضحى),⁶⁵¹ Darîfetü'n-Nûâs (نوافس), Fend (فند),⁶⁵² Ebû Zeyd (أبو زيد), Rahha (رحة), Taraz (طراز), Şübeyb (شبيب),⁶⁵³ Sağîra (صغيرة), Ukbe (عقبة), İbrahim (إبراهيم), Zünkada' (زنقطة), Fehme (فهمة) ve Abâdil (عبادل).

⁶⁴⁴ Asıl adı Aliye'dir (ö.724). Medine'li bir cariyeden dünyaya gelmiştir. Şarkıları çok güzel söyler ve güzel üd çalardı. Ona Habbâbe ismini ise, Emevî halifelerinden Yezîd b. Abdülmelik vermiştir. Sellâme ile birlikte Yezîd'in iki gözdesinden birisi olduğu söylenir. Rivayete göre Yezîd, Habbâbe'ye çok tutkun olup ona olan aşkıdan dolayı devlet işlerini bile ihmal etmiştir. Detaylı bilgi için bkz. İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 15: 85-100; Haşebe, *Mu'cemü'l-Mûsika'l-Kebîr*, 2: 150-151; Aycan, "İslam Toplumunda Eğlence Sektörünün Ortaya Çıkışı", 1998, 180-183; Mehdi, *El-Musika'l-Arabiyye Târihuhâ ve Edebühâ*, 27-28.

⁶⁴⁵ İbn Aişe'nin hanımıdır. Dönemin meşhur şarkıcılarındandır.

⁶⁴⁶ Besbâse: İslamiyet'in ilk döneminde yaşamış kaynaklardandır ve meşhur muğannî Ma'bed'in kızıdır. Hakkında bilgi için bkz. Haşebe, *Mu'cemü'l-Mûsika'l-Kebîr*, 1: 297.

⁶⁴⁷ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 37.

⁶⁴⁸ Hît ya da Heyte. Hakkında bilgi için bkz. İbnü'l-Esir, *Üsdü'l-Ğâbe fi Marifeti's-Sahâbe*, 5: 395.

⁶⁴⁹ Delâl: İsmi Nâkıt'tır. Künyesi Ebû Zeyd'dir. Medîne'deki Ben'i Fehm sülalesinin kölelerindendir. İslamiyet dönemi İlk Şarkıcılardandır. Muhannestir. Tatlı dilli güzel yüzlü olduğu için kendisine "Delâl" ismi verilmiştir. Bilgi için bkz. Haşebe, *Mu'cemü'l-Mûsika'l-Kebîr*, 5: 306-308.

⁶⁵⁰ Nâfi': Adı Ebû Abdullah Nâfi' b. Tanbüre'dir. Medîneli şarkıcılardandır. Aslen Yemenlidir. Lakabı Nakş en-Nedâra'dır. Ebû'l-Ferec el-İsfahânî kitabında birkaç yerde ayrıntısız olarak ondan bahsetmiştir. Seçkin yüz şarkılardan birisi ona aittir. Detaylı bilgi için bkz. Haşebe, *Mu'cemü'l-Mûsika'l-Kebîr*, 5: 334-336.

⁶⁵¹ Nevmetü'd-Duhâ: İsmi Habîb el-Muhannestir. Lakabı ise Nevmetü'd-Duha'dır. İslam'ın ilk döneminde Medîne'de cariyelerle ve muğannîlerle yaşamıştır. Muhanneslerdendir. Hakkında bilgi için bkz. Haşebe, *Mu'cemü'l-Mûsika'l-Kebîr*, 2: 253.

⁶⁵² Adı Fend, lakabı ise Ebû Zeyd'dir. Aişe binti Sa'd b. Ebi Vakkâs'ın azatlısıdır. Medîne'de yetişmiş muğannîlerdendir. Muhannesler arasında zikredilir. İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 17: 177; Haşebe, *Mu'cemü'l-Mûsika'l-Kebîr*, 4: 387.

⁶⁵³ Adı, Şebib b. Yezîd b. Cemra'dır. Müellifin müzisyen olarak zikrettiği bu isim aynı zamanda Emevî dönemi şairlerindendir. Hakkında bilgi için bkz. İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 12: 462.

4.1.8.3. Emevîler Dönemi (Miladi 661-750)

Emevîler, Raşid Halifeler döneminin (632-661) ardından Hz. Ali'nin 661 yılında şehit edilmesi ile İslam devletinin başına geçen Muaviye b. Ebî Süfyan'ın kurduğu, 750 yılında Abbâsîler tarafından yıkılana kadar da hilafet ve devlet yönetimini elinde bulunduran hanedandır.

1.3.5.3.1. Emevîler Dönemi Erkek Müzisyenler

İbnü't-Tahhân eserinde, Emevîler dönemi meşhur erkek müzisyenleri olarak on iki isim zikretmiştir.

Bu isimler sırasıyla şunlardır:⁶⁵⁴ Yûnus el-Kâtib (يونس الكاتب), Ömer el-Vâdî (عمر الوادي),⁶⁵⁵ Huneyn b. Belû' (حنين بن بلوع),⁶⁵⁶ Dehmânü'l-Eşkar (دحمان الأشقر),⁶⁵⁷ Atarrat (أبو عطراد),⁶⁵⁸ ed-Dârimîyyi (الدارمي),⁶⁵⁹ Ahmedü'n-Nasbî (أحمد النصبي),⁶⁶⁰ Ebû'l-Feyyâd (أبو

⁶⁵⁴ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 108.

⁶⁵⁵ Ömer el-Vâdî: Adı ömer b. Davut b. Zâzân'dır. Dedesi Amr b. Osman b. Afvan'nın kölesiydi. Sesi çok güzeldi Vâdî'l-Kurâ'da şarkı söyleyen ilk kişidir. Vâdî'l-Kurâ sakinleri şarkıyı ondan öğrenmişlerdir. Harem bölgesine gelmiş ve buradaki müzikînaslardan ders alarak müzikî bilgisini geliştirmiştir. Emevî halifelerinde Yezid'in yakınında bulundu ve ondan ilgi gördü. İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 7:62.

⁶⁵⁶ Adı, Huneyn b. Belû' el-Hayrey'dir. Emevî döneminin şair ve muğannilerindedir. Hire'de yaşamıştır. Hristiyan'dır. Develerini Şamlı tüccarlara kiralayarak geçimini sağladı. İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 2: 560.

⁶⁵⁷ Asıl ismi, Abdurrahman b Ömer (ö. 782), künyesi ise Ebû Ömer'dir. Genelde "Sarışın Dehmân" diye adlandırılırdı. Hicri II. asırda yaşamış olan Dehmân, Ma'bed'in hizmetçilerinden olup müzikî sanatını ondan öğrenmişti. Rivayete göre müzik konusunda bir dâhidir. Detaylı bilgi için bkz. İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 6: 305-312; Ziriklî, *El-A'lâm*, 3: 320; Aycan, "İslam Toplumunda Eğlence Sektörünün Ortaya Çıkışı", 1998, 191.1; İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 156.

⁶⁵⁸ Atarrat, Ensarın kölelerindendi. Daha sonra Amr b. Avf'ın kölesi oldu. Mezine'nin kölesi olduğu da söylenir. Kendisi Medînelidir. Künyesi Ebû Hârûn'dur. İshâk el-Mevsilî, onun güzel bir sesli olduğunu ve güzel şarkı söylediğini, aynı zamanda bir fâkih ve kuran kârîsi olduğunu söylemiştir. Şarkılarını irticali olarak söylerdi. Emevî dönemini muğannilerinden olmakla birlikte Abbâsî halifesi Hârûnürreşid zamanına kadar yaşamıştır. İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 3: 212.

⁶⁵⁹ Süveyd b. Zeyd oğullarındandır. Emevî halifelerinden Ömer b. Abülaziz döneminde yaşamıştır. Dönemin şairlerinden olmasının yanı sıra iyi bir müzisyendi. Hakkında bilgi için bkz. İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 3: 33.

⁶⁶⁰ Asıl adı Ahmed b. Üsâme el-Hemedânî'dir. Hicri I. asırda Irak'ta yaşamıştır. İslamiyet döneminin ikinci tabaka muğannilerindedir. Nasb türünde ilk şarkı söyleyenlerden olduğu için Ahmedü'n-Nasbî olarak bilinmiştir. Şarkılarını genellikle çalarak icrâ eden ve bu yönüyle meşhur olan bir muğannîdir. Ahmedü'n-Nasbî, Emevî idarecilerinden Ubeydullah b. Ziyad'ın nedimlerindendi. Detaylı bilgi için bkz. İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 6: 334; Cündî, *Min Târihi'l-Ğinâ-i İnde'l-Arab*, 172-174; Haşebe, *Mu'cemü'l-Mûsika'l-Kebîr*, 1: 101-102.

إبراهيم), İbrahim b. el-Heyssem (إبراهيم بن الهيثم), Karârîd (قراريط), İbrahîm b. Cercis (إبراهيم بن جرجس), es-Salt b. el-Feyyâd (الصلت بن الفياض).

1.3.5.3.2. Emevîler Dönemi Kadın Müzisyenler

Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn'da, Emevîler dönemi meşhur kadın müzisyenleri olarak, toplam on sekiz isim yer almaktadır.

Bu isimler müellifin verdiği sıraya göre şöyledir:⁶⁶¹ Hammâde İbnetü Ma'bed (حمادة ابنة معبد), İbn Tüffâha'nın (ابن تفاعحة) cariyesi Hasde (حسيده),⁶⁶² Velîd'in (الوليد) cariyesi Nevvâr (نوار), el-Himfâ (الحنفاء), el-Hübeyra (الهبيرة), Basbas (بصبص),⁶⁶³ Denânîr (دنانيير),⁶⁶⁴ Mümennea (ممنعة), Bezelü'l-Kebîra (بذل الكبيرة),⁶⁶⁵ Zünkuda (زُنْقُطَة), Nazmü'l-Amyâ (نظم العمياء), Sanâdîd (صناديد), Lümeys (لميس), Ali'nin (علي) cariyesi Mütteyyem (متميم), Kalemü's-Salihiyye (قلم الصالحية), Süleyman'ın (سليمان) cariyesi Acâib (عجائب), Sâhirü's-Sevdâ (ساحر السوداء) ve Kadîbü's-Sevdâ (قضيبيب السوداء).

1.3.5.3.3. Emevî Halifelerinden Müzisyen Olanlar

İbnü't-Tahhân eserinde, müstakil bir başlık altında Emevî halifelerinden üç tanesini müzisyen olarak vâsfetmiştir.

⁶⁶¹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 108-109.

⁶⁶² *Kitâbü'l-Eğânî*'de İbn Tüffâha'nın cariyesi olarak "Hamide" ismi geçmektedir. İbnü't-Tahhân, bu ismi hatalı olarak yazmış olabilir. Bkz. İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 9: 52.

⁶⁶³ Basbas: Medinelidir. Yahya b. Nefis'in cariyelerindendi. Güzel bir yüzü ve sesi vardı. İlk tabaka şarkıcılarından şarkıyı öğrendi. Bkz. İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 15: 22.

⁶⁶⁴ Denânîr, Yahyâ b. Hâlid el-Bermekî'nin azatlı cariyelerinden olup sarışın bir tene sahipti. Çok güzel ve alımlı bir bayandı. Edebliydi. En çok şarkı ve şiir nakledenler arasındadır. Halife Harunreşid ona çok düşküdü ve onun yanına çok sık giderek ondan şarkı dinlerdi. Müellif Denânîr'i Emevî dönemine konumlandırmış olsa da *Eğânî* de, Abbâsiler dönemi müzisyenleri arasında zikredilmiştir. Hakkında bilgi için bkz. İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 18: 304.

⁶⁶⁵ Medîne'de doğup Basra'da büyümüş olan Bezel de sarışın bir tene sahipti. Dönemin muğannî cariyelerindendi. Güzel yüzlü tatlı sözlüydü. Onu Cafer b. Musa el-Hâdi satın almış, ondan da Muhammed emin satın almıştır. Hakkında bilgi için bkz. İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 17: 53.

Bu isimler sırasıyla; Yezîd b. Abdülmelik, (يزيد بن عبد الملك) Velîd b. Yezîd (الوليد) ve Mervân b. Hakem'dir (مروان بن الحكم).⁶⁶⁶ İsfahânî, müellifin saydığı bu üç halifenin yanı sıra Ömer b. Abdülaziz'i de müzisyen olarak vasfetmiştir.⁶⁶⁷

1.3.5.4. Abbâsîler Dönemi (Miladi 750-1258)

Abbâsî Devleti, Peygamberin amcası Abbas'ın soyundan gelen ve Emevî hanedanından sonra başa geçerek, hilafet ve devletin yönetimini beş asır elinde tutan Arap hanedanının kurduğu İslam devletidir. İbnü't-Tahhân Abbâsîler dönemine ait meşhur müzisyenleri erkekler, kadınlar, memalikten olanlar, halifeler ve halife çocukları olmak üzere müstakil başlıklar altında zikretmiştir. Ancak müellif eserini, XI. asırda Fâtımîler döneminde kaleme almış olmasından ve o dönemde Abbâsî Devleti halen varlığını sürdürmesinden dolayı müellifin verdiği isimler Abbâsîlerin kurulduğu miladi VIII. asırdan, eserin kaleme alındığı XI. asır ortalarına kadarki müzisyenleri kapsamaktadır.

1.3.5.4.1. Abbâsîler Dönemi Erkek Müzisyenler

İbnü't-Tahhân eserinde, Abbâsî dönemi erkek müzisyenleri ile ilgili toplam kırk sekiz isim vermiş ve onları öncelik sırasına göre dört gruba ayırmıştır.

İlk grupta yer alan on bir isim sırasıyla şunlardır:⁶⁶⁸ Siyât (سياط),⁶⁶⁹ Zeydü'l-Ensârî (زيد الأنصاري), Eş'abü'd-Dâmi' (أشعب الطامع), Abbâs (عباس), Ebû Merdâne (أبو مردانة), Ebû Zerzûr (أبو زرزور), Abâdil (عبادل),⁶⁷⁰ Muhammed Na'ce (محمد نعة), Ebû Cevzera (أبو جوزرة), el-Kavâirî (القواريري), Saddârü'l-Mekkî (صدار المكي).

⁶⁶⁶ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 117. Bu isimler hakkında, çalışmamızın “Eserde İsmi Zikredilen Önemli Kişiler” başlıklı bölümünde yer alan “Yöneticiler” alt başlığı içerisinde bilgi verilmiştir.

⁶⁶⁷ Abdülcelil, “Medhal ilâ Kitâb (Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn)”, 158.

⁶⁶⁸ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 109.

⁶⁶⁹ Asıl adı, Abdullah b. Vehb el-Mekkî'dir (ö. 785). Ancak daha çok lakabıyla yani Siyât ismi ile tanınmıştır. Adı Abbâsîler döneminin meşhur müzisyenleri arasında zikredilen Siyât, Yunus el-Kâtib'e öğrencilik yapmış, çok güzel bir sese ve iyi bir üd çalma yeteneğine sahip olmakla tanınmıştır. Dönemin meşhur musikîşinaslarından olan İbn Câmî'nin annesi ile evlenen Siyât, İbn Câmî ile İbrahim el-Mevsilî'ye hocalık yapmıştır. Detaylı bilgi için bkz. İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 6: 392-397; Cündî, *Min Târihu'l-Ginâ-i İnde'l-Arab*, 52-54; Mehdi, *el-Musika'l-Arabîyye Târihuhâ ve Edebühâ*, 30.

⁶⁷⁰ İsmi Abâdil b. Atiyye'dir. Kureyş kabilesinin nesebi kaybolmuş kölelerindendir. Hicri II. asırda yaşamıştır. Yunus el-Kâtib, Dehmân ve Sıyât'la çağdaş olup İslamiyet döneminin ikinci tabaka muğannilerindendir. Detaylı bilgi için bkz. İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 6: 356-374; Haşebe, *Mu'cemü'l-Müsika'l-Kebîr*, 4: 90-91; Cündî, *Min Târihu'l-Ginâ-i İnde'l-Arab*, 161-163.

İkinci grup müzisyenler ise yirmi isimden oluşmaktadır. Bu isimler de sırasıyla şöyledir:⁶⁷¹ Hakemü'l-Vâdi (حكيم الوادي),⁶⁷² Ebû Cündüb (ابو جندب), Muâz b. et-Tayyib (معاذ بن الطيب), İbn Câmî (ابن جامع), İbrahim el-Mevsîlî (ابراهيم الموصلي), Füleyh (فليح),⁶⁷³ Mansûr Dârib Zelzel (منصور ضارب زلزل),⁶⁷⁴ İbn Sağîrü'l-Ayn (ابن صغير العين), İshâk b. İbrahîm el-Mevsîlî (إسحاق بن ابراهيم الموصلي), Ebû Sadaka (أبو صدقة), Miskîn (مسكين), Hişâm b. Câmî (هشام بن جامع), Cündüb'ül-Esved (جندب الاسود), Ebû Ubâd (أبو عباد), er-Raffû Medenî (الرف)، Hazrec (خزرج), Ebû Zekârü'l-A'mâ (أبو زكار الأعمى), Yezîd-ü Havrâ' (يزيد حوراء), Muhammed b. Behrâm (محمد بن بهرام) ve el-Yakdînî (اليقطيني).

Üçüncü grupta yer alan müzisyenler dokuz kişidir. Bu isimler de sırasıyla; el-Mehdî (المهدي), Kâsım b. Zünkada (قاسم بن زنقط), İsmâil b. Zünkada (اسماعيل بن زنقط), Mansûr b. Kurratü'l-Ayn (منصور بن قرة العين), Alleveyye (علوية), Muhârik (مخارق), Muhammed b. Büshunner (محمد بن بسخنر), Amr b. Bâne (عمرو بن بانه), el-Hafsiyyi'dir (الحفصي).⁶⁷⁵

Dördüncü grupta yer alan müzisyenler ise dokuz isimden oluşmaktadır. Bunlar da sırasıyla; Ebû Dûmâr (أبو طومار), Muhammed b. el-Heyssem (محمد بن الهيثم), Muhammed b. İmrânü'l-Bermekî (محمد بن عمران البرمكي), Ebû Şeyh (أبو شيخ), Hâlidü'l-Mekkî (خالد المكي), el-Bünduk (البنديق), Ahdarü'l-Ayn (أخضر العين), el-Bâhiliyyi (الباهلي), İbnü'l-Acûz'dür (ابن العجوز).⁶⁷⁶

⁶⁷¹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 109.

⁶⁷² Adı Ebû Yahya el-Hakem b. Yahy b. Meymun'dur (ö. 770). Emevî halifelerinden Velid b. Abdülmelik'in azatlısıdır. Şarkıyı Ömerü'l-Vâdî'den öğrenmiştir. Eġânî'de Emevîler dönemi birinci tabaka müzisyenleri arasında zikredilen Hakmeü'l-Vâdî'yi müellif Abbâsîler dönemi müzisyenleri arasında zikretmiştir. Hakkında detaylı bilgi için bkz. İsfahânî, *Kitâbü'l-Eġânî*, 6: 480-486; Haşebe, *Mu'cemü'l-Mûsika'l-Kebîr*, 2: 227-228.

⁶⁷³ Adı, Füleyh b. Ebi'l-Avrâ (ö.818)'dir. Abbâsî döneminin ikinci tabaka meşhur mugannilerinden olan Füleyh, mûsikî sanatındaki ustalığından dolayı kısa sürede Abbâsî saray müzisyenleri arasına girmiş, Abbâsî halifelerinden Vâsık ve Hârûn Reşîd'den yakın ilgi görmüştür. Hârûn Reşîd'in isteği üzerine, İbrahim el-Mevsîlî ve İbn Câmî ile beraber klasik Arap mûsikîsinin en seçkin yüz eserini belirleyen üç isimden birisidir. Detaylı bilgi için bkz. İsfahânî, *Kitâbü'l-Eġânî*, 4: 502-507; Cündî, *Min Târihu'l-Ginâ-i İnde'l-Arab*, 82-88; Haşebe, *Mu'cemü'l-Mûsika'l-Kebîr*, 4: 384-386.

⁶⁷⁴ Zelzel (ö. 790), Hicri II. asırda yaşamış Abbâsîler döneminin en iyi üdilerindedir. Aslen Kûfe'li olan Zelzel'i, İbrahim el-Mevsîlî Bağdat'a Abbâsî sarayına getirmiştir. Üd sazında "Vusta Zelzel" adı verilen perdeyi ilk defa kullanan kişidir. Kaynaklarda kendi döneminde ondan daha iyi üd çalan olmadığı kaydedilmiştir. Hakkında detaylı bilgi için bkz. Haşebe, *Mu'cemü'l-Mûsika'l-Kebîr*, 5: 244-246; Mehdî, *El-Musika'l-Arabiyye Târihu'ha ve Edebühâ*, 75-76.

⁶⁷⁵ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 110.

⁶⁷⁶ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 110.

Müellifin dört gruba ayırarak isimlerini zikrettiği bu kırk sekiz müzisyenden birçoğu İsfahânî'nin *Eğânî*'sinde de geçmektedir. Bu isimler arasında Abbâsîler döneminde fazlaca şöhret bulmuş olanlar ise; Siyât, Abâdil, Hakemü'l-Vâdi, İbn Câmî, İbrahim el-Mevsîlî, Fülejh, Zelzel, İshâk el-Mevsîlî, Alleveyye, Muhârik ve Amr b. Bâne'dir.

1.3.5.4.2. Abbâsîler Dönemi Kadın Müzisyenler

Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn'da, Abbâsîler dönemi kadın müzisyenler ile ilgili bölümde toplam on altı isim geçmektedir.

Bu isimler sırasıyla şöyledir:⁶⁷⁷ Musa'nın iki cariyesi Ğâdir (غادر) ve Dayf (مخارق), Şâribetü Fer'â (شاربة فرعاء), İshâk'ın (إسحاق) cariyesi Muhârik (مخارق), Müteyyemü'l-Havlâ' (متيم الحولاء), Kalemü's-Safrâ' (قلم الصفراء), İbn Tahir'in (ابن طاهر) cariyesi Bezel (بزل), Kâtib Râşid'in (كاتب راشد) cariyesi Beyât (بيات), Ümmü Alî'nin (أم علي) kızı Ra's (الرأس), Ferîdetü's-Suğrâ (فريدة الصغرى), Haşfü'l-Vâdihyye (خشف الواضحية), Fühümetü's-Sevdâ (فهيمة السوداء), Zeynebü'l-Kübrâ (زينب الكبرى), Mesleme'nin (مسلمة) cariyesi Hüdâ (هدى), el-Mâlikî'nin (المالكي) kızı Âmine (أمنة), Min'atü's-Sevdâ (منعة السوداء).

Müellifin zikrettiği bu isimlerden en meşhur olanları, Ferîdetü's-Suğrâ ve İbn Tâhir'in cariyesi Bezel'dir. Diğerleri ise mûsikî kaynaklarında isimlerine pek rastlanılmayan kişilerden oluşmaktadır.

1.3.5.4.3. Abbâsîler Dönemi Memâlikten olan (Köle) Müzisyenler

İbnü't-Tahhân eserinde Abbâsîler dönemine ait memalikten olan dokuz erkek, on dokuz da kadın müzisyen zikretmiştir.

Erkeklerin isimleri sırasıyla şunlardır:⁶⁷⁸ Nâfiu'l-Hayr (نافع الخير), Ebû Kamil (أبو كامل), Feth (فتح), Sebat (سبط), Ma'bed (معبد), Muhârik (مخارق), Sürûr (سرور), Zerzûr (زرزور), Bedîh (بديح), Süleyman (سليمان), Abdâl (عبدال), Kamra (قمره), Tanâb (طناب), Gargar

⁶⁷⁷ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 110.

⁶⁷⁸ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 111.

(قرقر), Fülful (لفل), Saġîr (صغير), Hüseynü'l-Ahval (حسين الأحوال), Selsel (سلسل), Meyyâh (مياح).

Kadınların isimleri ise sırasıyla; Bid'a (بدعة), Mülâhız (ملاحظ), Mûlah (ملح), Fevz (فوز), Ğarâm (غرام), Enîs (أنيس), Radâd (رداد), Kalem (قلم), Neşvân (نشوان), Sâriye (سارية), Müniyye (منية), Meyyâha (مياحة), Miske (مسكة), ed-Dârimiyye (الدارمية), Zeyneb (زينب), İştîyâk (اشتياق), Hulve (حلوة), et-Tavîle (الطويلة), Râyâyâ en-Nâciye'dir (ريانا الناجية).⁶⁷⁹

Müellifin memalikten olduklarını belirttiği bu isimlerin arasından, başta İsfahânî'nin *Eġânî*'si olmak üzere mûsikî kaynaklarda hakkında bilgi bulunan meşhur bir isme rastlamadık. Bu isimlerin, Abbâsîler dönemine ait olsalar da, IX. asrın sonlarında (ö. 967) vefat eden İsfahânî ile İbnü't-Tahhân'ın eserini kaleme aldığı XI. asır arasında yaşamış kişiler olması muhtemeldir.

1.3.5.4.4. Abbâsî Halifelerinden Müzisyen Olanlar

Müellif eserinde Abbâsî halifelerinden müzisyen olanları zikrettiği bölümde toplam on halife ismi vermiştir.

Bu isimler sırasıyla şöyledir:⁶⁸⁰ Mehdî (المهدي), Hârûnürreşîd (هارون الرشيد), Emîn (الأمين), Me'mûn (المأمون), Mu'tasım (المعتصم), Vâsık (الواثق), Mütevekkil (المتوكل), Mu'tez (المعتز), Mu'tazid (المعتضد) ve İbrâhim b. el-Mehdî (إبراهيم بن المهدي).⁶⁸¹

İbnü't-Tahhân'ın aynı zamanda müzisyen olduklarını belirttiği bu halifelerden sadece dört tanesi İsfahânî tarafından da benzer şekilde vasedilmiştir ki bunlar; Vâsık, Mu'tez, Mu'tezid ve İbrahim b. el-Mehdî'dir. Ayrıca İsfahânî, müellifin müzisyen Abbâsî halifeleri arasında saymadığı Mustansır ve Mutemid'i de zikretmiştir.⁶⁸²

⁶⁷⁹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 111.

⁶⁸⁰ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 117.

⁶⁸¹ Bu isimler hakkında, çalışmamızın "Eserde İsmi Zikredilen Önemli Kişiler" başlıklı bölümünde yer alan "Yöneticiler" alt başlığı içerisinde bilgi verilmiştir.

⁶⁸² Abdülcelil, "Medhal ilâ Kitâb (Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn)", 158.

1.3.5.4.5. Abbâsî Halifelerinin Kızlarından Müzisyen Olanlar

İbnü't-Tahhân eserinde, halifelerin erkek çocuklarından müzisyen olanlarla ilgili bir başlık açmış ancak eserin ilgili bölümü eksik olduğu için burada zikrettiği isimlere dair elimizde herhangi bir bilgi mevcut değildir. Diğer taraftan “Halife kızlarından müzisyen olanlar” başlığı altında ise tamamı Abbâsî halifelerinin kızlarından altı isim zikretmiştir.

Bu isimler ise sırasıyla; Mehdî'nin kızı Aliyye (عليه), Hârûnürreşîd'in kızları Ümmü Ebîhâ (أم أبيها) ve Hamde (حمدة), İsâ b. Ali'nin kızı Ümmü Abdullah (أم عبد الله), Ali b. el-Mehdî'nin kızı Leylâ (ليلى), Abdullah b. Mûsâ'nın kızı Fâtıma'dır (فاطمة).⁶⁸³

1.3.5.5. İhşîdîler Dönemi (Miladi 935-969)

İhşîdîler, Mısır'da hüküm süren Tolunoğulları hanedanının 905 yılında yıkılması sonrasında yaşanan siyasi boşluğun ardından, 935 yılında Muhammed b. Togaç (935 - 946) tarafından kurulmasıyla başlayıp, 969 yılında Fâtımîler tarafından yıkılana kadar hüküm süren Türk-İslam hânedanıdır.

1.3.5.5.1. İhşîdîler Dönemi Erkek Müzisyenler

Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn'da müellif, müstakil bir başlık altında Mısır'da Fâtımîlerden önce kısa bir süre hüküm sürmüş olan İhşîdîler dönemine konumlandığı, on ikisi erkek ve dokuzu kadın olmak üzere toplam yirmi bir müzisyen ismi zikretmiştir.

Erkek müzisyenler sırasıyla şunlardır:⁶⁸⁴ Ebû'l-Kâsım el-Fârisî (أبو القاسم الفارسي), Ebû Bekir el-Enbârî (أبو بكر الأنباري), Hasan ed-Deffâf (حسن الدقّاف), Ebû Ali b. el-Cezzâr (أبو علي بن الجزار), Ebû'l-Feth b. el-Hariyye (أبو الفتح بن الحرّية), Merzûku'l-Esved (مرزوق الأسود), İbn Masas ez-Zâmir (ابن مصص الزامر), Elkâu'z-Zâmir (القاع الزامر), İbnü'l-Müneccim Tanbûrî (ابن المنجم طنبورري), Selmâ'nın kölesi Nihdîr (نحدير غلام سلما), el-Vâsıtî (الواسطي) ve İbnü'l-Kûfî (ابن الكوفي).

⁶⁸³ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 118.

⁶⁸⁴ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 112.

1.3.5.5.2. İhşîdîler Dönemi Kadın Müzisyenler

İbnü't-Tahhân'ın, İhşîdîler dönemine ait olduklarını belirttiği kadın müzisyenler ise sırasıyla; Seken'in (سكن) cariyesi Tuhfe (تحفة), Velihâ el-Bağdadiye (ولهى البغدادية), Sümeru'r-Rebabiyye (سُمر الربابية), Salfü's-Sağîra (الصغيرة صلف), Müşfik'in (مشفق) cariyesi Sittü's-Siğâr (ست الصغار), İnsafü's-Sevdâ (السوداء إنصاف), Neşvânü'r-Râkîsa (نشوان الراقصة), Nağamü'l-Mâdrâniyye (نغم المادرائية), Tuhfetü'l-Cenkiyye (تحفة الجنكية)⁶⁸⁵ dir.

Yaptığımız araştırmalara göre, İbnü't-Tahhân'ın verdiği bilgiler dışında İhşîdîler dönemi mûsikîsine dair klasik kaynaklarda herhangi bir bilgi yer almadığı gibi, bu dönem mûsikîsi hakkında Arap mûsikî tarihçileri tarafından yapılmış herhangi bir çalışmaya da rastlamadık. Bu yönüyle *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, kısa bir süre tarih sahnesinde kalan İhşîdîler dönemi müzisyenlerinden bahseden tek kaynak olma özelliğine sahiptir.

1.3.5.6. Fâtımîler Dönemi (Miladi 909-1171)

Fâtımîler Dönemi, İslam tarihinde 909 yılında Şii-İsmâililerin ilk imamı Ubeydullah el-Mehdî tarafından, ilk olarak Tunus merkezli kurulan ve 969 yılında Mısır'ı elinde bulunduran İhşîdîleri yıkarak merkezini Kahire'ye taşıması ile birlikte, hâkimiyet alanını Kuzey Afrika'dan Ortadoğu'ya kadar genişleten Fâtımî Devleti'nin, 1171 yılına kadar hüküm sürdüğü yaklaşık üç asırlık dönemi ifade etmektedir.

İhşîdîler dönemi ile ilgili olduğu gibi, Fâtımîler dönemine ait müzisyenlerden bahseden tek kaynak olan *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*'da İbnü't-Tahhân, kendisinin de yaşadığı bu döneme konumlandığı müzisyenlerle ilgili “Mısırlı Erkek Müzisyenler”, “Mısırlı Kadın Müzisyenler”, “Mısır'da Memâlikten olan (Köle) Müzisyenler”, “Şamlı Erkek Müzisyenler” ve “Şamlı Kadın Müzisyenler” olmak üzere beş müstakil başlık ayırmıştır. Ancak İbnü't-Tahhân'ın Fâtımîlerin hüküm sürdüğü dönemin ortalarında yaşamış olmasından dolayı, bu döneme ait verdiği müzisyen isimleri sadece Fâtımîlerin ilk iki asrını kapsamaktadır.

⁶⁸⁵ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 112.

1.3.5.6.1. Fâtımîler Dönemi Mısırlı Erkek Müzisyenler

İbnü't-Tahhân *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*'da, Fâtımîler dönemi Mısırlı meşhur erkek müzisyenleri olarak toplam elli bir isim zikretmiştir.

Bu isimler sırasıyla şöyledir:⁶⁸⁶ Abdullah el-Huveylâ (عبدالله الحويلاء), Şerîfü'r-Rassî (الشريف الرسي),⁶⁸⁷ Muzaffer b. el-Huveylâ (مظفر بن الحويلاء),⁶⁸⁸ Ebû Abdullah'ın (أبو) kardeşi, el-Batal'in (البطل) kardeşi, en-Nizâm (النظام), Necmü'l-Bahtiyârî (نجم البخيتاري), İbnü'r-Resâilî (ابن الرسائلي), İbnü'l-Müfârîî (ابن المفارعي), Ebû Abdullah b. et-Tahhân (أبو محمد بن الطحان), Ebû Muhammed b. et-Tahhân (أبو محمد بن الطحان), Ebû'l-Kâsım Tâhir (أبو القاسم طاهر), Ebû Mürrati's-Sa'î (أبو مرة السعلي), Humâr b. Nihrîr (خمار بن نحرير), İbnü'r-Râşidiyye (ابن الراشديّة), el-Kibrîtî (الكبريتي), el-Vadvâd (الوطواط), el-Cellâdî (الجلادي), İbn Hard el-Belah (ابن خرط البلح), Hasen er-Radî (حسن الردي) ve onun oğlu Ali (علي), Müraccâ b. el-Huveylâ (مرجًا بن الحويلاء),⁶⁸⁹ Ahmedkâ (أحمدكا), İbnü'l-Büram (ابن البرم), Fâiku'r-Râikî (الرائقي فائك), Necâ b. el-Hannâk (نجا بن الخنّاق), el-İskâf (الإسكاف), el-Bürkânî (نصيرة),⁶⁹⁰ Nasîra (نصيرة),⁶⁹¹ İbnü's-Serâiyye (ابن السراعيّة), İbnü's-Şâmiyye (ابن الشاميّة),⁶⁹⁰ Nasîra (نصيرة),⁶⁹¹ el-Kuneyne (القنينة), İbnü'l-Kütebî (ابن الكتبي), Yuhannes (يحنس), İbnü'r-Rakkâme (ابن الرقامة), Hasen el-A'sar (حسن الأعرس), İbnü'n-Nasrâniye (ابن النصرانيّة), İbn Mektûme (ابن مكتومة), el-Bennâ'nın (البناء) iki oğlu, İbnü'l-Cezzâr (ابن الجزّار), İbnü's-Sehmî (ابن السهمي)

⁶⁸⁶ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 112-113.

⁶⁸⁷ Fâtımîler döneminin meşhur müzisyen ve bestekârlarından olan Şerif Ebû'l-Kâsım er-Rassî, müellifin babası Ebû Muhammed b. et-Tahhân ve Ebû'l-Feth Muzaffer el-Huveylâ'nın çağdaşı olup Mısır'da yaşamıştır. Er-Rassî, şarkılarını üd çalarak söylerdi. Hakkında bilgi için bkz. İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 3-4, 27, 102, 206.

⁶⁸⁸ Ebû'l-Feth Muzaffer b. el-Huveylâ, Fâtımîler döneminin meşhur müzisyenlerinden olup Mısır'da yaşamıştır. Yine dönemin meşhur müzisyenlerinden olan ve İbnü't-Tahhân'ın çağdaşı Muraccâ b. Ebû'l-Feth el-Huveylâ'nın babasıdır. Muzaffer el-Huveylâ, dönemin meşhur müzisyenlerdinden olan ve yakın arkadaşı Şerif Ebû'l-Kâsım er-Rassî ile mûsikî konusunda sürekli bir rekabet içerisinde olmuştur. Bkz. İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 77.100, 202-203.

⁶⁸⁹ Müraccâ b. el-Huveylâ da Fâtımîler döneminin meşhur müzisyenlerindendir. İbnü't-Tahhân'la aynı dönemde Mısır'da yaşamıştır. Müellifin kendisine rakip olarak gördüğü müzisyenlerden birisidir. Bkz. İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 23.131, 206-207.

⁶⁹⁰ Adı Ebû'l-Hüseyn İbnü's-Şâmiyye'dir. Fatımîler dönemi meşhur müzisyenlerinden olup aslen Şamlıdır. İbnü't-Tahhân'ın bizzat tanıdığı bir isim olan İbnü's-Şâmiyye, bir süre Fatimî halifelerinden Mevlana el-Hâkim'in, Humus ve çevresine vali tayin ettiği Maziyyü'd-Devlet Nasrullah b. Bezzal'in sarayında müzisyen olarak bulunmuştur. Çok zeki bir müzisyen olup karşısındaki kişinin durumuna göre şarkı söylerdi. Detaylı bilgi için bkz. İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 29.45, 58, 101, 205.

⁶⁹¹ Fâtımîler dönemi müzisyenlerinden olan Nasîratü'l-Muğannî, daha ziyade Ebû Nasr lakabıyla tanınmıştır. Mısır'da yaşayan Nasîra, dönemin müzisyenlerinden olan İbnü's-Şâmiyye'nin yakın arkadaşıdır. Bkz. İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 29.

el-Kevvâz (الكوّاز), İbnü's-Sa'd el-Kaffâs (ابن السعد القفاص), en-Nevfilî (النوفلي), Humâr el-Bahnî (خُمَار البحني), İbnü'l-Ferrâs (ابن الفراس), İbn Mürra (ابن مرّة), el-Haşimî (الهاشمي), Ebû Ali b. er-Rassî (ابو علي بن الرسي), İbn Tâhir (ابن طاهر) ve bu kitabın müellifi; el-Şeyh Ebû'l-Hüseyn Muhammed b. et-Tahhân (الشيخ ابو الحسين محمد بن الطحّان).

Müellif, bu bölümün sonunda bizzat kendi ismini kitabın müellifi olarak zikretmiştir. Ayrıca bu bölümde verdiği elli bir erkek müzisyen arasından başta babası Ebû Muhammed b. et-Tahhân olmak üzere, Şerîf Ebû'l-Kâsım er-Rassî, Muzaffer b. el-Huveylâ, Müraccâ b. el-Huveylâ, İbnü'ş-Şâmiyye, Nasîratü'l-Muğannî, gibi bazıları hakkında eser içerisinde bir kısım bilgilere yer vermiştir.

1.3.5.6.2. Fâtımîler Dönemi Mısırlı Kadın Müzisyenler

Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn'da, Fâtımîler dönemi Mısırlı meşhur kadın müzisyenleri olarak ise, elli sekiz isim zikretmiştir.

Bu isimler sırasıyla; Şekletü'l-Mu'tasimiyye (شكلة المعتصمية), Uteyemetü'r-Riyâhiyye (عُتَيْمَةُ الرِيَاحِيَّةِ), Savle (صَوْلَةٌ), Şerâre (شَرَارَةٌ), Yüsrâ (يُوسْرَى), Ğuneyme (غُنَيْمَةٌ), Bişru'n-Nâdiriyye (بِشْرُ النَّادِرِيَّةِ), Zarfü'l-Vezîriyye (ظَرْفُ الْوَزِيرِيَّةِ), Şüreyratü'l-Vezîriyye (شُرَيْرَةُ الْوَزِيرِيَّةِ), Sıyânetü'l-Yemeniyye (صِيَانَةُ الْيَمَنِيَّةِ), Sıyânetü'l-Akîliyye (صِيَانَةُ الْعَقِيلِيَّةِ), el-Hâle (الْحَالَةُ), Cürâdetü'r-Revânîyye (جُرَادَةُ الرَّوْنِيَّةِ), Mesâbîhu'r-Reyhâniyye (مَصَابِيحُ الرِيْحَانِيَّةِ), Zehvetü'l-Bağdâdiyye (زَهْوَةُ الْبَغْدَادِيَّةِ), Uddetü'l-Eftusiyye (عُدَّةُ الْأَفْطُسِيَّةِ), Şüherü'l-Kâidiyye (شُھْرُ الْقَائِدِيَّةِ), Şecvetü'l-Hadîdiyye (شَجْوَةُ الْحَدِيدِيَّةِ), el-Esmeriyye (الْأَسْمَرِيَّةِ), Bedrü't-Tabbâle (بَدْرُ الطَّبَّالَةِ), eş-Şükriyye (الشُّكْرِيَّةِ), Ursü'l-Kumeyye (عُرْسُ الْقُمَيْيَةِ), Zevra'r-Rikâbiyye (زَوْرُ الرِّكَابِيَّةِ), Tav'a (طَوْعَةٌ), Zînetü's-Sercûniyye (زِينَةُ السَّرْجُونِيَّةِ), Meânîye'l-Ebvâ (مَعَانِي الْأَبْوَا), İshâkiyye (إِسْحَاقِيَّةِ), es-Sevdâü'l-Hâlikiyye (السُّودَاءُ الْحَالِكِيَّةِ), İbnetü Lü'lü' (الْحَوِيلَاءُ), İbnetü Nihrîr (ابنة نحرير), el-Yûsufiyye (اليُوسُفِيَّةِ), el-Huveylâ'nın (الْحَوِيلَاءِ) zevcesi el-Beyzâ (الْبَيْضَاءُ), er-Reîs'in (الرئيس) câriyesi Bükûr (بُكُور), el-Bekcûrî'nin (الْبِكُورِي) cariyesi el-Bağdâdiyye (الْبَغْدَادِيَّةِ), Mülk er-Rassiyye (مُلْكُ الرَّسِّيَّةِ), Zînetü'l-Kadîbiyye (زِينَةُ الْقَضِيبِيَّةِ), el-Kâbile'nin (الْقَابِلَةِ) kızı Lezzet (لَذَّة), Melîke (مَلِكَةٌ), A'sar Badne (بَطْنَةُ أَعْصَر), Şerâretü't-Tâhûtiyye (شَرَارَةُ التَّاهُوتِيَّةِ), el-Mersadiyye (الْمَرْصَدِيَّةِ), el-Bâbiliyye (الْبَابِلِيَّةِ), Vüddü'r-Rassiyye (وُدُّ الرَّسِّيَّةِ), el-Yetîm'in (الْيَتِيمِ) cariyesi Tarbe (طَرْبَةٌ), Şemmâme (شَمَامَةٌ) ve onun arkadaşı el-Vezîriyye (الْوَزِيرِيَّةِ), es-Sevdâ (السُّودَاءُ), Cünha (جُنْحَةٌ), Kasîrû's-

Sükker (قصير السكر), Sîtü'l-Hâkimiyye (سييت الحاكمية), es-Sa'diyye (السعدية), en-Naîmiyye (النعيمية), el-Hirakiyye (الجرقية), Cehza (جحظة), el-Kâide (القائدة), Fâsikü'l-Harîtiyye (فاسق), Kasasü'l-Eftusiyye (قصص الأفضسية), İbnetü'l-Habbaze (ابنة الخبازة), el-Fiddiyye'dir (الفضية).⁶⁹²

1.3.5.6.3. Fâtımîler Dönemi Mısır'da Memâlikten olan (Köle) Müzisyenler

İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*'da Fâtımîler dönemi Mısırlı köleler arasında müzisyen olan yirmi beş kişi zikretmiştir.

Bu isimler sırasıyla şunlardır:⁶⁹³ Bercivâ'nın (برجوان) kölesi Necâ (نجا), İbn Kumâme'nin (قمامة ابن) kölesi Vişâh (وشاح), Şüher'in (شهر) kardeşi Seâde (سعادة), es-Seyyide'nin (السيدة) kölesi Ehyef (أهيف), Bintü Mâye'nin (بنت مائة) kölesi Riyâd (رياض), Mürhefü'l-Kâidî (مرهف القائي), Azîz'in (عزيز) kölesi Müfeddâ (مفدى), Fadl'ın (فضل) kölesi Azîz (عزيز), İbn Hannûn'un (ابن حنون) kölesi Sâbir (صابر), Şefî' (شفيح), Takiyyi (تقي), Dînârü'l-Felekî (دينار الفلكي), Mukbil (مقبل), Bedî'in (بديع) kölesi Mürhef (مرهف), Veliyyü'l-Ahd'in (ولي العهد) kölesi Temkîn (تمكين), es-Seyyide'nin (السيدة) kölesi Nuhîd (نحيد), Münkadü'l-Felekî (منقد الفلكي), Tarb'ın (طرب) kölesi Mübeşşir (مبشر), el-Makdûde'nin (المقدودة) kölesi Reyhân (ريحان), Felek'in (فلك) kölesi Hevâ (هوى), Cevher'in (جوهر) kölesi İkbâl (إقبال), Cevher'in (جوهر) kölesi Dînâr (دينار), Nihrîr'in (نحرير) kölesi Ehyef (أهيف), İbn Mukaşşir'in (ابن مقشّر) kölesi Bişâra (بشارة), Seâdetü'r-Rikâbî (سعادة الركابي).

1.3.5.6.4. Fâtımîler Dönemi Şamlı Erkek Müzisyenler

İbnü't-Tahhân eserinde Fâtımîler döneminde Şam ve civarında müzisyenliği ile meşhur olmuş otuz dört erkek müzisyen zikretmiştir.

Bu isimler sırasıyla; Ali el-Hamzâvî (علي الحمزاوي), en-Nakkâş (النقاش), Muhassin (محسن), Akrü'l-Müdâm (عكر المدام), İbnü'l-Hakem (ابن الحكم), Ferah (فرح), Muhârib (محارب), Berakât (بركات), Üseyd (أسيد), Ganâim (غنائم), el-Affif (العفيف), el-Müstehâm (المستهام), el-Akîra'nın (العفيرة) kölesi Nuceym (نجيم), Ali el-Avvâd (علي العواد), Ebû Sa'd er-Rakkî (أبو

⁶⁹² İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 114.

⁶⁹³ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 115.

(ابن الدبيب) İbnü'd-Debîb (بركات الدبيب) Berakâtü'd-Debîb (أبو تراب) Ebû Turâb (سعد الرق), ez-Zefân (الزفان), el-Muğaffel (المغفل), Süveyke (سويكة), Alûse (علوسة), İbnü's-Sayyâd es-Sarîfi (أحمد القواس), Ahmed el-Kavvâs (النشو), en-Neşv (شلقان), Şelkân (ابن الصياد الصريفى), Ğanâim el-Mâhûrî (غنائم الماخورى), Za'rûra (زعرورة), Sürûrû'l-Bârid (سرور الباراد), İbnü'l-Havvâs (ابن الخواص)'ın kölesi Necâ (نجا), Faddâlû's-Şemmâs (فضال الشماس), Ali Asfûra (ابن الخرائطي).⁶⁹⁴

1.3.5.6.4. Fâtımîler Dönemi Şamlı Kadın Müzisyenler

Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn'da müellif, Fâtımîler döneminde Şam ve civarında müzisyenliği ile meşhur olmuş toplam otuz iki kadın müzisyenden bahsetmiştir.

Bu isimler sırasıyla şöyledir:⁶⁹⁵ el-İskâfiye (الإسكافية), eş-Şibliyye (الشبلية), Zâde (زاد), Ebî İshâk'ın (أبي إسحاق) kızı Mihr (مهر), es-Sühmâniye (السحمانية), el-Bezzâiyye (البزاعية), el-İsbahâniye (الإصبهانية), İbnetü'l-Assâra (ابنة العصاره), Ümmü Alî (أم علي), Müstadrif (مستطرف), Şevku'l-Ca'feriyye (شوق الجعفرية), ed-Dühâniye (الدحانية), el-Cevheriyye (الجوهريه), es-Semrâ' (السمراء), el-Erbaîniye (الأربعينية), el-Ferîde (الفريده), Kurabü'l-Bezzâliye (قرب البزالية), el-Bağdâdiyye (البغدادية), Bintü'l-Haramî (بنت الحرمي), Nüğâşü's-Şevkiyye (الشوكية نغاش), ez-Za'ferâniyye (الزعفرانية), el-Cenâhiyye (الجناحية), Şücâ el-Bezzâliyye (شجا البزالية), Zenâmü Zâmira (زنام زامره), Rızâ (رضى), ed-Dübeybiyye (بنت الدبيبية), el-Mâverdiyye (الماورديه), el-Alûsiyye (العلوسية), Bintü'd-Dübeybiyye (بنت الدبيبية), eş-Sühiyye (السحيه), Bintü't-Tarâifi (بنت الطرانفي), el-Beyrûtiyye'dir (البيروتية).

İbnü't-Tahhân'nın eserinde, Fâtımîler dönemine ait olduğunu belirttiği Şamlı erkek ve kadın müzisyenlerden müstakil başlıklar altında bahsetmesi, kendisini Mısırlı olmasına rağmen Fâtımîlerin Şam ve civarında nüfuz sahibi oldukları dönemde, o bölgelerde bir süre bulunduğuna delalet etmektedir. Nitekim eser içerisinde de Şam, Halep, Humus gibi bazı bölgelerde yaşanmış bir takım rivayetler aktarması, Fâtımîlerin Suriye bölgesi emiri Cafer b. Fellâh'la arasında geçen bir diyaloga yer vermesi ve İbnü't-Tahhân'ı metheden bazı şairlerin Halepli olması gibi durumlar da bu düşüncemizi destekler mahiyettedir.

⁶⁹⁴ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 116.

⁶⁹⁵ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 116-117.

Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn'un İhşîdîler ve Fâtımîler dönemi müzisyenlerine dair bilinen tek kaynak olması, diğer taraftan müellifin bu müzisyenlerin ayırt edici herhangi bir özelliğini zikretmeden sadece isimlerini vermesi, Arap mûsikî tarihine dair güncel eserlerde de İhşîdîler ve Fâtımîler dönemine dair bölümlerin olmaması gibi sebepler, bizim bu isimlerle ilgili daha detaylı bilgilere ulaşmamıza imkân vermemiştir.

Müellif, Fâtımîler döneminde hicvedilen müzisyenler arasında saydığı ve hiciv örneklerini paylaştığı Ahî Said el-Ebras, Muhassinü'l-Muğannî, İbn Nedîm ez-Zâmir, İbnetü'l- Assâra gibi müzisyenleri Fatımîler dönemi müzisyenlerinin isimlerini verdiği bu bölümde zikretmemiştir.

4.2. Mûsikî İcrası

4.2.1. Mûsikî İcrasını Güzelleştiren Yöntemler

İcra, mûsikî eserlerinin hançere veya çalgılar vasıtasıyla ortaya konduğu, ameli mûsikînin en önemli yönünü oluşturmaktadır. Mûsikî sanatı icrâya dayandığı için, erken dönemden itibaren klasik Arap mûsikîsi sanatçıları icrâyı güzelleştirmek için birçok yöntem geliştirmişlerdir. Sonuçta mûsikî sanatının temel gayelerinden birisi, dinleyiciye keyif vermek ve onların ruh haline tesir etmektir. Bu da dinleyicinin kulağına ve gönlüne hitap edecek bir icrâ ile mümkün olabilir. Herhangi bir mûsikî eserinin farklı müzisyenler tarafından icrâ edilmesi durumunda her birinin dinleyicide bırakacağı etkinin farklı olması gibi, farklı tekniklerle icrâ edilmesinde de benzer bir durum söz konusu olmaktadır.

Erken dönem nazariyatçılarından olan Fârâbî, ameli mûsikînin iki temeli olduğunu belirtmiştir. Bunlardan birisi beste, diğeri ise icrâdır. Fârâbî mûsikî icrâsını da ikiye ayırmıştır. Birisi çalgılar vasıtasıyla ortaya çıkan nağmelerdir. Diğeri ise hançere vasıtasıyla oluşan icrâdır. Fârâbî şarkı güftelerinin güzel bir icrâ ile nağmeli bir şekilde söylenmesi durumunda mûsikî eserinin maksadına ulaşacağını ifade etmiştir.⁶⁹⁶

⁶⁹⁶ Bkz. Fârâbî, *Kitâbu'l-Mûsika'l-Kebîr*, 174-178.

Abdülcelil, icrâyı güzelleştirmek için kullanılan yöntemlere, İbn Sinâ'nın “mahâsinü'l-lahn”, “et-tahsînî” ve “ez-ziyâdâtü'l-fâzile” gibi isimler verdiğini belirtmiştir. İbn Sinâ'ya göre bu yöntemler kullanılarak mûsikî eseri amacına ulaşır. Yine bu yöntemler mûsikî eserine naiflik, sempatiklik ve cilve katar.⁶⁹⁷

İbnü't-Tahhân, eserinde îkâ'ı güzelleştiren yöntemlere “mûlah'i-îkâât” dediği gibi, benzer şekilde icrâyı güzelleştiren yöntemlere de “mûlahi'l-ğınâ” tabirini kullanmış ve kitabının ilk makalesinin yirmi altıncı başlığını bu konuya ayırmıştır. Müellif, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*'un en önemli bölümlerinden birisi olduğunu düşündüğümüz “mûlahi'l-ğınâ” başlığı altında, Fâtımîler döneminde Mısır ve civarındaki müzisyenler tarafından mûsikî icrâsında kullanılan yetmiş beş teknik saymış ve bunların her birini kısaca açıklamıştır.⁶⁹⁸ Bir nevi mûsikî icrâsı ile ilgili terimler sözlüğü diyebileceğimiz bu tekniklerin sayısının bu denli fazla oluşu, bir taraftan başta İbnü't-Tahhân'ın ve dönemin müzisyenlerinin mûsikî icrâsında ne kadar ileri bir seviyede olduğuna işaret ederken, diğer taraftan da müellifin yaşadığı Fâtımîler döneminde mûsikî kültürünün zenginliğine ve ulaştığı seviyeye işaret etmesi bakımından önemlidir. Ali el-Kâtib de, *Kemâlü Edebi'l-Ğınâ*'da “Lâhinlerde Belirli Konular” başlığı altında benzer bir bölüm oluşturmuş ve mûsikî icrâsı ile ilgili kırk yedi terimi kısaca izah etmiştir.⁶⁹⁹ Bu terimlerin çoğu İbnü't-Tahhân'ın zikrettikleri ile ortaktır.

İbnü't-Tahhân'ın mûsikî icrâsı ile ilgili “mûlahi'l-ğınâ” adını verdiği terimler sırasıyla şunlardır: İrtiâd, ictihâd, istihlâl, istirsâl, tefhîm, terhîm, sıyâh, sicâh, tercî', tefrî', muhayyer, takdîr, mürâsele, mukâbele, mudâvele, muhâtale, münâdale, müdâvele, tağrîd, ta'dîd, tevtie, ihtilâs, takdîrü'l-enfâs, iştirâk, iğrâg, ittifâk, id'âf, isti'nâf, husrân, betr, ibtidâ', ihtirâ', ittibâ', intizâ', tezcî', tefeccu', tezellül, tedellül, teharruz, teazzür, tekehül, temehül, zefen, mecen, ittisâl, infisâl, kahkaha, hemze, ğamze, dacre, fetre, mübâyete, mübâyene, ibdâl, ridde, teşbîa, sîle, işâret, ğâre, istikâne, istiâne, istinâbe,

⁶⁹⁷ Abdülcelil, “Medhal ilâ Kitâb (Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn)”, 159.

⁶⁹⁸ Bkz. İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 56, 59-62.

⁶⁹⁹ Ali el-Kâtib, *Kemâlü Edebi'l-Ğınâ*, 77-84; Öncel, *Ali el-Katib'in Kemâlü Edebi'l-Ğınâ Adlı Eseri*, 100-110.

hezze, şecâ, bükâ, tercîh, teevvüh, tenehhüdât, tekrîr, ta‘rîc, tedric, mühâhat, müâyât, na‘rât, zeferât.

Müellif eserinde kısaca açıkladığı bu terimlerden; takdîru’l-enfâs, mürâsele, mübâyene, mümâsele, ihtilas, tağrid, terhîm, terci‘, id’af, sicâh ve istihlâl olmak üzere on bir tanesini, önemine binâen eser içerisinde müstakil başlıklar altında ayrıca ele alınmıştır.

Biz bu bölümde “mülâhi’l-ğınâ” diye tabir edilen bu yetmiş beş terimi, müellifin verdiği sıra ile kısaca açıklamaya çalışacağız.

- **İrtiâd** (الإرتعاد): Sözlükte, “titremek, ürpermek, korkmak” gibi anlamlara gelen bu kelimeyi müellif, müzisyen tarafından belli bir türe karar verilene kadar, bir cinsten başka bir cinse geçki yapılması olarak tarif etmiştir.
- **İctihâd** (الإجتهد): Sözlükte, “çalışmak, çabalamak, gayret göstermek” gibi birçok anlamı olan ve aynı zamanda bir hukuk terminolojisi olarak da kullanılan bu kelimeye müellif, fasıllarda ve maktâ‘larda müzisyenin çaba göstermesi anlamı vermiş, ancak bunun ne tür bir çaba olduğuna dair ise herhangi bir açıklama yapmamıştır.
- **İstihlâl** (الإستهلل): Sözlükte, “bağırış, haykırma, sesi yükseltmek, terennüm, (hilal) görünmek” gibi anlamlara gelmektedir. Fârâbî ise, şarkının başında güfteye giriş mahiyetinde, dinleyicilerin söylenen sözü bütünüyle anlayana kadar icrâ edilen küçük bir bölüm olarak ifade etmiştir.⁷⁰⁰ Ali el-Kâtib’e göre istihlâl, şarkı icrâsında beytin bir bölümünde güftenin nağme yapmaksızın serbest olarak okunmasıdır.⁷⁰¹ Fârukî istihlâle giriş müziği anlamı vermiştir.⁷⁰² İbnü’t-Tahhân ise istihlâl terimini; “*Bir bebeğin doğduğu andaki ağlamasına benzer şekilde yüksek ses çıkarmak*” şeklinde tarif etmiştir. İstihlâl, şarkıyı söylemeye başlamak istendiğinin bir işareti ve şarkının başlangıcıdır. Beytin ilk cüzünde veya ilk mısramında uygulanır. Şarkı

⁷⁰⁰ Fârâbî, *Kitâbu’l-Mûsika’l-Kebîr*, 1162.

⁷⁰¹ Öncel, *Ali el-Kâtib’in Kemâlü Edebi’l-Ğınâ Adlı Eseri*, 108.

⁷⁰² Fârukî, *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*, 113.

müsaitse sonrasında da yapılabilir. İstihlâlden sonra şarkıya girilir ve beyitler tamamlanır.⁷⁰³ Bu yönüyle günümüzde de bazı müzisyenlerin bir eserin başında çektiği “âh” nidâsı, istihlâle örnek olarak zikredilebilir.

- **İstirsâl (الإسترسال)**: Sözlükte “yayılmak, açılmak, alışmak, salıvermek” anlamlarına gelmektedir. Müellife göre, icrâ sırasında müzisyenin lâhinden çıkmadan akıcı bir şekilde şarkıyı söylemesidir.
- **Tefhîm (التفخيم)**: Sözlükte “kalınlaştırmak, ululamak, (ظ، ط، ض، ص) harflerinden) bir harfin vurgulu telaffuzu” anlamlarına gelmektedir.⁷⁰⁴ İbnü't-Tahhân bu terime, icrâ sırasında bir nağmeyi güçlendirmek ve düzenlemek anlamı vermiştir. Ali el-Kâtib ise; “*Bir nağmenin, benzer bir nağme ile takviye edilmesi*” şeklinde açıklamıştır.⁷⁰⁵ Fârâbî'ye göre tefhîm, lâhindeki nağmelerin pest veya tiz yakın nağmelerle mezcedilmesidir ve bu işlem cinsler arasında da uygulanabilir.⁷⁰⁶ Faruki'ye göre ise “abartılı ve vurgulu şekilde okuma” anlamındadır.⁷⁰⁷ Fazlı Arslan ise, Owen Wright'ın tefhîmi “*harfleri yaymadan kaba ve kalın telaffuz etme*” şeklinde tarif ettiğini aktarmıştır.⁷⁰⁸ Ğattâs'a göre tefhîm, müellifin de söylediği gibi, şarkılara güzellik katan bir unsurdur.⁷⁰⁹
- **Terhîm (الترخيم)**: Sözlükte “yumuşak, nağmeli, kadife gibi ses” anlamlarına gelen bu terimi müellif “mülâhi'l-ğınâ” bölümünde; “*Şarkıyı yumuşatarak/süsleyerek okumaktır*” diye tanımlamış, eser içerisinde “Terhîm ve Onun Bilinmesi” adlı müstakil bir başlık altında da tekrar ele almıştır. Burada ise terhîmi; “*İcra sırasında sesin inceltilmesi, şarkının ince/kadife gibi bir sesle söylenmesidir*” diye tarif etmiştir. Terhîm, şarkıyı naif bir tavırla ve kulağa hoş gelen tatlı bir lafızla söylemektir. Terhîmin yapıldığı yer ise,

⁷⁰³ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 89.

⁷⁰⁴ Mutçalı, *Arapça-Türkçe Sözlük*, 649.

⁷⁰⁵ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğınâ Adlı Eseri*, 103.

⁷⁰⁶ Fârâbî, *Kitâbu'l-Mûsîka'l-Kebîr*, 1059-1060.

⁷⁰⁷ Fârûkî, *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*, 332.

⁷⁰⁸ Arslan, *İslam Medeniyetinde Mûsikî*, 142.

⁷⁰⁹ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğınâ Adlı Eseri*, 108.

ne gizli ne de açıktır. Müellif terhîm ile ilgili, Devbetü İbnü'l-Accâc'ın şu sözlerini de aktarmıştır.

فيا لك من خلق شحيح ومنطق رخييم ومن خلق العالم حادثه

“Hançeren ne kadar da güzel, ne kadar ahenkli söylüyorsun
Sen âlemi yaratanın bir mucizesisin”

İbnü't-Tahhân, mufahham (kalın/kaba) bir nağmenin ardından murahham (ince/yumuşak) bir nağme gelmesi durumunda bunun müzikten anlayan hiçbir kimseyi etkilemeyeceğini ifade etmiştir. Terhîm, şayet söylenen şarkının güftesinde isti'daf (sevgi/merhamet istemek), istikâne (zayıf duruma düşmek) ve yalvarma varsa yapılır. Bunun dışındaki şarkılarda yapılmamalıdır.⁷¹⁰

- **Sıyâh (الصياح)**: Sözlük anlamı “haykırama, bağırış, çığırış, kuşun ötmesi” olan bu kelime Ğattas'a göre, günümüz Arap mûsikîsinde “cevap” olarak ifade edilmekte ve üst oktav manasında kullanılmaktadır.⁷¹¹ Müellif bu terimi, “şarkılarda onu güzelleştiren bir niteliğin bulunmasıdır” diye tarif etmiş, eser içerisinde ise sıklıkla üst oktav manasına gelecek şekilde kullanmıştır. İbnü't-Tahhân, yine eserinde bu kelime ile aynı kökten gelen ve “üst oktav” anlamında kullanılan “sayha” terimini ise, daha çok günümüz mûsikî literatüründe bir eserin tiz nağmelerden oluşan bölümüne karşılık gelen “meyan” anlamında kullandığı kanaatindeyiz. Nitekim Abdülaziz b. Abdülcélil de, sayha teriminin üst oktav anlamının yanı sıra, şarkıdaki tiz nağmelerden oluşan müzik paragrafı olarak da tarif edilebileceğini ifade etmiştir.⁷¹² Bu sebeple eserin tercümesinde ibarenin geçtiği cümlenin anlam bütünlüğünü de dikkate alarak, “sıyâh” terimine daha ziyade “üst oktav”, “sayha” terimine de daha ziyade “meyan” anlamı verdik. Diğer taraftan Fârâbî, “sayha” terimine nağmenin tiz bölümdeki hali anlamı vermiştir.⁷¹³ Ali

⁷¹⁰ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 87-88.

⁷¹¹ Haşebe, *Mu'cemü'l-Mûsîka'l-Kebîr*, 3:451-452.

⁷¹² Abdülcélil, “Medhal ilâ Kitâb (Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn)”, 148-149.

⁷¹³ Fârâbî, *Kitâbu'l-Mûsîka'l-Kebîr*, 115.

el-Kâtib ise “sıyâh” terimini; “*Lâhinde icrâ edilen en şiddetli ses*” olarak ifade etmiştir.⁷¹⁴

- **Sicâh (السجّاح)**: İbnü't-Tahhân “mülâhi'l-ğınâ” bölümünde; “*Şarkının bir yerinde sesin güçlenmesidir*” diye tarif ettiği bu terimi, eser içerisinde “İd'af, Sicâh ve Uygulandığı Tabakalar” başlığı altında ayrıca ele almıştır. Burada ise “sicâh”ı, müzisyenin şarkıda tiz yerlerdeyken destek alması için yapması gereken bir özellik olarak ifade etmiştir. Şayet müzisyen sicâh yapmazsa, şarkıdaki tiz yerleri tamamlamakta zorlanır. Şarkıda kendisini kasmaktansa sicâh yapması en iyisidir.⁷¹⁵ Müellifin sicâh ile ilgili bu açıklamalarına baktığımız zaman, bu terimi “alt oktav” manasında kullandığı anlaşılmaktadır. Sicâh terimi, ayrıca eser içerisinde sıklıkla bu anlama gelecek şekilde kullanılmıştır. Ali el-Kâtib, sicâh terimine, siyah tabakasının iki alt oktavı anlamı vermiş ve udun mesles ve bam tellerinin olduğu bölgeler olarak açıklamıştır.⁷¹⁶ İbnü't-Tahhân ise, iki alt oktav için “sicâhü'l-iscâh” tabirini kullanmıştır. Ğattas, sıyâhın zıttı olduğunu belirttiği sicâhın, günümüz Arap mûsikisinde “karar” terimine karşılık geldiğini ve aynı şekilde “alt oktav” manasında kullanıldığını ifade etmiştir.⁷¹⁷

- **Tercî' (الترجيع)**: Sözlükte “döndürmek, geri getirmek, geri göndermek” gibi anlamları olan bu kelime günümüz Arap müziğinde nakarat manasında da kullanılmaktadır. Mülâhi'l-ğınâ bölümünde; “*Nağmeyi tekrarlamak ve önceki bölüme dönmektir*” şeklinde tanımladığı bu terimi, müstakil bir başlık altında ayrıca ele alan müellife göre, mürâcea (tekrar, gözden geçirme) kelimesinden türetilmiş olan tercî', nağmeyi geri dönüp tatlı bir şekilde ve eğlendirici bir îkâ'/ritim ile tekrarlamaktır.⁷¹⁸ Ali el-Kâtib; “*Baştan sona ve sondan başa bir veya daha çok kez tekrar edilen uzun pek çok nağme*”⁷¹⁹ diye tarif etmiştir. Fâruki ise, mûsikîde bazı nağmelerin yahut motiflerin tekrar

⁷¹⁴ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğınâ Adlı Eseri*, 101.

⁷¹⁵ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 136-137.

⁷¹⁶ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğınâ Adlı Eseri*, 101.

⁷¹⁷ Haşebe, *Mu'cemu'l- Mûsika'l- Kebir*, 3:75-76.

⁷¹⁸ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 88-89.

⁷¹⁹ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğınâ Adlı Eseri*, 103-104.

edilmesi olarak açıklamıştır.⁷²⁰ Shiloah'ın “nakarat” anlamı verdiği gibi Farmer da, câhiliye dönemi kadın şarkıcıların okuduğu şarkı nakaratları manasında kullanmıştır.⁷²¹ İbnü't-Tahhân'a göre şarkıları güzelleştiren bu özellikten daha güzel bir özellik yoktur. Tercî'in doğaçlama olması ise zorlama olmasından daha güzeldir. Müellif bazı müzisyenler tercî'i, lâhnin fasıllarının başında ve sonunda yaptıklarını ve bunun da icrâdaki coşkuyu ve güzelliği artırdığını belirtmiş, tercî' yapmanın dinleyici üzerindeki tesiri ile ilgili de Zü'r-Rimme'nin şu sözlerini paylaşmıştır;

وكائن ترى من ذات شجو ولوعة طوت كشحها بعد الحنين المرجع

“Öylesini görürsün ki; feryadı figan eder

Muğannî terci' yapınca onun o ıstırabı diner”

- **Tefrî'** (التفريع): Sözlükte “şubelere ayırmak, istihraç ve içtihat etmek” anlamlarına gelen bu kelimeyi müellif, şarkı icrâsında müzisyenin bir türden başka bir türe geçki yapıp tekrar birinci türe dönmesi olarak tarif etmiştir.
- **Muhayyer** (المحير): Sözlükte “şaşırtıcı, şaşıran, hayret eden, hayrete düşüren” gibi anlamları olan bu kelime aynı zamanda mûsikîde bir makam ismidir. İbnü't-Tahhân bu terimin mûsikî icrâsında her türe uygulandığını ve uygulandığı yeri güzelleştirdiğini belirtmiş, ancak nasıl bir uygulama olduğuna ilişkin bir açıklama yapmamıştır.
- **Takdîr** (التقدير): Türkçede de kullanılan bu kelimenin müellife göre mûsikîdeki terim anlamı, şarkıların zamanlarını ve fasıllarını iyi takdir etmek/değerlendirmektir.
- **Mürâsele** (المراسلة): Sözlükte “karşılıklı yazışmak, mektuplaşmak” anlamına gelen bu kelimeyi İbnü't-Tahhân, “mülahi'l-ğınâ” bölümünde; “Şarkıcıların birbirlerine gönderme yapmasıdır” diye tanımlarken, eser içerisinde müstakil bir bölümde ayrıca değerlendirmiştir. Mürasele, iki müzisyenin şarkıyı birlikte aynı sestem söylemesi, iki boğazın imtizacı/

⁷²⁰ Fârukî, *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*, 355.

⁷²¹ Farmer, *Studies in Oriental Music*, 1: 13; Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğınâ Adlı Eseri*, 104.

kaynaşmasıdır. İki müzisyen, şarkıyı kim daha iyi icrâ edecek diye yarışlar ve müellife göre bu durum icrâyâ güzellik katar. Bununla ilgili şöyle bir söz aktarmıştır: “İki eşek birlikte anırırlarsa, bu bile eğlenceli olabilir. Yeter ki müttefik olsunlar.” Başka bir söz de şudur; “Çiftlerin müttefik olması ayrı olmasından hayırlıdır.” İbnü’t-Tahhân’a göre, bazen mürâsele yaparken müzisyenler, şarkıyı aralarında sanki çekiştirir gibi icrâ ederler. Birisi şarkının birinci bölümünü tamamlarken diğeri şarkının ikinci bölümüne başlar ve böylece eserin pest yerlerinde biri diğere cevap vermiş olur.⁷²²

- **Mukâbele** (المقابلة): Müellife göre bu terim, şarkıdaki nağmelerin bütün mısralarda ve beyitlerde karşılığının aynı olacağı şekilde icrâ edilmesidir
- **Mutâvele** (المطاوله): Sözlükte “uzatmak, geciktirmek, tehir etmek, başka vakte bırakmak” gibi anlamları olan bu kelimeyi müellif, ikisinden birinin sesi kesilene kadar, iki müzisyenin şarkıda birlikte seslerini uzatmaları olarak tarif etmiştir. Ancak şarkının hangi bölümünde yapıldığına dair bir açıklama bulunmamaktadır. Müellifin bahsettiği bu işlemin, iki müzisyen tarafından birlikte icrâ edilen bir eserin final kısmında uygulanması muhtemeldir.
- **Muhâtele** (المخاتلة): Sözlükte “aldatmak, aldanmak, oyun etmek” gibi anlamlara gelmektedir. Müzisyenlerin birlikte icrâ yapmaları ile ilgili tekniklerden biri olan muhâtele, müellif tarafından; “Müzisyenin icrâ sırasında şarkının bir yerinde kendisinin susup, mürâsele yaptığı arkadaşının şarkıya devam etmesi” olarak açıklanmıştır.
- **Münâdale** (المناضلة): Sözlük anlamı “mücadele etmek, ok atışmak, ok atmakta yarışmak, karşı koymak, korunmak” olan ve yine müzisyenlerin toplu icrâ tekniklerinden biri olan bu terimi müellif; “İki müzisyenin, kimin daha iyi olduğunu ispat edene kadar tüm hünerlerini göstererek yarışması” şeklinde tarif ederek, mürâsele terimine benzer bir anlam vermiştir.
- **Müdâvele** (المداوله): Sözlükte “dolaştırmak, dolandırmak, tartışma, tartışmak, müdavele etmek, gezdirmek” gibi birçok anlama gelen bu terim,

⁷²² İbnü’t-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 84.

birden fazla müzisyen tarafından birlikte uygulanan bir diğer icrâ tekniğidir. Müellif müdâvele terimini; “Müzisyenin, arkadaşıyla anlaşarak şarkıda ondan farklı bir yola gitmesi” diye açıklamıştır.

- **Tağrîd (التغريد)**: Sözlükte, “(kuş) ötmek, şakımak” gibi anlamlara gelen bu kelime müellife göre, yüksek, güzel ve tarab edici bir sesle şarkı söylemektir. Ona göre bu terim, ismini güvercin ötüşünden almıştır. İbnü’t-Tahhân bununla ilgili daha açıklayıcı başka bir bilgi vermemiş, ancak müstakil bir başlık altında ayrıca güvercinin ötüşü ve tağrid ile ilgili bazı sözler ve beyitler paylaşmıştır. Bunlardan birkaç örnek verecek olursak:⁷²³

غرد الحمام إذا طرب

“Güvercin tarab olunca öter.”

Bir başka şair ise şöyle demiştir:

لقد هاج هذا الشوق نوح حمامة

“Bu özleme, bu güvercinin ötüşüne heyecanlandım.”

Ebü'l-Kâsım Hüseyin b. Ali b. el-Mağribî de bu anlamda şöyle söylemiştir:

وغردت في الايكة قمرية
نواحة يقلقها الفجر
تقول يا سنى قومي ارقدي
من لي بأن يمتثل الامر

“Koruluktaki güvercin feryat etti fecrin telâsıyla

Ey kavmimin çocukları! Siz hala uyuyun, yok mu sözümü dinleyecek!”

- **Ta’dîd (التعديد)**: Sözlükte “hazır kılmak, âmâde etmek, sayıp övmek, methetmek” gibi anlamlara gelen bu kelime ile ilgili müellif sadece; “Şarkıda istenilen ve sevilen bir türdür” diye kısa bir bilgi vermiş, ancak bu terimin nasıl bir icrâ tekniği olduğuna dair herhangi bir açıklamada bulunmamıştır.
- **Tevtîe (التوطية)**: Sözlük anlamı “ön hazırlık, giriş, başlangıç” olan bu terimi müellif, şarkı söylemeden önce sesin ısıdırılması için yapılan hazırlık olarak ifade etmiştir. Ali el-Kâtib ise, şarkıya başlamadan önce bir terennüm veya şarkıyla uyumlu nağmelerle giriş yaparak şarkıya başlama olarak açıklamıştır.⁷²⁴ Shiloah bu terimle ilgili olarak, icrâ edilecek şarkının ya da

⁷²³ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 87-88.

⁷²⁴ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğınâ Adlı Eseri*, 108.

müziğin öncesinde, eserin makamının temel niteliklerini gösterecek ve dinleyicinin kulağını esere hazırlayacak bir ön hazırlık anlamı vermiştir.⁷²⁵ Bu yönüyle tevtie terimi, icrâya başlamadan evvel sazla veya hançere ile yapılan taksime benzer bir icrâdır diyebiliriz. Müellif bu terimi ayrıca îkâ'ı güzelleştiren yöntemler arasında da zikretmiştir.

- **İhtilas** (الإختلاس): Müellif, “mülâhi'l-ğınâ” bölümünde; *“Henüz birinci nağmeyi bitirmeden ikinci nağmeye başlamaktır”* diye tarif ettiği ihtilâs ile ilgili de müstakil bir başlık açmıştır. Burada anlaşılması güç, gizli ve latif bir özellik olarak vafettiği ihtilas terimini; *“Müziyenin birinci nağmeyi söyledikten sonra daha nağme yerine ulaşmadan ikinci nağmeye başlamasıdır”* diye tarif etmiştir. İbnü't-Tahhân'a göre ihtilâsın birçok uygulanış şekli vardır ve bunu teorik olarak ifade etmek, pratik olarak göstermekten daha zordur. Ancak müzik ilmini bilen her kişinin anlayabileceğini söylediği üç tür ihtilas örneği vermiştir. Birincisi, müziyenin zamanı geçen lâhinlerden bazısına, daha sonra gelen bir lâhinden önce dönüş yapmasıdır. Böylece o lâhni kendi vaktine ulaştırarak icrâ etmiş olur. İkincisi, müziyenin vakti gelen lâhni süresi tamamlanmaya kadar bekletip bir sonraki lâhinden hemen evvel yapılabildiği kadarıyla icrâ etmesidir. Üçüncüsü ise müziyenin vakti gelen bir lâhni süresi neredeyse geçinceye kadar bırakmasıdır. Öyle ki, süresini geçirmekten endişelendiği o lâhni kendi vaktinin sonunda, ya da vaktin bitişinden hemen önce, sanki müzikle bir yarış içindeymiş gibi icrâ eder. Bu durumda da bir cümle ile onu geçmiş olur ki, bu da ihtilâs türlerinin en zoru, en latifi ve en gizlisidir. Bu üç ihtilâs türünden her birinin, şarkının bölümlerindeki ve lafızların mevkilerindeki nağme miktarına göre farklı bir yeri vardır. Müellif bu konuda daha anlatabileceği birçok önemli özelliğin olduğunu, ancak bu özelliklerin anlatmaktan ziyade icrâ edilerek anlaşılabilceğini vurgulamıştır.⁷²⁶ Bu terim aynı zamanda îkâ'ı güzelleştiren yöntemler arasında da zikredilmiş ancak o bölümde herhangi bir açıklamaya yer verilmemiştir.

⁷²⁵ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğınâ Adlı Eseri*, 108.

⁷²⁶ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 85-86.

- **Takdirü'l-enfâs** (تقدير الأنفاس): Nefes kontrolü diye de çevirebileceğimiz bu terim, müzisyenin icrâ sırasında uygun yerlerde nefes alıp vermesini ifade etmektedir. Eserde “mülâhi'l-ğınâ” bölümünde; “*Müzisyenin lâhin aralarında nefes alıp vermesidir*” diye tarif edilen bu terim de, müellif tarafından müstakil bir başlıkta ayrıca ele alınmıştır. İbnü't-Tahhân'a göre nefes kontrolü, iyi bir müzisyen için olmazsa olmaz hususlardandır. Nefes kontrolünü sağlayamayan müzisyen güzel şarkı söyleyemez. Müellife göre, şarkılardaki nefes alma yerleri genelde lâhin paragraflarının makta'larındaki ve fasılalarındaki kesinti/es yerlerinde olur. Nağmelerin terkiplerinin bitişik olmadığı durumlarda, şarkıların bölümlerinde nefes alınabilirken, bazı yerlerinde nefes alınması uygun değildir. Şarkı paragraflarındaki nağmeler uzun sürerse ve bir sonraki makta'a bağlanıp uzatılırsa nefes alma orada değerlendirilebilir. Şarkı icrâsında sayhaya (meyan) gelmeden önce, birbirlerine bağlı yerler ile sayhanın veya makta'ın öncesinde müzisyenin nefes almayı hesaplaması ve kendisini buna hazırlaması gerekir. Bu şekilde önceden nefesini almış olan müzisyen, şaşırmadan ve yorulmadan, uzun ve rahat bir nefesle şarkıyı gür bir şekilde tamamlar. Böylece müzisyen, başta sayha olmak üzere şarkıdaki zor kısımları rahat bir şekilde ve kendine güvenerek, tereddütsüz bir şekilde icrâ edebilir. İcrâ sırasında dinleyiciye fark ettirmeden gizlice nefesin kesilebileceği en uygun yerler, sözlerin ve şiirlerin fasılalarıdır. Nağmeli bölümlerin makta'larında ve fasılalarında açıktan nefes alınırsa, bu hoş olmaz. Nitekim şarkının zor ve uzun yerlerine başlamadan uzun bir nefes almak müzisyeni rahatlatır. Diğer taraftan şarkıdaki beyitler kısa da olsa, içinde uzun işlemler ve birbirine yakın seslerde, nağme tekrarı, sayha (meyan), tahnîne (zemin) ve intikal (geçki) yapmak güzel olur. Bunun için müzisyenin nefes kontrolünü iyi ayarlaması gerekmektedir.⁷²⁷
- **İştirâk** (الإشتراك): Türkçede de kullanılan ve sözlük anlamı “katılmak, iştirak etmek, abone, abone olmak, ortaklaşmak, ortaklık” olan bu terimi İbnü't-Tahhân, icrâ sırasında bir türü başka bir tür ile mezcedip (karıştırıp), ardından önceki türe dönmek olarak tarif etmiştir.

⁷²⁷ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 82-84.

- **İğrâg** (الإغراق): Sözlükte “batırmak, boğmak, ifrat, aşırılık, mübalağa” gibi anlamları olan bu terimle ilgili olarak müellif, icrâ sırasında eserin bir yeri güzelleştirmek için sesi derinleştirmek anlamı vermiştir.
- **İttifâk** (الإتفاق): Türkçeye de geçmiş olan ve “anlaşma, söz birliği, uyuşma, uymak, muvafık olmak” gibi daha birçok anlamı olan bu terim, yine birden fazla müzisyenin birlikte uyguladıkları icrâ tekniklerindedir. İttifâk terimi müellif tarafından sözlük anlamına da uygun olarak, bir müzisyenin diğer bir müzisyen ile şarkıyı aynı anda birlikte söylemesi olarak açıklanmıştır.
- **İd’âf** (الإضعاف): Sözlük anlamı “zayıf ve kuvvetsiz kılmak” olan bu terimi müellif “mülâhi’l-ğınâ” bölümünde; “*Müzisyenin tabakası/akordu zayıf olduğu için şarkıyı zayıf tabakadan/akorttan söylemesi*” diye tarif etmiş, ancak eser içerisinde müstakil bir başlık olarak ayrıca ele alınmıştır.⁷²⁸ Burada id’âf terimi, bir şarkıyı iki müzisyenden birinin alt oktavdan diğerinin ise üst oktavdan birlikte icrâ etmesi olarak açıklamıştır. İbnü’t-Tahhân’a göre id’âf (üst oktav) uygun yerlerde yapılırsa güzel olur. Örneğin; pest/bariton sesli bir müzisyen şarkı söylerken, tiz/tenör sesli bir diğer müzisyen eseri üst oktavdan icrâ ederek id’af yapar ve böylece icrâyâ güzelliğe katmış olur. İbnü’t-Tahhân bu arada kendi sesinin de pest/bariton özellikte olduğunu açıklamıştır. Müellif, id’âf terimini her ne kadar iki müzisyenin birlikte uyguladıkları bir icrâ tekniği olarak izah etse de, bir müzisyenin tek başına icrâ yaparken şarkıda pest yerlere geldiğinde üst oktava çıkarak id’af yapabileceğini de belirtmiştir. Bu yönüyle id’âf, sıyâh terimi ile benzer bir anlama sahiptir. İbnü’t-Tahhân diğer taraftan id’âfin id’âfi ve sicâhın sicâhı, yani iki üst oktava çıkma ve iki alt oktava inmenin da müzisyenlerce uygulanan bir teknik olduğundan bahsetmiş ve bu konuda İbrâhim el-Mevsîlî’yi örnek göstermiştir. Rivâyete göre; İbrahim el-Mevsîlî, bazen şarkının bir yerinde sicâh (alt oktav) yapar, ardından da sicâhın sicâhını (iki alt oktav) ve en sonunda da id’âfin id’âfını yaparmış. İbrâhim el-Mevsîlî ile ilgili bu rivayet,

⁷²⁸ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 136-137.

Kitâbü'l-Eğânî"de de benzer şekilde geçmektedir.⁷²⁹ İbnü't-Tahhân id'âfin id'âfının (iki üst oktava çıkmanın) ise, sicâhın sicâhından (iki alt oktava inmekten) daha kolay olduğunu ifade etmiştir.

- **İsti'nâf** (الإستئناف): Sözlük anlamı “yeniden başlamak, baştan başlamak, bir nesneyi başından tutmak” olan bu terim yine iki müzisyenin birlikte icrâ ettikleri tekniklerdendir. Müellife göre isti'nâf, iki müzisyenden birinin belli bir yeri tek başına okumasından sonra şarkıya birlikte devam etmeleridir.
- **Husrân** (الحصران): Sözlükte “sınırlamak, hasretmek, sıkıştırmak, sınırlamak” gibi anlamları olan “hasara” fiilinden türetilmiş bir kelimedir. Müellif bu terimi; “*İcrâ sırasında mezmûm veya mutlak arasında mahsur kalmaktır*” diye tarif etmiştir. Daha evvel mezmûm, mutlak, mahsur ve mahmûl terimlerinin klasik Arap mûsikisinde çalgılarda kullanılan temel tarîkalardan olduğunu ifade etmiştik. Müellifin bu terimle ilgili verdiği kısa açıklamanın ne ifade ettiği ise net değildir. Ancak husrân teriminin, aynı kökten gelmesi sebebiyle “mahsur” tarîkası ile ilgili bir teknik olduğu kanaatindeyiz.
- **Betr** (البتر): Sözlük anlamı “dibinden kesmek, kesip eksik bırakmak,” olup kökü “betera” olan bu terimi, müellif kök anlamına da uygun olarak şarkıda uzun heceyi bitmeden kesmek olarak tarif etmiştir.
- **İbtidâ** (الإبتداع): Bu kelime sözlükte “Bir nesneyi eşsiz yaratmak, icat ve inşa etmek, yeniden peyda ve ihdas etmek, türetmek” gibi çeşitli anlamlara gelmektedir. Mûsikî icrâsı ile ilgili olarak bu terimi müellif; “*Bir lâhnin bizzat kendi karakterine göre oluşturulması, başkasından bir şey karıştırılmamasıdır*” diye tarif etmiştir.
- **İhtirâ** (الإختراع): Sözlük anlamı “icat etmek, benzersiz nesne yapmak, türetmek, icat, keşif” olan bu terim müellife göre, bir şarkıyı farklı seslerden bestelemektir.

⁷²⁹ Bkz. İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 10: 311-312.

- **İtbâ'** (الإتباع): Sözlük anlamı “uymak, tabi olmak, peşi sıra gitmek, takip etmek” olan bu terimin mûsikîdeki karşılığı ile ilgili farklı görüşler mevcuttur. İtbâ', İbnü't-Tahhân tarafından; “Şarkının bestesinde bizzat o makamın nota dizisine uymaktır” diye açıklanmıştır. Ali el-Kâtib ise bu terime çok daha farklı bir anlam vererek; “Ğunne harflerinin bir kere veya daha fazla benzeriyle tekrarlanmasıdır” şeklinde açıklamıştır. Ali el-Kâtib'e göre sadece (ل، ن، م) harfleri ile yapılanlar melodilerde güzel bulunmaktadır.⁷³⁰ Shiloah ise buna itiraz etmiş ve Sibeveyh'e göre itbâ' teriminin anlamının “Bir tınının ünlüsünü aynı tınının ünlüsüyle takip ettirmek” olduğunu belirtmiştir.⁷³¹
- **İntizâ'** (الانتزاع): Sözlükte “çekip çıkarmak, kapıp çıkmak, almak” anlamlarına gelen bu terim İbnü't-Tahhân'a göre, bir şarkının doğru formunu alıp başka bir şarkının içine yerleştirmektir. Ali el-Kâtib ise bu terimi; “Şiirde sevgili ile ilgili ifadelerden sonra onu methetmeye yönelme gibidir” diye tarif etmiştir.⁷³²
- **Teczi'** (التجزيع): Sözlükte “hüzün, keder, endişe, gam” gibi anlamlara gelen “cezea” fiilinden türetilmiş bu terimle ilgili olarak müellif sadece hüzün, keder ve feryat türlerinden olduğunu ifade etmekle yetinmiş, ancak mahiyeti hakkında herhangi bir açıklama yapmamıştır.
- **Tefeccu'** (التفجع): Sözlükte “acı duymak, kederlenmek” anlamlarına gelen bu terim ile ilgili olarak müellif, bunun ağıtlara yakışan bir tür olduğunu ve hatta benzer bir anlama sahip olan tevecu'dan⁷³³ daha ağır olduğunu belirtmişse de, nasıl bir teknik olduğuna dair daha fazla malumat vermemiştir.
- **Tezellül** (التذلل): Sözlük anlamı “hor ve hakir olmak, kendini alçak tutmak, küçülmek, zelilleşmek, miskinlik ve alçaklık” gibi çeşitli anlamlara gelen ve “zelil” şeklide Türkçeye de geçmiş olan bu kelime, mûsikî icrâsı ile ilgili farklı bir anlam taşımaktadır. Zira İbnü't-Tahhân bu terime, şarkının şiire

⁷³⁰ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğinâ Adlı Eseri*, 106.

⁷³¹ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğinâ Adlı Eseri*, 107.

⁷³² Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğinâ Adlı Eseri*, 107.

⁷³³ Çok acıdan dolayı inlemek, feryad etmektir.

uygun düşecek şekilde bestelenmesi anlamını vermiştir ki, bunu da güfte-beste uyumu olarak ifade edebiliriz.

- **Tedellül** (التدلل): Sözlükte “nazlanmak, cilve yapmak” anlamına gelmektedir. Müellif bu terimin de, tezcî‘ ve tefeccu‘ gibi hüznle ilişkili güzel bir tür olduğunu ifade etmekle yetinmiştir.
- **Teharruz** (التحرز): Sözlükte “sakınmak, korunmak, sığınmak, ihtiyatlı olmak” anlamlarına gelen bu terimi İbnü’t-Tahhân, şarkı söylerken ses kaymalarından korunmak diye açıklamıştır.
- **Teazzür** (التعزر): Sözlükte “kınamak, azarlamak” anlamına gelmektedir. İbnü’t-Tahhân, bu terimin kök anlamına da uygun olarak kınama ve saygı ile ilgili şarkılarda bulunduğunu belirtmiş, ancak mahiyeti hakkında herhangi bir açıklamada bulunmamıştır.
- **Tekehül** (التكهل): Şeyhuha kabilesinin verdiği bir isimdir. Bu terimin anlamı, müzisyenin şarkıları yaşlıların hikâye anlatması gibi söylemesidir.
- **Temehhül** (التمهل): Sözlükte “acele etmeyip sükûnet üzere olmak, ağır davranmak, yavaş olmak” gibi anlamları olan bu kelimenin mûsikî icrâsındaki karşılığını İbnü’t-Tahhân, yanında bulunanın oturup susması olarak ifade etmişse de, bunun tatmin edici bir açıklama olmadığı kanaatindeyiz.
- **Zefen** (الزفن): Sözlükte “oynamak, dans etmek, şiddetle itmek, ayakla vurmak” gibi anlamları olan bu terim müellife göre, temel îkâ‘ türlerinden olan remel ile ilgili bir türdür ve çoğunlukla tamburla icrâ edilir.
- **Mecen** (المجن): Türkçede de kullanılan ve “deli, delirmiş, divane, cinli” gibi anlamlara gelen mecnun kelimesi ile aynı kökten olan bu terimi İbnü’t-Tahhân, mecnun türünden olan ikinci bir güzel lâhin çeşidi olarak vasfettiştir.
- **İttisâl** (الإتصال): Sözlük anlamı “bitişmek, bitişik olmak, ulaşmak, iletişim, münasebet, irtibat, görüşmek” gibi birçok anlama gelen bu terim yine birden fazla müzisyenin birlikte icrâ ettiği tekniklerdendir. Müellife göre, bir

müzisyenin bir başka müzisyen ile icrâda bir araya gelmesi ve onunla en güzel sözü ile atışmasıdır.

- **İnfisâl (الإنفصال)**: Sözlükte “ayrılmak, ayrı düşmek, ayrılmak, kesilmek, bölünmek” anlamlarına gelen ve İttisâl teriminin zıttı olan bu terim müellife göre, şarkıcının bir diğer diğer şarkıcıdan ayrılması ve icrâ sırasında farklı bir yol tutmasıdır.
- **Kahkaha (القهقهة)**: Türkçe’ye de geçmiş olan bu mûsikî terimi, şarkı söylerken gülmek anlamına gelip müellife göre Bağdatlıların garipsediği ve hoş karşılamadıkları bir durumdur. Ali el-Kâtib ise bu terime, Bağdatlıların şarkılarında kullandıkları ve yüksek tonda, kesik kesik güler gibi çıkardıkları ses manası vermiştir.⁷³⁴
- **Hemze (الهزمة)**: Hemze Arapçada boğaz ile göğüs arasındaki bölgeden çıkarılan harekesiz elif sesidir. İbnü’t-Tahhân bu terimi, şarkının belli bölümlerinde nağmeyi alaycı bir nida ile söylemek olarak tarif etmiş ve bunun icrâyaya güzellik kattığını ifade etmiştir. Ali el-Kâtib ise hemzenin, tok bir şekilde göğüsten çıkan bir nağme olduğunu ve bunun inilti sesine benzediğini ifade etmiştir.⁷³⁵
- **Ğamze (الغمزة)**: Kelime anlamı “göz veya kaş işareti” olan bu terimin İbnü’t-Tahhân manasını vermemiş ancak lâhnin başlarında ve fasıllarında bulunduğunu ifade etmekle yetinmiştir. Ali el-Kâtib ise ğamze terimini; “Kendinden önce gelen nağmelerin peşinden gelen ve parçanın makta’ında görülen tiz nağme” olarak tarif etmiştir.⁷³⁶ Fârukî bu terimi Fârâbî’den alıntılararak, îkâ’daki zayıf vuruş şeklinde açıklamıştır.⁷³⁷
- **Dacre (الضجرة)**: Müellife göre bu terim, kelimenin anlamına benzer şekilde sıkıntı/keder ifade eden şarkılarda, müzisyenin ona uygun bir tavır

⁷³⁴ Öncel, *Ali el-Kâtib’in Kemâlü Edebi’l-Ğinâ Adlı Eseri*, 107.

⁷³⁵ Öncel, *Ali el-Kâtib’in Kemâlü Edebi’l-Ğinâ Adlı Eseri*, 110.

⁷³⁶ Öncel, *Ali el-Kâtib’in Kemâlü Edebi’l-Ğinâ Adlı Eseri*, 110.

⁷³⁷ Fârukî, *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*, 78.

sergilemesidir. Ali el-Kâtib de dacreyi, kederli/sıkıntılı kişinin çıkardığı sese benzetmiş ve bir diğer isminin de “nezfe” olduğunu ifade etmiştir.⁷³⁸

- **Fetre (الفترة)**: Sözlük anlamı “süre, aralık, fasıla, ara, devir, müddet” olan bu terimi İbnü’t-Tahhân, müzisyen tarafından icrâ sırasında şarkıların fasıllarında duyulmayacak şekilde bir kesinti/es yapılması ve sonra şarkıya devam edilmesi olarak açıklamıştır.
- **Mübâyete (المبايعة)**: İki müzisyenin birlikte uyguladıkları bir icrâ tekniği olan bu terimi müellif, iki müzisyenin şarkı söylerken beyitleri nöbetleşe okuması olarak tarif etmiştir. Böylece kimin daha iyi söylediği ve sanatında daha yetenekli olduğu ortaya çıkmış olur. İbnü’t-Tahhân, bu terimi eser içerisinde ele aldığı müstakil başlıkta “mübâyene” olarak zikretmiştir.⁷³⁹
- **Mümâsele (المماسلة)**: Şarkı icrâsında iki şarkıcıdan sıra ile birinin beytin birinci mısraını, diğersinin de ikinci mısraını söylemesidir. Bu da müellife göre eğlenme konusunda ve müzik sanatında iyi bir yöntemdir. Müellif bu terimi “mülâhi'l-ğınâ” bölümünde muhtemelen hata ile “mübâyene” olarak yazmış, ancak konuyu ele aldığı müstakil başlıkta “mümâsele” şeklinde ifade etmiştir.⁷⁴⁰ Dolayısıyla biz de “mümâsele” olarak kullanmayı tercih ettik.
- **İbdâl (الإبدال)**: Arapçada bir harfin başka bir harf ile değiştirilmesi anlamına gelen bu terimi İbnü’t-Tahhân, lâhinlerde mezmûm ile mutlak, mutlak ile mezmûm perdelerini değiştirmek olarak tarif etmiştir. Ali el-Kâtib ise bu terimi kelime anlamına uygun olarak; “*Sesli harflerden birisini tek bir nefeste veya tek bir vakitte başka bir harf ile değiştirmektir*” diye açıklamıştır.⁷⁴¹ Ğattas ve Farukî ise ibdâl terimine, lâhinlerde bazı nağmelerin oktavına geçiş yapılması manası vermiştir.⁷⁴² Ancak ibdâl, lahni üst oktavdan okumak olan “sıyâh ve id’âf”tan farklı olarak lâhinde sadece belli yerlerinde uygulanır.

⁷³⁸ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğınâ Adlı Eseri*, 102.

⁷³⁹ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 84.

⁷⁴⁰ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 84.

⁷⁴¹ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğınâ Adlı Eseri*, 105.

⁷⁴² Haşebe, *Mu'cemü'l-Mûsika'l-Kebîr*, 1: 14; Fârukî, *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*, 101.

- **Redde** (الردّة): Sözlükte “dönmek, dinden dönmek, yankı” anlamlarına gelen bu terimi müellif, müzisyenin icrâ sırasında şarkının bir beytini tamamladıktan sonra susmadan başa dönmesi olarak açıklamıştır. Ali el-Kâtib ise bu terimi, aynı beyitteki veya başka bir beyitteki bir bölümün son sesinin kesilmesi ve ardından tekrar söylenmesi diye açıklamıştır.⁷⁴³
- **Teşbîa** (التشبيعة): Sözlük anlamı “doymak, tatmin etmek” olan bu terim ise müellif tarafından, şarkının makta‘ını nağmelerle ve süslemelerle doymak şeklinde tarif edilmiştir. Ali el-Kâtib bu tekniğin daha çok telli çalgılarda uygulandığını belirtmiştir.⁷⁴⁴ Ğattas’a göre, melodiyi daha belirginleştirmek, dinleyenin kulağında hoş bir sadâ bırakmak ve makta‘ ve nağmelerde melodiyi tamamlamak amacıyla çalgının tellerine vurarak icrâ edilen bir tekniktir. Diğer taraftan melodinin güzelliğini artırmak için nağmelerin arasına bazı küçük ilave ve vurgular eklemek suretiyle de yapılır.⁷⁴⁵ İbnü’t-Tahhân bu terimi ikâ‘ı güzelleştiren yöntemlerle ilgili “mülahi’l-îkâât” bölümünde de zikretmiştir.
- **Sîle** (الصلة): Sözlük anlamı “bağlamak, bağlantı, ilgi, ilinti, irtibat” olan bu terimi müellif; “Beytin bitmesi halinde -kadeh daha sultanın ağzındayken-beyti başka bir beyte bağlamaktır” diye açıklamış, Ali el-Kâtib de benzer şekilde, şarkıda beyitlerin veya mısraların birbirine bağlanması olarak tarif etmiştir.⁷⁴⁶
- **İşâret** (الإشارة): Türkçede de kullanılan bu kelimenin müellife göre terim anlamı, müzisyenin mutlak türünde mezmûm türünü işaret etmesi/göstermesidir.
- **Ğâre** (الغارة): Sözlükte “gece baskını, akın, hücum, saldırı, yağma” gibi anlamlara gelen bu terimi İbnü’t-Tahhân; “Bir şarkıyı dinledikten sonra onu başka bir yere yakıştırıp oraya uygulamaktır” diye tarif etmiştir.

⁷⁴³ Öncel, *Ali el-Kâtib’in Kemâlü Edebi’l-Ğinâ Adlı Eseri*, 106.

⁷⁴⁴ Öncel, *Ali el-Kâtib’in Kemâlü Edebi’l-Ğinâ Adlı Eseri*, 105.

⁷⁴⁵ Haşebe, *Mu’cemü’l-Mûsîka’l-Kebîr*, 2: 50.

⁷⁴⁶ Öncel, *Ali el-Kâtib’in Kemâlü Edebi’l-Ğinâ Adlı Eseri*, 109.

- **İstikâne** (الإستكانة): Sözlükte “alçaklık etmek, boyun eğmek” anlamına gelen bu terimi müellif, denk gelmek, bağlanmak ve ayak uydurmak şeklinde açıklamış, anlaşılır bir izah yapmamıştır.
- **İstiâne** (الإستعان): Türkçede de kullanılan ve yardım isteme, yalvarma anlamlarına gelen bu terim ile ilgili olarak İbnü't-Tahhân, ismi gibi yalvarma içeren şarkıları, şiire uygun olarak zarif bir şekilde okumak şeklinde tarif etmiştir. Ali el-Kâtib ise bunun yerine, aynı manada olan “istiğâse” terimini kullanmış ve yardım dileyen kişinin çıkardığı sese benzer şekilde lahnin naif bir şekilde tiz perdeden okunması olarak açıklamıştır.⁷⁴⁷
- **İstinâbe** (الإستنابة): Birinin vekil olmasını istemek anlamına gelmektedir. Bir icrâ tekniği olarak bu terimi müellif, müzisyenin şarkıdaki tiz yerlerde hançere yerine çalgı kullanması olarak tarif etmiştir.
- **Hezze** (الهزة): Sözlük anlamı “titremek, sallamak, hareket etmek, sarsıntı” gibi anlamlara gelmektedir. Müellif bu terimi kelime anlamına uygun bir şekilde, icrâ sırasında bazı nağmelerin titretilmesi diye tarif etmiştir. Öncel, Ali el-Kâtib'in de bu terime aynı anlamı verdiğini ve bu nağmelerin devamlı, dairesel bir şekilde ve sanki boğazda dönüyormuş gibi bir his verilerek titretilmesi gerektiğini ifade etmiştir.⁷⁴⁸
- **Şecâ** (الشجى): Müellife göre bu terim “teşâcî” (dokunaklı, hüznü) kelimesinden türetilmiştir ve dinleyeni tarab eden (etkileyen) güzel bir şarkı türüdür.
- **Bükâ** (البكاء): Kelime anlamı “ağlamak” olan bu terimi müellif, şarkıda uygun düşen yerlerde veya şikâyet içeren durumlarda şarkıyı uygun nağmelerle icrâ etme manası vermiştir.
- **Tercîh** (الترجيح): Türkçede de kullanılan bu kelimenin terim anlamı müellife göre, nağmenin mezmûm ve mutlak arasında gidip gelmesidir. Ali el-Kâtib bunun, “tercî” terimine benzediğini ve tekrarlanan uzun nağmeler olduğunu

⁷⁴⁷ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğınâ Adlı Eseri*, 105.

⁷⁴⁸ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğınâ Adlı Eseri*, 107.

ifade etmiştir.⁷⁴⁹ Ğattas'a göre, melodiye güzellik katmak için hançerenin göğüs kafesine yakın bir bölgesi kullanılarak elde edilen pest bir ses anlamına gelmektedir.⁷⁵⁰ Fârukî ise Fârâbi'nin bu terimi; “*Şarkı söylerken sesin göğüs kafesinde titretilmesidir*” diye tarif ettiğini belirtmiştir.⁷⁵¹

- **Teevvüh (التأوه)**: Müellife göre bu terim kelime anlamına da uygun bir şekilde, acı içindeki kimsenin inleyişine benzeyen şekilde “ah” çekmek olup Bağdatlı'ların şarkılarında kullandıkları bir yöntemdir. Bu terime Ali el-Kâtib de aynı anlamı vermiştir.⁷⁵²
- **Tenehüdât (التنهّدات)**: Müellife göre bu terim de kelime anlamı gibi ayrılık ve özlem içeren şarkıların icrâsı sırasında müzisyenin nefesle çıkardığı inlemeleri, iç çekmesidir. Ali el-Kâtib bu terimi “nehedât” şeklinde kullanmıştır.
- **Tekrîr (التكرير)**: Müellife göre kelime anlamı gibi kulağa hoş gelen nağmenin tekrarlanmasıdır. Öncel'e göre Ali el-Kâtib de bu terime benzer şekilde şarkıda bir nağme veya bir bölümün tekrarlanması anlamı vermiştir.⁷⁵³ Fârukî de bunu müzikal tekrar olarak açıklamış ve Fârâbi'nin tekrar terimine, lahnin ilk bölümünü tekrarlamak manası verdiğini ifade etmiştir.⁷⁵⁴ Ğattas'a göre ise, şarkının sonunda müzisyenin hem şarkıyı güzelce bitirmek hem de îkâ'ı tamamlamak amacıyla son cümleyi tekrar etmesidir.⁷⁵⁵
- **Ta'ric (التعريج)**: Sözlükte “eğri, çarpıklık, eğilme, bükülme” gibi anlamları olan bu terimin müellife göre icrâdaki karşılığını tarif etmek zordur. Ancak icrâ ifade edilebilecek şekilde nağmenin çevrilmesi, kıvrak hale getirilmesidir.
- **Tedrîc (التدرج)**: Sözlükte “derece derece, aheste ve teenni ile hareket ettirmek, kademe kademe, yavaş yavaş ilerletmek” anlamlarına gelip

⁷⁴⁹ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ġnâ Adlı Eseri*, 104.

⁷⁵⁰ Haşebe, *Mu'cemü'l-Mûsika'l-Kebîr*, 2: 35.

⁷⁵¹ Fârukî, *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*, 355.

⁷⁵² Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ġnâ Adlı Eseri*, 103.

⁷⁵³ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ġnâ Adlı Eseri*, 104.

⁷⁵⁴ Fârukî, *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*, 355.

⁷⁵⁵ Haşebe, *Mu'cemü'l-Mûsika'l-Kebîr*, 2: 417.

Türkçeye de geçmiş bir sözcüktür. Müellife göre şarkıda tiz nağmelerden, pest nağmelere yahut pest nağmelerden tiz nağmelere tedrici bir şekilde geçiş yapmaktır. Ali el-Kâtib de bu terimi benzer şekilde tarif etmiştir.⁷⁵⁶

- **Mühâhat** (المهااة): İbnü't-Tahhân'a göre bu terimin anlamı, lâhinlerde “ha” sesini tekrarlamaktır. Ali el-Kâtib ise bu terimi “şehikât”a benzetmektedir. Lâhinlerde “ha (ها)” sesinin kullanılması ile meydana gelir. Bu yönüyle içinde “ha” sesi çok bulunan ve tekrar edilen sözcüklere mühâhat, içinde “ha” sesi az bulunan ve tekrar etmeyen sözcüklere ise şehikât denilir.⁷⁵⁷
- **Müâyât** (المعاياة): Sözlükte “zor durumda bırakmak, yormak, aciz bırakmak” anlamlarına gelmektedir. İbnü't-Tahhân'a göre bu terim, müzisyenlerin icrâ sırasında birbirlerini yorup aciz bırakmasıdır.
- **Na'rât** (النعرات): Türkçede de “nâra atmak” şeklinde kullanılan bu ifade müellife göre, müzisyenlerin şarkı söylerken nâra atmasıdır.
- **Zeferât** (الزفرات): Sözlük anlamı “nefes verme, iç çekme, âh etme” olan bu terimi müellif, müzisyenin şarkıda derin nefes vermesi olarak tarif etmiş ve bunun da güzel bir özellik olduğunu ifade etmiştir.

İbnü't-Tahhân'ın “mülâhi'l-ğınâ” diye tabir ettiği, kendi yaşadığı dönemde Mısır ve civarındaki müzisyenlerce müzik icrâsını güzelleştirmek maksadıyla uygulanan bu yetmiş beş terimle ilgili şu değerlendirmeleri yapabiliriz;

- Müellif, bir sonraki başlıkta da ele aldığımız üzere, îkâ'ı güzelleştiren ve “mülâhi'l-îkâât” adını verdiği terimlerin sadece adını zikretmekle yetinirken, “mülâhi'l-ğınâ” başlığı altında verdiği yetmiş beş terimi kısaca açıklamayı tercih etmiştir.
- Şarkı icrâsı ile ilgili bu bölümde ele aldığı bazı terimler; îkâ' ile ilgili verdiği terimlerle müşterektir ki, bunlar da; ihtilâs, hasr, tevtie, iştirâk, istinâbe, tekrîr, teşbî', ibtidâ', mûmâsele ve muhâtele terimleridir.

⁷⁵⁶ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğınâ Adlı Eseri*, 102.

⁷⁵⁷ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğınâ Adlı Eseri*, 107.

- Müellifin ele adlığı terimlerden çoğı keyif alma ile ilgili iken, bazıları da ağlamak, feryat etmek gibi hüznle ilgilidir.
- Müellifin zikrettiğı yetmiş beş terimden mürâsele, mukâbele, mudâvele, muhâtale, münâdale, müdâvele, ittifâk, id'âf, isti'nâf, ittisâl, infisâl, mübâyete, mümâsele ve müâyât olmak üzere on dört tanesi, birden fazla müzisyenin birlikte uyguladıkları toplu icrâ teknikleri ile ilgilidir. Her ne kadar Emevîler ve Abbâsîler dönemlerinde müzisyenler arasında birlikte icrâ yapma yaygın olsa da, genelde müzisyenlerin eserleri aynı tabakadan koro halinde okumaları şeklindedir. Örneğın İsfahânî'nin *Eğânî*'de aktardığına göre; Emevîler döneminin meşhur şarkıcılarından olan Cemîle'nin meclisinde bir gurup erkek ve kadın şarkıcının bulunduğu sırada, Cemîle onlardan ikili ve üçlü gruplar halinde şarkı söylemelerini ister. Önce Nâfi' ve Bedih birlikte şarkı söylerler, ardından da üç Hüzeli'ler birlikte şarkı söylerler. Bunun üzerine Cemile onlara; "*Vallahi ruhlarımız ne kadar da uyum sağladı*" diye iltifatta bulunur.⁷⁵⁸ Yine Abbâsîler döneminde İbrâhim el-Mevsîlî, İslam dünyasında ilk defa müzisyenlerden oluşan bir koro kurup "bağet" ile bu koroya şeflik yapmıştır.⁷⁵⁹ Ancak İbnü't-Tahhân'ın toplu icrâ ile ilgili bahsettiğı on dört tekniğe baktığımız zaman, onun döneminde Mısır'da müzisyenler arasında toplu icrâ tekniğinin hem daha fazla geliştiğı, hem de çeşitlendiğı anlaşılmaktadır.
- İbnü't-Tahhân'ın verdiğı terimlerden ibtidâ', ihtirâ', intizâ' gibi bazıları ses icrâsından ziyade çalgı icrâsı ile ilgilidir. Klasik kaynaklarda bir mûsikî eserini sesle icrâ etmek "ğına" olarak ifade edilirken, enstrüman kullanılarak müzik icrâsı daha çok "el-azf" terimi ile ifade edilmektedir. Dolayısıyla müellife göre "muğannî", sadece sesi ile icrâ yapan kişi değil, aynı zamanda çalgı da kullanabilen kişidir.
- İbnü't-Tahhân'ın bu bölümde ele aldığı yetmiş beş terimden yirmi üç tanesi, *Kemâlü Edebi'l-Ğınâ*'da "*Lâhinlerde Belirli Konular*" başlığı altında Ali el-

⁷⁵⁸ İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, 8: 370-373.

⁷⁵⁹ Bu konuda detaylı bilgi için bkz. Ahmet Hakkı Turabi, "İlk Koro Kurucusu ve Şefi İbrâhim el-Mevsîlî", *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 5/1 (2005): 177-193.

Kâtib'in verdiği kırk yedi terimle müşterektir. Ancak bazı terimleri iki müellif farklı anlamlarda kullanmıştır.

4.2.2. Mûsikî İcrâsında İkâ'ı Güzelleştiren Yöntemler

İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*'da ikâ'larla ilgili olarak “mülâhi'l-îkâât” başlığı altında, lâhinlerin icrâsında ikâ'ı güzelleştirmek için kullanılan yöntemleri zikretmiştir. Müellif, bu bölümde toplam kırk yedi ikâ' teriminin sadece isimlerini vermiş ancak bunların manalarına dair herhangi bir açıklama yapmamıştır.⁷⁶⁰ Ancak bu durum bile başlı başına Mısır'da müellifin yaşadığı XI. asırda mûsikîşinasların ikâ' konusunda çok çeşitli yöntemlere vakıf oldukları ve bu alanda uzmanlaştıklarına, çalgı icrâsında bilinmeyen bir takım yöntem ve teknikler kullandıklarına işaret etmektedir.

İbnü't-Tahhân'ın “mülâhi'l-îkâât” diye tabir ettiği ve sadece isimlerini vermekle yetindiği bu kırk yedi terim sırasıyla şunlardır:

- Dağdağa, mebâdî, irşâd, tafsil, tevsîl, idrâc, hass, tad'îf, tayy, taknîât, teşbîât, naksât, ibtidâ', iktidâ', tehşîm, hadv, ihtilâsât, tağyîrât, taklîb, mûnsarifât, lafz, tekrî', hamr, tehattî, hasr, haml, dimem, itlâk, tesrîc, tahmîr, mesh, ilmâm, fevâsil, tevtiye, tertîl, iştirâk, istinâbe, tekrar, mûmâsele, muhâtele, ıstîlâh, temettu', terkî, idâra, telmî', ta'bîr, intikâle.

İbnü't-Tahhân'ın zikrettiği bu kırk yedi ikâ' teriminin bazılarını, Ali el-Kâtib *Kemâlû Edebi'l-Ğinâ*'da kısaca izah etmiştir. Yine bazıları da Fârâbî'nin ve İbn Sinâ'nın ele aldığı ikâ' terimleri arasında karşımıza çıkmaktadır. Bir kısmı ise müellifin “mülâhi'l-ğinâ” başlığı altında zikrettiği ve birer cümle ile açıkladığı, icrâyı güzelleştiren yöntemleri içeren terimlerle müşterektir. Biz bu bölümde müellifin zikrettiği kırk yedi ikâ' teriminden, hakkında bilgi bulabildiklerimizi kısaca açıklamaya çalışacağız.

- **Dağdağa** (الدغدغة): Sözlükte; gıdıklamak, ezmek, çiğnemek anlamlarına gelen bu kelimeyi, bir ikâ' terimi olarak Ali el-Kâtib; “*parmaklarla takip*

⁷⁶⁰ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 196-197.

edilen dokunuşlar” şekilden tanımlamıştır. Öncel, Ali el-Kâtib’in bu terimi esere başlamadan evvel telli çalgılarla eserin ritmini tayin etmek amacıyla yapılan vuruşlar anlamında kullanılmış olabileceğini ifade etmiştir.⁷⁶¹ Harezmi’de ise bu terim, mızrap kullanmaksızın başparmak ve işaret parmakları ile tellere vurma şekilde geçmektedir.⁷⁶²

- **Mebâdi’** (المبادئ): Ali el-Kâtib’e göre açılış vuruşlarıdır. Mebâdi’ esnasında en kısa sürede nağmeler birbiriyle mezcedilerek hafif ikâ’lar değişik şekillerde kullanılır.⁷⁶³ Farûqi ise bu ikâ’ kavramını, geçişlerin bulunduğu yerlerde açılış nakreleri manasında tarif etmiştir.⁷⁶⁴
- **Tafsîl** (التفصيل): Sözlükte sınıflara, guruplara ayırma anlamına gelen bu kelimeyi bir ikâ’ terimi olarak Fârâbî, muttasıl ikâ’ları, munfasıl ikâ’lara dönüştürmek manasında kullanmıştır. Ona göre tafsîl, fasılaların, devirlerin arasında değil de, devirlerin cüzlerinin arasında kullanılmasıdır ve genel olarak devirle birbirine bağlı olduğunda kullanılır.⁷⁶⁵ Ali el-Kâtib’e göre ise tafsîl, fâsılalara herhangi bir şey ilave etmeden nakrelerin ve periyotların birbirinden ayrılması anlamındadır. Bilhassa kadim ve güzel lâhinlerin ikâ’ındaki vuruşlarda hoş karşılanır.⁷⁶⁶
- **Tevsîl** (التوصيل): Fârâbî bu terimi *Mûsika’l-Kebîr*’inde, farklı periyotların haricen hiçbir ilave nakre katmadan tek bir periyotta mezcedilmesi olarak tarif etmiştir.⁷⁶⁷ *Kitâbu’l-Îkâ’ât* ve *İhsâü’l-Îkâ’ât* adlı eserlerinde ise; “Devirlerin aralarında bulunan fasılaların kısaltılması ile periyotların birbirlerine bağlanmasıdır”⁷⁶⁸ diye tarif etmiştir. Ali el-Kâtib’e göre tafsîlin tersidir.⁷⁶⁹

⁷⁶¹ Öncel, *Ali el-Katib’in Kemâlü Edebi’l-Ğınâ Adlı Eseri*, 129; Öncel, “XI. Yüzyıl Mûsikî Nazariyesinde Kullanılan Terimler: “Kemâlü Edebi’l-Ğınâ ve el-Kâfi Fi’l-Mûsikâ Örneği”, 44.

⁷⁶² Harezmi, *Mefâtihu’l-Ulûm*, 261; Uslu, “X. yy. da Orta Asya’da Ansiklopedi Bilgini Harizmi ve Eserindeki Mûsikî Bilgileri”, 66.

⁷⁶³ Öncel, *Ali el-Kâtib’in Kemâlü Edebi’l-Ğınâ Adlı Eseri*, 129.

⁷⁶⁴ Fârûkî, *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*, 161.

⁷⁶⁵ Fârâbî, *Kitâbu’l-Mûsika’l-Kebîr*, 1013; Rızvanoğlu, *Fârâbî’de İkâ’ Teorisi*, 49.

⁷⁶⁶ Öncel, *Ali el-Kâtib’in Kemâlü Edebi’l-Ğınâ Adlı Eseri*, 129.

⁷⁶⁷ Fârâbî, *Kitâbu’l-Mûsika’l-Kebîr*, 1013.

⁷⁶⁸ Rızvanoğlu, *Fârâbî’de İkâ’ Teorisi*, 47.

⁷⁶⁹ Öncel, *Ali el-Kâtib’in Kemâlü Edebi’l-Ğınâ Adlı Eseri*, 129.

- **Tad'îf (التضعيف)**: Sözlükte katlamak, çoğaltmak gibi anlamlara gelen bu kelimeyi Fârâbî, îkâ'daki bir devirin tümünde bulunan nakrelerin ikiye katlanması manasında kullanmıştır. Rızvanoğlu'na göre tad'îf bu manada velvele olarak değerlendirilebilir.⁷⁷⁰ İbn Sinâ da, tad'îfi benzer şekilde, açıklamıştır.⁷⁷¹ Ali el-Kâtib ise tad'îfin bilhassa sakil îkâ'larda tekil vuruşların ikiye katlanması olarak izah etmiştir.⁷⁷²
- **İdrâc (الإدراج)**: Sözlükte araya yerleştirme, araya koyma anlamlarına gelen bu kelime Fârâbî'ye göre, “Bir îkâ'ın nakreleri ikiye katlanırsa ve bunun yanında tam bir bağlantıyla devirler de birbirine bağlanması durumunda hiçbir fâsıla oluşmaz, buna idrâc denir.” Bu manada tad'îf ve tevsîl'in birleşiminden idrâc meydana gelmiş olur. İdrâc, îkâ'ın temposunu değil vuruş sayılarını artırmaktır. Böylece aradaki vakıf ve fasılalar ortadan kalkmış olur.⁷⁷³ Ayrıca idrâc yapıldığında artan vuruş sayıları, lahnin zamanını değiştirmez.⁷⁷⁴ Ğattas ise idrâc terimini, îkâ'ın periyotlarını değiştirmeden melodiye renk katmak ve îkâ'ın mülayemetini artırmak maksadıyla fazladan vuruş ilave etme anlamında kullanıldığını ifade etmiştir.⁷⁷⁵
- **Tertîl (الترتيل)**: Sözlükte, kaidesine uygun olarak okumak, güzel bir şekilde okumak anlamına gelen bu kelime tecvit ilminde Kur'ân-ı Kerîm'i tecvit kurallarına göre tane tane okuma anlamında kullanılır. Fârâbî, bir îkâ' terimi olarak tertîli, bir îkâ'ın devirlerinin, nakrelerini yavaşlatmak suretiyle uzatılması anlamında kullanmıştır. Bu işlem sırasında yavaşlatılan nakrelerin aralarındaki oran ise birbirine denktir.⁷⁷⁶ Ali el-Kâtib, tertîlin lahnin güzelliğini arttıran bir unsur olduğunu belirtmiş, Shiloah ise, tertîlin özellikle serbest usullü eserlerde kullanıldığını söylemiştir.⁷⁷⁷

⁷⁷⁰ Rızvanoğlu, *Fârâbî'de İkâ' Teorisi*, 51.

⁷⁷¹ Turabi, *İbn Sinâ - Mûsikî*, 71,76.

⁷⁷² Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ġinâ Adlı Eseri*, 130.

⁷⁷³ Rızvanoğlu, *Fârâbî'de İkâ' Teorisi*, 58-59.

⁷⁷⁴ Fârâbî, *Kitâbu'l-Mûsîka'l-Kebîr*, 119-120.

⁷⁷⁵ Haşebe, *Mu'cemü'l-Mûsîka'l-Kebîr*, 1:139.

⁷⁷⁶ Rızvanoğlu, *Fârâbî'de İkâ' Teorisi*, 55.

⁷⁷⁷ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ġinâ Adlı Eseri*, 130.

- **Hass (الحث)**: Bu terim “hadr” olarak da ifade edilmektedir ve tertîlin tam tersi olarak hızlı okumak anlamındadır. Tecvit ilminde de, Kurân’ın tertile göre daha hızlı okunması olarak kullanılmaktadır. Îkâ‘ terimi olarak ise Fârâbî, bir îkâ‘ın devirlerinin, nakrelerini hızlandırmak suretiyle kısaltılması anlamında kullanmıştır. Bu işlem sırasında hızlandırılan nakrelerin aralarındaki oran ise birbirine denktir.⁷⁷⁸ Diğer taraftan idrâcın aksine, hass yapıldığında lahnin zamanı yarıya düşmüş olur.⁷⁷⁹
- **Tayy (الطي)**: Sözlükte, gizlemek, dürmek, saklamak, silmek, açıklamamak gibi anlamlara gelen bu kelimeyi Fârâbî, bir îkâ‘daki nakrelerin asıl mevkilerinden düşürülmesi olarak tarif etmiştir. Rızvanoğlu, bunun prosodiye ait bir terim olduğunu ifade etmiş ve îkâ‘ın asıl şeklindeki veya ikiye katlanmış (tad’if yapılmış) nakrelerinden bir veya bir kaçının düşürülmesi şeklinde de uygulanabildiğini belirtmiştir.⁷⁸⁰ İbn Sinâ da bu terimi benzer şekilde, bir îkâ‘daki asıl nakrelerin zamanlarını muhafaza etmek suretiyle vuruşların bir kısmının silinmesi olarak açıklamıştır. Abartılmadığı takdirde güzel olur. En güzel icrâ edildiği yerler ise, hafif hareketleri fazla olan îkâ‘lardır. Zîrâ bu tür îkâ‘larda asıl nakreleri düşürmek daha kolaydır.⁷⁸¹
- **Lafz (اللفظ)**: Fârâbî’ye göre, müzisyenlerin pratik yeteneklerini lafızla ifade etmeleridir ki, bunlardan birisi îkâ‘ın devirlerini bölmek için “ten” lafzının kullanılmasıdır. Yine bu “ten” lafzından türetilen “tenne” veya “tene” lafızları nakrelerin îkâ‘daki durumlarına göre ayarlanarak kullanılır.⁷⁸²
- **İhtilâsât (الإختلاسات)**: İbnü’t-Tahhân’ın lahni güzelleştiren yöntemler arasında da zikrettiği ve “*Henüz birinci nağmeyi bitirmeden ikinci nağmeye başlamaktır*”⁷⁸³ diye tarif ettiği bu terimi benzer şekilde, îkâ‘ın birinci devri bitmeden ikinci devrine başlamak olarak ifade edebiliriz.

⁷⁷⁸ Rızvanoğlu, *Fârâbî’de Îkâ’ Teorisi*, 57.

⁷⁷⁹ Fârâbî, *Kitâbu’l-Mûsika’l-Kebîr*, 119-120.

⁷⁸⁰ Rızvanoğlu, *Fârâbî’de Îkâ’ Teorisi*, 53-54.

⁷⁸¹ Turabi, *İbn Sinâ - Mûsikî*, 72.

⁷⁸² Fârâbî, *Kitâbu’l-Mûsika’l-Kebîr*, 1023.

⁷⁸³ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 59.

- **İştirâk (الإشتراك)**: Müellifin lahni güzelleştiren yöntemler arasında “*Bir türü başka bir tür ile mezcedip (karıştırıp) sonra önceki türe dönmek*”⁷⁸⁴ diye tarif ettiği bu terim, bir îkâ’ türünün başka bir türle mezcedilip sonra tekrar ilk türe dönülmesi manasında tarif edilebilir. Ali el-Kâtib ise îkâ’ ile ilgili bir terim olarak ihtilâsı; “*Mızrapla vuruşun gizlice yapılmasıdır. En güzeli maktalarda olanıdır*” diye tarif ederek daha farklı bir mana vermiştir.⁷⁸⁵
- **İstinâbe (الإستنابة)**: Müellifin lahni güzelleştiren yöntemler arasında; “*Hançere yerine şiddetli/tiz yerlerde telleri (çalgı) kullanmak*”⁷⁸⁶ şeklinde tarif ettiği bu terimi, îkâ’ ile ilgili olarak, muğannînin şarkı söylerken bazı yerlerde def çalması manasında düşünülebilir.
- **Muhâtele (المخاتلة)**: Müellifin, lahni güzelleştiren yöntemler arasında “*Şarkıcının kendisinin susup mürâsele yaptığı arkadaşının şarkıya devam etmesi*”⁷⁸⁷ diye tarif ettiği bu terimi, îkâ’ın, icrâcılar tarafından nöbetleşe vurulması olarak ifade edebiliriz.
- **Tekrîr (التكرير)**: Müellifin lahni güzelleştiren yöntemler arasında “*Kulağa hoş gelen nağmenin tekrarlanması*”⁷⁸⁸ şeklinde tarif ettiği bu terimi, kulağa hoş gelen îkâ’ın tekrarlanması olarak ifade edebiliriz.
- **Tevtiye (التوطية)**: Müellif lahni güzelleştiren yöntemler arasında “*Şarkı söylemeden önce sesin ısıdırılması için yapılan hazırlık*”⁷⁸⁹ şeklinde tarif ettiği bu terimi îkâ’ı güzelleştiren yöntemler arasında da iki defa zikretmiştir. Bir icrâya başlamadan önce ritim sazının ısıdırılması için yapılan hazırlık manasında kullanıldığını düşünebiliriz.
- **Tesrîc (التسريح)**: İbn Süreyc’in icrâ ettiği bir lâhin türü olarak da bilinen bu terim, *Kemalü Edebi’l-Ğinâ*’da da îkâ’ı güzelleştiren yöntemler arasında zikredilmiştir. Ali el-Kâtib’e göre, kendi döneminde müzisyenler tarafından

⁷⁸⁴ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 59.

⁷⁸⁵ Öncel, *Ali el-Kâtib’in Kemâlü Edebi’l-Ğinâ Adlı Eseri*, 131.

⁷⁸⁶ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 61.

⁷⁸⁷ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 59.

⁷⁸⁸ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 62.

⁷⁸⁹ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 59.

bilinen ve uygulanan bir icrâ şeklidir ve genellikle bınsır teli kullanılarak yapılır. Ancak bu açıklamalarda tesrîcin îkâ'ı güzelleştiren bir teknik olarak ne ifade ettiği gizli kalmıştır.⁷⁹⁰

- **Taknîât (التقنيات)**: Ali el-Kâtib, “mukannaât” şeklinde ifade ettiği bu terimle ilgili olarak, mızrapla ses makta‘larında aşağıya doğru sanki bineğin gemlenmesindeki gibi elin tellerden sağa doğru çıkarılması sonucu elde edildiğini söylemiştir.⁷⁹¹
- **Teşbîât (تشبيعات)**: İbnü't-Tahhân bu terimi mülâhi'l-ğınâ bölümünde; “Şarkının makta‘ını nağmelerle ve süslemelerle doyurmak” olarak tanımlamıştır. İkâ' terimi olarak ise benzer şekilde, îkâ'ın ilave vuruşlarla ve süslemelerle doyurulması diye tarif edilebilir. Bu konuda Ğattas bu terimin, melodiyi daha belirginleştirmek, dinleyenin kulağında hoş bir sadâ bırakmak, makta‘ ve nağmelerde melodiyi tamamlamak amacıyla çalgının tellerine vurarak icrâ edilen bir teknik olduğunu ifade etmiş, diğer taraftan melodinin güzelliğini artırmak için nağmelerin arasına bazı küçük ilave ve vurgular eklemek suretiyle de yapıldığını belirtmiştir.⁷⁹²
- **Munsarifât (المنصرفات)**: Yine *Kemalü Edebi'l-Ğınâ*'da da geçen bu îkâ' terimini Ali el-Kâtib, dinleyende maktâ' izlenimi veren ses olarak ifade etmiştir. Makta‘lara birleşip kısa, uzun, yumuşak ve tiz olmasına göre darplarda bulunur. Ali el-Kâtib, kısa ve uzun olmak üzere iki türünden bahsetmiş ancak sadece kısa olanın ğunne yapılarak elde edildiğini açıklamakla yetinmiştir. Eskilerin bu yöntemi kullandığına da değinen Ali el-Kâtib'e göre, dinleyiciler tarafından bilinirse güzel bir tekniktir ve coşkuyu arttırabilir.⁷⁹³

⁷⁹⁰ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğınâ Adlı Eseri*, 131.

⁷⁹¹ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğınâ Adlı Eseri*, 131.

⁷⁹² Haşebe, *Mu'cemü'l-Mûsîka'l-Kebîr*, 2: 50.

⁷⁹³ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğınâ Adlı Eseri*, 131-132.

4.2.3. Mûsikî İcrasının Tertibi/Repertuar

İbnü't-Tahhân eserinde, bir mûsikîsi meclisinde müzisyenin icrâ edeceği eserleri seçerken nelere dikkat etmesi gerektiğine ve repertuarını oluştururken ne tür eserler seslendirmesi gerektiğine dair müzisyenlere tavsiye niteliğinde önemli açıklamalarda bulunmuştur. Müellif, ayrıca baştan sona bir mûsikî programının nasıl olması gerektiğini kısaca anlatarak, Fâtımî döneminin mûsikî meclislerine dair bizlere önemli bilgiler sunmuştur.

Müellife göre, eğer mûsikî icrâ edilecek ortamda bir sultan ya da devlet ricalinden önemli kimseler varsa, bu takdirde en güzel açılış selam ve dualarla yapılandır. Eserde bu konuda birçok örnek verilmiştir. Bu örneklerden bazıları şunlardır:⁷⁹⁴

أسلم سلامت أمير المؤمنين ولا يسلم عدوك إن الله خاذله

*“Ey Müminlerin Emiri! Allah size sağlık afiyet versin
Sizin düşmanlarınıza galip gelsin.”*

وعلى عدوك يا ابن بنت محمد رصداً ضوء الصبح والإسلام⁷⁹⁵

*“Ey Muhammed’in kızının oğlu!
Düşmanının sabahı karanlık olsun!”*

الله أظهر منك نورا ساطعا فبدا وأطلع منك نوء ممطر

*“Allah senden öyle ışıldayan bir nur çıkarsın ve o nur görünsün ki,
Yağmuru bol bir kasırga göstereceğin senden”*

فما أطيب الأيام ما عشت سالما وأيسر ما يأتي به الدهر من خطاب

*“Senin yaşadığın sürece günler ne güzeldir,
Zaman musibet getirirse de, musibetlerin üstesinden gelmek kolaylaşır”*

أنتم سماء الفخار فافتخروا وفي ذرى المجد أنجم زهر

“Övünebildiğin kadar övünün,

⁷⁹⁴ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 95-96.

⁷⁹⁵ Bu beyit, Abbâsî dönemi şairlerinden olan Eşceu's-Selmâ'ya aittir. Beyitlerin devamı için Bkz. Ebû'l-Hasan el-Basrî, *Hamâsetu'l-Basriyye*, thk. Muhtâruddin Ahmed (Beyrut: Âlemü'l-Kütüb, t.y.), 1: 30; Abdülmecid el-İsdâvî, *Şi'ru'l-Müvesvisîn fî Asri'l-Abbâsî* (Riyad: el-Mecelletü'l-Arabiyye, 2013), 34.

“Çünkü siz şerefîn zirvelerinde açan bir çiçeksiniz.”

قد تناهيت في المكارم والجود وحزت المدى فأين تريد

“İkram ve cömertlikte artık son noktaya geldiniz,
Her yer sizin, nereyi isterseniz.”

ألم تر أن الله أعطاك صورة ترى كل ملك عندها يتذبذب⁷⁹⁶

“Allah sana öyle bir suret verdi ki,
Senin huzurunda diğer melikler cazibene kapılıp titrer.”

خير من حظَّ به الركب المحثون الرحالا

“Siz bir misafirin konaklayacağı en iyi yersiniz”

Müzisyen, ardından toplanılan ortama ve zamana göre uygun bir şarkı ile icrâya başlamalıdır. Müellif bu konuda da birçok örnek şarkı zikretmiştir. Söz konusu örnek şarkılar arasında şunlar zikredilebilir:⁷⁹⁷

Mûsikî icrâsı gecenin sonunda başlayacaksa:

زُبَّ لَيْلٍ سَحَرُ كُلِّهِ مَفْتَضِحُ الْبَدْرِ عَلِيلُ النَّسِيمِ⁷⁹⁸

“Öyle bir gece ki, tamamen büyüdü,
Dolunay ortada, hafif esintili”

İcrâ şayet sabah başlayacaksa:

أصبح اليوم كما يهواه أهل الصبوح

“Öyle bir sabah geldi ki,
Her sabahlayan ona âşık olabilir”

İcrâ bağ ve bahçelerde yapılacaksa:

⁷⁹⁶ Bu beyit, Nâbiğatü Zübyânî'ye aittir. Şirin tamamı için bkz. Nâbiğatü Zübyânî, *Divanü'n-Nâbiğatü'z-Zübyânî*, thk. Şükri Faysal (Beyrut: Dâru'l-Fikr, 2001), 78.

⁷⁹⁷ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 96-97.

⁷⁹⁸ Bu beyit, İbnü'l-Mu'tez'e nispet edilmektedir. Bkz. Abdullah b. el-Mu'tez, *Dîvânu İbnü'l-Mu'tez* (Beyrut: Dâru Sâdır, 1961), 409.

ولما نزلنا منزلا طله الندى أنيقا وبستانا من النور حاليًا⁷⁹⁹

“Öyle bir yerde konakladık ki,
Üzerindeki çiğ taneleri ile çiçeklerle bezenmiş hoş bir bahçedir.”

İcrâya başlanıldığında yağmur yağıyorsa:

يوم من الزمهرير مقرر عليه جيب السحاب مزور⁸⁰⁰

“Zemheri gibi soğuk bir gündür,
Bulutların iki yakası sanki üstüne iliklenmiştir.”

Müellif bunları sadece örnek olarak zikretmiş, ayrıca böyle zamanlar için bunlara benzeyen birçok eser olduğunu hatırlatmıştır.

Müziyenin mûsikî meclislerinde dikkat etmesi gereken şeyler ise; abartı ve övgü konusunda müneccimlerin ahlakı ile ahlaklanmalıdır. Her zaman geçmiş, gelecek ve bulunduğu vakitteki duruma göre şarkı söylemelidir. Örneğin; bir zafer, çocuk doğması, bir müjdeli haber duyulması veya uzaktan beklenen birinin gelmesi, avlanmak, gezmeye çıkmak veya bir şarabın özelliğini vafsetmek, birinin soyundan bahsetmek, cömertlik konusunda birini övmek, at yarışının özelliklerini vafsetmek gibi durumlarda, müziyen duruma uygun eserler icrâ ederse, dinleyiciyi ve özellikle yöneticileri coşturarak amacına ulaşmış olur. Bunun karşılığını da, yöneticilerden taltif ve bahşiş olarak ziyadesiyle görür.⁸⁰¹

Müziyen, mûsikî meclislerinde icrâya istihlâl ve neşîd gibi ağır ve uzun eserlerle başlamalıdır. Bu türler genellikle mutlaklarla ve mezmûmlarla başlayanlardır. Sakîllerle başlarsa art arda olmamalı, eşit aralıklarla ve kolay nağmelerle bunların arasını ayırmalıdır. Bu da bir sonraki lâhnin güzelliğini ortaya çıkarmış olur. Ancak müziyenin bulunduğu mecliste kendisinden daha iyi başka müziyenler varsa, ona göre davranmalıdır. Ardından yavaş yavaş tempoyu artıracak remeller ve hezecelelerden oluşan eserler seslendirmelidir ki, böylece coşku artmış olsun. Daha sonra mecliste

⁷⁹⁹ Bu beyit, Abdurrahman ez-Zührî'ye aittir. Şiirin devamı için bkz. Ebû Ali Ahmed b. Muhammed el-Merzûkî, *Şerhu Dîvânî'l-Ĥamâse*, thk. Ğarîd eş-Şeyh (Beyrut: Dâru'l-Kütüb el-İlmiye, 2003), 925.

⁸⁰⁰ Bu beyit, Vehbü'l-Hemedânî'ye nispet edilmektedir. Şiirin tamamı için bkz. Ebû Mansur es-Seâlibî, *Ahsene mâ Semî'te* (Beyrut: Dâru'l-Kütüb el-İlmiyye, 2000), 46.

⁸⁰¹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 97-98.

konuşmalar artınca şarkıcı kendisine merhamet etmeli ve sesinin normal tabakasından/oktavından bir alt tabakaya/oktava inmeli, mutluluk veren kolay eserler söyleyerek icrâyı tamamlamalıdır.⁸⁰² En önemlisi ise müzisyen, meclisteki diğer insanların sevdiklerinden ziyade yöneticinin istediği ve sevdiği şarkıları söylemelidir.

Mûsikî meclisi dağılıp müzisyen meclislin sahibi ile baş başa kalırsa, bu durumda söyleyeceği şarkıları özenle seçmeli ve hiçbir şarkıyı istenmeden tekrarlamamalıdır. Müzisyene mecliste oturması emir verilirse, ancak o zaman oturur. Mecliste birileri varsa, bu durumda meclisi terk etmemelidir.⁸⁰³

4.2.4. Mûsikî İcrasında İşlenmesi Hoş Görülen ve Hoş Görülmeyen

Konular

İbnü't-Tahhân'a göre, bir müzisyenin herhangi bir mûsikî meclisinde icrâda bulunurken okuyacağı eserlerin güftelerinde işlenen konulara da dikkat etmesi gerekmektedir.

Şarkılarda ifade edilmesi hoş görülen konular; methetme, kutlama, şerefle ve soyla övünme, diyarlar, vatan, gezilecek kırsal ve çöl gibi yerler, sular, heba olan gençliğe ağlama, ahde vefayı zikretme, kavuşmayı umma, akrabalık, sevgi, şefkat, bağışlama, sevgiyi arzulama, istiğfar, zafer, galibiyet, nimetin istikrarı, malın mülkün zikredilmesi ve bunun gibi hususlardır.⁸⁰⁴

Şarkılarda açıkça ifade edilmesi hoş karşılanmayan konuların başında ise, bir kabileyle dalga geçilen ifadeler, aşkın şiddetini tasvir etmek, cariyelerin isimleri ile kendilerine iltifatta bulunulduğu şarkıları ve şiirleri söylemek gelmektedir. Müzisyenin bilmeden zikrettiği bu isimler, sultanın annesinin, kızının, kız kardeşinin veya bazı cariyelerinin isimleri olabilir ve bu nahoş bir duruma sebep olabilir. Müellif bununla ilgili bir örnek olarak İbnü's-Şâmiyye'nin yaşadığı şu olayı örnek vermiştir; "İbnü's-Şâmiyye,

⁸⁰² Ali el-Kâtib de *Kemâlü Edebi'l-Ğinâ*'da mûsikî meclislerinde icrâ edilecek repertuarın nasıl olması gerektiğine dair benzer açıklamalarda bulunmuştur. Bkz. Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğinâ Adlı Eseri*, 119-120.

⁸⁰³ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 98-99.

⁸⁰⁴ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 102-103.

Muhtâru'd-Devle İbn Bezzâl ve onun eşi ile beraberken -İbn Bezzâl'in eşi Ebî Farisi'nin kızıdır ve onun adı Âide'dir- şu şarkıyı söylemiş:

قد قال لي من قلبه فارغ مما أفاصي منك يا عائدة
أراك مختلاً فقلت الهوى أبلّي به انسانة واحدة

*“Kalbi boş birisi, bana seninle ilgili
Hoş karşılamayacağım şeyler söyledi Ey Âide!
Ve seni huzursuz gördüm dedi.
Bende dedim ki; arzuları tek bir kadın eskitti.”*

Muhtâru'd-Devle'nin, bu şarkıyı duyunca kıskançlıktan çehresi değişmiş ve bu çirkin hadise üzerine herkes meclisi terk etmiş.⁸⁰⁵

Müellif, bu duruma benzer olarak yine dönemin müzisyenlerinden İbn Tahir er-Rebâbî'nin yaşadığı bir hadiseyi aktarmıştır. Buna göre İbn Tahir bir yöneticinin huzurundayken yanlarına Elûf adında bir cariye gelmiş. İbn Tahir bu arada şu şarkıyı söylemeye başlamış:

طرقتنا بغسق ليل ألوف مرحباً بالخيال منها المطيف

*“Gecenin karanlığında birden karşımıza Elûf çıktı
Etrafımızı kuşatan onun hayaline merhaba!”*

Bu durum karşısında meclisin sahibi olan yönetici huzursuz olmuş ve odasına çekilmiş. İbn Tâhir de zor durumda kalmış ve o meclisten uzaklaşmış.⁸⁰⁶

İbnü't-Tahhân, ayrıca eserinde mûsikî meclislerinde icrâ sırasında söylenmemesi gereken, hoş karşılanmayan ve hatta ayıplanan ifadelerle ilgili de birçok örnek vermiştir.⁸⁰⁷

Bunlardan şu ikisini burada zikretmek istiyoruz:

⁸⁰⁵ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 103-104.

⁸⁰⁶ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 104-105.

⁸⁰⁷ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 105-106.

تمنى رجال ما أحبوا وإنما تمنيت أن أشكو إليها وتسمعا⁸⁰⁸

“Bazı insanlar hoşlandıkları şeyi temenni ettiler
Bense ona içimi döküp beni dinlemesini arzu ettim”

كتبت إلى الحبيب بكسر عيني كتابا ليس يقرؤه سواه⁸⁰⁹

“Sevdiğime utangaç bir edayla bir mektup yazdım,
Ondan başkası onu okuyamaz”

Müellif, müzisyenin bu tür sözleri kullanmamaya özellikle özen göstermesi tavsiyesinde bulunmuştur. Ayrıca ona göre icrâ sırasında uzatılması hoşça gitmeyen bazı sesler de vardır ki, bunlar; “hî, hû, sû, fû, tû, dî, gû, nû” gibi seslerdir. Bu seslerin yerine başka sesler kullanılabilir.⁸¹⁰

4.2.5. Mûsikî İcrasında Güzel Tavırlar

İbnü't-Tahhân *Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*'da, bir müzisyenin mûsikî icrâsı sırasındaki hâl ve hareketlerinin nasıl olması gerektiğine dair önemli bilgiler vermiştir.

Müellife göre, profesyonel bir müzisyen, mûsikî icrâ ederken bazı güzel tavırlara sahip olmalıdır. Öncelikle müzisyenin oturuşu güzel ve duruşu dik olmalıdır. Aksi takdirde duruş pozisyonu sesini olumsuz etkiler. Yaslanmak sesi bozduğu için yaslanarak icrâ da yapmamalıdır. Eğildiği zaman ise boğazı zarar görür ve bu da icrâsını olumsuz etkiler. Müzisyen ayrıca icrâ sırasında çenesini boynuna doğru eğmemesi gerektiği gibi vücut olarak da eğilmemelidir. Yine icrâ sırasında ellerini, bacaklarını hareket ettirmemeli, sallanmamalı, yüzünü kırıştırmamalı, damarları fişkırırcasına ve gözleri

⁸⁰⁸ Bu sözler, *Tezkiratü's-Sa'diyye* adlı eserde *Ebû'l-Umeysi'l-Arabî*'ye nispet edilirken, İbn Dâvud ez-Zâhîrî'nin *ez-Zehra* adlı eserinde ise, Abbâs b. el-Ahnef'e nispet edilmektedir. Şiirin tamamı için bkz. Muhammed b. Abdurrahman el-Ubeydî, *et-Tezkiratü's-Sa'diyye fi'l-Eş'âri'l-Arabiyye*, thk. Abdullah el-Cubûrî (Beyrut: Daru'l-Kütüb el-İlmiyye, 2001), 56; Ebû Bekir Muhammed b. Dâvud b. Ali ez-Zâhîrî, *ez-Zehra*, 2. Bs (Zerkâ: Mektebetü'l-Menâr, 1985), 378.

⁸⁰⁹ Bu sözler, *ez-Zehra* adlı eserdeki bir şiirin içerisinde de geçmektedir. Şiirin tamamı için bkz. Zâhîrî, *Ez-Zehra*, 151.

⁸¹⁰ İbnü't-Tahhân, *Havi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 106.

yerinden çıkarcasına kendisini sıkmamalı, bir yönden bir yöne de kesinlikle hareket etmemelidir.⁸¹¹

İbnü't-Tahhân bu konuda olumsuz birkaç örnek de zikretmiştir. Örneğin, dönemin müzisyenlerinden Ebû'l-Feth b. el-Hüveyla'nın icrâ sırasında bunu yaptığını ve hatta meclisin başından sonuna kadar emeklediğini, Bağdâdî'nin ise, icrâ sırasında başını sağa sola itici bir şekilde hareket ettirdiğini, bundan dolayı da Mısırlılar'ın Bağdâdî'ye, başını sağa sola çevirmesinden dolayı güvercine benzeterek “ezzak” lakabını taktıklarını aktarmıştır. Mansur el-Bekcûrî'nin kölesi Muhsin'in ise, Dımaşk'ta (Şam) şarkı söylerken yüzüyle garip ve itici hareketler yaptığını aktarmıştır.⁸¹²

Müellife göre icrâ sırasında en güzel hareketler, gözle kaşla omuzla ve hafif şekilde başla yapılanlardır. Çünkü bunlar ritmi güzelleştirir ve kolaylaştırır. Ancak yine de bunları yapmamak daha iyidir. İbnü't-Tahhân, bayan ve erkek birçok şarkıcının icrâ sırasında kusurlarını gizlemek için bu tarz hareketlerin ve işaretlerin arkasına saklandıklarını, yine bazılarının da şarkı söylerken hançeresi ile yapması gereken nağmeleri çalgı ile yapmaya çalıştıklarını, ancak bunun çirkin bir adet olduğunu belirtmiştir.⁸¹³

İbnü't-Tahhân, icrâ sırasında müzisyenin dikkat etmesi gereken diğer hususları da şöyle sıralamıştır; müzisyenin kıyafeti ve rengi hoş olmalı, güler yüzlü olmalı, oturuşu ve duruşu düzgün olmalı ve icrâ sırasında fazla hareketli olmamalıdır. Müellif bu konuda da yine bazı olumsuz örnekler vermiştir. Örneğin dönemin meşhur müzisyenlerinden İbnü'ş-Şâmiyye'nin, yaslanarak şarkı söylediğini ve udunun sapını ise yere doğru eğdiğini, Şerif Ebû'l-Kâsım'ın da, udunu çalarken yüzüne kadar getirdiğini, İbnü'l-Farisîyyü'l-Kebir'in ise, icrâ sırasında nahoş ve yersiz bir tarzda uda çok şiddetli vurmasından dolayı udunun yüz kısmının çöktüğünü, udunu adeta döver gibi çaldığını aktarmıştır.⁸¹⁴

⁸¹¹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 100.

⁸¹² İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 100-101.

⁸¹³ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 101.

⁸¹⁴ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 101-102.

4.2.6. Müzik Dinleme Âdâbı (Zehzehe)

İbnü't-Tahhân eserinde, müzik dinleme âdâbı üzerine “zehzehe” adlı bir başlık açmış ve bu başlık altında mûsikî icrâsı sırasında dinleyicilerin uyması gereken bir takım kurallardan bahsetmiştir.

Farsça kökenli bir kelime olan zehzehe (زهزهه), “زهى” kelimesinden türetilmiştir. Sözlükte, “beğenme, bir şeyden hoşlanma” manasına gelen bu kelime, kendisi de profesyonel bir sanatçı olan İbnü't-Tahhân'a göre, müzisyenin icrâsından tarab olan (etkilenen) dinleyicinin, bilgisi ve zevki doğrultusunda coşkunluğunu ifade etmesidir. Zehzehenin âdâbını, yerini ve zamanını iyi bilmek gerekir ki, müzisyenin şevki artsın ve daha güzel icrâ yapsın. Müellif zehzehe ile ilgili şöyle demiştir; “Zehzehe iyiliğe (güzel icrâya) teşekkür etmektir. Çünkü takdir edilmek iyiliği (icrânın güzelliğini) artırır.”⁸¹⁵

Müellife göre zehzehenin bir usûlü vardır. Arif kimse, mûsikî konusunda bilgili olmalı ve güzel icrâdan anlamalıdır ki, zehzeheyi nerde yapacağını fark etsin ve usulüne uygun zehzehe yapabilsin. Şayet başında yapılırsa zehzehenin güzelliği örtülmüş olur (amacına ulaşmaz) ve dinleyicileri zevk almaktan mahrum eder. Bu durumda müzisyen ile mûsikî dinleyerek tarab olmak/coşmak isteyen insanlar arasında bir set çekilmiş olur. Zîrâ kurulan mûsikî meclisi bir kişi için değil herkes içindir. Ayrıca müzisyen de, icrâ sırasında “meyan atmak” gibi dinleyiciyi coşturacak yeteneklerini sıkça sergilememelidir. Bunun sebebi olarak da “güzellik çoğalırsa, değeri kalmaz” sözünü hatırlatmıştır.⁸¹⁶

Müellif, mûsikî icrâsı sırasında erkek dinleyicilerin zehzehe yapması ile ilgili olarak; “Erkekler bir halifenin, sultanın veya bir yöneticinin yanında ne bir erkek müzisyen, ne de bir kayne/cariye için kesinlikle zehzehe yapmamalıdır. Bunun yerine edepli ve sessiz kalmalıdır. Eğer yönetici erkek muğannîlerle ilgili hususta izin verirse ancak o zaman adabına göre zehzehe yapabilirler” demiştir.⁸¹⁷Müellif kadın

⁸¹⁵ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 119.

⁸¹⁶ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 120.

⁸¹⁷ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 121.

dinleyicilerin ise, normalde zehzehe yapmalarının uygun olmadığını, şayet kadınlar illa ki zehzehe yapmak zorundaydı ve bundan kaçınmak mümkün değilse, bu durumda bir paravan ile bölünerek kendilerine tahsis edilen yerden ayrılmadan bunu yapmalarına izin verilebileceğini ifade etmiştir. Müellif, zehzehe âdâbını bilmeyen cahil kimselerin mûsikî icrâsı sırasında, yapılmaması gereken yerlerde ve abartılı bir şekilde coşkularını dile getirdiklerini ve bunun da mûsikî meclisinin ahengini bozduğunu belirtmiştir.⁸¹⁸

Ali el-Kâtib de eserinde, mûsikî icrâsı sırasında dinleyicinin coşkusu nasıl ifade etmesi gerektiğine dair benzer açıklamalarda bulunmuştur.⁸¹⁹ İbnü't-Tahhân'ın ve Ali el-Kâtib'in dinleyicinin âdâbına dair yaptığı tespitlerin bir kısmının, özellikle günümüzdeki konser türü icrâlar açısından da geçerli olduğunu söyleyebiliriz.

⁸¹⁸ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 121-122.

⁸¹⁹ Öncel, *Ali el-Kâtib'in Kemâlî Edebi'l-Ğınâ Adlı Eseri*, 145-146.

V. BÖLÜM: ENSTRÜMANLAR



İbnü't-Tahhân, *Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*'un ikinci makalesinde açtığı müstakil başlıklar altında çalgılar konusuna değinmiştir. Profesyonel bir ud icrâcısı olan ve dönemin şairleri tarafından da güzel ud çalması ile methedilen müellif, eserinde özellikle ud sazı hakkında detaylı bilgiler vermiştir. Ud sazının haricinde eserde kısaca tanıtılan diğer sazlar ise; “tambur”, “mi'zef”, “rebâb”, “mizmar”, “davul”, “erğanun”, “gaysara”, “şelyak”, “def”, “salîh” ve “kenkele”dir. Müellif kanaatimize göre ud dışındaki sazlarla ilgili olarak İbn Hurdâzbih'in *Kitâbü'l-Melâhî ve Esmaihâ* adlı eserinden istifade etmiş görünmektedir. Biz bu bölümde, müellifin eserinde verdiği bilgiler çerçevesinde öncelikle ud sazını ele alıp, ardında diğer çalgılara dair kısa açıklamalarda bulunacağız.

5.1. Ud

Klasik Arap mûsikîsi nazariyatının temel çalgısı olarak kabul edilen ud, genel olarak müelliflerin mûsikî teorilerini ve ortaya koydukları ses sistemlerini izah etmekte kullandıkları bir çalgıdır. Ud sazı ile ilgili olarak *Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*'da doğrudan veya dolaylı toplam on ayrı başlık altında önemli bilgilere yer verilmiştir. Bu başlıklar şunlardır;

1. Ud sazının mucidi ve bu hususta insanlar arasındaki ihtilaflar
2. Udun ölçüleri, niteliği ve isimleri
3. Perdelerin isimleri, yerleri, ayarlanması ve bununla amaçlanan şeyler
4. Teller, özellikleri, isimleri, seçimleri ve yapısı
5. Fârisî udunu en iyi çalanı ve Fârisî tarîkalarının sayılarını bilme
6. Arap şarkılarını Arap udu ile en iyi icrâ eden kişi⁸²⁰
7. Udun vasfi, övgüsü ve diğer çalgılara üstün tutulması ve udun benzetilmesi, şiir olarak udla ilgili söylenenler
8. Bâm telinin yukarıya zîr telinin de aşağıya konulmasının sebebi
9. Akort ederken tellerin bozulması ve bu durumun düzeltilmesi
10. Farklı boğazlar ve bunlardan her bir sınıfa uygun çalgı aletlerinin seçimi

⁸²⁰ Eserde bu başlığın içeriği kayıp olduğundan, ilgili bölümde herhangi bir bilgi bulunmamaktadır.

Udun menşei: Ud kelimesinin aslı, Arapça “öd ağacı” ya da “sarısabır” anlamlarına gelen “el-ûd” (العود) kelimesinden gelmektedir.⁸²¹ Çoğulu ise genelde îdân (عيدان) şeklinde kullanılmaktadır. İbnü’t-Tahhân’ın da belirttiği üzere ud sazına başkaca isimler de verilmiştir. Müellife göre eski Arap uduna verilen isimlerden birisi “el-Barbâd”dır (البربط).⁸²² Bir diğeri ise “el-Berbes”tir (البريس) ve bu kelimenin aslı bir rivayete göre “bâbü’l-cennet” (cennetin kapısı) anlamına gelen “berbec”ten (البريج) gelir. Diğer bir rivayete göre ise Farsçadaki “berbere” (البربر) kelimesinden gelmektedir.⁸²³ Ayrıca “müzhir”⁸²⁴ (المزهر) ve “kirân”⁸²⁵ (الكران) da ud sazına verilen isimlerdendir. Müellif, “kirân” kelimesinin uddan ziyade mızrabın ismi olduğunu ve bazı kitaplarda bu şekilde ifade edildiğini belirtmiştir.⁸²⁶

Genel kabule göre ud sazı çok eski zamanlardan beri insanların kullandığı bir çalgıdır. Udun hangi dönemde ve kim tarafından icat edildiği konusunda klasik kaynaklarda Lamek (Lameş), Hz. Nuh, Hz. Davud, Pythagoras gibi isimlerle ilgili çeşitli mitolojik hikâyeler aktarılmıştır. Ancak udun ilk defa kim tarafından yapıldığı ile ilgili olarak kesin bir ifade kullanmak mümkün görünmemektedir. İbnü’t-Tahhân da udun icadı ile ilgili birçok rivayetin bulunduğunu ifade etmiş ve bunlardan bazılarını eserinde zikretmiştir. Bunlar arasında en meşhur olanı ise Taberi’ye dayandırdığı şu rivayettir; “Lamek b. Mehvîl b. Muhril b. Metûşelah b. Uhnuk b. Fesil b. Âdem”⁸²⁷ çok sayıda kadınla evlendi, çok mal mülk sahibi oldu ancak kız çocukları olmasına rağmen hiç erkek çocuğu

⁸²¹ Cinüçen Tanrıkorur, *Müzik, Kültür, Dil* (İstanbul: Dergâh yayınları, 2009), 170. Kindî de, ud isminin Arapça “dal, parça” anlamına gelen “el-ûd” kelimesinden geldiğini ifade etmiştir. Bkz. Turabi, *El-Kindî’nin Müsiki Risâleleri*, 70. Bir başka rivayete göre de uda eskiden “şabbut” denirdi. Sebebi ise aynı isimdeki bir balığın şekline benzemesi olarak ifade edilmiştir. Bkz. Erhan Tekin, *Safedî’nin Müzik Teorisinin İncelenmesi* (İstanbul: İTÜ SBE Neşredilmemiş Yüksek Lisans Tezi, 2007), 84; Yahşi, *Mufaddal b. Seleme’nin Kitâbü’l-Melâhî ve Esmâihâ Adlı Eserinin İncelenmesi*, 25. Keşfü’l-Hulûm adlı eserde ise ud sazı için çalgıların sultanı anlamına gelen “Sultânü’l-Âlât” ifadesi kullanılmıştır. Bkz. Tıraşçı, *Kitâbü Keşfü’l-Humûm ve ’l-Kürab fi Şerhi Âleti ’t-Tarab İsimli Anonim Müsiki Eseri (Edisyon Kritik ve İnceleme)*, 66.

⁸²² Barbat (بربط): Aslen Farsça bir isimdir ve eskiden Farisilerin kullandığı bam ve zîr olmak üzere iki telli tambur cinsinden bir tür çalgıdır. Araplar bu saza da ud adını vermişlerdir. Detaylı bilgi için bkz. Yahşi, *Mufaddal b. Seleme’nin Kitâbü’l-Melâhî ve Esmâihâ Adlı Eserinin İncelenmesi*, 23-24.

⁸²³ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 169.

⁸²⁴ İslam’dan önceki dönemlerde kullanılan deri ve kısa saplı bir ud türüdür. Bkz. Fârukî, *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*, 188.

⁸²⁵ İslam’dan önceki dönemlerde kullanılan kısa saplı bir tür ud çeşididir. Bkz. Fârukî, *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*, 147-148.

⁸²⁶ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn*, 170.

⁸²⁷ Taberi’de de bu isim benzer şekilde geçmektedir. Bkz. Ebû Cafer Muhammed b. Cerîr et-Taberî, *Târih-u Taberî*, 2. Bs (Beyrut: Dâru’t-Terâse, 1967), 1: 173.

olmadı. Ömrünün sonuna doğru bir kadınla evlendi ve o kadından bir erkek çocuğu dünyaya geldi. Bu duruma çok sevindi. Bu erkek çocuk dokuz yaşında vefat etti. Bu duruma çok üzüldü. Ölen çocuğunu gömmek istemedi ve bir ağaca astı. O'na şiirler eşliğinde ağıtlar yaktı. O çocuğun etleri artık çürümeye ve ağaçtan düşmeye başladı. Kemikleri düşmeye başladı. Sadece uyluk ve baldır kemikleri kaldı. Bunun üzerine Lamek bir dal parçası aldı. Onu ortadan yardı ve inceltti. Sonra bu dalı iç içe geçirdi. O dalı ölen çocuğunun kalan uyluk ve baldır kemiğine benzetti. Tutacak sapını da ayaklarına ve parmaklarına benzetti. Böylece yaptığı aletle kör oluncaya kadar ağıt yakmaya ve ağlamaya devam etti.”⁸²⁸

Müellifin bu konuda aktardığı ve zayıf olarak nitelediği bir diğer rivayet ise şöyledir: “İblis (aleyhillane) Davud’un (a.s.) kavmini, ibadetle ve Dâvud’un (a.s) mezmurları ile tarab olduklarını (coştuklarını) görünce onları bundan uzaklaştıracak bir şey ile kandırmak istedi ve böylece diğer çalgıları yaptı. Sonra bunları sandıklara koydu. Tacir bir adam suretine girerek bu sandıkları topluluğun içindeki en zahit kişiye getirerek ona emanet etti. Zahit kişiye, ‘Ben buralı değilim. Bir yolculuğa çıkmaya niyetlendim, bu sandıkları da sana emanet ediyorum. Eğer gidişimin üzerinden bir yıl geçer ve geri dönmezsem, bu sandıkları aç ve içindekileri sat. Parasını da uygun gördüğün kişilere sadaka olarak ver’ dedi ve yoluna gitti.

Bir sene tamamlanınca zahit kişi sandıkları açtı ve onların içinde daha önce hiç görmediği, tanımadığı aletlerle/çalgılarla karşılaştı. Ardından onları satmak için insanları etrafına topladı. İblis ise bir erkeğin kılığında halkın arasına girip bu çalgıların satışı için insanları çağırmağa başladı. Halkın bu çalgılarla ilgili hiçbir fikri yoktu, ancak iblisin bunları pazarlaması ilgilerini çekti. İblis o çalgıları kendisi satın almaya başladı. Böylece hem çalgıların fiyatlarını yükseltiyor hem de satın aldığı her çalgıyı çalıyordu. İnsanlar bu nağmeleri ve ritimleri dinledikçe hoşlarına gitti ve fiyatları yükselterek birbirleri ile yarışa girdiler. Halkın zenginleri ise aletleri çalmak ve onların isimlerini öğrenmek istiyor, ancak iblis reddediyordu. Bundaki amacı ise insanların isteğini ve

⁸²⁸ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 164-165. Müellifin aktardığı bu rivayetin benzer şekilde aktarıldığı diğer bazı eserler için bkz. Yahşi, *Mufaddal b. Seleme'nin Kitâbü'l-Melâhî ve Esmâihâ Adlı Eserinin İncelenmesi*, 63-64; İbn Hurdâzbih, *Kitabü'l-Lehv ve'l-Melâhî*, 13-14; Murat Bardakçı, *Maragalı Abdülkadir* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986), 116-117.

arzularını artırmaktı. İblis zorda kalınca bu aletleri artık onlara öğretti. Daha sonra bu çalgılar halk arasında yayıldı ve çalınmaya başlandı. Böylece Hz. Davud'un mezmurlarını terk ettiler."⁸²⁹

Müellif, başta ud olmak üzere bilinen meşhur çalgıların icâdı ile ilgili olarak aktardığı rivayetlerin ardından, çalgıların ilk olarak antik Yunan filozofları tarafından icat edildiğine dair görüşün akla daha uygun ve kabul edilebilir olduğunu belirtmiştir. İbnü't-Tahhân'a göre filozoflar kendilerini ilim ve hikmet istemekle yorunca, dinlenmek için bu aletleri icat etmişlerdir. Ancak bunu yaparken de hikmetin sınırından çıkmamışlardır. Filozoflar bu aletleri insanların dört tabiatına göre, hüzünden mutluluğa, mutluluktan hüzne, korkudan cesarete ve cesarettten korkuya geçiş ve buna benzer durumlarını düşünerek yapmışlardır.⁸³⁰

Udun Yapımı: İbnü't-Tahhân eserinde ud yapımına dair çok tafsilatlı ve teknik bilgiler vermiştir. Ona göre ud yapımı için ana malzeme olarak sedir ya da köknar ağacı tercih edilmelidir. Ancak kullanılacak ahşap eski, düz, yarasız, yarıksız, budaksız, yanıksız olmalı ve ahşapta herhangi bir çivi izi de bulunmamalıdır. Ud yapımına başlarken, öncelikle seçilen ahşap ince bir şekilde biçilir. Udun gövdesi, şeritlerin olduğu tekne kısmından daha kalın yapılıdır. Ayrıca udun yüz kısmı da çekip ayrılmasını diye tek parça yapılmamalıdır. Belki iki veya üç parçadan oluşmalıdır. Sonra udun teknesi ölçülüp, hesaplanır. Sağlam bir biçimde malzemenin tamamı inceltilir. Ardından udun iki yüzünün de eşit şekilde kabuğu soyulup ayrılır. Şeritleri eşit ölçüde yapılıdır ve her bir şerit karşısındakine eşit olur ki, hizaya konulduklarında biri diğerinden ne fazla ne eksik olsun.⁸³¹

Bazen on üç şerit kullanılsa da, udun sırt kısmı ortaya çıksın ve iyi bombe olsun diye gövdenin en mükemmel ve en düzgün olanı, on bir şeritten yapılandır. Ayrıca her bir şerit diğerinin üzerine monte edilmez. Şeritler sağlam olsun diye altına az miktarda

⁸²⁹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 165-166.

⁸³⁰ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 167.

⁸³¹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 170.

yapıştırıcı konur ve şeritleri bir arada tutan taşıyıcı yaprak, iyi kalitede manşûriden yapılmış olmalıdır.⁸³²

Udun sapı/klavyesi, tutulduğunda elin onu iyice sarması için, mutedil bir şekilde ve nazikçe oyulur. Sağlam bir burguluk/eğik sap ve biraz kalın olarak burgular yapılır. Alt eşik (muşt) ve üst eşik (enf), öne ve geriye doğru düzeltilirken ihtiyatlı olunmalıdır. Çünkü her ikisi de çok önemlidir. Udun klavyesi oluşturulurken dikkatli davranılması gerekir ki, öne veya arkaya doğru bir eğiklik meydana gelmesin. Udun göğsü/düz kısmındaki oymalı kafes özenle yapılmalıdır ve sağlamca yerleştirilmeli/sabitlenmelidir. Aksi takdirde udu çalarken hırsır telinde cızırtılı bir ses oluşacaktır. Süslemenin de çok abartılı veya çok silik olması uygun değildir. Süsleme yüzeysel ve ölçülü olmalıdır.⁸³³

Muşta/alt eşik ise; hiçbir şeyle ağırlaştırılmamalıdır. Fildişi, abanoz, altın veya herhangi bir değerli taşla kaplanmamalıdır. Çünkü bunlar udun sesini donuklaştırır/cansızlaştırır. Udun süslemesinde genelde sarısabır, sandal ya da kâfur ağacı kullanılır.⁸³⁴

Udun ölçüleri: Tarihsel süreç içerisinde udun ölçülerinde birçok değişim meydana gelmiştir. Erken dönem İslam dünyasında kullanılan ud sazının şekil olarak bugün kullanılan udlara benzemekle birlikte, ölçülerinin günümüzde kullanılan yaygın udlardan üççeyrek boy daha küçük olduğu ifade edilmiştir.⁸³⁵ Kindî'nin verdiği bilgiye göre udun bir teli otuz parmak (yaklaşık 35 cm.) uzunluğunda olup udun en geniş bölümünün boyuna oranı 1/3 olması gerekmektedir. Udun köprüsünün eni ise tellerin geldiği yöne doğru üç parmak genişliğinde olmalıdır. Ayrıca udun yapısının oldukça ince olması ve udun tüm parçalarında buna dikkat edilmesi gerekir. Aksi takdirde böylesi bir farklılık, hem tellerin akordunun hem de notlalar arasındaki ahengin bozulmasına sebep olur.⁸³⁶

⁸³² İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 170-171.

⁸³³ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 171.

⁸³⁴ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 172.

⁸³⁵ Turabi, *El-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*, 69.

⁸³⁶ Turabi, *El-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*, 69-70.

İbnü't-Tahhân da udun ölçülerini eskiden yaygın olarak kullanılan parmak hesabına göre vermiştir.⁸³⁷ Buna göre parmaklar bitişik olmak üzere, udun boyu kırk parmak, eni on altıparmak, derinliği ise on iki parmak olmalıdır. Alt eşik (muşt) udun alt tarafından iki küsur parmak, udun üzerine yerleştirilecek olan klavyenin/sapının ölçüsü ise bir karış artı bir parmak boğumudur. Burguluğun uzunluğu da aynı şekilde bir karış artı bir parmak boğumudur. Burgular (akort vidaları) ise sekiz adettir. Eğer ki uda zîr hâd teli de takılacaksa, o zaman burgular on adet olur. Gözlerin yerleştirileceği burguluk kısmında bitişik parmakla sekiz parmak ölçüde gözler açılır. Alt eşğin/muştun altında derin bir delik açılır ki, bu udun sesini daha yumuşak hale getirir.⁸³⁸

Kendisi profesyonel bir ud icrâcısı olan İbnü't-Tahhân'ın ud imalatı ile ilgili verdiği bu teknik bilgiler, onun aynı zamanda bir ud yapımcısı olabileceğini akla getirmektedir. Farmer, *Stuides in Oriental Music* adlı eserinde eski Arap udunun yapımı ile ilgili en ilginç bilgileri İbnü't-Tahhân'ın verdiğini belirtmiş ve bu bilgileri eserinde özet bir şekilde aktarmıştır. Ayrıca Farmer verilen ud ölçülerinin de gayet makul olduğunu ifade etmiştir.⁸³⁹

Müellife göre en iyi udlar, süslemesiz, nakışsız, fildişi, abanoz ve benzerinden uzak olan sade bir ağaçtan yapılandır. Şayet abanozla süslenmesi zorunlu ise, bu mümkün olduğunca hafif ve abartısız bir şekilde yapılmalıdır.

Ud ve diğer müzik aletlerine zarar veren, onların yapısını bozan şeylerle ise; aşırı sıcak aşırı soğuk, yağmur, rutubet ve nemli hava, çalgının sıcak taşınması, terli vücuda temas etmesi, güneşe ve ateşe maruz kalması, sıcaktan şişmesi, kumaş türü şeylerle sarılması, üzerine şarap dökülmesi, gülsuyu veya benzeri sıvı sıçraması, alt eşğin/muştun veya üst eşğin/enfın değiştirilmesi ki, bütün bunlar udun ilk formunu ve mevcut halini

⁸³⁷ Eskiden enstrüman yapımında ustaların kullandığı standart parmak ölçüleri kullanılmaktaydı. Ğattas bu ölçü hakkında şu bilgileri vermiştir: “...Parmak eskiden uzunluk hesabında kullanılan bir ölçü birimi olup yaklaşık 402 mm'ye denk olan dirsek uzunluğunun 1/24'üdür. Bu ölçü ud yapımıyla uğraşan sanatkârlar tarafından kullanılan ölçüydü. Bu ölçülere göre; bir parmak ardı ardına dizilen 6 arpa boyuna eşittir. Bir arpa ise katırın kuyruğundaki 6 kılın kalınlığına denktir. Buna göre kıl balığı yaklaşık 3,5 mm'ye denk gelir. Parmak ise 36 kıla denk gelir. Bu da 1,6 cm'ye yakındır.” Öncel, *Ali el-Katib'in Kemâlü Edebi'l-Ġinâ Adlı Eseri*, 149; Ali el-Kâtib, *Kemâlü Edebi'l-Ġinâ*, 134.

⁸³⁸ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 172-173.

⁸³⁹ Farmer, *Studies in Oriental Music*, 2: 228-229.

bozar. Ayrıca çatlamak, yarılmak, şeritlerin ayrılması, askısından dolayı yüzeyinin bel vermesi/şişmesi de aynı şekilde uda zarar veren durumlardandır.⁸⁴⁰

Udun telleri ve akordu: Müellifin verdiği bilgiye göre kendisinin de yaşadığı Fâtımîler döneminde Mısır ve civarında yaygın olarak kullanılan ud temelde dört tellidir. Ancak zîr hâd adı verilen beşinci teli kullananlar da bulunmaktadır.⁸⁴¹

İbnü't-Tahhân, kopma ihtimaline karşı ihtiyat olsun ve ses daha güçlü çıksın diye udun her bir telini ikişerli olarak kullandığını belirtmiştir. Bu teller seçilirken şu şekilde düzenlenir; ilk olarak zir teli bir birim ağırlıkta olmalı, mesnâ teli, zîr telinin ağırlığından üçte bir daha fazla olmalı, mesles teli de mesnâ telinden üçte bir daha ağır olmalı, bam teli ise mesles telinden üçte bir daha ağır olmalıdır.⁸⁴²

İpek teller seçkin, düğümsüz/boğumsuz, ne kalın ne de ince olan kusursuz bir ibrişimden seçilmelidir. Farklı cinslerden sakınılmalı ve tellerin hepsi aynı özellikte olmalıdır. Aksi takdirde nağme dağılır, kulağa itici gelir ve coşkuyu da yok eder. Bu ibrişimlerin saflığı ve doğru seçimi ile nağmeler saf/net olur.⁸⁴³

Bağırsaktan yapılan tellere gelince; iki tel alınır ve bu tellerin uçları bir araya getirilerek bir ucu başparmak ile diğer ucu da sol el ile sıkıca tutulur. Sonra tel bir yere çarpılır/vurulur. Eğer teller aynı anda hareket edip yine aynı anda durursa bu teller uyumlu demektir. Birinin hareketi diğerinden önce biterse, bu teller uyumsuz demektir. Bu şekilde teller ayarlandıktan sonra uda ilk olarak mesnâ telleri, sonra zir telleri, ardından mesles telleri ve en son ise bam telleri bağlanır. Eski teller ile yeni teller, kalın tellerle de ince teller birlikte bağlanmaz. Yine tellerin bazısı gevşek bazısı sıkı bağlanmamalıdır.⁸⁴⁴

Müellif udun akordu ile ilgili olarak bilinenin dışında eskiden İbrahim el-Mevsîlî'nin uyguladığı bazı garip akort etme usulleri olduğundan söz etmiş ve bununla

⁸⁴⁰ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 173.

⁸⁴¹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 177.

⁸⁴² İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 178-179.

⁸⁴³ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 179.

⁸⁴⁴ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 179-180. Udun perdeleri ile ilgili çalışmamızın III. Bölümünde yer alan "Perdeler" başlığına bakınız.

ilgili olarak İbrahim el-Mevsili ile Halife el-Hâdi arasında geçen bir hikâyeyi aktarmıştır.⁸⁴⁵ Müellif, İbrahim el-Mevsili'nin kullandığı bu farklı akort yöntemlerini kendisinin de uyguladığını söylemiş olsa da, bunlara dair herhangi bir bilgi vermemiştir.

Udun vafedilmesi: İbnü't-Tahhân *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*'da müstakil bir başlık altında udla ilgili sekiz adet şiir zikretmiştir. Bu şiirlerden bir tanesi şöyledir;⁸⁴⁶

“*Ud ayağın üstündeki bacak ve ona eklenmiş baldır gibidir*

Onun sapı iyice kavrayan bir elin içerisinde harekete geçen dört (telden) oluşur

Bu ğına için en iyisidir ve bunda zemzeme vardır, bunda süreklilik vardır

İşte saf, net ses budur, ondaki bu ses de inilti gibidir.”

İbnü't-Tahhân eserinde yine eski Arap udunu ve Farisî udunu en iyi icrâ eden kişilerle ilgili iki ayrı başlık açmıştır. Ancak Arap udunu en iyi icrâ eden kişilerle ilgili başlığın içeriği kayıptır. Müellife göre ud ile Farisî tarîkalarını en iyi icrâ eden kişiler, Kisra Ebravîz döneminde yaşamış olan Pehlebîz⁸⁴⁷ ve Şirkâs'tır.⁸⁴⁸ Pehlebîz, aynı zamanda vezinli ifadelerden oluşan hüsrevânî türünde ilk şarkı söyleyen kişi idi ve bu türle Kisrâ'ya farsça övgüler dizerdi. Şirkâs ise Kisrâ'nın, eğitmesi için Pehlebîz'in yanına gönderdiği bir köleydi. Şirkâs zaman içerisinde mûsikî icrâsında Pehlebîz'i geçmiş ve Pehlebîz bu durumu kıskanarak onu öldürmüştür.⁸⁴⁹

⁸⁴⁵ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 195-196.

⁸⁴⁶ Udun vafedilmesini içeren bu beyitler Ali el-Kâlî'nin *Kitâbü'l-Emâlî* adlı eserinde de benzer ifadelerle geçmektedir. Bkz. Ebû Ali el-Kâlî, *Kitâbü'l-Emâlî* (Kahire: Dâru'l-Kütübi'l-Mısriyye, 1926), 1: 231. Ud ile ilgili eserde zikredilen diğer beyitler için bkz. İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 191-194.

⁸⁴⁷ Pehlebîz, Sâsânî Devleti Kisrâlarından II. Hüsrev Perviz/Ebravîz (590-628) döneminde yaşamıştır. İbnü't-Tahhân'a göre ud ile Farisî tarîkalarını en iyi icrâ eden kişidir. Kisra II. Hüsrev Perviz'in en çok dinlediği ve yakın ilgi gösterdiği müzisyeni olan Pehlebîz, aynı zamanda vezinli ifadelerden oluşan hüsrevânî tarîkası ile ilk şarkı söyleyen kişiydi ve bu tarîka ile Kisrâ'ya farsça övgüler dizerdi. İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 186-189.

⁸⁴⁸ Şirkâs, aslen köle olup Sâsânî Devleti Kisrâlarından II. Hüsrev Perviz/Ebravîz (590-628) döneminde yaşamış dönemin meşhur müzisyenlerindedir. İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 186-189.

⁸⁴⁹ Müellifin Pehlebîz ve Şirkâs ile ilgili aktardığı rivayetler için bkz. İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 186-189.

5.2. Tambur

Tambur (طنبور), aslen Farsça bir kelime olan “دم برة” kelimesinden türetilerek Arapçaya geçmiş olup çoğulu da “tanâbîr” (طنابير) şeklinde kullanılır. Telli çalgılardan olan ve “küçük yay” anlamına gelen tamburun uddan daha eski bir çalgı olduğu ve kökeninin Sümerlere kadar uzandığı ifade edilmektedir.⁸⁵⁰ İbnü't-Tahhân ise tamburun ilk defa Lût kavmi tarafından yapıldığı görüşündedir. Ayrıca icrâ sırasında sapından çıkan “bırbır” sesinden dolayı bu ismi aldığını, tambur çalan kişi hakkında da “tanne bırra” (tınlattı, bırlattı) denildiğini aktarmıştır.⁸⁵¹ Fârâbî'nin uda en yakın çalgı olarak vafettiği, tamburun⁸⁵² eskiden “Tamburu'l-Horasânî” ve “Tanbûru'l-Bağdadî” olmak üzere iki türü bulunmaktaydı. Ğattas “Tanbûru'l-Bağdadî”nin nispeten daha küçük olduğunu ve câhiliye Araplarının nasb formunu icrâ ederken kullandıkları bu tamburu “Tamburu'l-Merâsî” diye adlandırdıklarını belirtmiştir.⁸⁵³ Uzunca bir sapı ve armut biçimindeki gövdesi ile perdeli bir çalgı olan tamburun icrâ edilebilmesi için, bâm ve zîr telleri yeterli gelmekteydi.⁸⁵⁴ Müellife göre eskiden Farîsîler tamburu diğer çalgılara tercih ederlerdi. Bilhassa Rey, Taberistan ve Deylemliler şarkılarını daha çok tambur eşliğinde söylerlerdi.⁸⁵⁵

İbnü't-Tahhân eserinde, dönem belirtmeksizin meşhur tambûrîlerin isimlerini kadınlar ve erkekler olmak üzere tasnif ederek, müstakil bir başlık altında ayrıca zikretmiştir.

Buna göre meşhur erkek tambûrîler; İbn Berdi'l-Habbâz (ابن برد الخباز), İbnü'l-Keyyis (ابن الكيس), en-Nasîbî (النصيبي), İbnü'l-Hâkân (ابن خاقان), İbn Şerâşîr (ابن شراشير), el-Mesdûd (المسدود), el-Harkûs (الحرکوس), Ebû Hasise (ابو حثيثة) İbnü'l-Arîf (ابن العريف), İsâ

⁸⁵⁰ Fikret Karakaya, “Tambur”, *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2010), 39: 553.

⁸⁵¹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 208.

⁸⁵² Fârâbî, *Kitâbu'l-Mûsika'l-Kebîr*, 630.

⁸⁵³ Haşebe, *Mu'cemu'l-Mûsika'l-Kebîr*, 4: 65; Öncel, *Ali el-Katib'in Kemâlü Edebi'l-Ġinâ Adlı Eseri*, 151.

⁸⁵⁴ Karakaya, “DİA”, 39: 553; Yahşi, *Mufaddal b. Seleme'nin Kitâbü'l-Melâhî ve Esmâihâ Adlı Eserinin İncelenmesi*, 25; Öncel, *Ali el-Katib'in Kemâlü Edebi'l-Ġinâ Adlı Eseri*, 151.

⁸⁵⁵ Bu konuda İbn Hurdâzbih de aynı ifadeleri kullanmıştır. Bkz. İbn Hurdâzbih, *Kitâbü'l-Lehv ve'l-Melâhî*, 38; Yahşi, *Mufaddal b. Seleme'nin Kitâbü'l-Melâhî ve Esmâihâ Adlı Eserinin İncelenmesi*, 26.

es-Semmîn (عيسى السمين), İbnü'l-Adşî (ابن العطشي), Ebû'ş-Şeys (أبو الشيص), İbnü't-Tavîl (ابن الطويل), İbnü'l-Hîlî (ابن الحيلي)'dir.⁸⁵⁶

Kadın tambûrîlerin isimleri ise; Rakîk el-Amyâ (رقيق العمياء), Rebâb (رباب), Vecîhe (وجيهة), Rakîk es-Semra (رقيق السمراء), Salefü'r-Rebâbiyye (صلف الربابية), Bintü Seleme (بنت سلمة)'dir.⁸⁵⁷

Müellifin verdiği bu isimlerin muhtemelen kendi döneminde tambur icrâları ile meşhur olmuş isimler olduğu kanaatindeyiz.

5.3. Mi'zefe

Sözlükte herhangi bir müzik aletini çalmak anlamına gelen “azefe” (عزف) kelimesinin ism-i mefulü olan “mi'zefe” (معزفة), daha ziyade kanun ve santur gibi telli çalgıların genel ismidir.⁸⁵⁸ Bazı kaynaklarda Irak, Yemen ve Hicaz halklarının müsikî icrâ ederken kullandıkları “mi'zefe” adında bir telli çalgıdan da söz edilmektedir.⁸⁵⁹ İbnü't-Tahhân'a göre “mi'zefe” adını taşıyan bu enstrümanı ilk defa Sıla binti Lî b. Âdem icât etmiş olup çok eski bir çalgıdır. Halil b. Ahmed'e göre “mi'zefe”, gönlü üzüntüden sevince çevirmek için icrâ edilirdi.⁸⁶⁰ *Kâmûsü'l-Mûsikî'l-Arabiyye* adlı sözlükte ise mi'zefenin, ceylan derisinden elde edilmiş bir beyaz derinin üstüne altı yahut dokuz adet tel çekilerek yapıldığı bilgisi yer almaktadır.⁸⁶¹

⁸⁵⁶ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 119.

⁸⁵⁷ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 119.

⁸⁵⁸ Haşebe, *Mu'cemü'l-Mûsika'l-Kebîr*, 5: 217; Turabi, “İlk Dönem İslam Dünyasında Müsikî Çalışmalarına Bir Bakış”, 231; Yahşi, *Mufaddal b. Seleme'nin Kitâbü'l-Melâhî ve Esmâihâ Adlı Eserinin İncelenmesi*, 23.

⁸⁵⁹ Julian Ribera, *Târihu'l-Mûsikî fi'l-Cezireti'l-Arabiyye ve'l-Endelüs*, trc. Hüseyin el-Hasan (Abudabi: Abu Dabi Kültür ve Miras Kurumu, 2008), 95; Yahşi, *Mufaddal b. Seleme'nin Kitâbü'l-Melâhî ve Esmâihâ Adlı Eserinin İncelenmesi*, 23.

⁸⁶⁰ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 209.

⁸⁶¹ Mahfûz, *Kâmûsü'l-Mûsikâ'l-Arabiyye*, 121.

5.4. Rebâb

Rebâb (رباب), İslam coğrafyasının birçok yerinde birbirine benzer şekillerde kullanılan telli-yaylı çalgılardandır. Üzerine deri çekilmiş daire şeklindeki bir sandık ve genelde dört telden oluşan rebâb, Arap kemençesi olarak da bilinmektedir.⁸⁶²

İbnü't-Tahhân'a göre rebâb sazı aslen Rum çalgısıdır ve ona "el-Lûra" da denilir. Üç, dört, beş ya da altı telli olan türleri vardır. Müellif diğer taraftan rebâbı Sind'lilerin⁸⁶³ icat ettiğini söyleyenlerin de bulunduğunu ifade etmiştir.⁸⁶⁴ İbn Hurdâzbih de "el-Lûra" adlı çalgının tahtadan imal edilen beş tele sahip bir rebâb türü olduğunu belirtmiştir.⁸⁶⁵ Ğattas ise "el-Lûra"nın eski bir Rum çalgısı olduğundan ve kökeninin "Rebâbü'l-Habeş"ye dayandığından bahsetmektedir. Ona göre Mısırlılar bu sazı "tanbûre" diye adlandırılmışlardır.⁸⁶⁶ Bazı kaynaklarda rebâbın eski bir Arap çalgısı olduğu ve ilk olarak Kuzey Afrika'da ortaya çıktığı, oradan da orta çağda Endülüs yoluyla Avrupa'ya ulaştığı söylenmektedir.⁸⁶⁷

5.5. Mizmar/Ney

Mizmar (مزمار), nefesli saz çalmak anlamına gelen zemera (زمر) fiilinden türetilmiş olup nefesli çalgıların genel adı olmakla birlikte, içi oyularak boşaltılmış kamıştan yapılmış bir nefesli çalgı türüdür.⁸⁶⁸ Klasik kaynaklarda daha ziyade "nây" adıyla bilinen ve günümüzde "ney" şeklinde kullanılan çalgıyla benzer şekilde kullanılmaktadır. İbnü't-Tahhân'a göre ney ve mizmar Dâvud'un (a.s.) hançeresine benzetilerek ilk defa İsrailoğulları tarafından yapılmıştır.⁸⁶⁹ Mufaddal b. Seleme ise,

⁸⁶² Rebâbın farklı bölgelerdeki kullanımına dair detaylı bilgi için bkz. Fikret Karakaya, "Rebap", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2007), 34: 493-494.

⁸⁶³ Hindistan, Kirman ve Sicistan Bölgeleri arasında bir yerdir.

⁸⁶⁴ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 212.

⁸⁶⁵ İbn Hurdâzbih, *Kitabü'l-Lehv ve'l-Melâhî*, 36; Yahşi, *Mufaddal b. Seleme'nin Kitâbü'l-Melâhî ve Esmâihâ Adlı Eserinin İncelenmesi*, 27.

⁸⁶⁶ Haşebe, *Mu'cemü'l-Mûsîka'l-Kebîr*, 5: 20.

⁸⁶⁷ Mehdi, *el-Mûsîka'l-Arabiyye fî Numuvviha ve Tatavvuriha*, 172; Salih el-Mehdi, *El-Mûsîka'l-Arabiyye Makamât ve Dirasât* (Beyrut: Dâru'l-Garbi'l İslâmî, 1993), 85-86; Yahşi, *Mufaddal b. Seleme'nin Kitâbü'l-Melâhî ve Esmâihâ Adlı Eserinin İncelenmesi*, 27.

⁸⁶⁸ Ney sazı hakkında bilgi için bkz. Mehmet Nuri Uygun, "Ney", *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 2007), 33: 68-69.

⁸⁶⁹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 210-211.

eserinde bu görüşü aynen zikretmekle birlikte bir başka görüş olarak da mizmarın ilk defa Kürtler tarafından kullanıldığından bahsetmiştir.⁸⁷⁰

5.6. Tabl/Davul

Vurmalı sazların en eskilerinden olan Tabl (طبل) aslen Arapça olup dilimize “davul” olarak geçmiştir. Silindir şeklindeki bir kasnağa sahiptir ve her iki yüzü de deri ile kaplıdır. Tokmak veya daha ince çubukların deri yüzeylere vurulmasıyla icrâ edilir.⁸⁷¹ Müellife göre tabl sazını ilk yapan kişi Lamek’in kızı es-Sılâ’dır. Ona göre, hırlamasından dolayı kediye “hırıra” denilmesi, çığlık atmasından dolayı baykuşa “katâ” denilmesi gibi, tabl ismi de bu çalgının kendi sesinden türemiştir.⁸⁷²

5.7. Def

Aslen Sümerce olan ve Akadca vasıtasıyla Arapçaya geçen “def” (دف) kelimesinin çoğulu “dufûf” (دفوف) şeklinde kullanılır. Mûsikîde en fazla kullanılan ritim çalgılarından olan defi icrâ eden kişiye ise “medfûf” (مدفوف) adı verilir. Def, câhiliye döneminden beri Arapların düğünler, panayırılar vb. eğlence zamanları ile dini merasimleri ve savaşlarında kullandıkları çalgılardan birisidir. Def, daire ya da kare şeklinde ve ihtiyaca göre farklı ebatlarda imal edilmiştir.⁸⁷³ İbnü’t-Tahhân’a göre def eğlenmek amacı ile çalınan bir enstrümandır. Denir ki; “*Def kelimesi kuşun yerde kanatlarını çırparak paytak paytak yürümesinden türetilmiştir ki, bu da kuşun kanatlarını hareket ettirerek uçuşması ve özgürleşmesidir.*”⁸⁷⁴

5.8. Erğan/Erğanun

İbnü’t-Tahhân’ın belirttiğine göre bu çalgı, ilk defa Rumların icat ettiği ve mûsikîlerinde kullandıkları bir çalgıdır. Erğan ya da erğanûnun on altı teli vardır ve uzak

⁸⁷⁰ İbn Seleme, *Kitabu'l-Melâhi ve Esmâihâ*, 15; Yahşi, *Mufaddal b. Seleme'nin Kitâbü'l-Melâhi ve Esmâihâ Adlı Eserinin İncelenmesi*, 28.

⁸⁷¹ Bilgi için bkz. Nebil Bozkurt - Nuri Özcan, “Davul”, *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 1994), 9: 53-56.

⁸⁷² İbnü’t-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 210.

⁸⁷³ Def hakkında bilgi için bkz. Nebil Bozkurt - Nuri Özcan, “Def”, *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 1994), 9: 83-85.

⁸⁷⁴ İbnü’t-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 209-210.

mesafelerden dahi duyulabilen güçlü bir sese sahiptir.⁸⁷⁵ Müellifin verdiği bu bilgiler İbn Hurdâzbih'in eserinde de benzer şekilde geçmektedir.⁸⁷⁶

5.9. Kaysâra

Müellif “kaysâra”yı (قيثارة) da Rum çalgıları arasında zikretmiş olup belirttiğine göre on iki teli vardır.⁸⁷⁷ İbn Hurdâzbih'in de on iki telli bir Rum çalgısı olarak nitelediği “kaysâra”nın üç ya da altı teli olduğu hakkında farklı görüşler de bulunmaktadır. Kaysâra, VIII.-XIX. asırlar arasında Endülüs Müslümanları aracılığı ile Avrupa'ya ulaşmış ve gününüzde gitar olarak adlandırılan çalgıya dönüşmüştür.⁸⁷⁸

5.10. Şelyak

Müellife göre “şelyak” (الشليق) da yine Rum halkının yaptığı yirmi dört telli bir çalgıdır ve takriben bin sese sahiptir.⁸⁷⁹ İbn Hurdâzbih'e göre ise, şelyak sazının on iki teli vardır ve telli çalgılardan olan “sanc”a benzemektedir.⁸⁸⁰

5.11. Safih

Müellife göre “salih” (صليخ) da Rum çalgısıdır ve bu çalgının yapımında dana derisi kullanılır. Müellif bu çalgıyı hiç görmediğini, ancak icrâsının çok keyifli olduğunu söylediğini ifade etmekle yetinmiştir.⁸⁸¹

⁸⁷⁵ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 211-212.

⁸⁷⁶ İbn Hurdâzbih, *Kitabü'l-Lehv ve'l-Melâhî*, 39.

⁸⁷⁷ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 212.

⁸⁷⁸ İbn Hurdâzbih, *Kitabü'l-Lehv ve'l-Melâhî*, 39; Turabi, “Ebû Ya'kûb b. İshâk el-Kindî'nin Müzik Risâlelerinde Tesbit Edilen Terimler”, 75; Yahşi, *Mufaddal b. Seleme'nin Kitâbü'l-Melâhî ve Esmâihâ Adlı Eserinin İncelenmesi*, 34.

⁸⁷⁹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 212.

⁸⁸⁰ İbn Hurdâzbih, *Kitabü'l-Lehv ve'l-Melâhî*, 39; Yahşi, *Mufaddal b. Seleme'nin Kitâbü'l-Melâhî ve Esmâihâ Adlı Eserinin İncelenmesi*, 33. Sanc normalde “zil” anlamına gelmekle beraber, eskiden telli çalgılardan olan “çeng” için de “sanc” ismi kullanılmıştır. Detaylı bilgi için bkz. İbn Hurdâzbih, *Kitabü'l-Lehv ve'l-Melâhî*, 37; Ribera, *Târihu'l-Mûsikî fi'l-Cezireti'l-Arabiyye ve'l-Endelüs*, 95; Ayhan Gültaş, “Çeng”, *DİA* (İstanbul: TDV Yayınları, 1993), 8: 268.

⁸⁸¹ İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 212-213. Bu çalgı ile ilgili İbn Hurdâzbih de benzer bilgiler vermiştir. Bkz. İbn Hurdâzbih, *Kitabü'l-Lehv ve'l-Melâhî*, 39; Yahşi, *Mufaddal b. Seleme'nin Kitâbü'l-Melâhî ve Esmâihâ Adlı Eserinin İncelenmesi*, 34.

5.12. Kenkele

Müellif, yine hiç görmediğini belirttiği “kenkele” nin (كنكلة) tek telli bir Hint çalgısı olduğunu aktarmıştır. Tel, uzunca bir kabak üzerine gerilir ve ud gibi kabul edilir.⁸⁸² İbn Hurdâzbih başta olmak üzere diğer bazı kaynaklara göre de bir Hint çalgısı olan kenkele, rebâb sınıfındandır. Kenkelenin ses çıkaran gövdesi uzun bir testiye benzemektedir ve uzunca bir sapa sahiptir.⁸⁸³



⁸⁸² İbnü't-Tahhân, *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, 213.

⁸⁸³ İbn Hurdâzbih, *Kitabü'l-Lehv ve'l-Melâhî*, 40; Turabi, “Ebû Ya'kûb b. İshâk el-Kindî'nin Müzik Risâlelerinde Tesbit Edilen Terimler”, 75; Mahfûz, *Kâmûsü'l-Mûsîkâ'l-Arabiyye*, 114; Yahşi, *Mufaddal b. Seleme'nin Kitâbü'l-Melâhî ve Esmâihâ Adlı Eserinin İncelenmesi*, 35.

VI. BÖLÜM: EL YAZMASI ESERİN TAHKİKİ



6.1. Tahkikle İlgili Önemli Hususlar

- Eserin tahkik edilmesi sırasında kullandığımız usûl ve esaslarla ilgili olarak Arapça yazma eserlerin tahkikine yönelik İSAM'ın belirlediği usul ve esaslardan istifade etmeye çalıştık. Ancak tahkik etmeye çalıştığımız eser, istninsah edilmiş tek nüsha bir yazma olduğundan dolayı eserin kendine has özelliklerini de dikkate alarak aşağıda belirttiğimiz hususlara göre metni inşa etmeye çalıştık.
- Tek nüshası mevcut olan bir eserin tahkikli metnini oluşturmak oldukça zor ve bir o kadar da problemlili bir konu olduğu malumdur. Ancak biz, başta varak tertibinin hatalı olmasının yanında birçok eksik ve kusurları bulunan, bu şekliyle okuması ve anlaşılması zor bir metni daha kolay okunabilir ve anlaşılabilir hale getirebilmek için elimizden gelen gayreti göstermeye çalıştık.
- Öncelikle nüsha seçimi ile ilgili olarak, literatür taraması sonucu tespit ettiğimiz tek nüsha olan, Kahire'de bulunan Dârü'l-Kütübi'l-Mısri (Mısır Milli Kütüphanesi), Fünûn Cemile (Güzel Sanatlar) bölümünde kayıtlı olan kadîm nüshanın, 1362/ç numaralı mikrofilm esası alınarak 1990 yılında Frankfurt Goethe Üniversitesi'ne bağlı *Arap-İslam Bilimler Tarihi Enstitüsü* tarafından gerçekleştirilen tıpkıbasımını esas aldık ve bu nüsha için “ç” rumuzunu kullandık.
- Tahkikli metinde, dipnotlarda yaptığımız tüm açıklamalar, yaptığımız düzeltmeler Arapça olarak yazılmış ve kullandığımız rumuz ve kısaltmalarda da Arapça harf ve işaretler kullanılmıştır.
- Tahkik sırasında yazma nüshadaki hatalı varak tertibi, konu bütünlüğü dikkate alınarak yeniden düzenlenmiştir. İnşa ettiğimiz metinde, ana nüshada varaklara daha evvel hatalı olarak verilmiş numaraları parantez içerisine alınarak “()” aynen kullanılmış olup dipnotlarda olması gereken varak numarası ayrıca belirtilmiştir. Varakların ön yüzü için varak numarasından sonra “و”, arka yüzü için ise “ظ” harfi kullanmıştır. Ayrıca her bir varak numarasından sonra “/” işareti koyulup, yazma nüshanın tıpkıbasımında

varaklara verilen sayfa numarası da ilave edilmiştir. Örneğin (٢/ظ١), (١/و١) gibi.

- Metin daha rahat okunup anlaşılması için, güncel Arapça imlâ kurallarına dikkat edilerek metin paragraflara ve cümlelere ayrılmıştır. Konu başlıkları sayfada ortalanmış ve bold (kalın) karakterle yazılmıştır.
- Yazmada her iki makalenin de içerisinde yer alan konu başlıklarını gösteren ebcet harfleri ile sıralanmış şekilde birer fihrist bulunmaktadır. Bu fihristler yazılırken ebcet harfleri yerine güncel Arapça rakamları kullanılmıştır.
- Nüshalarda bulunan silik ve zarar görmüş kısımlar metin içerisinde (...) şeklinde gösterilmiş ve dipnotlarda açıklamalarda bulunulmuştur. Bunlardan, ilgili yerin siyak ve sibakını dikkate alarak tamamlayabildiklerimize ise dipnotlarda işaret edilmiştir.
- Tahkik sırasında metne mümkün olduğunca bağlı kalmaya gayret gösterilmiştir. Ancak nüshada bulunan yazım hataları ve gramer hataları düzeltilerek, dipnotlarda nüshanın rumuzunun ardından gerekli açıklamalarda bulunulmuştur.
- Şayet metin içerisinde düzeltilen bir ifade ile ilgili herhangi bir açıklama yapılacaksa, dipnotta yazmadaki şekli gösterildikten sonra “|” işareti koyulmuş ve ardından açıklama yapılmıştır.

Örneğin; (م: يا اسحق. | أضفنا كلمة (ابا) لأن السياق يقتضيها) gibi.

- Az da olsa metinden çıkarılması gereken bazı ifadeler asıl metinden çıkarılıp, dipnotlarda (+) işaretinden sonra gösterilmiştir. Örneğin; (م: + ومن) gibi.
- Metinde bazen cümlelerin doğru anlaşılması için, nüshada bulunmamasına rağmen muhtemelen nâsihin hatasından dolayı metinden düşmüş bazı ibareler, köşeli parantez içerisinde alarak metne ilave edilmiştir. Örneğin; [الثاني] gibi.
- Nâsih tarafından unutulup ya da hatalı yazılıp sonradan sayfa kenarında düzeltilen ibareler, “{ }” parantezi içine alınarak metne ilave edilmiştir. Örneğin; {قوانينه منصرفة} gibi.
- Metin içerisinde geçen bazı terimler, izaha muhtaç ifadeler dipnotlarda kısaca açıklanmıştır. Ayrıca bazı nazarî konularla ilgili de dipnotlarda kısa açıklamalarda bulunulmuştur.

- Metin içerisinde geçen coğrafi yer isimleri hakkında dipnotlarda kısa açıklamalarda bulunulmuştur.
- Metinde geçen çok sayıda isim bulunmaktadır. Bu isimlerden bazıları ile ilgili ismin ilk geçtiği yerde kısa bilgiler verilmiştir.
- Metinde çok sayıda beyit bulunmaktadır ve müellif bu beyitlerin birçoğunun başında (قال شاعر) ifadesi kullanarak sahiplerini belirtmemiştir. Bu beyitlerin şairleri mümkün olduğunca tespit edilmiştir. Bununla ilgili olarak öncelikle şairlerin kendi divanında, ya da diğer kaynaklarda bu beyitlerin geçtiği yerler dipnotlarda gösterildikten sonra, şayet beyitlerde herhangi bir farklılık varsa bunlara da ayrıca işaret edilmiştir.
- Dipnotlarda kullandığımız kaynaklarla ilgili olarak, öncelikle bold (kalın) yazı tipi ile eserin kısa ismi, ardından müellifin kısa ismi ve varsa cilt numarası, en sonda ise sayfa numarası verilmiştir. Tahkikli metnin sonunda ise Arapça kaynakça bölümünde, kullandığımız tüm kaynakların ayrıntılı künye bilgileri gösterilmiştir.
- Tahkikli metnin öncesinde, eserin yazma nüshasına ait bazı varakların fotoğrafları, örnek olarak verilmiştir.

6.2. Eserin El Yazma Örnekleri

كتاب حاوي الفنون
المقالة الأولى من كتاب المسمى حاوي الفنون
وسماه المخزون تصنيفاً لبي الحسن محمد بن الحسن
المعروف بابن الطحان الموسيقار
رحمه الله
تأليفه في سنة الفاتح الأولى سنة ١٥١٦
بإتقان ابن تيمية وهو مشهور بـ

موسم ادب
١٧٠١ هـ
١٥١٦

الباب في الرخصة في الغناء والتخفيف
 الباب في صفة الغنى الجاهل واداءه
 الباب في ما يجوز به من قول على العيشة
 الباب في ما يجوز فيه الرجل والنساء
 الباب في الاضغاف والتحام في طيفه
 الباب في اختيار الولاة والولدان للعلمين
 الباب في ريب الغناء بحال الكفاة والولاء
 الباب في ما يباح به الصور والعيان في القادر
 الباب في عفو فيما بالعيان في الزمان الاقرب
 الباب في عفو فيما حج به العنود في زمانه
 الباب في ما يحج به العنود في هذا الزمان
 الباب في عفو ما عدا عن العنود النقل من
 الباب في معرفة اجاب العنود من غير

الباب في

في فضل النطق على القيس
 يعساني حاة الانسان لطفه واداءه

في قول الرجل اسمه اسمك
 مما يحل له من قول رجل
 بالعلم قل ما ترى الا فيما اصوله من قوله
 ليس له معونه بنفسه على العلم
 في قول بعض العلماء
 من اهل العلم مع صحبه العباد
 ذن نزل العلم بعدة
 شهيد من الذي في قوله
 ولا يكون له بطون
 نوله العلم بل اجمل فهو راجع
 الشمس والسب من التراويح
 والشمس وهو لا يعرف العنود
 في قول من قال
 الشمس والنسك من قذا الطير
 لاسمها في ما تجرى من الخلق

ولابن سريج يفتأ ويلون صوتاً ه
 ولا ينحجر سنة وعشرون صوتاً
 وللعربض ثمانه وعشرون صوتاً
 ولابن سريج في الغور صوتاً
 ولا ينحجر سنة سبعة عشر صوتاً
 ولا جمان لجد وعشرون صوتاً

ولابن سريج يفتأ ويلون صوتاً ه
 ولا ينحجر سنة وعشرون صوتاً
 وللعربض ثمانه وعشرون صوتاً
 ولابن سريج في الغور صوتاً
 ولا ينحجر سنة سبعة عشر صوتاً
 ولا جمان لجد وعشرون صوتاً

الباب الثامن

في معزوفه اخبار الغين المقدمه

ع من اخلاص

طونس اول من عتبا المدينة بعد شايخ حازر وسط
 قال طونس في لاث يوم تولى رسول الله صلى الله
 وعلى الله وفضلت ليله مان ابو بصير واصلت
 ليله فترا عجز وترجح ليله قتل عجز وولدي
 ليله قتل عجز عليه السلم ومعبد اخذ الغنائم

وان سرج وكان اسود اخذ الغنائم معبد والعربض
 ومالك واما ابن سريج فكان اظهر عناء واصوبهم
 الجا اوزن برفله ولا تغد له مثله في حسن الغنائم
 والاطراف وكان مفردا في ازماله ومداخله
 وكان من بعد له شهيد عذبة عنابه بالنساء الحسن

تمت المقالة الاولى العلمته
 وانكلمه رعا وصوله على سيد محمد
 وسلامه تلاوة المقالة الثانية عليه
 الصناحيحة

كتاب القنوق
المقالة الثانية من الكتاب المسمى

وسلوه المخزوفه تصنيف

أبي الحسن محمد بن الحسن
المخزوف بن الطاهر رحمه الله

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ وَبِهِ اسْتَعِينُ

الْفَسَالَةُ الثَّانِيَةُ مِنَ التَّحْقِيقِ الْمُسَمَّى

حَاوِي الْقَوَى وَشَاوَةَ الْحُرُوفِ

الْمَشْهُورِ الْمَسْمُومِ بِالْحَسَنِ وَالطَّائِبِ

لِسَمَلٍ عَلَى الصَّنَائِعِ الْعَلِيَّةِ ٥

الباب آ في معنى اسم الوسيقي وكيفية وكيفية

الباب ب في معرفة من استنبط الحرد واخلاف

الناس في اصل استدلاله

الباب ج في كيفية العود وكيفية واسمه

الباب د في معرفة التسانير واسماها وما وقع فيها

وقد لها والغرض القصور بها

الباب ه في معرفة الاوزان وطايعها واسماها لظواهرها

وقد لها وتركيبتها

الباب و في اسماها الطرائق واجناسها واوزانها

ونقراستها

الباب ز في خالات العزوك كقائدها وكما انها

وعاد الوجود في الاوزان منها ومبانيه

الباب ح في اجناس العز في مبادئ الجاز واصناف

الاسفالات من بعض الناس من

الباب ط في الايقاعات السجدة والحركات

والامور الازمة لها

الباب ي في معرفة افضل مواضع العود العربي

وعاد الطرائق الازمنة

الباب ك في معرفة افضل مواضع على العود العربي

وعنق عليه الغناء العربي

الباب ل في وصف العود ومزجه وتسيده

وما قيل فيه من التجز

الباب م في معرفة السبب في وضع الزبور من اسفل

والتر من فوق

الباب ن في ذكر الاصلاحات في العود التي

وَبَزْرَقِ الْجُيُوزِ وَشَرِّ السَّرْحِ فِي مَوَاقِعِهِ
 وَالْحَنْبِ وَالْغَمْرِ فِي الْأَوْجِ الَّذِي يَلْبَسُهُ وَالرَّيْحِ
 يَلْبَسُ بِالْقَبِيلِ الْأَوَّلِ الْأَشْعَارَ الْفَرِيدَةَ وَالْجَدِيدَةَ
 وَمَا تَفَرَّقَ النَّفْسُ فِي الْجَمَاعَةِ وَتَلَسَّهَا الْأَلْفَةُ وَالْحَمِيَّةُ
 وَالغَضَبُ وَالْقَارَةُ وَتَسْتَعْمَلُ فِي الْمَرْمُومِ الْأَشْعَارَ
 الْكَرْمِيَّةَ وَمَا فِيهِ السُّودُ وَتُسْرَفُ الْهَمَّةُ
 وَالرَّجْمَةُ وَالشُّوْقُ وَالرَّقْدَةُ وَتَسْتَعْمَلُ فِي الْحَمُولِ
 الْأَشْعَارَ الْبَحْرِيَّةَ عَلَى الطَّرْفِ وَالصَّبُوحِ وَالنَّسَاطِ
 وَاللَّذَّةِ وَالنَّسَاطِ وَتَسْتَعْمَلُ فِي الْجُيُوزِ الْأَشْعَارَ
 السَّحْبَةَ الْمُهَيَّبَةَ لِلتَّارِكِ وَالْحَيْسَ وَتَسْتَعْمَلُ فِي
 لُحْيَةِ الْأَشْعَارِ الْبَحْرِيَّةِ وَالزَّرَائِي وَالنَّوْجِ وَالْفَيْحِ
 وَالنَّوْجِ وَمَا يَلْبَسُ بِالْفَرِّ وَالْجَزَعِ وَذِكْرِ الْفَرْقَةِ
 وَمَا تَسْتَعْمَلُ فِي النَّجْمِ مِمَّا يَفْرُقُ الْقُوسَ وَالشُّوْقَ
 إِلَى الْعَوَالِي

رُكْنَانِ حَاوِي الْقُنُوزِ وَسُلُوهِ
 الْحَزُونِ وَالْجِلْدِ الَّذِي فِي الْجِلْدِ
 وَاللَّائِي بِهِ عَلَى كَلْحِ وَعَجْدِ
 وَصَلَّى اللَّهُ عَلَى مُحَمَّدٍ وَآلِهِ وَسَلَّمَ
 حَسْبُنَا اللَّهُ وَنِعْمَ الْوَكِيلُ

وَبَزْرَقِ الْجُيُوزِ وَشَرِّ السَّرْحِ فِي مَوَاقِعِهِ
 وَالْحَنْبِ وَالْغَمْرِ فِي الْأَوْجِ الَّذِي يَلْبَسُهُ وَالرَّيْحِ
 يَلْبَسُ بِالْقَبِيلِ الْأَوَّلِ الْأَشْعَارَ الْفَرِيدَةَ وَالْجَدِيدَةَ
 وَمَا تَفَرَّقَ النَّفْسُ فِي الْجَمَاعَةِ وَتَلَسَّهَا الْأَلْفَةُ وَالْحَمِيَّةُ
 وَالغَضَبُ وَالْقَارَةُ وَتَسْتَعْمَلُ فِي الْمَرْمُومِ الْأَشْعَارَ
 الْكَرْمِيَّةَ وَمَا فِيهِ السُّودُ وَتُسْرَفُ الْهَمَّةُ
 وَالرَّجْمَةُ وَالشُّوْقُ وَالرَّقْدَةُ وَتَسْتَعْمَلُ فِي الْحَمُولِ
 الْأَشْعَارَ الْبَحْرِيَّةَ عَلَى الطَّرْفِ وَالصَّبُوحِ وَالنَّسَاطِ
 وَاللَّذَّةِ وَالنَّسَاطِ وَتَسْتَعْمَلُ فِي الْجُيُوزِ الْأَشْعَارَ
 السَّحْبَةَ الْمُهَيَّبَةَ لِلتَّارِكِ وَالْحَيْسَ وَتَسْتَعْمَلُ فِي
 لُحْيَةِ الْأَشْعَارِ الْبَحْرِيَّةِ وَالزَّرَائِي وَالنَّوْجِ وَالْفَيْحِ
 وَالنَّوْجِ وَمَا يَلْبَسُ بِالْفَرِّ وَالْجَزَعِ وَذِكْرِ الْفَرْقَةِ
 وَمَا تَسْتَعْمَلُ فِي النَّجْمِ مِمَّا يَفْرُقُ الْقُوسَ وَالشُّوْقَ
 إِلَى الْعَوَالِي

6.3. Eserin Tahkikli Arapça Metni

كتاب حاوي الفنون

المقالة الأولى من الكتاب المسمى حاوي الفنون وسلوة المحزون

تصنيف أبي الحسن محمد بن الحسن

المعروف بابن الطحان الموسيقي رحمه الله

ما في هذا الكتاب مقالتان، المقالة الأولى علمية وهي ثمانون بابا، والمقالة الثانية عملية وهي عشرون بابا

[المقدمة]

(...) ⁸⁸⁴ / (١١/١) ⁸⁸⁵ ومن الله جل اسمه أستمد (...) ⁸⁸⁶ إياه أسأل الأقالمة ⁸⁸⁷ مما يسخطه من قول وفعل، وأقول: إن للقول ⁸⁸⁸ بغير معرفة بالعمل قلّ ما يرى إلا فيما {قوانينه منصرفه} وأصوله مشروحة، وكذلك العمل ليس له معوذة بنفسه على العلم (...) ⁸⁸⁹ ناقل محصلا معاً، فإن بعضهما يعين على بعض، من ذلك ⁸⁹⁰ أننا نرى أهل العمل أكثر من أهل العلم مع صعوبة العمل وبعده في المتنازل، وذلك أن ثمرة العلم بعيدة، وثمره العمل ⁸⁹¹ قريبة، والعالم بلا عمل بمنزلة المهندس الذي يعرف (...) ⁸⁹² والأصول والفروع وإن لم يكن له بطش (...) ⁸⁹³ على العمل فكذلك منزلة العامل بلا علم فهو بمنزلة النجار ⁸⁹⁴ الذي يعمل السقف المثمن والمسدس والمرأوى (...) ⁸⁹⁵ وفيه أصناف التأليف والقسمة، وهو لا يعرف العلة، (...) ⁸⁹⁶ فمن أين استخراج (...) ⁸⁹⁷ بلت وتفرعت، وهذه صفة ⁸⁹⁸ في عصرنا هذا من المتطربين والمتكسبين. فأما المتطربون فقد قنعوا من

⁸⁸⁴ الورقة الأولى من المقدمة ضائعة.

⁸⁸⁵ هذه في الحقيقة الورقة رقم (2 و/3 ص). قد تم وضعها وترتيبها في الورقة السادسة من المخطوطة. ولكن هذه الورقة هي في الأصل مقدمة الكتاب. ولهذا قمنا باعادتها الى موضعها الأصلي ولكن باستخدام رقمها حسب المخطوطة وهو الرقم (6 و/11 ص). وهذا الترتيب والترتيب الخاطئ في الأصل تم في دار الكتب المصرية، وهذا عندما أخذت نسخة الميكرو فلم باسم (فنون جميلة 539 دار الكتب المصرية) من المخطوطة الأصلية، ولم يصحح ترتيب الصفحات عندما تم نشر الصورة طبق الأصل لهذا الميكرو فلم في معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية في إطار جامعة فرانكفورت - ألمانيا الاتحادية، 1990م. وفي تحقيق زكريا يوسف في عام 1976م (الذي لم يتم نشره) ذكر وجود خطأ في ترتيب بعض الأوراق ولكنه لم يصحح بعضها. وهذه الورقة مما لم يتم تصحيحه من قبله.

⁸⁸⁶ الكتابة غير واضحة بمقدار كلمتين، نتيجة التلف في المخطوطة يوجد الكثير من الفراغات في هذه الورقة وغيرها.

⁸⁸⁷ هناك مساحة بقدر ثلاث كلمات تقريبا ممسوحة بكاملها.

⁸⁸⁸ هاتين الكلمتين ممسوحتين وغير واضحة في المخطوطة.

⁸⁸⁹ هناك مساحة بقدر كلمة تقريبا ممسوحة.

⁸⁹⁰ هذه الكلمة ممسوحة وغير واضحة في المخطوطة.

⁸⁹¹ هذه الكلمة ممسوحة وغير واضحة في المخطوطة.

⁸⁹² هناك مساحة بقدر كلمتين تقريبا ممسوحة.

⁸⁹³ هناك مساحة بقدر كلمة تقريبا ممسوحة.

⁸⁹⁴ هناك مساحة بقدر كلمتين تقريبا ممسوحة.

⁸⁹⁵ هناك مساحة بقدر كلمة تقريبا ممسوحة.

⁸⁹⁶ هناك مساحة بقدر كلمة تقريبا ممسوحة.

⁸⁹⁷ هناك مساحة بقدر كلمة تقريبا ممسوحة.

⁸⁹⁸ هذه الكلمة ممسوحة وغير واضحة في المخطوطة.

المعرفة (...)⁸⁹⁹، إلى ما يجري في الحلق من الترجيحات والتزييدات⁹⁰⁰ (ظ ١٢/١)⁹⁰¹ والبحات⁹⁰² (...)⁹⁰³ والإضعافات والتلحينات وفي الأوتار من⁹⁰⁴ (...) ⁹⁰⁵ لجمّز⁹⁰⁶ والتوصيل والتفصيل والتفتيح (...) ⁹⁰⁷ حضر أحدهم في مجلس فيه جماعة ممن لا يفتن (...) ⁹⁰⁸ كان بمنزلة رجل يكتب بخط حسن مع قوم (...) ⁹⁰⁹ ولا كتابة فسموه كاتباً وكذلك من هنا من⁹¹⁰ المتكسبين ما فيهم من معه علم ولا عمل مع كثرة (...) ⁹¹¹ الضاربين بأسهم طائشة فيه⁹¹² وإنما أحدهم يحكي ما (...) ⁹¹³ فإن سئل عن طريق {جمعهم وإذا (...) ⁹¹⁴ شئى من الغناء} أحجم وإن طولب (...) ⁹¹⁵ وما منهم من نقل ولا لحن.

وأقول: (...) ⁹¹⁶ كم عالم بهذه الصناعة يحكم بين متلاحنين (...) ⁹¹⁷ من يقضي لعالم على جاهل ويشهد (...) ⁹¹⁸ والطبع هيو لي هذه الصناعة. قال إبراهيم بن [المهدي] ⁹¹⁹ إن لم يكن لصاحبها لم يمكنك معرفتها الغناء (...) ⁹²⁰ وأدراكها أحد بلا طبع لأدركها

899 هناك مساحة بقدر كلمة تقريبا ممسوحة.
900 هذه الكلمة ممسوحة وغير واضحة في المخطوطة.
901 هذه في الحقيقة الورقة رقم (2 ظ/4 ص).
902 هذه الكلمة ممسوحة وغير واضحة في المخطوطة.
903 هناك مساحة بقدر كلمتين تقريبا ممسوحة.
904 هذه الكلمة ممسوحة وغير واضحة في المخطوطة.
905 هناك مساحة بقدر كلمتين تقريبا ممسوحة.
906 هذه الكلمة ممسوحة وغير واضحة في المخطوطة.
907 هناك مساحة بقدر كلمتين تقريبا ممسوحة.
908 هناك مساحة بقدر كلمتين تقريبا ممسوحة.
909 هناك مساحة بقدر كلمة تقريبا ممسوحة.
910 هذه الكلمة ممسوحة وغير واضحة في المخطوطة.
911 هناك مساحة بقدر كلمة تقريبا ممسوحة.
912 هناك عبارة في الهامش على الجانب الأيمن من هذا السطر. ولكن لم نوفق لقراءتها لما طرأ عليها من إنحسار.
913 هناك مساحة بقدر ثلاث كلمات تقريبا ممسوحة بكاملها.
914 هناك مساحة بقدر كلمة تقريبا ممسوحة.
915 هناك مساحة بقدر ثلاث كلمات تقريبا ممسوحة.
916 هناك مساحة بقدر ثلاث كلمات تقريبا ممسوحة.
917 هناك مساحة بقدر ثلاث كلمات تقريبا ممسوحة.
918 هناك مساحة بقدر ثلاث كلمات تقريبا ممسوحة.
919 هذه الكلمة ممسوحة وغير واضحة في المخطوطة. | إبراهيم بن المهدي (162-224هـ = 779-839م) : أخو هارون الرشيد، أشهر أولاد الخلفاء ذكرا في الغناء وأتقنهم صنعة، ومن أعلم الناس في ذلك الوقت بالنغم والإيقاع، من المعدودين في طيب الصوت خاصة، ولكنه كان إذا غنى الغناء القديم عن الأوائل في الأدوار الطوال حذف كثيرا من نغمها وخففها، وقد عيب عليه ذلك. له مع إسحق الموصلي مجادلات كثيرة في أصول النغم والإيقاع لم تكن لتنتقع حتى أفنيا العمر في تنازعهما، المعجم الموسيقي الكبير، غطاس عبد الملك خشبة، 31/1.
920 هناك مساحة بقدر كلمتين تقريبا ممسوحة.

أحمد بن يوسف،⁹²¹ ودخول الحلق في الوتر، فلو أدركه أحد بلا طبع لأدركه إسحق بن إبراهيم الموصللي⁹²² مع فضه⁹²³ (٣/و٢)⁹²⁴ في الصناعة وحكاية (...) ⁹²⁵ على صحة، فلو أدركها أحد بلا طبع لأدركها علوية⁹²⁶ مع حذقه وحسن غنائها.

ويحتاج المغني أن يكون مرتاضا في عدة علوم، جيد التصور، صحيح القياس، واسع الأنفاس قليل⁹²⁷ (...) ⁹²⁸ عارفا بأخلاق الرؤساء، مخالطا للعلماء والأدباء حافظا لألحان الماضين، راويا لأشعار المتقدمين، ذا ظن كاليقين، وحس كرزق المنجمين. فجمع إلى الوفاقة الحلاوة والظفر بالإصابة للأغراض ليتمكن من إقتناص الأغراض (...) ⁹²⁹.

فيجعل رأس ماله الصيانة والثقة والعفة (...) ⁹³⁰ فإنه يسلب بذكائه العقول، ويوفق فيما هو، ⁹³¹ ويستدعي الطرب بشجائه، ويكسب صفاء العيش بصفائه، فهو كما قلت في صفة شعر شاعر (...) ⁹³² ما الشعر إلا ما تغنى به البشر (...) ⁹³³ أما طرب

⁹²¹ "هو أحمد بن يوسف بن صبيح الكاتب، وأصله من الكوفة، وكان مذهبه الرسائل والإنشاء، وله رسائل معروفة، وكان يتولى ديوان الرسائل للمأمون، ويكنى أبا جعفر."، الأغاني، الإصفهاني، 90/23.

⁹²² إسحاق بن إبراهيم الموصللي (767-850 م): الأصل المعروف بابن النديم الموصللي نادم الرشد والمأمون والمعتصم والواثق. أكبر المغنين في العصر العباسي عامة وفي القصر المأمون خاصة، لخبرته الطويلة. فقد عاصر المنصور والمهدي والهادي والرشد والأمين والمعتصم والواثق فالمتوكل. وبالإضافة إلى علمه بالغناء، فقد كان أعلم أهل زمانه خبرة بالعود، وأضربهم على آلات الطرب. فهو المغني والملحن، وليس في ذلك ما يدعو للغرابة. الإتيابهايات الإصفهانية في قصر المأمون، سامي حسيب عابدين، 91 ص. لمزيد من المعلومات، أنظر: الأغاني، الإصفهاني، 285-177/5.

⁹²³ هنا نهاية ظهر الورقة (6) في المخطوطة وتنمة الكلام نجده في أول الورقة (2 و).

⁹²⁴ هذه في الحقيقة الورق رقم (3 و5 ص).

⁹²⁵ هناك مساحة بقدر كلمتين تقريبا ممسوحة.

⁹²⁶ علوية (850 م): هو علي بن عبد الله بن سيف. وكان جدّه من السعد الذين سباهم الوليد بن عثمان بن عفان واسترقّ منهم جماعة اختصّهم بخدمته، وأعتق بعضهم، ولم يعتق الباقيين فقتلوه. وذكر ابن خردادبه، وهو ممن لا يحصل قوله ولا يعتمد عليه، أنه من أهل يثرب مولى بني أمية، والقول الأول أصح. مهارته في الغناء والضرب وبعض أخلاقه ونشأته وسبب وفاته: ويكنى علوية أبا الحسن. وكان مغنيا حادقا، ومؤدبا محسنا، وصانعا متفتنا، وضاربا متقدما، مع خفة روح، وطيب مجالسة، وملاحة نادر. وكان إبراهيم الموصللي علمه وخزجه وعني به جدا، فبرع وعنى لمحمد الأمين، وعاش إلى أيام المتوكل، ومات بعد إسحاق الموصللي بمدينة بسيرة. الأغاني، الإصفهاني، 226/11؛ الأعلام، الزركلي، 303/4.

⁹²⁷ هذه الكلمة ممسوحة وغير واضحة في المخطوطة.

⁹²⁸ هناك مساحة بقدر كلمتين تقريبا ممسوحة.

⁹²⁹ هناك مساحة بقدر كلمتين تقريبا ممسوحة.

⁹³⁰ هناك مساحة بقدر ثلاث كلمات تقريبا ممسوحة.

⁹³¹ ب: يقول.

⁹³² هناك مساحة بقدر كلمة تقريبا ممسوحة.

⁹³³ هناك مساحة بقدر كلمتين تقريبا ممسوحة.

الشرب⁹³⁴ وقبل أن يفهمه سمع من ينشده ويفهمه القلب⁹³⁵ ليستعبد الأسماع بإحسانه والقلوب بإفتنانه وما سمعت من الرجال من يقارب (...)⁹³⁶ بالمعنى إلا شريف أبو القاسم أحمد بن (٢/ظ٤)⁹³⁷ الرسي⁹³⁸ فإنه (...)⁹³⁹ بلسان لاحقا بما كان في سالف الأزمان. على أنه لم ينظر في شيء من العلوم لضجره وملله وتشاغله (...)⁹⁴⁰ وتعويله على اسمه وشرفه ونعمته واستملاً ألعانه من جل (...)⁹⁴¹ بقية وصويحباتها غنيمة وشريرة وسرى الرائقيات (...)⁹⁴² الرباحية ونهار وشكله المعتمية. وكان لا يستتكف أن يأخذ من أحسن منتحل للغناء ما يدخله في ألعانه و يجعله في أصواته، فإن ورد إلى مصر مغن أحضره (...)⁹⁴³ ما يورده ويمضي إلى البيع ومحافل (...)⁹⁴⁴ يقدم المتأخر. وجميع ما وجد (...)⁹⁴⁵ من أصوات العجائز المذكورات،⁹⁴⁶ وعلى ذلك فما سمعت مثله ولا رأيت من نبغ وذهب (...)⁹⁴⁷ في إنتقالاته وتغلغله في إختراعه، وحذا حذوه إلا (...)⁹⁴⁸ مطرح مستهجن.

ولعمري أن الصناعات لا (...)⁹⁴⁹ قدر صانعيها إلا بعد عدمهم وفقدهم، وقد قيل: عالم الصبى محفوز، والناس موكلون بطلب ما عدم، وتقديم ما تأخر عهده، وهذه

⁹³⁴ هذه الكلمة ممسوحة وغير واضحة في المخطوطة، بسبب وجود الختم فوق الكلمات.

⁹³⁵ هذه الكلمة ممسوحة وغير واضحة في المخطوطة، بسبب وجود الختم فوق الكلمات.

⁹³⁶ هذه الكلمة ممسوحة وغير واضحة في المخطوطة،

⁹³⁷ هذه في الحقيقة الورقة رقم (3 ظ/6 ص).

⁹³⁸ شريف أبو القاسم أحمد بن الرسي: كان معاصراً لوالد المؤلف، وقد تواترت أخباره في كتابه أكثر من مرة. وكان الفهم للشعر. فإذا غناه أجاد وأسعد الأسماع والقلوب على أنه لم ينظر في شيء من علوم الموسيقى بسبب ضجره وملله وتعويله على نسبه ونعيمه وعلى ما أدركه من صيت واسع في محافل الغناء.

⁹³⁹ هناك مساحة بقدر كلمتين تقريباً ممسوحة.

⁹⁴⁰ هناك مساحة بقدر كلمة تقريباً ممسوحة.

⁹⁴¹ هناك مساحة بقدر كلمة تقريباً ممسوحة.

⁹⁴² هناك مساحة بقدر كلمة تقريباً ممسوحة.

⁹⁴³ هناك مساحة بقدر ثلاث كلمات تقريباً ممسوحة.

⁹⁴⁴ هناك مساحة بقدر ثلاث كلمات تقريباً ممسوحة.

⁹⁴⁵ هناك مساحة بقدر ثلاث كلمات تقريباً ممسوحة.

⁹⁴⁶ هذه الكلمة ممسوحة وغير واضحة في المخطوطة.

⁹⁴⁷ هناك مساحة بقدر كلمة تقريباً ممسوحة.

⁹⁴⁸ هناك مساحة بقدر كلمة تقريباً ممسوحة.

⁹⁴⁹ هناك مساحة بقدر كلمة تقريباً ممسوحة.

هي العلة التي كست (٥/٣) ⁹⁵⁰ بالي وأفسدت حالي وألزمتني (...)⁹⁵¹ وواصلت علي،
والله المستعان.

قال أقليدس⁹⁵² في كتابه المسمى تأليف اللحن: حسن أن تقسم الطريق البعيدة
لمنائر قريبة، ليكون التعب البعيد على من سلكها يسيرا بالإنهاء من منار إلى منار.
فقصت هذا الفن في هذا الكتاب وجعلته أبواباً مفصلة، فيقرب على الناظر، ويسهل في
الخاطر. وقسمته جزأين، فالجزء الأول؛ يتعلق بالصناعة العلمية المنطقية واستوفيت
القول فيه. والجزء الثاني؛ يتعلق بالصناعة العملية الموسيقية، وذكر الآلات والأوتار
والدساتين⁹⁵³ والأنقار والطرائق (...)⁹⁵⁴ والأصابع والنغم والإيقاع، وأهملت ما سلكه
المتقدمون من غامض الأشكال والأعداد وطنين ونصف طنين والبقية والحكايات
المستهجنة (...)⁹⁵⁵ وأوردت من ذلك ما تلطفت في خفته وملاحظته، والله جل⁹⁵⁶ المعين
والمفيد، وهو حسبي ونعم الوكيل.

⁹⁵⁰ هذه في الحقيقة الورقة رقم (4 و7 ص).

⁹⁵¹ الكتابة غير واضحة بمقدار الكلمة.

⁹⁵² إقليدس بن نوقطرس بن برنيقس الإسكندري إغريقية، وتلفظ ولد 300 قبل الميلاد، عالم رياضيات يوناني، يلقب بأبي الهندسة. مشوار إقليدس العلمي كان في الإسكندرية في أيام حكم بطليموس الأول (283–323 قبل الميلاد). “إقليدس،

Biography, Contributions, & Facts”, *Encyclopedia Britannica*, erişim: 07 Şubat 2019,

<https://www.britannica.com/biography/Euclid-Greek-mathematician>.

⁹⁵³ م: والدساتير. | ربما أخطأ الناسخ في الكتابة، والصواب ما اتبنتناه.

⁹⁵⁴ هناك مساحة بقدر كلمة تقريباً ممسوحة.

⁹⁵⁵ الكتابة غير واضحة بمقدار الكلمة.

⁹⁵⁶ ب: + جلت قدرته.

أبواب الجزء الأول⁹⁵⁷

- الباب ١: في تفضيل النطق على الخرس
- الباب ٢: في جواهر كلام الفلاسفة
- (٦/ظ٣)⁹⁵⁸ الباب ٣: [في] فضل الألحان
- الباب ٤: في معاني الألحان
- باب ٥: في وضع الألحان فيما يشاكلها من الأشعار
- الباب ٦: [في حدود] الغناء التي لا يصلح إلا بها
- الباب ٧: في حد الصوت وكيفيته ومبتداه
- الباب ٨: في ذكر القسمة والتجزئة
- الباب ٩: في [ذكر] معدن الغناء العربي وابتدائه
- الباب ١٠: [في تفضيل] الشعر القديم على الجديد
- باب ١١: [في تفضيل] الغناء القديم على المحدث
- الباب ١٢: [في شرف] اللحن وأسمائها
- الباب ١٣: في ذكر أول من غنى في الجاهلية من الرجال
- الباب ١٤: في تسمية من غنى في الجاهلية من النساء
- الباب ١٥: يتضمن أسماء أول من [غنى] في الإسلام من الرجال
- الباب ١٦: [في] ذكر أول من غنى⁹⁵⁹ في الإسلام من النساء
- الباب ١٧: في تسمية المحانيث في الإسلام

⁹⁵⁷ استخدم المؤلف الحروف الأبجدية في ترتيب الأبواب واستبدالها بالأرقام لسهولة استخدامها. احتوت المخطوطة في صفحاتها الأولى على قائمة لعناوين الأبواب التي يتضمنها الكتاب. لكن هذه العناوين وردت ممسوحة في عدة مواضع. قمنا بتمام الفراغات الموجودة في قائمة هذه العناوين حسب ورودها داخل الكتاب. وقمنا بوضع الكلمات المتممة داخل قوسين كما في الشكل التالي "[]".

⁹⁵⁸ هذه في الحقيقة الورقة رقم (4 ظ/8 ص).

⁹⁵⁹ وردت هذه الكلمة في المخطوطة على شكل: "غنا". وقد تم تصحيحها على شكل "غنى" في كل مكان وردت فيه من المخطوطة.

- الباب ١٨: في معرفة أول من دَوّن الغناء وأحصاه
- (٧/و٤)⁹⁶⁰ الباب ١٩: في معرفة التلحين الأكبر والأوسط والأصغر
- الباب ٢٠: في الطرب والأشياء الباعثة عليه
- الباب ٢١: في بَسْط الغناء وترتيبها وأنواعها
- الباب ٢٢: في معرفة الحروف المصوتة والنواطق والخرس
- الباب ٢٣: في إمتحان الحلق في جواهرها وطبقاتها
- الباب ٢٤: في التحيل في إدخال الحلق النافرة في الأوتار
- الباب ٢٥: في أسماء الحلق وصفاتها الحسنة والقبیحة
- الباب ٢٦: في أسماء [ملح الغناء] وصفاته
- الباب ٢٧: في التحيل [في سرقات] الأصوات والإحتراس من ذلك
- الباب ٢٨: فيما يوافق [الحلق من الأطعمة] والأشربة وغيرها
- الباب ٢٩: في المساكن التي تنفع الحلق وتضرها
- الباب ٣٠: في طبقات الندامى والمغنيين فيما تقدم
- الباب ٣١: في الآلات التي تقطع الحلق وتفسدها
- الباب ٣٢: في سياسة التعليم والتوصل إليه
- الباب ٣٣: في معرفة الأسباب التي تخرج من الإيقاع
- الباب ٣٤: في سياسة الحلق قبل البلوغ وبعده
- (٨/ظ٤)⁹⁶¹ الباب ٣٥: في التصبيح وعن أي شيء يحدث
- الباب ٣٦: في تقدير الأنفاس وترتيبها
- الباب ٣٧: في المراسلة والمباينة والمماثلة
- الباب ٣٨: في الدلالة إلى الإختلاس

⁹⁶⁰ هذه في الحقيقة الورقة رقم (5 و9 ص).

⁹⁶¹ هذه في الحقيقة الورقة رقم (5 ظ/10 ص).

- الباب ٣٩: في التغريد ومن أي شيء اشتق اسمه
- الباب ٤٠: في معرفة الترقيم
- الباب ٤١: في الترجيع ونعته
- الباب ٤٢: في النشد وأسمائها وأنواعها
- الباب ٤٣: في [الأسباب] التي تنشط المغني وتفتره
- الباب ٤٤: في الإفتتاحات في الغناء وترتيبها
- الباب ٤٥: في تدبير المغني غناه في المجالس
- الباب ٤٦: في حسن الشمائل في الغناء
- الباب ٤٧: فيما يحسن التصريح به في الغناء ويقبح
- الباب ٤٨: في معرفة أيما أفضل؛ في مغني الفرس أو الهند أو الروم
- الباب ٤٩: في ذكر المغنيين في الدولة الأموية
- الباب ٥٠: في ذكر المغنيات في الدولة الأموية
- (٩/٥٥)⁹⁶² الباب ٥١: في ذكر المغنيين في الدولة العباسية
- الباب ٥٢: في ذكر المغنيات في الدولة العباسية
- الباب ٥٣: في ذكر المماليك في الدولة العباسية
- الباب ٥٤: في ذكر المغنيين في أيام الإخشيدية
- الباب ٥٥: في معرفة أسماء المغنين في الدولة العلوية
- الباب ٥٦: في معرفة أسماء المغنيات في الدولة العلوية
- الباب ٥٧: في أسماء المغنين المماليك في الدولة العلوية
- الباب ٥٨: في أسماء المغنين الشاميين وذكرهم
- الباب ٥٩: في ذكر [أسماء المغنيات] الشاميات

⁹⁶² هذه في الحقيقة الورقة رقم (6 و11 ص).

- الباب ٦٠: في معرفة من غنى من خلفاء بني أمية
- الباب ٦١: في معرفة من غنى من خلفاء بني العباس
- الباب ٦٢: في معرفة من غنى من أولاد الخلفاء
- الباب ٦٣: في معرفة من غنى من بنات الخلفاء
- الباب ٦٤: في ذكر من غنى من الوزراء والأمراء وأولادهم
- الباب ٦٥: في معرفة أسماء الطنبوريين والطنبوريات
- الباب ٦٦: في أدب الزهزة للرجال والنساء
- الباب ٦٧: في ذكر المائة صوت المختارة وأسمائها
- (١٠/ظ) ٩٦٣ الباب ٦٨: في الرخصة في الغناء وما جاء فيه
- الباب ٦٩: في صفة المغني الحاذق وأحواله
- الباب ٧٠: فيما يمتحن به من يدعي علم الغناء
- الباب ٧١: في معرفة القطيع من الرجال والنساء
- الباب ٧٢: في الإضعاف والسجاح في طبقاته
- الباب ٧٣: في إختيار الولائد والولدان للتعليم
- الباب ٧٤: في ترتيب الغناء في مجالس الخلفاء والملوك
- الباب ٧٥: فيما مدح به المغنون والمغنيات فيما تقدم
- الباب ٧٦: فيما هجي به المغنيات في الزمان الأول
- الباب ٧٧: فيما مدح به المغنون في زماننا
- الباب ٧٨: فيما هجي به المغنون في هذا الزمان
- الباب ٧٩: في معرفة عدد تلحين المغنين المتقدمين
- الباب ٨٠: في معرفة أخبار المغنين المتقدمين وعن من أخذوا

⁹⁶³ هذه في الحقيقة الورقة رقم (6 ظ/12 ص).

الباب الأول

في تفضيل النطق على الخرس

أعلم إن الله⁹⁶⁴ تعالى خلق الإنسان بلطفه ودبره بحكمته. (١٣/و٧) وجعل له من الحواس ما فضله به على سائر الحيوان الغير المميز. فجعل للعين التأمل للأشخاص، والأنف لشم الروائح، وللسمع التمييز للأصوات وحب⁹⁶⁵ اللسان بالمنطق والعبارة على كل الجوارح عن عجز بعضها عن معرفة ما في خاصة غيرها.⁹⁶⁶

وقد قيل في اللسان:⁹⁶⁷ {أداة} يظهر بها البيان، وحاكم يفصل به الخطاب، ونطق يرد به الجواب، وشافع تدرك⁹⁶⁸ به الحاجة، وواصف تعرف به الأشياء، ومؤنس يذهب الوحشة، وواعظ ينهى عن القبيح، وقرين يدعو إلى الحسنات، وزارع يبذر المودات، وحاصد يجمع الخيرات، وملهي يروق الأسماع، وفصيح يوضح الحجة، وجعل جميع جسمه حاسة تفرق بين الحار والبارد، والرطب واليابس، والحلو والحامض، والتفه والمالح.

وقيل: ما الإنسان لولا اللسان إلا بهيمة مهملة أو صورة ممثلة؟⁹⁶⁹

وقال الإمام علي بن أبي طالب صلوات الله عليه: المرء بأصغريه قلبه ولسانه.⁹⁷⁰

⁹⁶⁴ م: هذه ثلاثة الكلمة ممسوحة وغير واضحة في المخطوطة.

⁹⁶⁵ م: وحباً.

⁹⁶⁶ هذه الكلمة ممسوحة وغير واضحة في المخطوطة.

⁹⁶⁷ في كثير من الكتب ينسب هذا القول إلى عمرو بن بحر الجاحظ، ولكن ببعض التصرفات للمزيد: الرسائل الأدبية، ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، 313 ص.

⁹⁶⁸ م: يدرك.

⁹⁶⁹ م: وردت عبارة "... وصورة ممثلة..." | هذا القول منسوب الى علي بن ابي طالب. ولم يشر المؤلف الى ذلك. للمزيد انظر: غرر الحكم ودرر الكلم، عبد الواحد التميمي الأمدي، 380 ص؛ البيان والتبيين، الجاحظ، 1/154.

⁹⁷⁰ من الكتب التي نسبت هذا القول لعلي بن ابي طالب: التفسير الكبير، فخر الدين الرازي، 22/42؛ غرر الحكم ودرر الكلم، الأمدي، 61 ص.

وقال النبي صلوات الله عليه وعلى آله: تكلموا تعرفوا.⁹⁷¹

وقال أمير المؤمنين علي صلوات الله عليه: قيمة كل امرئ ما يحسن.⁹⁷²

وقيل: فضل الغناء على الكلام كفضل الكلام على الخرس.⁹⁷³

(٧/ظ٤١) وقال بعض الحكماء: يجب على ذي اللب أن يكون عارفا بمنزلته. فمنزلته ما وهب⁹⁷⁴ له من قلبه، وأن يجنيه بالإجتهد في طلب العلم والرغبة في إعتقاده. ولو لم يكن فضل اللسان إلا إعرابه بالقرآن، وبسواه بأسماء الرحمن، ولمحه بشهادة أن لا⁹⁷⁵ إله إلا الله و أن محمدا رسول الله، لكان ذلك له فضل عظيم. وقد قيل: بالكلام الموزون المتفق يظهر شرف العقل وصورة النفس الشريفة، والصمت عن النطق يدفن فضائل النفس، والإمساك عن إظهار العلم يمنع من ظهور العقل، وهذا ظلم.

الباب الثاني

في جواهر كلام الفلاسفة

قال أفلاطون: الغناء فضيلة شريفة بقيت على المنطق لم يقو على إخراجها فأخرجتها النفس ألعانا، فلما ظهرت سُرَّت بها وطربت لها.

⁹⁷¹ لم يذكر أحد أنه رُوِيَ عن رسول الله صلى الله عليه وسلم في كتب الحديث. هذا الأثر ورد في كتاب غرر الحكم ودرر الكلم: قال (علي بن أبي طالب) أمير المؤمنين: "تكلموا تعرفوا، فإن المرء مخبوء تحت لسانه"، غرر الحكم ودرر الكلم، الأمدي، 177 ص.

⁹⁷² ورد في هذا الكتاب أيضا نسب هذا القول لعلي بن أبي طالب: جامع بيان العلم وفضله، القرطبي، 417/1. ⁹⁷³ ورد هذا القول في كتاب: المختار من كتاب اللهو والملاهي منقول بتصريف. والمنقول من هذا الكتاب المشار إليه هو: "فضل الغناء على المنطق كفضل المنطق على الخرس والبرء"، كتاب اللهو والملاهي، ابن خرداذبه، 43 ص.

⁹⁷⁴ هؤلاء الكلمات (فمنزلته ما وهب) ممسوحة وغير واضحة في المخطوطة.

⁹⁷⁵ م: الأ.

وقال فيثاغورث في مواقع نغم الغناء: فضله من المنطق، لطفت عن الحس وقصرت عن فهمها [النفس].⁹⁷⁶ فهي تشتاقتها إشتياق⁹⁷⁷ المتعرف، وتتطلع إليها تطلع المتشوق.

وقال أيضا: أنفع للإنسان أن يتكلم بالأشياء النفيسة، فإن لم يطق ذلك فليسمع قائلها.

(١٥/١٠٨) وقال أرتاميدورس:⁹⁷⁸ في إستماع الأصوات الملهية ما يهيج معه التغريد بالصوت، والضحك والكلام، وفي هذه موهبة جلييلة من البارئ تعالى.

وقال أفلاطون: ما وجدنا عارفا إلا صحيح الفطرة معتدل البنية، ولا سيما إن كان عارفا بخواص معانيه، وأوزان نغمه، ومقادير أجزائه وأزمانه.

قال إقليدس: ما بال اللسان لا يؤدي إلينا ولا يترجم إذا صيرناه مميزا لما ينكر فيه العقل كما يؤدي من السماع. وقال: إن الله وله الحمد، وهب لنا السمع ليكون سببا لنا إلى نيل الحكمة، ومنفعة الصوت الذي يصير إلى السمع في تأليف اللحون المجانسة للحركات التي في أنفسنا، وليس منفعة اللحون لإكتساب اللذة التي يشاركنا فيها البهائم، كما يظن كثير من الناس. وإنما أعطيناها لنقوى بها على تقويم الأنفس التي فينا إذا كانت على غير التأليف الذي ينبغي.

قال هرمس: إن الله تعالى لما علم ضعفنا أعطانا علم اللحون التي تصلح حال أنفسنا، ونستعملها في أعيادنا لتقربنا إلى الله إذا مجدناه وقدسناه باللحون الشجية. وهي أحسن ما فينا من الأمور النفسية.

⁹⁷⁶ أضفنا هذه الكلمة ليكون المعنى أوضح للقارئ.

⁹⁷⁷ الكلمة (إشتياق) في المخطوطة ممسوحة.

⁹⁷⁸ م: أرتاميدوروس. | طبيب وجغرافي وفيلسوف ورحالة ولغوي وعالم نفس وحكيم يوناني من مدينة أفاسيس، عاش في القرن الأول قبل الميلاد واشتهر بوصفه جغرافيا. وهو مؤلف كتاب تعبير الرؤيا، أرتاميدوروس الإفسسي (حنين بن إسحاق، مترجم). أنظر: التحفة البكرية في أحكام الاستحمام الكلية والجزئية، داود بن عمر الأنطاكي، 131 ص.

الباب الثالث

في فضل الألحان

(١٦/ظ٨) فضل الألحان خاف على أكثر الناس، لأنهم يظنون أنها وُضعت للإلتذاذ بسماعها، وليس كذلك. ولكن لما أعوز المحدثون⁹⁷⁹ بلوغ الحد، قصدوا أصغر ما بها، وبقوا عندما إنتهت قدرتهم إليه.

وإنما قصد الحكماء في عمل الألحان ضروبا من المداراة والسياسة والتحيل⁹⁸⁰ لإحالة البخيل إلى السخاء، والساخط إلى الرضى، والقاسي إلى الرقة، والجبان إلى الشجاعة، وتنقل النفس من حال إلى حال، ويخيلون لها التخيلات.

فمن ذلك: أن بعض ملوك اليونانية بلغه عن ناحية من نواحيه أن أهلها من أشد الناس وأشجعهم، وأنهم انتقلوا من تلك الحال إلى الضعف والمهانة والفسل. فسأل عن السبب الموجب لذلك، فعرف أن قوما من المخانيث جاورهم في بلادهم، فأكسبهم لين الطباع بلين طباعهم ورخاوة ألفاظهم، وإسماعهم ألحانهم اللينة الحنينة الخنيثة، فأمر بنقلهم عنهم، وأنفذ إليهم قوما من الموسيقيين⁹⁸¹ يضربون لهم الطرائق (١٧/و٩) المقوية المشجعة المحدثة للحمية والغضب والأنفة والنجدة. فعادوا إلى حالهم الأولى، وامتنعوا عن عدوهم.

فكان بطليموس يأمر أن يبتدأ أول النهار بسماع الألحان الغربية. فلا يخطر ببال السامع لها بقية {يومه إلى} الإعتدال في طباعه والسكون في نفسه، وكذلك يأمر بسماعها

⁹⁷⁹ م: المحدثين.

⁹⁸⁰ كما ورد أيضا في كتاب كمال أدب الغناء: "... فأما الصنف الأول منهما فكانت الحكماء تستعمله في ضروب السياسة والحيل والمداواة...". كمال أدب الغناء، علي الكاتب، 22 ص.

⁹⁸¹ م: الموسيقاريين. | والصواب ما اثبتناه.

في آخر النهار وقبل النوم لتصفو مناماتهم من آفة الأهوال في الأحلام الرديئة، ويحسن تأليف النفس.

الباب الرابع

في معاني الألحان

من المتحقيقين بمعرفة الغناء من يسترذل منه ما كان قليل الشذور⁹⁸² والنغمة، قليل العمل قصير الأدوار، ويعجبه ضده مما تكثر⁹⁸³ نغمه، وتطول⁹⁸⁴ أدواره فتكثر⁹⁸⁵ شذوره، ولعمري إنهم [على]⁹⁸⁶ صواب، لكن قد بقي عليهم زيادة لم يفتنوا لها وذلك: أن للإنسان أشياء ظاهرة وأشياء خافية، غامضة. فالظاهرة مثل: الشدة⁹⁸⁷ واللين والخفة والثقل والحلاوة والفجاجة والحرارة والبرودة. والأشياء الغامضة تجري في تضاعيف ذلك (١٨/ظ٩) على وجوه شتى. منها: جودة التأليف، وحسن الوضع، ومعرفة معاني الألحان. فإن كثيرا منها لا معنى له.

ومنها ما له معنى كالأشعار. فإن فيها الموزون وجيد⁹⁸⁸ النظام، جزل⁹⁸⁹ اللفظ ولا معنى له. ومنها ما فيه المعنى الرقيق الحسن، الكثير الفائدة القوي التأثير في النفوس. ويجب أن يتبين السامع تلك المعاني التي في الألحان. فإنها تحتاج إلى أن يحاكي بها كلام المتكلم في الرضى والغضب، والسرور والهم، والحزن والفرح. لأن صورة كلام الراضي يخالف صورة كلام المحزون، وصورة لفظ الواعظ يخالف صورة لفظ اللغوي المرخص. وصورة كلام الجاهل يخالف صورة كلام الحليم، وصورة كلام الجبان يخالف

982 الشذرة (ج. الشذور): بمعنى القطع أو الأجزاء.

983 م: يكثر.

984 م: يطول.

985 م: فيكثر.

986 ربما سقطت هذه الكلمة سهوا أثناء النسخ.

987 م: الشذرة.

988 م: والجيد.

989 م: الجزل.

صورة كلام الشجاع، وصورة كلام المتغزل⁹⁹⁰ يخالف صورة كلام المتعفف، وصورة لفظ المستكين يخالف صورة لفظ المستطيل، وصورة كلام المتدلل يخالف صورة كلام المتوسل، وصورة كلام المتعزز يخالف كلام المتدلل، ويقنع التمثيل باليسير⁹⁹¹ عن الكثير.

الباب الخامس

في وضع الألحان فيما يشاكلها من الأشعار⁹⁹²

(١٩/١٠) يجب أن يعتمد الملحن العناية بوضع الأشعار فيما يشاكلها من الألحان. فمن أغفل ذلك لم يعتد له بكبير فضل. قال قندروس: ⁹⁹³ الموسيقار الفاضل يجلب اللحن نحو المعنى. ومتى لم يقدر الموسيقار على أن يجلب إلى معنى النفس بالشعر جسد اللحن. فليس هو بموسيقار كامل إذا كان شاعرا. فإن لم يكن شاعرا وكان صاحب لحن فعلى الشاعر أن يخرج معنى النفس بالشعر وعلى الموسيقار أن يلبسه لحنا مشاكلا له.

وقد يكون من الأشعار أصنافا عدة في الفخر والشجاعة والزهد والغزل والخمر والصيد والشرف والحزن والمراثي والهزج والثارات والغدر والوفاء والفرقة والإجماع والغرام والسلو وصفة الخيل والزهر والمياه والبرك والبحار والبساتين والنزه والبعد والقرب والظفر والفتح والرياض والحسد⁹⁹⁴ والكتمان والمصافاة والكرم والمواساة والتهنئة والدعاء⁹⁹⁵ والحلل والثياب والدواة والقلم والكتابة والبلاغة والخطابة والسياسة والحلم والرياسة والشرف والأعراس والشذي (٢٠/ظ) والشعور والحنق والقصور

⁹⁹⁰ م: التغزل. | والصواب ما أثبتناه.

⁹⁹¹ هذه الكلمة ممسوحة وغير واضحة في المخطوطة.

⁹⁹² في هذا الباب قام محمد كامل الخلعي بانتحال الكلام في كتابه الموسيقى الشرقي - فصل في آداب المغني والسامع، ونسبه إلى نفسه لأنه لم يذكر المصدر الذي أخذ منه الكلام. انظر: كتاب الموسيقى الشرقي، محمد كامل الخلعي، 127 ص.

⁹⁹³ م: قدرس. | وتم تصحيح هذا الاسم. وقد اثبتنا في النص هذا الاسم كما جاء في كتاب اللهو والملاهي، وهو: 'قندروس الرومي'، أنظر: اللهو والملاهي، ابن خرداذبه، 38 ص.

⁹⁹⁴ هذه الكلمة ممسوحة وغير واضحة في المخطوطة.

⁹⁹⁵ هذه الكلمة ممسوحة وغير واضحة في المخطوطة.

والقدود والنهود والأرداف والتثني ونجز الوعد والأدكار بالحوائج والحث والحمية والتحريض والتعزية والتسلية والغيبة والحضور وما جانس هذه الأحوال. وما يخلو أحد من أن يكون حاله متعلقة بشيء من هذه الخلال، ولكل معنى فيها ما يشاكله. فسبيل المغني أن يعتمد على كل معنى بما يليق به. فإن مدح فخم، وإن ذكر الوقائع أُرهب {وأرعد وأبرق}، وإن ذكر الغزل رقق، وإن رنا ناح، وإن ذكر الموت بكى، وإن ذكر الشباب تأسف، وعلى هذا المعنى يكون إعتماده.

وفي الألحان ما يحدث الإنقباض، وما يحدث الإنبساط، وما يحدث الحركة، وما يحدث السكون. فأما شكل اللحن الإنبساطي، فهو الشكل الفخري الذي ينبئ عن المجد والنجدة وعلو الهمة، وشرف النفس. وأما شكل اللحن الإنقباضي فهو الشكل الشجوي الذي يحزن ويبكي ويكمد ويشعر الإلتضاع والجبن والخوف. وأما اللحن السكوني فهو المبني على السكون وهدوء النفس وسلامتها ودعتها. (٢١/١١) وأما شكل اللحن المعلق فهو الذي ينسجم مع قلق النفس وحدثها وغضبها. ولكل هذه الألحان من الأشعار ما يوافقها، وليس يعلم ذلك أحد من أهل زماننا.

الباب السادس

في حدود الغناء التي بني عليها

للغناء أربع حدود لا يستغنى عن واحد منها، بها يتم و يكمل،⁹⁹⁶ فإن نقص من الأربعة⁹⁹⁷ الحدود حد وأحد إنفسد، ولم يتم غناء. أولها: النغم، ثم التأليف، ثم القسمة، ثم الإيقاع.

⁹⁹⁶ هذه الكلمة ممسوحة وغير واضحة في المخطوطة.
⁹⁹⁷ م: الأربع. | قمنا بتصحيح التركيب العددي حسب القاعدة النحوية للعدد والمعدود.

[وقال إسحاق]⁹⁹⁸ بن إبراهيم الموصلي: من كملت له الأربعة الحدود فهو مغن، ومن لم يعرف جميعها كان ناقصا وعاجزا. وليس كل من أخذ الغناء الملحن من غيره وتكسب به جاز أن يسمى مغنيا، وإنما يستحق هذا الإسم من عرف القسمة والتجزئة والإيقاع وتأليف النغم وأقدار عروض الغناء وكما يعرف عروض الشعر، ولم ألق من يعلم ذلك ويعتمده غير والذي رحمه الله، وقفوت أثره فيه.

الباب السابع

في حد الصوت وكيفيته

(٢٢/ظ) قال⁹⁹⁹ الحكماء: إن الصوت هواء يخرج من الرئة فيصدم اللسان والحنك والأسنان، فيرتقي في باطن المناخر ويجري نحو اللسان والشفة فيصير نغما مؤلفاً.¹⁰⁰⁰ فما كان جهيرا فهو منسوب إلى الحنجرة، وما كان دقيقا نُسب إلى الصدر. وجميع الأصوات إنما تخرج من الرئة إلى الحلق ثم إلى الفم. فمنها الصدرية. ومنها: ما يخرج من الرأس والحنجرة واختلافها في الغلظ والدقة فهو منسوب إلى سعة المجاري من الرئة وضيقها، وإلى الآلة المصوتة والحروز التي في قسبة الرئة، والله أعلم.

الباب الثامن

في القسمة والتجزئة

القسمة هي أن يقسم الملحن الشعر أقساما متساوية، ويعطي كل قسمة من الشعر جزءا من اللحن. يُفعل في سائر الصوت إما في بيتين أو في ثلاثة أبيات أو أكثر. فإذا صحت أقسامه وتساوت أجزاءه قوي على معلمه فهمه، وسهل وصح عند العامل العالم،

⁹⁹⁸ هاتين الكلمتين ممسوحتين وغير واضحة في المخطوطة.

⁹⁹⁹ م: قالت.

¹⁰⁰⁰ م: مؤلفة.

وسلم من الزوائد وفضول النغم، وسلم المغني من طعن طاعن في صناعته، وقدح
(٢٣/و١٢) عائب في بضاعته. وتشبه لصحته بالغناء القديم.

وقد يجوز أن يجعل في البيت الثالث أو الرابع صيحة أو تحنية أو إنتقالة فيخصه
به، ولا يلزمه ذلك في جميع الأبيات، غير أنه إذا فعل ذلك إختزل من اللحن بقدر تلك
الصيحة والتحنية أو الإنتقالة كي لا يفسد التقسيم ويصير في اللحن زوائد.¹⁰⁰¹

وكان إبراهيم بن المهدي يخالف إسحاق بن إبراهيم في القسمة والتجزئة ويقول:
هما شيء واحد، والحق مع إسحاق وأبيه.

وإذا لم يحسن المغني [أن]¹⁰⁰² يقسم غنائه سمي: "مفسود القانون"، كما كان
مرجًا بن أبي الفتح ابن الحويلاء،¹⁰⁰³ ويحسّ النصراني القضيني¹⁰⁰⁴ فإنهما وإن كانت
صناعتها غير مطرحة بهذه الصفة.

الباب التاسع

في معرفة معدن الغناء العربي

يقال: إن الغناء العربي أستخرج بالحرمين مكة والمدينة وتجبر في أهلها
فجعل¹⁰⁰⁵ لهم معاشا وقوتا كعود [الهند]¹⁰⁰⁶ ودق تنيس¹⁰⁰⁷ ووشي الإسكندرية وملحم مرو

¹⁰⁰¹ م: زوائد.

¹⁰⁰² أضفنا (أن) المصدرية لضرورة المعنى.

¹⁰⁰³ مرجًا بن أبي الفتح ابن الحويلاء: عاصر المؤلف وكان مغنيا لا يحسن تقسيم غنائه، وبذلك فهو يدخل في عداد من يسمى
"مفسود القانون". وقد وصف ابن الطحان مرجا هذا بالقصور عن التعليم.

¹⁰⁰⁴ يحسّ النصراني القضيني: عاصر المؤلف وكان مغنيا. فهو يدخل في عداد من يسمى "مفسود القانون" مثله كمثل
معاصره مرجًا بن أبي الفتح ابن الحويلاء.

¹⁰⁰⁵ م: جعل.

¹⁰⁰⁶ هذه الكلمة ممسوحة وغير واضحة في المخطوطة، ولكن قدرناها حسب المعنى.

¹⁰⁰⁷ تنيس: هي جزيرة مصرية تقع في محافظة بورسعيد في مصر جنوب غرب مدينة بورسعيد في بحيرة المنزلة. لمزيد
من المعلومات حول هذه البلدة أنظر: تنيس، جيهان ممدوح مأمون، 6-7 ص.

وسمور¹⁰⁰⁸ (٢٤/ظ) خوارزم وقرها وزعفران ماء ومسك تبت وسكر الأهواز¹⁰⁰⁹ وديباج تُستر¹⁰¹⁰ وفانيد¹⁰¹¹ مكران¹⁰¹² وسفرجل سيوط¹⁰¹³ وتفتح لبنان وستور واسط¹⁰¹⁴ والبهنسا¹⁰¹⁵ وزجاج صور¹⁰¹⁶ ومدھون بغداد وزيت فلسطين وأترج قيسارية¹⁰¹⁷ وملح رشيد¹⁰¹⁸ وسمك الفرما¹⁰¹⁹ وخمر الأندلس وكتان مليح¹⁰²⁰ وقصب المحلة¹⁰²¹ وخل الصعيد¹⁰²². فخصت كل بلدة بنوع من الأنواع حتى لا يزال بعضها إلى بعض محتاج. فمعدن الغناء العربي هاتان البلدتان: مكة والمدينة، ومنهما إنتقل إلى سائر الأماكن.

الباب العاشر

- ¹⁰⁰⁸ ربما يقصد المؤلف فرو حيوان السمور وهو غالي الثمن.
- ¹⁰⁰⁹ الأهواز أو الأحواز: هي عاصمة ومركز محافظة خوزستان. تقع شمال غرب إيران، ويخترق المدينة نهر كارون. لمزيد من المعلومات حول هذه البلدة، أنظر: **معجم البلدان**، ياقوت الحموي، 284/1.
- ¹⁰¹⁰ م: **دستر**. هي إحدى مقاطعات إيران وتقع في محافظة خوزستان. حول هذه البلدة، أنظر: **معجم البلدان**، ياقوت الحموي، 29/2.
- ¹⁰¹¹ حلوى غالبا كما ياكلوها الدراري الصغار.
- ¹⁰¹² مكران: تمتد في جنوب شرق إيران وغرب باكستان، وتطل على بحر العرب. لمزيد من المعلومات حول هذه البلدة، أنظر: **معجم البلدان**، ياقوت الحموي، 179/5.
- ¹⁰¹³ سيوط: مدينة في غربي النيل من نواحي صعيد مصر، وهي مدينة جبلية كبيرة، لمزيد من المعلومات حول هذه البلدة، أنظر: **معجم البلدان**، ياقوت الحموي، 193/1.
- ¹⁰¹⁴ واسط: هي محافظة تقع وسط العراق. لمزيد من المعلومات حول هذه البلدة، أنظر: **معجم البلدان**، ياقوت الحموي، 347/5.
- ¹⁰¹⁵ م: "البهنسي". مدينة بمصر من الصعيد الأدنى غربي النيل وتضاف إليها كورة كبيرة، وليست على ضفة النيل، وهي عامرة كبيرة كثيرة الدخل، **معجم البلدان**، ياقوت الحموي، 517/1. لمزيد من المعلومات حول هذه البلدة، أنظر: **آثار وفتون مدينة البهنسا في العصر الإسلامي**، أحمد عبد القوي محمد.
- ¹⁰¹⁶ صور: هي مدينة بحرية لبنانية مركز قضاء صور أحد أقضية محافظة الجنوب. تقع على شاطئ البحر الأبيض المتوسط. لمزيد من المعلومات حول هذه البلدة، أنظر: **معجم البلدان**، ياقوت الحموي، 433/3.
- ¹⁰¹⁷ قيسارية: مدينة تقع في منطقة فلسطين التاريخية تحديدا في دولة إسرائيل. تقع على شاطئ البحر الأبيض المتوسط، وهي من أقدم المناطق التي سكنها البشر، تقع قيسارية إلى الجنوب من مدينة حيفا. لمزيد من المعلومات حول هذه البلدة، أنظر: **معجم البلدان**، ياقوت الحموي، 421/4.
- ¹⁰¹⁸ رشيد: مدينة مصرية تُلقب ببلد المليون نخلة، تقع في أقصى شمال مصر، وتتبع محافظة البحيرة إدرايا، والمدينة عاصمة مركز رشيد. لمزيد من المعلومات حول هذه البلدة، أنظر: **معجم البلدان**، ياقوت الحموي، 45/3؛ محمد رمزي، **القاموس الجغرافي للبلاد المصرية** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994)، 300/2.
- ¹⁰¹⁹ الفرما: هي مدينة تقع في الشمال الشرقي من مصر شمال مدينة دمياط وهي مدينة ساحلية تجارية قديمة وفي وقتنا الحالي تقع جنوب شرق مدينة بورسعيد واسمها (تل الفرما). لمزيد من المعلومات حول هذه البلدة، أنظر: **معجم البلدان**، ياقوت الحموي، 255/4.
- ¹⁰²⁰ مليح: قرية بريف مصر قرب المحلة. لمزيد من المعلومات حول هذه البلدة، أنظر: **معجم البلدان**، ياقوت الحموي، 196/5.
- ¹⁰²¹ المحلة الكبرى: مدينة مصرية، تتبع محافظة الغربية إدرايا، والمدينة عاصمة مركز المحلة الكبرى. لمزيد من المعلومات حول هذه البلدة، أنظر: **معجم البلدان**، ياقوت الحموي، 63/5.
- ¹⁰²² الصعيد: هي منطقة تقع في الجزء العلوي من أراضي نهر النيل في مصر، تمتد هذه المنطقة من الجيزة شمالا حتى أسوان جنوبا. لمزيد من المعلومات حول هذه البلدة، أنظر: **معجم البلدان**، ياقوت الحموي، 408/3؛ **القاموس الجغرافي للبلاد المصرية**، رمزي، 300/2.

في تفضيل الشعر القديم على المحدث

أكثر الناس إذا سمعوا أشعار العرب التي قيلت في الديار والرسوم والآثار والمرابع والأوطان والإطلال والدمن وصفة الخيل والإبل والوحش والوقائع والثرات والأحقاد والأيام والأعلام والمهامة والسياسة والبيد والقفار يضجرون منها ويستبشعونها، وتبعد عن إفهامهم، ولا يؤثر من الأشعار إلا ما كان في الغزل والروض والخمر (٢٥/١٣) والقيان¹⁰²³ والمجالس، لقرب ذلك من أفهامهم وسرعة ملائمتهم لألفاظهم.

فيحتاج المعنى بهذه الصناعة إلى الإرتياض بالنظر في النحو واللغة، واستفهام الغامض من كلام العرب ومعاني أشعارها وألفاظها، ليسهل عليه حفظها وفهمها. فإنها أشعار جزلة، فحلة كأنها تنحت من صخر يتضمن أخبار العرب ووقائعهم وأمثالهم وأقوالهم وأخلاقهم وبكرمهم ومفاخرهم وأنسابهم وأحسابهم، وليس إلا عند الأدياء والعلماء.

فأما الأشعار المحدثه، فهي لينة هجينة الألفاظ، ولكن فيها ما فيه التجنيس والتطبيق والتتيم والإلتفات والإستطراد والتضمين وبعض الجزالة. فإذا خلا من هذه المُلح فلا فائدة في إستماعه.

الباب الحادي عشر

في تفضيل الغناء القديم على المحدث¹⁰²⁴

¹⁰²³ القينة (ج. قيان): الأمة صانعة أو غير صانعة، وغلب على المغنية، معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، 771/2.
¹⁰²⁴ في هذا الباب قام محمد كامل الخلعي بانتحال الكلام في كتابه الموسيقى الشرقي - فصل في آداب المغني والسامع، ونسبه إلى نفسه لأنه لم يذكر المصدر الذي أخذ منه الكلام. أنظر: الموسيقى الشرقي، محمد كامل الخلعي، 141-142 ص.

لا خلاف في حسن الغناء القديم وصحته ووثاقته. وبه إقتاد المحدثون، وعليه مثل الملحنون جيلا بعد جيل وأهل عصر بعد عصر.

قال إبراهيم بن المهدي: فضل القديم على الغناء الحديث (٢٦/ظ١٣) كفضل الوشي على المحدث، لأن القديم كلما أعدت فيه النظر حسُن في العين والمحدث يفتضح ويقبح.

وقال العروبي: قلت لعمر بن بانه¹⁰²⁵ لِمَ تُوخرون الغناء المحدث وأنا أحس في نفسي من الطرب عليه ما لا أجد من الطرب على الغناء القديم بالجملة؟ فقال: ما نُؤخره إلا لعله. وذلك أن كثيرا من الغناء المحدث يصوره كثير من الشعر الذي لا يصح في الوزن ولا يتزن في العروض، والغناء القديم بخلاف هذا. لأنه محصور القوائين، متساوي الأجزاء، معتدل الفصول، مشتبته المقاطع، صحيح القسمة.

قال إبراهيم الموصلي¹⁰²⁶ فضل الغناء القديم على المحدث كفضل الطعام الطيب على غيره. لأن الطعام الطيب يأكله الشعبان لطيبته وهو يعلم فضله. والطعام الغير الطيب يأكله الجائع بضرورة، ويعلم أن غيره أفضل منه وأشرف، وتنصرف عنه نفس الشعبان وتأباه.

وقال إسحاق بن إبراهيم: كان أبي يقول ما شبهت الغناء إلا بالخط، فإنك تقرأ الكتاب ليس في منحاہ خط ولا في حروفه نقص وبينه وبين الخط الحسن الصحيح المحرر

¹⁰²⁵ عمرو بن بانه: "هو عمرو بن محمد بن سليمان بن راشد، مولى ثقيف. وكان أبوه صاحب ديوان ووجه من وجوه الكتاب، وينسب إلى أمه بانه بنت روح الفحطبية. وكان مغنيا محسنا، وشاعرا صالح الشعر، وصنعتة صنعة متوسطة، النادر منها ليس بالكثير، وكان يقعه عن اللحاق بالمتقدم في الصنعة أنه كان مرتجلا، والمرتجل من المحدثين لا يلحق الضراب. وعلى ذلك فما فيه مطعن، ولا يقصر جيد صنعتة عن صنعة غيره من طبقة وإن كانت قليلة، وروايته أحسن رواية. "الأغاني، الإصفهاني، 178/15.

¹⁰²⁶ إبراهيم الموصلي (806 - 742 م): واحد من أشهر المغنين في العصر العباسي. فارسي الأصل ولد بالكوفة سنة 742 م. توفي أبوه وعمره ثلاث سنين، ولقب الموصلي لإقامته في الموصل تربى عند بني تميم والتحق بالكتاب فلم يتعلم شيئا بشيب شغفه وحبه للغناء ولهذا السبب لقي محاربة من أسرته. لمزيد من المعلومات، أنظر: الأغاني، الإصفهاني، 106/5-171.

بونٌ عظيم، وسبيل الغناء القديم والحديث (٢٧/و١٤) سبيل الحديث، وأنه كرواية عن العلماء كلما قرب الإسناد كانت أصح وأشرف.

ويحتاج الناقل أن يكون جيد التأدية، صحيح التصور والحكاية، فلا يزيد فيه ولا ينقص منه، وأن يحفظ أجزاءه ومقاطعته ويوفي نغمه ولا يزيد فيه وإلا أفسده.

وأنا أقول: إن الناس يتنازعون الفضل في كل زمان وأوان وإن كان الفضل والسبق للقدماء. وقد قال لي إنسان عارف بهذا الشأن - وقد انتصرت للغناء القديم - أعلم الغناء القديم وإن كان محكما وثيقا صحيحا ليس فيه من هذه المحاسن التي نسمعها في زماننا شيء، وإنما تولد فيه على طول الزمان، وتكسب من الخلق والطبائع والقرائح والشجاء. وتحرر كما يتحرر النسيج وتنحاك الأستار.

فقلت: ليس كذلك، لأن ضد هذا بين لنا عند التأمل، ألا ترى أن أفضل من لحقناه في الملحنين الصاغة الضاربين الشيخ أبو القاسم الرسي، وقد نرى أصواته التي سمعناها منه ولم يمض لها ما مضى للغناء القديم قد تشذبت ونقصت واستحالت؟ وكما بعد العهد (٢٨/ظ١٤) وكثرت الرواة له وانقرض الصدر الأول الذي لحق الشريف أبا القاسم وأخذ عنه، زاد غناؤه نقسا وفسادا. وذلك لأن الذي أخذ عنه لم يأخذه على حقيقته، لظنه بغنائه وشحه عليه. ثم ألقاه الآخر على غيره فحذف محاسنه شحا بما معه وفعل الآخر كذلك.

ثم ههنا آفة أخرى وهي: أن يشذ المغني أو المغنية موضعا منه متغرمة من عندها كي تسد الخلل فينفسد ويتغير ويستحيل. فإذا كان هذا فيما قرب فكيف فيما بعد. لأن سائر من نقل الغناء القديم لا يشهد لهم كلهم بالحق، ولا يحكم بالإحسان لهم، ولا هم

أفضل من معبد،¹⁰²⁷ وأبن سريج،¹⁰²⁸ والغريص¹⁰²⁹ إلى مالك بن أبي السمح¹⁰³⁰ وغيرهم. وإنما وصل إلينا من محسن ومسيء، وجاهل وعالم، وموقع وخارج، وعن نساء لا يعرفن شيئاً من الصناعة وإنما يأخذن تقليداً بالطبع. فإن عسر منهن شيء أغفلنه، أو إختل موضعاً بدلته بما ليس في القسمة، وإن اقترح عليهن مقترح تكرير نغمة عدة دفعات أو تفخيم ما يجب تنغيمه، أو تنغيم ما يجب تفخيمه، وهذا كله (٢٩/١٥) يبطل ما قلته.

وبالأمس كان أبو الحسين بن الشامية¹⁰³¹ ونصيرة¹⁰³² - وإن لم تكن لهما صناعة ولا تلحين ولا إبتداع ولا إختراع - وقد أخذ عنهما جماعة من الرجال والنساء، ونحن نتبين نقصه وفساده مع الرواة عنهما.

وأنا أسمع ما ألفته من تلحيني الذي أفردته وابتدعته من السائر والمغنين مع إجتهادي في الغاية وقلة شجي عليهم به وهو ناقص مختل، وإن كن من شجي الحلو وتراخي الأيدي والحدق في الغناء على نهاية الحسن، ولا بد أن يزدن فيه أو ينقصن منه

¹⁰²⁷ معبد (وف. 743 م): أسمه معبد بن وهب بن قطن، مولى العاص المخزومي، وقيل إنه مولى معاوية بن أبي سفيان ونسب في ولائه إلى غير هذين أيضاً. والذي يبدو أن معبداً فتح فتحاً جديداً في الغناء بالنسبة لمن سبقه ولقد وصفه إسحق الموصلي وصفاً يدل على فهمه العميق لشخصيت معبد الفنية فقال: كان معبد أحسن الناس غناءً وأجودهم صنعةً وأحسنهم حلماً وهو فحل المغنين وإمام أهل المدينة في الغناء. أنظر: من تاريخ: الغناء عند العرب، أحمد الجندي، 5-13 ص؛ الأغاني، الإصفهاني، 330/14.

¹⁰²⁸ ابن سريج (640-716 م): هو عبيد بن سريج، ويكنى أبا يحيى، مولى بني نوفل بن عبد مناف، مغني من أهل الحجاز أشتهر بالعصر الأموي وبرع بالغناء والعزف على العود. كان مولده في خلافة عمر بن الخطاب، وكان ابن سريج آدم أحمر ظاهر الدم سناً في عينيه قيل، بلغ خمساً وثمانين سنة، وطلع رأسه فكان يلبس جمةً مركبة، وكان أكثر ما يرى مقتعاً، وكان منقطعاً وندباً إلى عبد الله بن جعفر بن أبي طالب. وكان من أحسن الناس غناءً، وكان يغني مرتجلاً ويوقع بقضيب، وغنى في زمن عثمان بن عفان رضي الله عنه، ومات في خلافة يزيد بن عبد الملك، وكان يلقب "وجه الباب" ولا يغضب من ذلك، وكان أبوه من أصول تركية. وكان ابن سريج بعد وفاة عبد الله بن جعفر قد انقطع إلى الحكم بن المطلب بن عبد الله بن المطلب بن حنطب أحد بني مخزوم، وكان من سادة قريش ووجهها. وأخذ ابن سريج الغناء عن سعيد بن مسجع. نظر: الأغاني، الإصفهاني، 206/1؛ من تاريخ: الغناء عند العرب، أحمد الجندي، 14-21 ص.

¹⁰²⁹ الغريص (وف. 714 م): إسمه عبد الملك، مولى العبلات، كنيته أبو يزيد أو أبو مروان. ولقب بـ"الغريص" لجماله ونضارة وجهه. من أشهر المغنين في صدر الإسلام، ومن أحذقهم في صناعة الغناء. سكن مكة وكان فناناً مطبوعاً يجيد الضرب على العود والنقر بالدف ويوقع بالقضيب، وكان رغم جماله مغنياً بهيئته مزينا لشكله. أنظر: من تاريخ: الغناء عند العرب، أحمد الجندي، 36 ص؛ الأعلام، الزركلي، 4/156؛ الأغاني، الإصفهاني، 573/2-582.

¹⁰³⁰ مالك بن أبي السمح: "هو مالك بن أبي السمح. واسم أبي السمح جابر بن ثعلبة الطائي أحد بني ثعل ثم أحد بني عمرو بن درماء. ويكنى أبا الوليد. وأمه قرشيّة من بني مخزوم. أساتذته في الغناء وموته في خلافة المنصور: وأخذ الغناء عن جميلة ومعبد وعمر حتى أدرك الدولة العباسية، وكان منقطعاً إلى بني سليمان بن علي، ومات في خلافة أبي جعفر المنصور." الأغاني، الإصفهاني، 70/5-80.

¹⁰³¹ أبو الحسين بن الشامية: أحد مغني البلاط الفاطمي، أصله من الشام. تعرف عليه ابن الطحان، واجتمع معه أكثر من مرة في القاهرة، ولعله أن يكون قد اجتمع به أيضاً، في حمص وحلب من الشام يوم كان النفوذ الفاطمي ممتداً إليهما.

¹⁰³² نصيرة المغني: ويكنى بأبي نصر، كان رفيقاً لابن الشامية، وقد عرفه ابن الطحان ونعته بمثل ما نعت به رفيقه من قصور في صناعة التلحين وانحسار في الإبتداع والإختراع. وكان يبين نقص وفساد ما يأخذه الرواة عنه.

ويثبت معهن فلا يتغير. ومنهن من يأنف من الرد لإعجابهن. ومنهن من يحث الثقل ويحبس المحثوث فيصير الثقل خفيفا والخفيف ثقيلًا. وأنا معهن موجود وغيري مفقود. فأقر الخصم بالتسليم لما قلته واعترف بالصواب فيه.

وأقول في ضد هذا المعنى: إن¹⁰³³ الغناء المُحدث إذا كان متساوي الأجزاء، صحيح التقسيم، معتدل النغم، حاد المقطع، موقعا منسوقا¹⁰³⁴ مؤثلا، فإنه بمستوى الغناء القديم ويجري مجراه. وإنما الناس موكلون (٣٠/ظ١٥) بتفضيل ما غاب عنهم وتتقيص ما حضر في زمانهم، وبنقصه.

فلو أن¹⁰³⁵ كل غناء قديم أجود من كل ما بعده، لما عُرف فضل جيل بعد جيل. ولكان مطرحا مردولا، ولما عُرف فضل أحد بعد الصدر الأول.

وكل غناء جديد فهو قديم إذا أُضيف إلى ما بعده، ولقد جربت من إعجاب الناس بكل شيء قديم وتهاونهم بما يحضرهم: إنني أغني من الأصوات صوتا ركيك الشعر واللحن، قصير الادوار، قليل العمل، خال من المحاسن، وأنسبه إلى والدي أو إلى بعض المتقدمين، فيقترح عليّ ويقول السامعون: هذا والله الحسن المعجز المتاع القديم. ثم أغني الصوت الحسن، الطويل الأدوار، الكثير العمل، وأجتهد فيه وأنسبه إلى بعض المحدثين أو إلى نفسه، فيتشاغلون عنه ويعرضون، ويستعيدون الصوت الأول.

وكل عالم محتقر عند أهل زمانه، فإذا فقدوه عظمت صناعته عندهم وطلبوها وذكروها، ومن ذلك أن دواوين الشعراء لا تطلب إلا بعد وفاتهم وعدمهم.

(٣١/و١٦)

¹⁰³³ م: أن.

¹⁰³⁴ م: متسوقا. | ربما أخطأ الناسخ في الكتابة، والصواب ما اثبتناه.

¹⁰³⁵ م: فإن. | والصواب ما اثبتناه.

الباب الثاني عشر

في شرف اللحن ونسبتها

اللحن ثلاثة أجناس: ¹⁰³⁶ جنس قوي وهو الكامل ويسمى المقوى، وجنس يسمى الملون وهو دون الأول في القوة، وجنس يسمى الناظم وهو الين الألحان وأقلها ملائمة، وسُمي الناظم: تشبيها بالصورة التي صُبِغت ولُونت ورُزِنت وكُمُلت وحَسُنَت.

والناظم، يسمى أيضا البسطي وهو الذي ينشط النفس ويقويها، والقابض هو الذي يقبضها، والإستقراري هو ¹⁰³⁷ الذي يقر النفس على ما هي عليه من الإعتدال.

فما كان من اللحن كثير الشذرات والتحاسين فذلك الكامل الحسن، وما كان فيه النغم على أطراف أجزائه في مواضع منه فهو دون الأول، وما كان دونه في سرد اللحن وإهمال الفواصل فهو ربع لحن في التقدير.

وقول القائلين إنا لنجد كل واحد من الألحان ملتئما عن صنفين أحدهما كالسدي واللحمة في الأبنية. والآخر بمنزلة التزاويق والأصباغ في الأبنية (٣٢/ظ١٦) والثياب، فتلك تُسمى الأصول، وهذه تُسمى تزييدات. وتجد مع التزييدات أشياء أنيقة لذيدة، ومنها ما ليس بلذيد وهي التي تُفسد الألحان.

والألحان على ثلاثة أوجه: الجرمي، والبسطي، والخطي، ¹⁰³⁸ فأما الجرمي، فهو القائم من ثلاثة أشياء: من شعر وتأليف وإيقاع. أما [البسطي] ¹⁰³⁹ القائم من تأليف وشعر

¹⁰³⁶ إن أقرب تسمية لأجناس اللحن لما ذكره المؤلف هي تسميات علي الكاتب. وهي كالتالي: 1- القوي 2- الملون 3- الناظم. أنظر: كمال أدب الغناء، علي الكاتب، 75 ص. أما الكندي فكان تصنيفه لأجناس اللحن كالتالي: 1- طنيني 2- تألفي 3- لوني، أنظر: مؤلفات الكندي الموسيقية، زكريا يوسف، 59 ص. وأما الفارابي فكان تصنيفه كالتالي: 1- قوي (ذو التضعيف، المتصل، المنفصل) 2- لين (ناظم أو راسم، ملون)، أنظر: كتاب الموسيقى الكبير، الفارابي، 278-317 ص. وأما ابن سينا: 1- القوي 2- الرخو 3- المعتدل، أنظر: جوامع علم الموسيقى، ابن سينا، 49-50 ص. وأما ابن زبلة: 1- قوي 2- رخو 3- معتدل، أنظر: الكافي في الموسيقى، ابن زبلة، 26-27 ص.

¹⁰³⁷ م: وهو. | والصواب ما أثبتناه

¹⁰³⁸ وفي هذا في الموضوع قسم علي الكاتب أجناس الألحان بحسب أنواعها كما فعل ابن الطحان ولكن باختلاف بسيط في الأسماء، بهذا الشكل: الحرمي والبسطي والخطي. أنظر: كمال ادب الغناء، علي الكاتب، 76 ص.

¹⁰³⁹ ربما سقطت هذه الكلمة سهوا أثناء النسخ.

فهو كالتلحينات التي تكون في أبجد أو مثالها مما يتعرى من الإيقاع وله لحن أو كالذي في القراءة والأقاصيص. وأما القائم من تأليف وإيقاع فهو الأنواع التامة التي تُسمع بالصوت فقط وبالرمز الموقع. فأنها من نغم مؤلفة وإيقاع. أما الخطّي: فهو القائم من شيء واحد من موضوع الموسيقى، تأليف فقط، وقد ينفصل [إلى] فصلين أحدهما: الكائن في المحسوسات كلها مثل التسوية عند إمتحان الأوتار، وضروب النادر وهو مقدمة الأصوات، والآخر: الكائن في النفسيات، يعني المزامير وهي نفخ التسوية.

واللحن: إستحالة صوت من نغمة إلى نغمة أحد وأثقل، ومنها لحن يُسمى المدني لا يؤثر في (٣٣/و١٧) النفس تأثيرا بينا، وهو بمنزلة الألفاظ العربية في الشعر المركبة من الحروف التي تنقل النطق بها ليست كالألفاظ المعتادة وما بسلس سماعها. ومنها الوافي: وهو أن تكون أجزاءه مشبعة أطراف الفواصل، ومنها ما سمي الحاتل: وهو الذي بنية فصول أجزائه على شيء يردف به ويوزن به ويوطى له.

الباب الثالث عشر

في أسماء أول من غنى في الجاهلية من الرجال

إتفقت الروايات والرواة على أن أول من غنى في الجاهلية: جنجبور. وقيل: علس ذو جدن،¹⁰⁴⁰ وبعدهما: علقمة الفحل¹⁰⁴¹ وجذيمة بن سعد¹⁰⁴² وهو المصطلق.

¹⁰⁴⁰ "هو علس بن الحارث بن زيد بن عوث...، وهو ملك من ملوك حمير. ولقب ذا جدن لحسن صوته- والجدن: الصوت بلغتهم- ويقال: إنه أول من تغنى باليمن. أخبرني الحسين بن يحيى عن حماد عن أبيه عن ابن الكلبي وأبي مسكين قالا: إنما سمي ذا جدن لحسن صوته"، الأغاني، الإصفهاني، 406-405/4.

¹⁰⁴¹ علقمة بن عبدة بن ناشرة بن قيس، من بني تميم. شاعر جاهلي، من الطبقة الأولى. كان معاصرا لامرئ القيس، وله معه مساجلات. الأعلام، الزركلي، 247/4. لمزيد أنظر: الأغاني، الإصفهاني، 132/21.

¹⁰⁴² "لقب جذيمة بن سعد بن عمرو بن ربيعة؛ وسمى بالمصطلق لحسن صوته، وهو أول من غنى من خزاعة"، الأغاني، الإصفهاني، 368/4؛ الأعلام، الزركلي، 247/7.

والمصطلق هو الحسن الحلق، وربيعة بن حرام¹⁰⁴³ والفحل، وغنى بعدهما: رمام بن حطار، وغنى النضر بن الحارث [بن] كدة.¹⁰⁴⁴

وغنى بعد هؤلاء المخضرمون، وهم الذين لحقوا الإسلام، منهم: رباح بن المعترف،¹⁰⁴⁵ وأبو لهب، وابن أبي دبال،¹⁰⁴⁶ والجمحي،¹⁰⁴⁷ وأبو بويه.

(٣٤/ظ١٧)

الباب الرابع عشر

في أول من غنى من النساء في الجاهلية¹⁰⁴⁸

بعاد وتماد¹⁰⁴⁹: كانتا في زمان عاد الكبرى، وخبرهما معروف، فمن غنائهما:¹⁰⁵⁰

يا أم عثمان¹⁰⁵¹ نوليناد ينفع النائل الطفيف¹⁰⁵²

¹⁰⁴³ كان ربيعة بن حرام بن عذرة قدم مكة قبل مهلك كلاب بن مرة. تزوج من فاطمة بنت سعد بن باسل بن خثعمة الأسدي من اليمن. وولدت له بن حزام رزاح بن ربيعة، تاريخ ابن خلدون، ابن خلدون، 399/2.

¹⁰⁴⁴ م: النضر بن الحرث كدة. | النضر بن الحارث بن علقمة بن كدة بن عيد مناف بن عيد الدار يكنى أبا فائد. وكان أشد قريش معاداة للنبي صلى الله عليه وسلم بالكذب والأذى. أنظر: جمل من أنساب الأشراف، البلاذري، 139/1.

¹⁰⁴⁵ م: رباح بن المعترف. | هو رباح بن عمرو بن المعترف بن حجوان بن عمرو بن شيبان بن محارب بن فهر بن مالك بن النضر بن كنانة القرشي الفهري. وقيل: اسم المعترف وهيب. لرباح صحبة، أسلم يوم الفتح، وكان يحسن غناء النصب". أسد الغابة في معرفة الصحابة، عز الدين ابن الأثير، 251/2؛ الإصابة في تمييز الصحابة، ابن حجر العسقلاني، 375/2.

¹⁰⁴⁶ م: الدماكل. | "سليمان بن أبي دبال: شاعر خزاعي من شعراء الحماسة". الأغاني، الإصفيهاني، 211/7.

¹⁰⁴⁷ م: والجمحي | أبو دهبيل الجمحي: إسمه وهب بن زمعة بن أسيد، كان شاعرا محسنا مداحا، حياة الإمام الحسن بن علي عليهما السلام، باقر شريف القرشي، 156/2.

¹⁰⁴⁸ نشر من هذا الباب الدكتور ناصر الدين الأسد: القيان والغني في العصر الجاهلي، وقد اعتمدنا على تحقيقه في إثبات النص.

¹⁰⁴⁹ وقد جاء اسم إحدى الجرادتين في إحدى المراجع نفاذ، ثماد، وفي مخطوطات أخرى بعاد وتعاد، وفي أحدها ذكر ان اسمها وردة. وهتتين المغنيتين عاصرتا قوم عاد وهما من الأسماء التي حفظها التاريخ لمرحلة ما قبل الإسلام. أنظر خبرهما وتحقيق إسميهما: القيان والغني في العصر الجاهلي، ناصر الدين الأسد، 76-79 ص.

¹⁰⁵⁰ ن: غنائها.

¹⁰⁵¹ وردت هذه الكلمة في كتاب الأغاني بهذا الشكل "نعمان"، الأغاني، الإصفيهاني، 448/8.

¹⁰⁵² جاء في كتاب الأغاني معلومات الشعر الذي ورد فيه هذا البيت على الشكل التالي: "الشعر لأبي فرعة الكناني، والغناء لجرادتي عبد الله بن جدعان، و لحنه من خفيف التقييل. وفيه في الثالث والرابع تقييل أول مطل"، الأغاني، الإصفيهاني، 448/8.

وبعدهما: عنجهور.¹⁰⁵³ وبعدها: ¹⁰⁵⁴ قينتا حذيفة بن بدر.¹⁰⁵⁵ وبعدهما: قينتا الحارث بن زهير.¹⁰⁵⁶ وبعدهما: وهرام، قينة خالد بن قيس.¹⁰⁵⁷ وبعدها: ¹⁰⁵⁸ هند وفرتنا قينتا حجر بن الحارث.¹⁰⁵⁹ وبعد ذلك: قيان عبد المسيح بنجران، وفيهم يقول الأعشى:¹⁰⁶⁰

وقوف بنجران حتم عليك حتى تناخي بأبوابها

تزور يزيدا وعبد المسيح وقيناها خير أربابها¹⁰⁶¹

وقيان يزيد بن عبد المدان،¹⁰⁶² وقينة عبد عمرو¹⁰⁶³ بن بشر.¹⁰⁶⁴ وكانت بالمدينة

قينة يُقال لها: أم عمرو، ولها يقول عمرو بن عدي:¹⁰⁶⁵

¹⁰⁵³ عنجهورُ (عجر): اسم امرأة، واشتقاقه من العجبرة، وهي الجفاء. لسان العرب، ابن منظور، 544/4.
¹⁰⁵⁴ م: وبعدهما. ربما أخطأ الناسخ في الكتابة، والصواب ما أثبتناه.
¹⁰⁵⁵ ورد ذكر إحدى قيان حذيفة بن بدر في الأغاني، الإصفهاني، 124/17؛ القيان والغني في العصر الجاهلي، ناصر الدين الأسد، 65 ص.
¹⁰⁵⁶ م: الحارث. | الحارث بن زهير بن جذيمة، قتل بن جعفر أباه زهيراً. وقتل الحارث حمل بن بدر اخا حزيف بن بدر، الأغاني، الإصفهاني، 56/11.
¹⁰⁵⁷ هو خالد بن قيس بن مالك بن العجلان الأنصاري الحزرجي، شهد العقبة وبدرا وأحدا، أنظر: الإصابة في تمييز الصحابة، ابن حجر العسقلاني، 212/2.
¹⁰⁵⁸ م: وبعدهما. | ربما أخطأ الناسخ في الكتابة، والصواب ما أثبتناه.
¹⁰⁵⁹ م: الحارث. | الشاعر الجاهلي، "هو امرؤ القيس بن حجر بن الحارث بن عمرو بن حجر أكل المرار بن معاوية بن ثور وهو كندة"، الأغاني، الإصفهاني، 55/9.
¹⁰⁶⁰ ن: الشاعر. | الأعشى: "هو ميمون بن قيس بن جندل بن شراحيل بن عوف بن سعد بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة الحصن بن عكابة بن صعيب بن علي بن بكر بن وائل بن قاسط بن هنب بن أفصى بن دغمي بن جديلة بن أسد بن ربيعة بن نزار. ويكنى أبا بصير. وهو أحد الأعلام من شعراء الجاهلية وفحولهم وتقدم على سائرهم، وليس ذلك بمجمع عليه لا فيه ولا في غيره"، الأغاني، الإصفهاني، 75/9.
¹⁰⁶¹ يظهر أن الضمير في "فيهم" من قوله -وفيهم يقول الأعشى- يعود علي الممدوحين الثلاثة، وهم: يزد وعبد المسيح وقيس، وهم اساقفة بنجران، في ديوان الأعشى:

وكعبة نجران حتم عليك حتى تناخي بأبوابها
تزور يزيدا وعبد المسيح وقيسا هم خير أربابها

ديوان الأعشى: قصيدة (22)، بيت 26-27، ديوان الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، 173 ص.

¹⁰⁶² يزيد بن عبد المدان بن الديان بن قطن، من بني الحارث بن كعب، من مذحج: شاعر، من أشرف اليمن وشجعانها في الجاهلية. وفد على بني جفنة (أمراء بادية الشام) فأكرمه الحارث الجفني وأعزه وأجلسه معه على سريره وسقاه بيده. الأعلام، الزركلي، 185/8.

¹⁰⁶³ م: عمر.
¹⁰⁶⁴ عبد عمرو بن بشر بن عمرو بن مرثد. زوج أخت طرفة بن العبد، ومن المقربين إلي عمرو بن هند. ولم أعر على قينة لعبد عمرو خاصة، وإنما الذي عثر عليه أن قتلة وجبيرة وهريرة قيان لآل عمرو بن مرثد عامة، وخص بعضهم هريرة وخليدة ببشر بن عمرو بن مرثد. القيان والغني في العصر الجاهلي، ناصر الدين الأسد، 279 ص.
¹⁰⁶⁵ أنظر: القيان والغني في العصر الجاهلي، ناصر الدين الأسد، 79-80 ص.

تصد¹⁰⁶⁶ الكأس عنا أم عمرو وكان الكأس مجراها اليمين¹⁰⁶⁷

(٣٥/١٨) ومن القيان: جرادتا عبد الله بن جدعان: ¹⁰⁶⁸ ظبية والرباب. ¹⁰⁶⁹ وقينتا

الحضرمي: سيرين وصاحبتهما. ¹⁰⁷⁰ وأسماء و عثمة وقتل وبوثة¹⁰⁷¹: قيان عبد الله بن مقيس بن عدي ابن سهم. ¹⁰⁷² وقيان جبلة بن الأيهم، ¹⁰⁷³ لحقن بالإسلام، ومن غنائهن شعر حسان بن ثابت:

بيض الوجوه كريمة أحسابهم شُم الأنوف من الطراز الأول¹⁰⁷⁴

وقينة الأسود بن المطلب. ¹⁰⁷⁵ وسارة: قينة عمرو بن هاشم. ¹⁰⁷⁶ وقينة الأوسيين. ¹⁰⁷⁷ وقينة الأنصاري. وقينتا عبد الله بن السائب المخزومي: ¹⁰⁷⁸ وهما صاحبتا الخبر المعروف في الشارفين ¹⁰⁷⁹ اللذين عقرهما حمزة بن عبد المطلب. ¹⁰⁸⁰ وفُرية وفرتنا وحميدة: جوارى

¹⁰⁶⁶ ب: تصدى. | وردت هذه الكلمة في كتاب الأغاني بهذا الشكل "صددت"، أنظر: الأغاني، الإصهاني، 209/15. ¹⁰⁶⁷ وورد في كتاب الأغاني غناه معبد فيما ذكر عن إسحاق في كتابه الكبير. أن قائل هذا البيت هو لعمر بن عدي ولكن هناك إختلاف في بعض الروايات لنسبة هذا البيت. أنظر: الأغاني، الإصهاني، 209/15. ¹⁰⁶⁸ هو عبد الله بن جدعان بن عمرو بن كعب بن سعد بن تميم بن مرة بن كعب بن لؤي بن غالب. قال ابن الكلبي: كانت لابن جدعان أمتان تسميان الجرادتين تتغنيان في الجاهلية، سماهما بجرادتي عاد. وهيهما عبد الله بن جدعان لأمية بن أبي الصلت الثقفي، وقد كان امتدحه. وكان ابن جدعان سيّدا جوادا، فرأى أمية ينظر إليهما هو عنده فأعطاه إياهما، الأغاني، الإصهاني، 449/8. لمعلومات قيان ابن جدعان، أنظر: القيان والغني في العصر الجاهلي، ناصر الدين الأسد، 86-90 ص.

¹⁰⁶⁹ قد ذكر المؤلف أن إسمي قينتي ابن جدعان: ظبية والرباب، ولم أعر على هذه التسمية في غيره. ¹⁰⁷⁰ لم أعر علي الحضرمي، ولا علي قينته في غير هذه المخطوطة. ¹⁰⁷¹ م: أسما و غتمه وقيل وبهوه. | ربما أخطأ الناسخ في الكتابة، والصواب ما أثبتناه. ¹⁰⁷² قال الدكتور ناصر الدين الأسد: "والذي عثرت عليه أن هؤلاء هن قيان مقيس بن عبد قيس بن عدي بن سعد بن سهم، وليس عبد الله بن مقيس كما ذكره ابن الطحان"، القيان والغني في العصر الجاهلي، 280 ص. ¹⁰⁷³ لما أسلم جبلة بن الأيهم الغساني وكان من ملوك آل جفنة، أنظر: الأغاني، الإصهاني، 112-108/15؛ القيان والغني في العصر الجاهلي، ناصر الدين الأسد، 137-138 ص.

¹⁰⁷⁴ لمعلومات عن هذا الصوت أنظر: الأغاني، الإصهاني، 113-108 / 15؛ 114/17. ¹⁰⁷⁵ م: الأسود بن عبد المطلب. | وهو خطأ. والأسود بن المطلب، ويكنى أبا زمعة، كان من المستهزئين، وكان من أشرف الذين مشوا إلي أبي طالب يسألونه أن يسلم لهم محمدا صلي الله عليه وسلم. أنظر: نسب قريش، أبو عبد الله الزبير، 218 ص.

¹⁰⁷⁶ أنظر: القيان والغني في العصر الجاهلي، ناصر الدين الأسد، 91-92 ص. ¹⁰⁷⁷ ورد ذكر قينة الأوسيين في كتاب: الملاحى وأسمائها، المفضل بن سلمة، 12 ص.

¹⁰⁷⁸ عبد الله بن السائب بن صيفي بن عائذ المخزومي. قال البخاري: "أبو عبد الرحمن بن أبي السائب. كان يسكن مكة وكان قارئ أهلها. مات بمكة، الإصابة في تمييز الصحابة، العسقلاني، 89/4.

¹⁰⁷⁹ م-ن: السارقين. | وصوابه ما أثبتناه، والشارف: الناقة التي قد أسفت. ¹⁰⁸⁰ أنظر: القيان والغني في العصر الجاهلي، ناصر الدين الأسد، 55-56 ص.

عبد الله بن سلام.¹⁰⁸¹ والفارعة وسعاد: قينتا السيصاب. وأكثرهن لحقن الإسلام، فصرن مخضرمات. فهذا جملة ما وجدناه، ويمكن أن يكون غيرهن ممن لم نذكر.¹⁰⁸²

وقد ذكر ابن الزعفراني أسماء قيان آخر ولم يذكر أجاهليات أم إسلاميات. ومنهن: (٣٦/ظ١٨) مناسبة جارية علقمة، وسعدة جارية حسان، ومهدية قينة عمرو بن مسعدة،¹⁰⁸³ والفارعة قينة مساهم ابن هدو، ودعد أم قدامة بن صلح،¹⁰⁸⁴ وظالمة قينة عمار بن مناهب.

الباب الخامس عشر

في أسماء أول من غنى في الإسلام من الرجال

قد تناصرت الأخبار أن أول من غنى في الإسلام: طويس،¹⁰⁸⁵ أول من ضرب على الغناء العربي: نشيط،¹⁰⁸⁶ وقيل: بل سائب خاثر¹⁰⁸⁷ قبل طويس وبعدهما¹⁰⁸⁸ والغريص ومعد وبعده هؤلاء: مالك بن أبي السمح وابن عائشة¹⁰⁸⁹ والهنلي الأكبر والهنلي الأصغر

¹⁰⁸¹ عبد الله بن سلام بن الحارث الإسرائيلي (ت. 43 هـ) صحابي أسلم عند قدوم النبي صلي الله عليه وسلم تامدية، ونزلت فيه بعض آيات القرآن الكريم، مات في المدينة، تهذيب التهذيب، العسقلاني، 249/5، ولم أعر علي قيانه في غير ابن الطحان.
¹⁰⁸² إلى هنا ينتهي ما نشره الدكتور ناصر الدين الأسد من هذا الباب في كتابه القيان والغني في العصر الجاهلي.
¹⁰⁸³ أبو الفضل عمرو بن مسعدة بن سعيد (أو سعد) بن صول (ت. 217 هـ/832 م): "كاتب وأديب وشاعر من العصر العباسي، وهو المسؤول عن ديوان الرسائل في خلافة المأمون". تاريخ بغداد، الخطيب البغدادي، 111/14؛ معجم الشعراء العباسيين، عفيف عبد الرحمن، 246 ص.
¹⁰⁸⁴ "كانت أم قدامة أمة للعاص بن وائل، وهم ينسبون لها إلى بني عيس بن قين من بني أسد بن خزيمة"، مثالب العرب، ابن الكلبي، 89 ص.

¹⁰⁸⁵ طويس: لقب غلب عليه، واسمه عيسى بن عبد الله، وكنيته أبو عبد المنعم وغيرها المختنون فجعلوها أبا عبد النعم، وهو مولى بني مخزوم. أول من غنى بالعربية في المدينة وألقى الخنث بها، نشأ في دار أروى أم الخليفة عثمان بن عفان في المدينة. وقد تأثر بغناء العملة الفرس وكانت له قدرة موسيقية كبيرة. وقد ضرب فيه المثل بالخنث ولكن الأشراف كانوا يقدرون قيمته الفنية. وفي حملة ضد المختنين في زمن معاوية قام بالهروب إلى السويداء في سوريا ومات فيها. وللمزيد أنظر: الأغاني، الإصفهاني، 21/3، 407/4؛ الموسيقى العربية، صالح المهدي، 22.

¹⁰⁸⁶ نشيط: هو مغنم أصول فارسية ومولى لعبد الله بن جعفر. وكان أول من غنى في المدينة. وقد أخذ عنه بني أمية ونقلوا شعره إلى العربية وحسنوا وصنعوا منه الحانا جديدة. أنظر: معجم الموسيقى الكبير، غطاس عبد الملك خشبة، 351/5.

¹⁰⁸⁷: سائب خاثر: هو سائب خاثر مولى بني ليث، وأصله من فيء كسرى. وقد اشترى عبد الله بن جعفر ولاءه من موالبه. وكان يبيع الطعام بالمدينة. واسم أبيه الذي أعتقه بنو ليث (يشا). ويعد أول من عمل العود في المدينة وغنى به. وقد أخذ عنه المغنون الأولون. وقد نقل اغاني نشيط الذي ورد اسمه سابقا من الفارسية إلى العربية. الأغاني، الإصفهاني، 445/8؛ الموسيقى العربية، صالح المهدي، 19.

¹⁰⁸⁸ م: + ابن السمح.

¹⁰⁸⁹ ابن عائشة: عرف بابن عائشة ولم يعرف له أب فنسب إلى أمه. وهو محمد بن عائشة ويكنى أبا جعفر. وكان يفتن بصوته كل من سمعه. وكان يجيد الغناء دون الضرب. وقد ضرب به المثل بحسن قراءته للقران وانتشاده الشعر. ويعد الافضل بعد ابن معد. الأغاني، الإصفهاني، 463/2

أخوه¹⁰⁹⁰ وأبو طنبورة وبديح ونافع وكرام بن معبد¹⁰⁹¹ وابن أبي عتيق. وهؤلاء أصول الغناء، وإنما ذكرتهم على الولاء لإشتهارهم.

الباب السادس عشر

في أسماء أول من غنى في الإسلام من النساء بعد من ذكرتهن

عزة الميلا،¹⁰⁹² وجميلة،¹⁰⁹³ وجارية عبد الله بن جعفر، وشهية¹⁰⁹⁴ (٣٧/١٩) جارية العبلات،¹⁰⁹⁵ وأم جعفر، وسلامة جارية أبي بعاح، وسلامة القس،¹⁰⁹⁶ وحبابة جارية يزيد،¹⁰⁹⁷ وريا أخت سلامة، وصبابة المدينية، وسعدة،¹⁰⁹⁸ وامرأة أبي عتيق، وقينة

¹⁰⁹⁰ الهذلي الأكبر والأصغر أخوان يقال لهما سعيد وعبد آل ابنا مسعود. وكان الأكبر يكنى بأبا مسعود، وكان كثيرا ما ينسب إلى أمه أم فيعل. وكان ينقش الحجارة بأبي قبيس. وكان يبذبح إليه فتيان قريش فيجلسوم معه يغني لهم. الأغاني، الإصفهاني، 46/5.

¹⁰⁹¹ من الممكن أن يكون "كردم بن معبد"، الذي ورد اسمه في الأغاني، أنظر: الأغاني، الإصفهاني، 62/1.

¹⁰⁹² عزة الميلا: كانت عزة مولاة للأنصار، ومسكنها المدينة، وهي أقدم من غنى الغناء الموقع من النساء بالحجاز، وماتت قبل جميلة، وكانت من أجمل النساء وجهها، وأحسنهنّ جسما، وسميت الميلاء؛ لتمايلها في مشيها، الأغاني، الإصفهاني، 107/17.

¹⁰⁹³ جميلة: هي جميلة مولاة بني سليم، وكان لها زوج من موالى بني الحارث بن الخزرج، فقيل: إنها مولاة للأنصار. وهي أصل من أصول الغناء، وعنها أخذ معبد وابن عائشة وحبابة وسلامة وعقبلة العقبية والشّمسائين خليفة ورببحة، ويقول فيها معبد أنها أصل الغناء وهم فروعه ولو لم تكن جميلة لما كانوا مغنين. وكانت لا تغني إلا في بيتها فيأتي إليها الأشراف والأدباء والفنانين للإستمتاع بغنائها. الأغاني، الإصفهاني، 353/8؛ الموسيقى العربية، صالح المهدي، 16.

¹⁰⁹⁴ ورد اسم هذه المغنية في بعض المصادر على شكل شهيدة. وقد كانت تجدي النوحولها صوت في الاصوات المائة المختارة. معجم الموسيقى الكبير، غطاس عبد الملك خشبة، 401-400/3.

¹⁰⁹⁵ العبلات: هو بفتح العين وإسكان الباء نسبة إلى عبلة أم قبيلة من قريش يقال لهم العبلات من بني أمية الصغرى، الأغاني، الإصفهاني، 300/1.

¹⁰⁹⁶ سلامة: كانت سلامة مولدة من مولدات المدينة وبها نشأت جارية يزيد بن عبد الملك. وأخذت الغناء عن معبد وابن عائشة وجميلة ومالك بن أبي السّمح وذويهم فمهرت. لمزيد أنظر: الأغاني، الإصفهاني، 454/8.

¹⁰⁹⁷ حبابة: "جارية يزيد بن عبد الملك. مغنية، من ألحن من روى في عصرها، ومن أحسن الناس وجهها وأكملهم عقلا وأفضلهم أدبا. قرأت القرآن وروت الشعر وتعلمت العربية. وهي مولدة، كانت لرجل من أهل المدينة يُعرف بابن رمانة خرّجها وأدبها، فأخذت الغناء عن ابن سريج وابن محرر وطبقتهما، فاشتراها يزيد بن عبد الملك بأربعة آلاف دينار، فغلبت على عقله، وشغل بها." الأعلام، الزركلي، 163/2.

¹⁰⁹⁸ سعدة: من الجوارى المغنيات من الطبقة الثانية، وهي إحدى جوارى ابن رامين الثلاث اللواتي اشتهرت بالغناء والجمال، وهن الزرقاء ورببحة وسعدة، معجم الموسيقى الكبير، غطاس عبد الملك خشبة، 83/3.

الأخطل،¹⁰⁹⁹ وأم جبير،¹¹⁰⁰ وريحة الشماسية،¹¹⁰¹ وجارية أبي العراقيب،¹¹⁰² وعنان ابنة حرط، وعزة المرزوقية،¹¹⁰³ والبسباسة ابنة معبدة.¹¹⁰⁴

الباب السابع عشر

في أسماء المخانيث في الإسلام

هيت،¹¹⁰⁵ كان على عهد النبي صلى الله عليه وسلم، الدلال،¹¹⁰⁶ نافع،¹¹⁰⁷ برد الفؤاد، نومة الضحى،¹¹⁰⁸ طريفة النعاس، فند،¹¹⁰⁹ أبو زيد، رحة، طراز، شبيب،¹¹¹⁰ صغيرة، عقبة، إبراهيم، زنقطة، فهمة، عبادل.

الباب الثامن عشر

في معرفة أول من دَوّن الغناء

- ¹⁰⁹⁹ الأخطل: "هو غياث بن غوث بن الصلت بن الطارقة، ويقال ابن سيحان بن عمرو بن الفدوكس بن عمرو بن مالك بن جشم بن بكر بن حبيب بن عمر بن غنم بن تغلب. ويكنى أبا مالك."، الأغانى، الإصفهاني، 417/8.
- ¹¹⁰⁰ م: + برين.
- ¹¹⁰¹ أنظر: الأغانى، الإصفهاني، 75/1؛ 485/2.
- ¹¹⁰² جارية ابي العراقيب كانت تلقب بعاتكة، أنظر: الأغانى، الإصفهاني، 63/1.
- ¹¹⁰³ م: مرزوقية. | والصواب ما اثبتناه. حول عزة المرزوقية، أنظر: الأغانى، الإصفهاني، 209/1؛ 378/12.
- ¹¹⁰⁴ لمزيد من المعلومات، أنظر: معجم الموسيقى الكبير، غطاس عبد الملك خشبة، 297/1.
- ¹¹⁰⁵ هيت: وهو المخنث الذي كان يدخل على أزواج النبي واسمه ماتع. أسد الغابة في معرفة الصحابة، ابن الأثير، 5/395.
- ¹¹⁰⁶ الدلال (722 م): اسمه ناقد، وكنيته أبو زيد مولى بني فهم من أهل المدينة. وهو من أوائل المغنين. وكان مخنثاً. سمي بالدلال لحسن وجهه وظرافة كلامه. المعجم الموسيقي الكبير، غطاس عبد الملك خشبة، 5/306-308.
- ¹¹⁰⁷ نافع (43-116 / 663-734): هو عبد الله نافع بن طنبورة. المغني المدني. أصله من اليمن. وكان يلقب بنقش النضارة. وقد ذكره أبو الفرج الأصفهاني في كتابه في عدة مواضع دون تفصيل. وله صوت من المئة صوت. المعجم الموسيقي الكبير، غطاس عبد الملك خشبة، 5/334-336.
- ¹¹⁰⁸ نوم الضحى (أواخر القرن الأول- أوائل القرن الثامن م): اسمه حبيب المخنث. عاش مع الجوّاري والمغنيات في أول الإسلام في المدينة. المعجم الموسيقي الكبير، غطاس عبد الملك خشبة، 2/153.
- ¹¹⁰⁹ فند المخنث (88 هـ - 707 م): لقبه أبو زيد. وهو مولى عائشة بنت سعد بن أبي وقاص. نشأ في المدينة وهو من المخنثين. المعجم الموسيقي الكبير، غطاس عبد الملك خشبة، 4/387.
- ¹¹¹⁰ شبيب بن البرصاء: هو شبيب بن يزيد بن جمرة وقيل جبرة بن عوف بن أبي حارثة. وهو أحد شعراء الدول الأموية. الأغانى، الإصفهاني، 12/462.

أول من دَوّن الغناء: يونس الكاتب،¹¹¹¹ وغنى أصوات المتقدمين وكانت ستة آلاف وثلاث مائة صوت وهي محصورة، عملها يونس هذا على حروف المعجم وذكر ملحنها وأسماء طرائقها وأنواعها وذكر الشعراء. ومن هذا الكتاب ألف إسحق بن إبراهيم كتابه الأغاني¹¹¹² (٣٨/ظ١٩) ومن إسحق أخذ أبو الفرج الأصفهاني، وعن حماد وابنه بسند جميعه.

وفي كتاب يونس أشعار مردولة ركيكة محدثة، ولا شك أن ألعانها مثلها. والدليل على ذلك أن في المائة صوت التي اختيرت للرشيد أصواتا غير طائفة عن ما سمعناها. ولو دونت الأغاني من عهد يونس الكاتب وإلى الآن لما أحصيت كثرتها¹¹¹³ على أن المُحدثين يتداولون تلك الأغاني ويغنون فيها.

الباب التاسع عشر

في التلحين الأكبر والأوسط والأصغر¹¹¹⁴

يُروى أن الواثق سأل إبراهيم بن ميمون الموصلي عن التلحين، فقال: يا أمير المؤمنين أمثل الطرب بين عيني وأخلي من الفكر خاطري، وأسلك إلى الألحان بدليل من المعرفة فلا أرجع خائبا، فقال له: بحق ما تقدمت يا [أبا] إسحاق.¹¹¹⁵

وقد سألتني أنا مولانا الظاهر قدس الله روحه في البيضاء - ولم يكن أحد من المغنين حاضرا - عن التلحين فقلت له: يا مولانا إذا أردت التلحين أجريت سوابق الأشعار

¹¹¹¹ يونس الكاتب: اسمه يونس بن سليمان بن كرد بن شريار من ولد هرمز. واسمه يدل على أنه من أصل كردي. عاش في المدينة. وقد أخذ علمه في الصغر. لأنه تربى في بيت يعني بالفقه. ولهذا كان مغن مثقفا. وكان يغني مراعىا قواعد الاعراب واللغة. وقد اصيب بالحسد لجمال صوته وأدائه. وكان متعدد المواهب. ولهذا السبب يعد الغناء أحد مواهبه الكثيرة. ولهذا لم يعد من طبقة الشعراء الاوائل، من تاريخ الغناء عند العرب، أحمد الجندي، 29-35.

¹¹¹² م: + "ومن"، زائدة.

¹¹¹³ م: كثرة.

¹¹¹⁴ في هذا الباب قام محمد كامل الخلعي بانتحال الكلام في كتابه الموسيقى الشرقي - فصل في آداب المغني والسامع، ونسبه إلى نفسه لأنه لم يذكر المصدر الذي أخذ منه الكلام. أنظر: الموسيقى الشرقي، محمد كامل الخلعي، 127-128 ص.

¹¹¹⁵ م: يا إسحق. | أضفنا كلمة (أبا) لأن السياق يقتضيها.

في ميدان الأفكار¹¹¹⁶ (٤١/و٢١) بعد أن أخلي خاطري من خواطر الأفكار الرديئة، فأنتخب من أغزلها وأجزلها شعرا. فألبسه حل الألمان حلة بعد حلة. فأى حلة رأيت متهللا مشرقا فيها أفضيها عليه، وحليت جیده بجواهر النغم وجلوته على سمعي، وتأملمته بعين معرفتي. فإذا رزق حظوة الرضا، وسلم رأيي فيه من الهوى أظهرته للوجود وغنيته مرتادا للوجود. فأعجب بهذا الكلام ووصلني وخلع عليّ وحملني، وبلغ المغنين ذلك فكادوا يموتون حسدا.

والتلحين الأكبر: هو أن يخترع الملحن لحن الصوت على غير مثال، ويعتمد صحة تجربة الشعر وقسمة اللحن، ويؤلف النغم ويمائل كل نغمة بشكلها. فإذا صح له التنغيم في البيت من الصوت صح في بقية الأبيات. فان أراد أن يبتدأ أوله بالإستهلال أو بنشيد فعل. و كذلك إذا أراد أن يعمل من صيحة في آخره فلا بأس. ويحسنه بما أمكنه، بعد أن لا يفسد التقسيم والزمان والوزن، ويخرجه من إيقاع ثقيل إلى خفيف، ومن خفيف إلى ثقيل.

(٤٢/ظ٢١) وأما التلحين الأوسط: فهو دون الأول، وذلك أن يولد الملحن لحن صوت من نغم الأصوات التي مرت على سمعه في الطريقة التي يلحن فيها وعلقت بطبعه وثبتت في خاطره، ويمزجها ويحسنها، ويخالف بين تركيب ما يصنعه وبين ما يسمعه لئلا يحيله عن ما هو، ويزيد منه وينقص منه، ويغير موضع صيخته وسجته. ويجعل فيه إنتقالات يقرب بها حتى لا يعرف من أي شيء هو. ولا يشبه بصوت بعينه، ويعدل أوزانه، ويصح تقاسيمه، ويحسنه بالشذرات والزوائد، ويحكم فصوله ومقاطعته.

وأما التلحين الأصغر: فهو أن يأخذ الملحن شعرا على وزن شعر صوت آخر معروف -وإن أمكنه أن يكون على قافيته كان أوفق- فيقسمه على تقسيم الأصل، ويمائله بالفرع حتى لا تغادر منه نغمة ولا شذرة ولا إنتقالة ولا تحنينة، ولا يخرج زمان عن

¹¹¹⁶ هنا نهاية ظهر الورقة (19) في المخطوطة، وتنمة الكلام نجده في أول الورقة (21) اذ يبدو أن الورقة (20) قد جاءت في مكان آخر من المخطوطة وليس هذا مكانها كما يظهر.

زمان. فإذا صح له غناه وادعاه، فهذا هو الثقل، وهو أقلها كلفة. ولا ينبغي أن يفعله القادر على التلحين.¹¹¹⁷ (٢٠/و٣٩) إلا على وجوه: أن يكيد به مغنيا، أو يضطره الحال ذلك بين يدي ملك، أو في شيء بيديه به ويفتضيه فلا يتسع له الوقت يرقى في تلحينه، وما يتعرى فاعله من صحة القياس وحفظ القوانين.

وكان إسحاق يعرض له بشعر على الثقيلين¹¹¹⁸ وخفيفهما، وعلى الرمل والهزج وخفيفهما فإذا لم يجيء في شيء مما يؤثر، طرح الشعر فقال: هذا شعر مخروم.

الباب العشرون

في الطرب والأسباب الباعثة عليه

الطرب: ما يستفز الإنسان من الفرح والحزن، وليس يختص بالغناء وحده ولا بالملاهي بل يستفز الإنسان للشعر، والحديث، ولذكر الجود، وللمواضع الحسنة، ولكل منظر رائع، وحديقة مؤنقة. ومنه ما يعرض عند الخوف وذكر الموت والفجيرة والنعي والفراق والصلة السنية ولقاء المحبوب، قال الشاعر:

وأراني طربا في اثركم طرب الواله أو كالمختبل¹¹¹⁹

(٢٠/ظ٤٠) فأما الطرب للغناء فطرب كل إنسان على ما يوافقه وما يأتي على ما في نفسه، وكما علت معرفة الإنسان بالغناء قل طربه لقله ما يعجبه، وإطلاعه على الخلل والزلل والنقص والتبديل. ولأن العالم بالغناء لا يعجبه إلا حسن التأليف وجوده النظام وفصاحة الكلام وحلاوة موقع الحلق ووثاقة الصوت وإحكام الفواصل وحدة المقاطع والتوفية لكلما يقال والسلامة من الخروج والنفار والعياذ بالله.

¹¹¹⁷ هنا نهاية ظهر الورقة (21) في المخطوطة، وتتم الكلام على وجه الورقة (20) التي كما يظهر قد جاءت قبلها عند جمع أوراق المخطوطة وتجليده.

¹¹¹⁸ لتقيلين: التقيل الأول والثاني وهما من الإيقاعات المشهورة في الموسيقى العربية القديمة.

¹¹¹⁹ اسم صاحب هذا البيت هو النابغة الجعدي وهناك فرق بسيط في البيت، أنظر: ديوان النابغة الجعدي، 119؛ معجم مقاييس اللغة، أبو الحسين ابن فارس، 119.454/3

فأما التقسيم فمنه ما يعم الجهال من الطرب لسماع الأوتار والجلود وأصوات¹¹²⁰
المزامير والطبول وسائر الآلات، فهو يطرب الحيوان الصامت أيضا.

قال الجاحظ: كل حيوان ناطق أو صامت يطرب إلا التيس.

وبتأليف حركة الموسيقى تتألف الحركات النفسانية. فيهيج الطرب وتبعث
المسرة. لأن أصوات الأوتار أرسام الطبيعة والنفس.

والشهوات ثلاث: شهوة النفس الناطقة وهي الحكمة. {وشهوة النفس} الغضبية
وهي الإنتقام. وشهوة النفس الطبيعية الغذاء وشيء آخر. والشرف ثلاثة: شرف الحكمة
وشرف النفس وشرف الإباء.¹¹²¹

(٥٧/و٢٣) والناس مختلفون في الطرب بقدر ما يرد في الشعر الذي هو صفة
حال السامع من هجر أو وصل أو فراق أو إجتماع أو بعد أو قرب أو صحة أو سقم أو
غرام أو سلو أو سرور أو حزن. فأى شيء غناه المغني من الأشعار المتضمنة لأحد هذه
الأسباب ووافق ذلك شجا من السامع طرب له ووهب وأعطى¹¹²² وحمل على قدرته
وحدته لما أمكنه. وربما طرب العارف على جودة اللحن وحسن الصناعة لا موافقة شعر
ولا غيره.

وقد إتفق القول على طرب كثير من البهائم، منها: الأيائل فإنها إذا سمعت الزمر
والأوتار تكاد تنام طربا. وكذلك الجمال فإنها تعطش الأربع والخمس، وترد الماء فإذا
سمعت الأصوات المطربة وقفت عن الماء ورفعت رؤوسها قبل أن تروي. والخيل
والبغال والحمير فإن أكثرها لا يشرب إلا بالصفير.

¹¹²⁰ م: والصوات. | ربما أخطأ الناسخ في الكتابة، والصواب ما اثبتناه.
¹¹²¹ هنا نهاية ظهر الورقة (20) في الخطوط وتتمة الكلام في الورقة (23)، ولكن وضعت في المخطوطة بعد الورقة (29)
بالخطأ.
¹¹²² م: واعطا.

قال الشاعر:

فلا تشرب بلا طرب فإني رأيت الخيل تشرب بالصفير¹¹²³

والكراوانات إذا سمعت صوت الأوتار صاحت (٥٨/ظ٢٣) وصفقت بأجنحتها وطاربت حتى تصير قريبا ممن يضرب. وربما هجمت على المجلس الذي فيه الغناء وفيه الجماعة من الناس. ورأيت منها ما يطلع فوق بنجق¹¹²⁴ العيدان ويأنس بها أنسا عظيما. ورأيت الطيور التي تتكلم، تصغي [إلى] ضرب العيدان وتجاوب وتتكلم. فمنها: النوابي والعابط والقماني والدباسي والفواحت والشحارير والبلابل والزرارير. وهذا معاينة لا سماعا.

وأما موافقة المعنى بما يغنيه ما في قلب المستمع فرأيت من ذلك أمرا عجيبا. وهو أن مولانا الحاكم قدس الله روحه ولي القائد مضيء الدولة نصر الله بن بزال¹¹²⁵ حمصا وأعمالها، وكان مرتضى الدولة بن لؤلؤ¹¹²⁶ في حلب مالكها. فصعب عليه موضعه وأنكر مجاورته. فقال في بعض الأيام لأخيه الأمير أبي الجيش: هل لك أن تشرب بعد ثلاثة أيام على الأصبهانية جارية مضيء الدولة نصر بن بزال، قال: وكيف إليّ بذلك؟ قال: تسرى في ألف فارس من الحمدانية إليه وهو مطمئن فتأخذه وتأخذها. وهذه الأصبهانية مغنية (٤٥/و٢٤) كانت للأمير لآكي. فأهدى إليه مضيء الدولة في الشدة قمحا وشعيرا قدر ذلك ألف دينار فأهداها إليه. وكانت محسنة فأركبوا الناس سرا وساروا ليلا من حلب.

¹¹²³ حول هذا البيت شهاب الدين الألبشهي: "... نجم بعد طويس ابن طنبور، وأصله من اليمن، وكان أهرج الناس وأخفهم غناء، ومن غنائه"، المستطرف في كل فن مستطرف، شهاب الدين الألبشهي، 396 ص.

¹¹²⁴ م: بناجك. | وردت هذه الكلمة في المخطوطة على شكل: (بنجك أو بناجك). وقد تم تصحيحها على شكل (بنجق أو بناجق) في كل مكان وردت فيه من المخطوطة.

¹¹²⁵ أنظر إلى المرجع التالية: زبده الحلب في تاريخ حلب، ابن العديم، 114 ص.

¹¹²⁶ أنظر إلى المرجع التالية: بغية الطلب في تاريخ حلب، ابن العديم، 4382/10.

وكان لمضي الدولة إنسان يطالعه الأخبار وحمامات حمصية. فكتب إليه على جناح الطائر يعلمه الحال ويحذره. فوصل إليه الكتاب وهو يشرب وعنده ابن الشامية المغني. فلما قرأه إربد لونه وأفحم، فغني ابن الشامية بالإتفاق:

كذبتم وبيت الله ما يأخذونها مراغمة ما دام للسيف قائم¹¹²⁷

فالتفت إليه مضيء الدولة وقال: أنت تعلم الغيب ويحك!. فقال ابن الشامية: أعود بالله أيها الأمير. فأقبل مضيء الدولة على من عنده من أصحابه فأخبرهم الخبر. وكان عند وصوله إلى حمص قد أنعم على الكلبيين¹¹²⁸ الأحلاف وبني الأشهب والتغالبة. وهم عرب حمص. وخلق عليهم وحملهم وكسا نسوانهم وأولادهم فأنفذ إليهم. (٤٦/ظ ٤٦) فما أصبح إلا ومعه ألفا فارس من العرب وألف فارس من العسكرية، وسار فلقى القوم وكسرهم وفتح معرة النعمان¹¹²⁹ وغنم وظفر وعادوا سالمين.

فإذا كان المغني ذكيا موقفا له حظ من الفهم وجودة قريحة، والسامع كامل المروءة واسع القدرة، واتفق للمعنى أن يدرك بعض هذه الأسباب بالحس والإتفاق، استحكم الطرب وتخلص السماع {إلى} الروح، فظهرت الأريحية وبرزت قوى النفس المميزة وتشكلت بأشكال المسرة. ولبست حلل السؤدد وتحلت بجواهر الفخر. فاستحلت الفضائل وأنفت الرذائل وقصدت المعالي ترفعا إليها وتشرفا بها. فلجت في بحار الطرب فركبت في ميادين السرور. وظفر المغني بغيته ونال أفضل أمنيته.

الباب الحادي والعشرون

¹¹²⁷ "الشعر لابن براق وقيل ابن براق. والغناء لمحمد بن إسحاق بن عمرو بن بزيع ثقيل أول مطلق في مجرى الوسطى عن الهشامي"، ولكن هناك بعض الاختلافات في البيت: "كذبتم وبيت الله لا تأخذونها... مراغمة ما دام للسيف قائم"، الأغاني، الإصفهاني، 116-115/21.

¹¹²⁸ الكلبيين: وهم من بني كلب من بطن من بني مالك، من جبهة إحدى قبائل الحجاز. فيه من الأفخاذ: العرافين، الحضرة، والزَّهيرات. معجم قبائل العرب القديمة والحديثة، عمر كحالة، 991/3.

¹¹²⁹ معرة النعمان: هي مدينة حسنة وكان لها سور من الحجارة، وأبنيتها أبنية حسنة بالحجر، وهي كثيرة الأشجار والفواكه، لا سيما من التين والفسق والزيتون. "بغية الطلب في تاريخ حلب، ابن العديم، 127/1.

في بسط الغناء وترتيبها وأنواعها

وللغناء طبقات وبسط.¹¹³⁰ واختلافها في شدتها وألينها كثير لا يوقف على أشدها ولا ألينها. ولا يعلم أحد إلا من ضرب (٤٧/و٢٥) معلوم أو حلق مخصوص. وذلك لإختلاف الغناء في تصرفه ومجاريه واختلاف الحلق في أجناسها وقوتها وضعفها. وربما اشتدت الطبقة على إنسان وهي سهلة على غيره. وربما سهل عليه الصوت في موضع منها وصعب في غيره. والطبقات فقد يقع الإشتراك عند القول فيها في الحلق والأوتار والمزامير.

ولكل وتر من أوتار العود خمس نغمات: إحداهن مطلق. وأربع نغمات لأربع أصابع.¹¹³¹ فأيتهن بُني عليها الصوت أو كانت مقطع أجزائه ينسب إليها الصوت وكانت بساطه. فالبسطة من كل وتر في كل وتر خمسة على عدد النغم التي ذكرناها آنفا. وقد يكون مجرى الصوت في وتر ومقطعه في غيره. فحيثما انتهى مقطع أجزائه فهو بساطه. وأجناس الإيقاع كلها داخلة على البسط. فليس منها بساط إلا والثقلان وخفيفاهما والرملان والهزج وخفيفه يدخله. فإذا غنيت في بساط صوتا فلا تخرج منه حتى توالي فيه ثلاثة أصوات. فإن (٤٨/ظ٢٥) قصرت بك الرواية فأخرج منه إلى ما يقرب منه ولا عليك أن يختلف الإيقاع.

وإذا أردت أن تنتقل من بساط إلى بساط غيره، فلا تبعد عن جنسه، ليستوي الغناء والضرب في الإستماع، ولا ينبوا عن الأسماع. فإن اضطرت إلى أن تنتقل إلى فن بعيد منه، فتشاغل فيما بين البساطين بإصلاح وتر أو حديث أو شرب قدح حتى تكون كأنك ابتدأته في الوقت، كي لا تنبوا عن الأسماع عند اختلافه.

¹¹³⁰ البساط: "والجمع بسط، بمعنى الطرائق المفتوحة التي فيها فضل صنعة: في الألحان ولوازمها، حتى تبدو في هيئة تامة ذات أسلوب مميز محدود الهيئة والصيغة." معجم الموسيقي الكبير، غطاس عبد الملك خشبة، 297/1.

¹¹³¹ وهي دساتين: السبابة والوسطى والبنصر والخنصر.

الباب الثاني والعشرون

في الحروف النواطق والخرس

في الحروف ما يمتد مع النغم وفيها ما لا يمتد. فمن التي تمتد ما يستبشع مسموعه ومنها ما لا يستبشع. فالتى تستبشع ثلاثة أحرف: اللام والميم والنون. وهي خرس غير مصوتة.

والحروف المصوتة ثلاثة أحرف: الألف والواو والياء. وهي التي تسمى حروف المد واللين عند العرب. وهي النواطق التي تقع على أواخر الكلام ممتدة في اللحن. (٢٦/و٤٩) فالألف حرفٌ مُسْتَعَلٌ والياء حرفٌ منخفضٌ والواو حرفٌ متوسطٌ. ولذلك يتعاقبان أبداً أعني الياء والواو، وينبو الألف عن معاقبتهما في القوافي والنغم.

وكل هذه تمتاز: من الألف والياء ومن الياء والواو ومن الياء والألف، كقولك: وا، يا، وي، أي. فتكون الحروف المصوتة الممتزجة تسعة. وتضاف إليها الحروف الأولى الثلاثة فتكون جميعها إثني عشر. وتضاف إليها الحروف الثلاثة اللام والميم والنون، فتصير الجملة خمسة عشر حرفاً.

فجملة الحروف النواطق: ستة، والجزمين ثمانية وحرف آخر واقف. والمتوسط تسعة عشر. وقد قال إسحق: إنها تسعة عشر. ولم يقم دليلاً على ذلك أكثر من قوله "مطلق" فقط.

الباب الثالث والعشرون

في امتحان الحلق في جواهرها

من الحلق ما يظهر جوهره في الطبقات الشديدة بقدر ما لا ينبهر المغني ويتعب وينقطع ويلحقه البحر. ومنها ما يظهر جوهره في الطبقات اللينة بحيث لا يخفى

(٢٦/ظ٥٠) صوته عن السامعين وعلى تدريج فيما بين الشدة واللين إلى الحد الذي يكون فيه المغني متمكنا في غنائه وتصرفه. وهذا شيء لا ينحصر فيوجد¹¹³² ويعرف.

فسبيل من يبتاع مغنية أن يأمرها بالتنقل في عدة طبقات من الشدة واللين، وإن كان بحضرتة من يعرف هذه الصناعة أمره بأن يشد لها طبقة بعد طبقة على تدريج إلى الصعود في الشدة أو النزول في اللين. وهو يتأمل حالها في تضاعيف هذه الأحوال فينقلها. فإذا رآها قد ظهر جوهر حلقها في أحد الطبقات، حفظ مكان هذه الطبقة بالحس والعادة، فابتاعها وألزمها الطبقة ومنعها من الانتقال عنها. فإن غنائها وجود ويحسن وينقلب إلى الإحسان ويغلو ثمنها. لأن في الحلو ما يرق عند شد الطبقة ويتصلصل ويتفرغ ويتعري من النغم ويصير كحلو الصبيان الصغار.

وفيهما ما يتفرش، ويغلظ. ومنها ما يظلم وينقطع، وما يكتسي نغما ويصفو ويظهر جوهره. (٢٧/و٥١) ومن الحلو ما إذا غنى صاحبه في الطبقة اللينة، ظهرت نغمة وتدور وحسن موقعه واكتسى حلاوة. وتمكن صاحبه في أنفاسه وأطرب سامعيه.

ومنها ما لا يوافق الطبقة اللينة بالجملة. ويلحقه التقبيح والنفار وينقلب إلى الصياح وينحصر. وما يصح هذا الذي ذكرته إلا لعارف حسن التصور. وقد تظهر جواهر الحلو فيما بين الشدة إلى اللين على تدريج لا ينحصر ولا يحد فافهم.

الباب الرابع والعشرون

في التحيل في إدخال الحلو في الأوتار

هذا باب صعب جدا يحتاج إلى تعب شديد ولا ينجع الا فيمن صغر سنه. فأما من علت سنه فليس ينفع فيه التعليم كما قال الشاعر:

¹¹³² م: فيجد. | والصواب ما اثبتناه.

أتروض عرسك بعد ما كبرت ومن الغناء رياضة الهرم¹¹³³

ويحتاج¹¹³⁴ من يداوى هذا الأمر إلى زمان طويل. وذلك (٥٢/ظ٢٧) إن في الحلق ما ينفر عن الأوتار، إما إلى أشد من الطبقة أو الين. فيجب أن يصلح الطبقة. فإن كان الحلق نافرا إلى الأشد أمرت المغني أن يغني في دون الطبقة التي تشدها له بنصف دستان وتريه إياها بحلقك. فإن أنكرك ذلك وقال: هذا طبقة الوتر ويجب أن أحط الأوتار أو أصيح فيها. فتمنعه من ذلك وتعلمه أن حلقه يرجع¹¹³⁵ إليها وتدوم عليه بذلك. فإن حلقه يرجع¹¹³⁶ قليلا قليلا إلى الطبقة. وكذلك إن كان الحلق نافرا إلى دون الطبقة المصلحة غير ملائم لها، فيجب أن يغني في أشد منها حتى يرجع حلقه إليها.

ويحكي أن إسحق الموصلي ابن إبراهيم الموصلي لحقه في آخر عمره التصبيح في حلقه - وهو منافرة الوتر ومباينته- فتحيل حتى أصلح المجنب¹¹³⁷ ليخفي ما بحلقه. وصار يغني أكثر غناؤه فيه ليخفي نبو حلقه وتصبيحه. وهذا فضل عظيم وقدرة على الصناعة.

(٥٣/و٢٨) الباب الخامس والعشرون

في أسماء الحلق وصفاتها الحسنة والقبيحة¹¹³⁸

- الشجي: هو أحسن الحلق وأحلاها و أصفها وأكثرها نغما.
- المججل: هو¹¹³⁹ العالي الحاد النغم بحلاوة وجهارة.

¹¹³³ أنظر إلى المراجع التالية: بغية الطلب في تاريخ حلب، ابن العديم، 3609/8؛ التذكرة الحمديّة، ابن حمدون، 277/8.

¹¹³⁴ م: + الـ.

¹¹³⁵ م: ترجع.

¹¹³⁶ م: ترجع.

¹¹³⁷ المجنب: هذا دستان يشد السبابة أو الوسطى.

¹¹³⁸ في هذا الباب قام محمد كامل الخلعي بانتحال الكلام في كتابه الموسيقى الشرقي - فصل في أسماء أصوات الإنسان وصفاتها الحسنة والقبيحة، ونسبه إلى نفسه لأنه لم يذكر المصدر الذي أخذ منه الكلام. أنظر: الموسيقى الشرقي، محمد كامل الخلعي، 41 ص.

¹¹³⁹ م: وهو.

- لمصهرج: الصيت الصقيل بلا ترجيع ولا نغمة.
- الخادمي: ما كان غريب الموقع كحلق كخدم.
- الجهير: هو الغليظ الذاهب في الأسماع.
- الأجش: هو الجهير بحوحة مليحة ونغم مفخمة.
- الناعم: هو الصوت¹¹⁴⁰ المليح الموقع الصافي النغم.
- الأبحّ: على ثلاثة أوجه: خلقة وتعب وعلّة وهو خلقة أحسن.
- الكرواني: هو يشبه الكروانات دقة وصفاء وتسلسلا.
- الزواني: هو الذي يكون بنغم زائدة عن مقادير الغناء.
- المققع: هو الذي يشبه كلام البادية بلا حلاوة.
- المصلصل: هو الدقيق اليابس المجيد بغير شجي.
- (٥٤/ظ٢٨) الصرصوري: هو الدقيق الحاد العاري القبيح الموقع.
- المرتعد: هو الذي كأن صاحبه مقررور بالحمى.
- الأغن: هو الذي فيه الغنة والحلاوة والنغم.
- الرطب: هو ما كان كالماء الجاري بلا كلفة وفيه حلاوة.
- الصياحي: هو الذي ينفر عن الوتر إلى زيادة أو نقصان.¹¹⁴²
- اللقمي: هو الذي كأن في فم صاحبه اللقمة من الطعام.
- الأملس: هو المعتدل الصافي الخالي من النغم والترجيع.
- المظلم: هو الذي ليس فيه نغمة ولا يكاد يسمع.
- الطليّ: هو قريب من الرطب الدقيق الذي يضعف ويكاد يخفي.
- الراجحي: هو الدقيق الناعم المتوسط الندي.

¹¹⁴⁰ م: الصو. | ربما أخطأ الناسخ في الكتابة، والصواب ما اثبتناه.
¹¹⁴¹ م: الراوندي. | ربما أخطأ الناسخ في الكتابة، ففي كتاب "كمال أدب الغناء" ورد كما صححناه. أنظر: كمال ادب الغناء، علي الكاتب، 123 ص.
¹¹⁴² م: ونقصان.

- الشعث: هو الذي يصفو مرة ويشعث أخرى ولا تخلص نغمه.
- الصدي: هو الذي يكون فيه ما يغطي نغمه ويكدره.
- المختنق: هو الذي كأن صاحبه يختنق ويكثر تنحنحه.
- المغتص: هو الذي يمتنع بلع ريقه ويتغير فيه الغناء.
- المنطقي: الذي ليس له صوت لصالته¹¹⁴³ وانقطاعه.
- (٥٥/و٢٩) النطفي: هو الذي يقوى تارة ويضعف تارة.
- الخرق: هو الذي يتسدد ويذهب كل مذهب.
- المتبسر: هو الذي يبتدى مغزوزا ثم يتبسر.
- المنعصر: هو الذي يشبه حلوق الحذب.
- الاخن: هو الذي كأن أنف صاحبه مسدود.
- الرخو: هو الذي يتعجن فيه النغم ويتفرع.
- المبلبل: هو الذي تختلف فيه النغم وتزول عن أماكنها.
- الجاسي: [هو]¹¹⁴⁴ الذي ينبو عن السمع لجسائه.
- النابي: هو الذي ينبو عن الحلوق في المراسلات.
- القطيع: هو الذي لا يكاد يسمع بالجملة.

وما أكثر من يسمع هذه الحلوق ولا يدري عللها وأسمائها ولو علم لما استحس منها المستقب، واستقب المستحسن.

الباب السادس والعشرون

في أسماء ملح الغناء وصفاتها¹¹⁴⁵

¹¹⁴³ م: لتضاله. | ربما أخطأ الناسخ في الكتابة، والصواب ما اثبتناه.

¹¹⁴⁴ ربما سقطت هذه الكلمة سهوا أثناء النسخ.

¹¹⁴⁵ في هذا الباب قام محمد كامل الخلعي بانتحال الكلام في كتابه الموسيقى الشرقي - فصل في أسماء ملح الغناء وصفاتها، ونسبه إلى نفسه لأنه لم يذكر المصدر الذي أخذ منه الكلام، أنظر: الموسيقى الشرقي، محمد كامل الخلعي، 138-139 ص.

- الإرتعاد: هو أن ينتقل المغني في الجنس حتى يستقر رأيه على نوع.
- الإجهاد: هو أن يجتهد المغني عند الفواصل والمقاطع.
- الإستهلال: مشتق من إستهلال الطفل بالبكاء ساعة يولد.
- الإسترسال: هو أن يسترسل المغني في غنائه من غير خروج.
- التفخيم: [هو]¹¹⁴⁶ تفخيم النغم و تعظيمها وترتيبها.
- الترخيم: من رخامة الغناء وتلطيف الصوت.
- الصياح:¹¹⁴⁷ هو أن يكون في الأصوات ما يكون تحسينا لها.
- السجاج:¹¹⁴⁸ هو أن يشتد موضعا من الصوت فيسجج.
- الترجيع: تكرير النغم والمعاودة فيما يمضي.
- التفريع: أن يخرج المغني من نوع إلى نوع ويعود إليه.
- المحير: يجيء في جميع الأنواع فيحسن موقعه.
- التقدير: تقدير أزمان الأصوات وفصولها.
- المراسلة: تراسل المغنين بعضهم لبعض.
- المقابلة: مقابلة النغمة بمثلها في المصاريح والأبيات.
- المطاولة: وهي مطاولة المغنين بعضهم بعضا لينقطع كل {ضيق النفس}.
- (٥٩/و٣٠) المخاتلة: أن يرسل المغني رفيقه فيسكت عنه ويقطع به.
- المناضلة: هي أن يتناضلا ويتجاوزا ليتبين فضل كل على صاحبه.
- المداولة: أن يكون المغني متفقا مع زميله فيخرج عنه.
- التغريد: مشتق من تغريد الطيور بحسن أصواتها.
- التعديد: جنس من الفرح مستحسن في الغناء.

¹¹⁴⁶ ربما سقطت هذه الكلمة سهوا أثناء النسخ.

¹¹⁴⁷ السجاج: في اصطلاح الموسيقى العربية اليوم هو الجواب

¹¹⁴⁸ السجاج: في اصطلاح الموسيقى العربية اليوم هو القرار.

- التوطئة: ما يوطأ به للصيحة قبل مجيئها من غناء أو صوت.
- الإختلاس: أن تؤخذ¹¹⁴⁹ النغمة قبل وصولها والفراغ من {الأول}.
- تقدير الأنفاس: أن يتنفس المغني في فصول الألحان.
- الإشتراك: أن يمزج نوعا بنوع ويرجع إلى الأول.
- الإغراق: أن يتغارق في الموضوع ليحسنه.
- الإتفاق: هو أن يتفق المغني مع غيره بالأزمان.
- الإضعاف: أن يضعف على المغني بضعف طبقتة.
- الإستئناف: أن يفرغ من البيت فيستأنف الآخر معه.
- الحصران: أن يحصر في المزموم أو المطلق وغيرهما.
- البتر: أن يبتر المقطع الطويل من غير خروج.
- (٦٠/ظ٣٠) الإبتداع: أن يؤلف اللحن من طبعه لا من غيره.
- الإختراع: أن يلحن الصوت من عدة أصوات.
- الإلتباع: أن يتبع صوتا بعينه في طريقه.
- الإنتزاع: أن ينتزع صفة صوت فيودعه¹¹⁵⁰ في صوت آخر.
- التجزيع:¹¹⁵¹ جنس من الأسف والحزن والجزع.
- التفجع: أشد من التوجع ويليق بالمرائي.
- التذلل: يكون في الألحان فيما يليق من الأشعار.
- التذلل: هو ضرب من التشاجي مليح.
- التحرز: هو التحفظ من الزلل في الغناء.
- التعزر: يكون في الأغاني عند الإعتداد والتوبيخ.

¹¹⁴⁹ م: يأخذ.

¹¹⁵⁰ م: فيدع. | ربما أخطأ الناسخ في الكتابة، والصواب ما أثبتناه.

¹¹⁵¹ م: التزجيع. | ربما أخطأ الناسخ في الكتابة، والصواب ما أثبتناه.

- التكهّل: ¹¹⁵² تسمية قوم الشيخوخة، يحاكي به كلام الشيوخ.
- التمهّل: هو أن يجلس المجنوب ويمسك.
- الزفن: نوع من الرمل مستحسن وهو في الطنابير أكثر.
- المجن: من المجنون، نوع ثان ¹¹⁵³ في الألحان مستملح.
- الإتصال: إتصال المغني بمغن آخر، ومعارضته بأحسن {من قوله}.
- الإنفصال: أن ينفصل بالمغني وينفصل عنه الصوت في الطريقة.

(٦١/٣١)

- القهقهة: تجيء في الغناء بمعنى الضحك وهي مستغربة للبغداديين.
- الهمزة: أن يهزم النغم في مواضع من الغناء وهو مستحسن.
- الغمزة: ترد في أطراف [الألحان] ¹¹⁵⁴ وعلى فصولها.
- الضجرة: شبيهة بإسمها، تورد في الألحان فيما يشاكلها.
- الفترة: تكون في فصول الأصوات بحيث لا يحدث سمعها. ¹¹⁵⁵
- المباينة: هي أن يغني المغني مع المغني بيتا وبيتا.
- المباينة: أن يغني إثنان، هذا المصراع الأول وهذا المصراع {الثاني}.
- الإبدال: هو أن تبدل النغمة المزمومة بمطلقة والمطلقة بمزمومة.
- الردة: أن يفرغ المغني من البيت فيرد أوله قبل أن يسكت.
- التشبيعة: هو ما يشبع به مقطع الصوت من النغم والزوائد.
- الصلة: أن يكون القدح على فم الرئيس وقد فرغ البيت {فيصله بآخر}.
- الإشارة: أن يكون في نوع مطلق فيشير إلى نوع مزموم.
- الغارة: هي أن يسمع صوتا يستحسن منه موضعا فيأخذه.

¹¹⁵² ن: التكهّن،

¹¹⁵³ م: نوع ثاني.

¹¹⁵⁴ أضفنا هذه الكلمة ليكون المعنى أوضح للقارئ.

¹¹⁵⁵ م: إسمها. | والصواب ما اتبناه.

- الإستكانة: هي التوفيق والخضوع والتذلل.
- الإستعان: كإسمها مستندرة تطرب فيما يشاكلها من الشعر.
- الإستنابة: أن يستنيب الأوتار عن حلقه في الشدة.
- (٦٢/ظ٣١) الهزة: أن يهز النغمة [و] في النغم مهزوزة وقارة.
- الشجى: من التشاجي وحسن الصوت وهو من الطرب.
- البكاء: يحاكي باللحن فيما يليق به من مرتبة أو شكوى.
- الترجيح: أن يجعل النغمة مرجحة بين المزموم والمطلق.
- التأوه: وهو شيء مطرب يشبه إسمه يستعمله البغداديون.
- التتهيدات: من التتهدي يجري مع ذكر الفرقة والشوق.
- التكرير: تكرير النغمة المطربة المستحسنة.
- التعريج: تعريج النغم وتلويها ولا ينبئ عنها إلا العمل.
- التدريج: تدريج اللحن من شدة إلى لين وبالضد.
- المهااة: وهي تكرير الهاء في الألحان.
- المعاياة: معاياة المغنين بعضهم بعضا.
- النعرات: تجري في الغناء مجرى إسمها.
- الزفرات: وهي من الزفير وهو مستحسن.

الباب السابع والعشرون

في الحيل في سرقات الأصوات والإحتراس فيها

أما التحيل في سرقة الأصوات ممن يضمن بها ويحيط ألقانها¹¹⁵⁶ (٤٣/و٢٢) ويبدلها حتى لا تصح. فهو يصح ويتم للمرتاضين في الألقان، العارفين بمواقعها، وذلك

¹¹⁵⁶ هنا نهاية ظهر الورقة (31) وفي الورقة (22) تنمة الكلام والتي يظهر أنها قد ووضعت في المكان الخطأ عند ترتيب المخطوطة.

أن السامع مجتهد في حفظ شعر الصوت ومعرفة طريقته، وتأمل فصوله وتقسيمه ومعانيه ومقاطعته وأجزائه.

وليكن حرصه على تأمل أول بيت فإنه يعرف منه بقية الصوت، إلا أن يكون فيه إنتقالات وصيحة فإنه يتعبه أكثر من تعب في القانون الواحد. والقانون الواحد كالصوت الذي للشريف أبي القاسم¹¹⁵⁷ الرسي وهو:

ألا حي بالزرق الرسوم الخوالي¹¹⁵⁸

فإنه في الأربعة الأبيات يتساوى، وأما الذي يتعب آخره فمثل صوته الآخر وهو:

إذا اجتمعت يوما قريش لمفخر فعبد مناف سرها وصميمها¹¹⁵⁹

فإذا تصوره اقترحه دفعة، أو سأل بعض الحضور اقتراحه، أو قال لمن يغنيه: في هذا الصوت موضع خارج، فحل (٢٢ظ/٤٤) ذلك فيعيده، فيقول: قد خفي عن موضعه وإن أعدته أريتك إياه، أو تغنيه أنت في لحن سهل مرسل وتقول: ما غنى هذا الشعر قط في غير هذا اللحن، فينقده هو ويغنيه إعجابا بلحنه فيصيح لك أو تقرب منه بحيث تسمعه ولا يشعر بك فتأخذه منه.

فقد حكى عن المأمون أنه أمر إبراهيم بن المهدي عمه وإسحق بن إبراهيم الموصلي أن يصنع كل واحد منهما لحنًا في شعر اقترحه -أظنه شعرا له- وهو:

كثبت إلى الحبيب بكسر جفني كتابا ليس يقرأه سواه

¹¹⁵⁷ م: القسم.
¹¹⁵⁸ قائل هذا البيت هو ذو الرمة، أنظر: ديوان ذي الرمة شرح أبي نصر الباهلي، أبو نصر الباهلي، 1/1300.
¹¹⁵⁹ إسم صاحب هذا البيت هو أبو طالب، لمراجعة القصيدة، أنظر: ديوان أبي طالب عم النبي، الدكتور محمد التتجي، 82 ص.

وأخذ كل واحد منهما الشعر وحنننه، وأمرهما أن يبكرآ علنه لئصطبج. قال إسحق ففكرت: في {إبراهيم} بن المهدي فوجدته أعل مني وأجود قريحة وأحد ذهنا¹¹⁶¹ (٦٣/و٣٢) في التلحين.

وحنن أن يفونني بالسبق إليه، فننكرت وأخذت معي دينارآ وحنن إلى الدرآب الذي على باب درب إبراهيم فدفننه إليه وسألته تركي عنده جآلسآ لآلقي إبراهيم عند بكره إلى أمير المؤمنين.

وكان لإبراهيم مجلسآ على سآبآط لآ يبرح منه، وفيه يخلو بنفسه إذا أراد عمل لحن أو شعر وأنه استدعي بالعود وهو في ذلك المجلس أسمعه ولا يخفي علي من غنآئه شيء، وأنه ابتدآ بعمل الصوت وتقسيمه وجعل يكرره حتى صح له، وإلى أن يصح له أحنننه وآحنننه وآنصرفت إلى منزلي وغيرت ثيابي ومضيت إلى قصر الخليفة.

فخرج آادم فقال: من ههنا؟ فقلت: إسحق، فدخل ثم خرج فاستدعاني. فلما مثلت بين يديه قال لي: الصوت؟ قلت: نعم يا أمير المؤمنين وحنننه. فأعجب به وأمر لي بكسوة وصلة وحننن.

(٦٤/ظ٣٢) ثم أستؤذن لإبراهيم بن المهدي ضحي نهار فسألنه عن الصوت فقال: نعم يا أمير المؤمنين وحنننه بعينه، فقلت: ذهب وآلله صوتي وغلبت عليه وأظن في دآبى من يتخبرله علي، فاغتاض المأمون وتنكد وقال: يا عم ما هذا الفعل؟ قال: ما هو يا أمير المؤمنين؟ قال: هذا العمل الذي عمله إسحق، قال: يا أمير المؤمنين عتقت من أملاك

¹¹⁶⁰ ظن المؤلف أهذا الشعر قد يكون للمأمون، ولكن جاء في كتاب تاريخ الأدب العربي لشوقي ضيف، أنه لابن داود، وهناك فرق بسيط في هاتين الكلمتين، أنظر: تاريخ الأدب العربي، شوقي ضيف، 423/4.

¹¹⁶¹ هنا نهاية ظهر الورقة (22) في المخطوطة، وفي أول الورقة (32) تنمة الكلام.

من أنثى وذكر، ودوايى مُجلّسة في سبيل الله، وفرقت من دين الإسلام إن كان سبقني إلى
لحني هذا أحد، فزاد غيظه.

فلما خفت أن يبدر منه قول أو فعل قلت: تؤمنني يا أمير المؤمنين؟ فقال: أنت
آمن، قلت: هو وحقك لحنه، وحدثته الحديث على وجهه، فضحك وقال: قاتلك الله يا لص،
وأمر له بضعف ما أمر لي.

وقد مضى لي أنا مع ابن الشامية في دار أبي أيوب صاحب المطابخ مثل هذا
وأشد، وذلك: إننا اجتمعنا وأكلنا ونمنا إلى أن يصلح لنا (٦٥/٣٣) مجلس الشراب،
وقام ابن أيوب إلى داره، وأخذ ابن الشامية جزءاً من شعر ابن الرومي فوجد فيه أبياتاً
إستحسنها فنقل إليها لحن صوت مما يغنيه. لأنه لم يكن له صنعة في اختراع لحن أكثر
من نقله إذا اتفق الوزن، فأخذته وصح لي، والأبيات هذه:

كأن نسيمها أرج الخزامى تولى بعد وسمي ولي

هدية شمال هديت بليل لأ قمار الخيال لها نجي

إذا أنفاسها نسمت سحيرا تنفس كالشجي لها الخلي¹¹⁶²

ثم قام فاخذ العود وغناه، فسمعتة وزاد احكامه معي، وسمعه ابن أيوب فأطربه،
وجاء فقال: أى شىء هذا، فقد والله استقرني طرباً، فقال: صوت عملته بإقبالك، وكان
على ابن أيوب ثوب ديباج رومي بنفسجي فرأيته وقد نظر إلى الثوب وإلى ابن الشامية
(٦٦/ظ٣٣) فعلمت أنه يريد أن يعطيه إياه. ثم قام ابن الشامية إلى أسفل فخاطب غلمانة
لحاجة، فقلت له: يا مولاي قد تعجبت من إدعاء هذا الشيخ بهذا الصوت وكذبه. فقال كيف
قلت هذا؟ قلت له: هذا من تلحين والدي ومنه أخذه وأنا أحسنه وقد بقي عليه منه أحسن

¹¹⁶² ورد هذا الشعر في ديوان ابن الرومي باختلاف في بعض الكلمات، أنظر: ديوان ابن الرومي، ابن جريج، 2647 ص.

ما فيه، فقال: فغنه لي، ففعلت وانتقلت في البيت الثالث إلى المطلق فصار كالصيحة فيه وحسنه. فقال: هذا والله طريف وطلع ابن الشامية وقد تغير له ابن أيوب، فقال له: يا أبا الحسن { هذا الصوت لوالد أبي الحسين } وقد كنت سمعته منه وأظنه يغنيه عنه، فقال: والله ما علمت هذا، لعله كان يغنيه بغير هذا اللحن، فقال: بل بعينه. فقال: لا شكر لله قدرة، والتفت إليّ وقال: أنت تغنيه؟ قلت: نعم ولكن ما يحسن بحضرتك الساعة، فقال: بالله غنه طمعا في تكذبي، فغنيته وقلت: فيه الصيحة فأربد لونه وخجل وقال: قد يقع الحافر على الحافر وتتفق الخواطر، فقلت له: بل (٣٤/و٦٧) قد سمعته من والذي بطرابلس ونحن نشرب بظاهرها على السوسن، فزاد غيظه وقام وانصرف، وطلع على ابن أيوب الجبة، فلما كان بعد مديدة حدثته الحديث فقال: إن إعجابي بذكائك أحب إلي من الصوت.

وأما الإحتراس من سرقة الأصوات فلا يتم إلا للحُذاق. وذلك أن المغني الحاذق إذا خاف أن يسرق منه الصت غير تقسيمه وأفسد أجزاءه وبدل نغمه وانتقل فيه عدة إنتقالات يخالفها في سائر الأبيات وأحدث فيه من الزوائد ما لم يكن فيه. وإن كان ثقيلًا خففه أو خفيفًا ثقله ووصل بعضه ببعض. وإن شاء أن ينقله إلى نوع غير نوعه: من المزموم إلى المطلق أو المحمول ويخرجه عن القانون فعل. ولا يصح على هذا الوجه ولو كان السارق له إسحق أو أبوه¹¹⁶³ إبراهيم.

الباب الثامن والعشرون

في ما يوافق الحلق من الاطعمة والاشربة وما لا يوافقها¹¹⁶⁴

¹¹⁶³ م: ابنه. ربما أخطأ الناسخ لأن إبراهيم هو أبو إسحاق وليس ابنه.
¹¹⁶⁴ في هذا الباب قام محمد كامل الخلعي بانتحال الكلام في كتابه الموسيقى الشرقي - فصل الأشربة التي توافق الأصوات والأطعمة التي توافق الأصوات، ونسبه إلى نفسه لأنه لم يذكر المصدر الذي أخذ منه الكلام. أنظر: الموسيقى الشرقي، محمد كامل الخلعي، 42-43 ص.

(٦٨/ظ٣٤) أما ما يوافق الحلو من الأشربة: فالماء الحار على الريق وشراب الجلاب والبنفسج ودهن اللوز والغرغرة بماء نخال الحواري¹¹⁶⁵ وماء الشعير وماء العناب والسبستان ودهن البنفسج ورب السوس وعوده ولعوق الكرنب والنبات والسكر وقصب السكر وشراب التمر والسكنجيين الساذج للحلو المبلغة وتجرع الخمر العتيق واستعمال الليمون المملوح والمحلى والأحساء المتخذة من النشا واللباب في شراب التوث وماء الباقلي المنبوت ودهن اليقطين.

وأما ما يوافقها من الأطعمة: فالجوانيب والأوراق الطيبة الدسمة والبيض النيمرشت¹¹⁶⁶ والباقلي المصلوق¹¹⁶⁷ والمدققات الرطبة¹¹⁶⁸ والأخبصة والفالونجات¹¹⁶⁹ والأرز باللبن والأطعمة الحلوة وللحلو البلغمية الملوحة ومنها ما يقطع البلغم ويجلوها خلاف غيرها.

وأما ما يضرها: فالتعب المفرط والخمار المفرط والمخللات والبلح والطلع الغض والزيتون وقشور الرمان والإهليلجات. (٦٩/و٣٥) وحبّ الأس والسفرجل العفص والترك للغناء ومراسلة القطيع من الرجال والنساء والأخذ عنهن والغناء دون الطبقة المعتادة وعادة الراحة والزمزمة على الآلات الحزقة الرقيقة.

فأما للمغنيات: فالحبل والولادة والسمن المفرط والأكل في الحمامات وأدوية الشحم والأدوية المسهلة والكشف للهواء وحمل ما يتقل عليهن.

الباب التاسع والعشرون

¹¹⁶⁵ حور(ج. الحواري): الدقيق الأبيض وهو لباب الدقيق وكل ما حور من طعام أي بيض، المعجم الوسيط، 206/1.
¹¹⁶⁶ النيمرشت: البيض المنضج نصف إنضاج (من نيم بمعنى نصف وبرشت بمعنى الشئ أو القلي أو السلق)، المعجم الوسيط، 967/2.
¹¹⁶⁷ المصلوق: المطبوخ، أما (المسلوق): المطبوخ بالماء، فقط ولم يضاف إليه دهن أو شيء آخر. معجم اللغة العربية المعاصرة، 1096/2.
¹¹⁶⁸ كفتة، كبيبة صغيرة من اللحم المفروم والبصل والكرفس، لحم يُدقَّق ويُقطع قطعاً صغيراً ويُشوى. معجم اللغة العربية المعاصرة، 759/1.
¹¹⁶⁹ فالودج: حلوى هلامية رجرجة، تُصنع من النشا والماء والسكر أو العسل ومواد أخرى. معجم اللغة العربية المعاصرة، 1662/3.

في المساكن التي تلائم الحلوq وتحسنها والتي تنقص منها وتفسدها¹¹⁷⁰

الحلوq تزداد حسنا وصفاء وحدة في المواضع المخصصة الجديدة كالأزاج¹¹⁷¹ وما شاكلها، وكذلك الحمامات وإن كانت دون ذلك لأجل رطوبة المياه إلا أن حرّ الحمام يذيب الرطوبات ويلطفها ويزيد في صفائها منفعة بيّنة. والأصوات أيضا تنحصر (٧٠/ظ٣٥) فيها ولها فيها طنين – بمجاوبة من الحيّطان.

وحدثني والدى رحمه الله: أنه دخل حمام الذهب في بعض الأيام وفيها أستاذ يعرفه وكان قطيعا. فترنم في الحمام بصوت قد صفّاه الحمام وصقله، فقال له الأستاذ: يا شيخ من أين لك كل يوم حماما تحملها إلى أذن الناس، فضحك منه والدى.

والمواضع الضيقة أنفع للأصوات من الواسعة لإجتماعها فيها وحصرها له. ومما يضرها وينقص منها ويتعبها ويذهب حسننها ويغطي ملحها وشجاها: المساكن الشعثة المنحرفة الندية المنكشفة، والبساتين والصحارى والبحار والأنهار والبراري، والمواضع المكسوة بالفرش والستور والكلل، والمواضع المرخمة، والمغاير والسرادييب.

وينقص منها أيضا: الأزمنة واختلافها أعني الشتاء {والخريف} والصيف والربيع، والتحفظ في الصيف أجود منه في الشتاء لتفتّح المسام وتخلخل الأجسام.

(٧١/و٣٦)

الباب الثالثون

في طبقات الندامى والمغنين

¹¹⁷⁰ في هذا الباب قام محمد كامل الخلعي بنقل الكلام في كتابه الموسيقى الشرقي - في المساكن التي تلائم الأصوات وتحسنها، ونسبه إلى نفسه لأنه لم يذكر المصدر الذي أخذ منه الكلام. أنظر: كتاب الموسيقى الشرقي، محمد كامل الخلعي، 42 ص.
¹¹⁷¹ الأزاج: المباني الطولانية الشكل.

ذكر الرواة لأخبار الفرس: إن أردشير بن بابك¹¹⁷² أول من رتب طبقات الندامي والمغنين فجعلها ثلاث طبقات. فجعل الأساورة¹¹⁷³ وأبناء الملوك في الطبقة الأولى وبينها وبين الملك عشرة أذرع. ثم جعل الطبقة الثانية وهم: بطانته ومنادموه ومحدثوه على عشرة أذرع من الطبقة الأولى. ثم الطبقة الثالثة وهم: مضكوه وأهل الهزل والطرب على عشرة أذرع من الطبقة الثانية. ولم يجعل فيهم لئيم الأصل ولا ذا عاهة ولا ذا صناعة دنيئة ولا ابن ذي صناعة خسيصة ولا من يرمي بابنه ولا مأزوف ولا ناقص الجوارح.

وقابل الطبقة الثانية بطبقة دون الأولى بحذاق الموسيقيين،¹¹⁷⁴ وقابل الطبقة الثالثة بطبقة أخرى وهم: أصحاب الصنوج¹¹⁷⁵ والمعازف والطنابير والزمير، وكان الزامر الذي في الطبقة الأولى (٧٢/ظ٣٦) لا يزمير على الطبقة الثانية والثالثة: وكذلك الزامر الذي دون العلية لا يزمير مع من هو أعلى منه، وأن غلب النبيذ على الملك ورفع أحد من طبقة إلى طبقة أعلى منها لم يعده إلى الأولى.

فأما خلفاء بني أمية وبني العباس فإنهم كانوا على غير ترتيب في المنادمة حتى جاء الرشيد فطبقتهم والزمهم منازلهم وطالبهم بتلك القوانين. ثم جاء الأمين فخرق العادة وظهر الندامي واختلط بالمغنين وساوى بين منازلهم ولم يكن يبالي أين جلس، وملك المأمون بعده فكان الأمر أصلح قليلاً.

فأما موالينا الأئمة الهادون صلوات الله عليهم فإن الأمور لم تنزل على أحسن نظام ونزاهة وحفظ. ولم يعرف لواحد منهم تخرم في هذا الشأن ولا تظاهر به غير سماع الأغاني والأنغام على المغنين وإطلاق الصلّات لهم والأرزاق على (٧٣/و٣٧) تعليم

¹¹⁷² أردشير بن بابك بن ساسان (242-180): حاكم إصطخر ووالي فارس، أسقط الإمبراطورية البارثية وأصبح أول الملوك الساسانيين. ولد في بلاد فارس في قرية طيروده من قرى مدينة إصطخر. للمزيد أنظر: تاريخ الطبري، الطبري، 37/2-43.

¹¹⁷³ الأساورة: قوم من العجم بالبصرة نزلوها قديماً.

¹¹⁷⁴ م: الموسيقار. | والصواب ما أثبتناه.

¹¹⁷⁵ م: الريح. | ربما أخطأ الناسخ في الكتابة، والصواب ما أثبتناه.

الجواري¹¹⁷⁶ من غير منادمة ولا معاقرة كي لا تخلو دولتهم من فن من الفنون لعلو همتهم
وسماحة أنفسهم.

على أن مولانا الحاكم¹¹⁷⁷ قدس الله روحه كان يتبع سنة جده المعز لدين الله¹¹⁷⁸
صلوات الله عليه في المنع عن المسكر وتكسير الآلات وحظر الأغاني وتحريم ما جرى
هذا المجرى وتعفية آثاره.

الباب الواحد والثلاثون

في الآلات التي تقطع الحلق وغيره¹¹⁷⁹

الزمر والرباب والجنك والزمزمة تقطع الحلق لرقة أصواتها. ويضطر المغني
أن يدخل فيها لتتفق وتشبهه ويلزم ذلك فتصير عادة.

والرقص يقطع الحلق، والإحصار الشديد، فأما الرقص فإنه يبهر، وأما الزمر
فإنه يفسد الآلة المصوتة، والإحصار يضر بالرئة والصدر. وكذلك طلوع الدرج، ومن
أراد أن يسلم حلقه من الآفات فليتجنب هذه الآلات ما لم يكن مضطراً¹¹⁸⁰ إليها.

و(٧٤/٣٧) ومما يضر بالحلق مراسلة الإنسان مع من هو أقل من طبقتة،
والإقتصار على أقل قدرته، والمداومة تضر بالحلق والترك أيضا.

الباب الثاني والثلاثون

¹¹⁷⁶ م: الجوار. | والصواب ما اثبتناه.
¹¹⁷⁷ الحاكم بأمر الله المنصور (985-1021 م): الخليفة الفاطمي السادس، حكم من 996 إلى 1021.
¹¹⁷⁸ المعز لدين الله (932-975 م): الخليفة الفاطمي الرابع، حكم من 952 إلى 975.
¹¹⁷⁹ في هذا الباب قام محمد كامل الخلعي بنقل الكلام في كتابه الموسيقى الشرقي - فصل في الآلات التي تقطع الأصوات، ونسبه
إلى نفسه لأنه لم يذكر المصدر الذي أخذ منه الكلام. انظر: الموسيقى الشرقي، محمد كامل الخلعي، ص 43.
¹¹⁸⁰ م: مضطراً.

في سياسة الحلق وقيل البلوغ وبعده¹¹⁸¹

أما سياسة الحلق فالإزامها طبقة واحدة لا يكلف المغني ما لا يطيق ولا تقتصر به عما يطيق فذاك هو الصواب. غير أن ترتيب طبقات المغنين والمغنيات يحتاج معرفة بأحسن مواقعها وتصير بحيث تظهر جواهرها، والحذر من ترك المبتدئ والتعب والنقل وزاياه في التنقل من طبقة إلى طبقة فربما لحقه بحج من التعب المفرط وبقي معه إلى آخر عمره.

وإني رأيت أكثر المعلمين قد تراضوا بكّد الصبيان قبل البلوغ وإلزامهم (٧٥/و٣٨) أشد الطبقات يزعمون أن ذلك أصلح لحلوّهم وهو أضر ما عليهم. لأن ذلك يقطعهم ويستنفد صواتهم ويعلون الآلات المصوتة والأنفاس.

والذي أمر به المتقدمون والعارفون أن يدمن الغناء في أوقات معروفة. فمنها: الحجامة والفسد¹¹⁸² والبلوغ والإبتناء والنفاس في أشد من الطبقة المألوفة يؤمن من الإنقطاع. ومتى حيف في شدة الطبقة أضعف ذلك الحلق وقطع بحكم الضرورة وفي كل الأوقات.

والواجب أن يكون الغناء والعرض بالغداة قبل تناول الطعام، وبالعشي بعد إنداره وهضم المعدة له. ولكل حلق صنعة وموضع لا يجب تعديته إلى غيره. فإن الحلق إذا حيف عليها كلت وانقطعت وضعفت الآلات وانفرشت وضرت ضررا يبقى عليها منه.

¹¹⁸¹ في هذا الباب قام محمد كامل الخلعي بنقل الكلام في كتابه الموسيقى الشرقي - فصل في كيفية التعليم، ونسبه إلى نفسه لأنه لم يذكر المصدر الذي أخذ منه الكلام. أنظر: الموسيقى الشرقي، محمد كامل الخلعي، 136 ص.

¹¹⁸² فصّد المريض: أخرج مقدارا من دم وريده بقصد العلاج، المعجم الوسيط، 690/2.

والحمام أيضا، والترك يضر بها. ويضرا بإهمالها وإغفالها (٧٦/ظ٣٨) وتخلد إلى الراحة، والتوسط في ذلك أحسن لها. فإن أعيدت إلى الرياضة فليكن ذلك على تدرج فإنها تعود، والعادة طبع ثان¹¹⁸³ فافهم.

الباب الثالث والثلاثون

في معرفة الاسباب التي تُخرج من الإيقاع¹¹⁸⁴

تخرج من الإيقاع أسباب أولها: قلة الطبع وهو أشدها وأرداها وأقلها زوالا والخروج بالعادة، أقبح الخروج.

قال إسحق بن إبراهيم الموصلي: من لحن فهو منا، ومن كان قطيعا فهو منا، ومن خرج من الإيقاع - ولم يعلم بذلك فيقلع عنه - فليس منا.

ومن أسباب الخروج: الإجهاد والسرعة والمهل والفتور وشغل القلب عن حفظ أزمنة الإيقاع، فيفوت الزمان فيقع الخروج أو يعجل قبل إستيفاء الزمان فيقع الخروج. ويقع من السهو والغلط (٧٧/و٣٩) والخوف والسكر. وكذا يقع أيضا من الإعجاب وقلة الأحفال وفساد الحس وقبح التصور والقياس، ومن العناد، فقد قيل: إن مشي الإنسان والحيوان الصامت كله في إيقاع. وإن العناد هو الخروج، والخروج فراق الوزن إما إلى إبطاء أو إلى سرعة، ولو تأمل أكثر الصنائع لوجدت في إيقاع.

وقال لي الأمير صفي الدولة أبو عبدالله محمد بن وزير الوزراء أبو¹¹⁸⁵ علي بن جعفر بن فلاح: قلت يوما لأبي الفتح الحويلاء كيف ترى هذا المغني؟ حسن اليد؟ فقال: هو يدخل في الإيقاع كما يخرج الناس إلي في البلدة.

¹¹⁸³ م: ثاني.
¹¹⁸⁴ في هذا الباب قام محمد كامل الخلعي بنقل الكلام في كتابه الموسيقى الشرقي - فصل في معرفة الأسباب التي تخرج من الإيقاع، ونسبه إلى نفسه لأنه لم يذكر المصدر الذي أخذ منه الكلام. أنظر: الموسيقى الشرقي، قام محمد كامل الخلعي، 121 ص.
¹¹⁸⁵ م: أبي.

وحضرت يوماً بحضرة مولانا الظاهر قدس الله روحه، وحضر الزفان أبو الحسين بن وليدة فغنى الصوت المعروف وهو:

(٧٨/ظ٣٩)

أخذ الهوى لكم علي مذهبى من عن يميني ومرجعي وأمامي

فخرج في مقطعه، فضحكت، فقال لي: لأي شيء تضحك [أ] خرج؟ فقلت: إنما يخرج من دخل، فضحك مولانا صلوات الله عليه.

وبعضهم إذا خرج بين يديه مغن يقول له: أردد الباب خلفك، وآخر يقول: ارجع البر، وهذا كلام الملاحين في البحر.

الباب الرابع والثلاثون

في سياسة التعليم والتوصل إليه¹¹⁸⁶

أساس التعليم وأصله وقوامه في كل صناعة: الذكاء وجودة خاطر. ويقال: الطبع والشهوة، ومعرفة المتعلم قدر الصناعة والتمييز وصفاء¹¹⁸⁷ الذهن. فإن هذه الأمور إذا كملت في المتعلم خفت عن المعلم وأعانتة وكفته مؤونة التعليم.

وقال الشريف المغني يوماً لوالدي وكان يعلم ابنه لؤلؤ وابنته نحرير وزوجته: (٧٩/و٤٠) يا أبا محمد، رأيت ما أسرع حفظ ابنتي¹¹⁸⁸ نحرير لما يلقي عليها؟ فقال له

¹¹⁸⁶ في هذا الباب قام محمد كامل الخلعي بنقل الكلام في كتابه الموسيقى الشرقي- فصل في كيفية التعليم، ونسبه إلى نفسه لأنه لم يذكر المصدر الذي أخذ منه الكلام. أنظر: الموسيقى الشرقي، محمد كامل الخلعي، 136 ص.

¹¹⁸⁷ م: وصفا.

¹¹⁸⁸ م: ابنة. | ربما أخطأ الناسخ في الكتابة، والصواب ما أثبتناه.

والدي: المطبوع إذا ألقى عليه شيء كأنه يذكر شيئاً يعرفه ونسيه. فاستحسن الشريف كلامه وزهره له وكتبه عنه، وهو لعمرى من كلام أبي الذي لم يسبق إليه.¹¹⁸⁹

والمعلم يحتاج إلى لطف ورفق وسياسة وحلم، وإقامة الهيبة بلا إخرق وترهيب، وترغيب وحيلة بالتضريب بين من يتعلم من الصبيان، ومناضلة يوقعها بينهم ومخايرة ومسابقة ومحاماة، وموايد كاذبة ومحك يشعرهم إياه.

وقد كان شجاع غلام ابن تمامة - وهو أحد من أخذت أنا عنه الغناء في الصبى - يخبرني: إن عشة الرياحية كانت تبرطله¹¹⁹⁰ وتلاطفه حتى يأخذ عنها إكراماً منها لأبي تمامة مولاه لإنعامه عليها. وكان الرفاء الراقص يعد الأساتذة¹¹⁹¹ عند تعليمهم الرقص بمهر أدهم وما رآه أحد منهم قط، وكذلك يعد الصبايا بلعبة من سكر، ومثل (٨٠/ظ) هذا كثير، والواجب أن لا يعلم أحد إلا ما اشتهاه.

وقد حكى: إن اليونانيين كانوا يخلون الصبيان وما يخف عليهم ويحبوه من الصنائع بعد أن لا تكون صناعة تزري بهم وتنبوا عنهم وتحط أقدارهم وتضع منهم. فإن ذلك مما يعينهم على التعليم.

فأما الضرب والإستخفاف فما يجدي نفعاً ولا يكاد أن ينتفع معه أحد إلا اليسير. لأنه يشغل الخواطر، ويكمد القلوب، ويحيد عن الطباع، ويخرج إلى كراهة ما يضربون عليه. والغناء فهو مبني على الطرب والمسرة، وسيله يستخرج بما يشاكله لا بما ينافره.

¹¹⁸⁹ في الجهة اليسرى من الصفحة كُتبت هذه العبارة بخط مغاير وربما كتبها أحد القراء وهي: احسنت يا مؤلف يا مادح اليه بما ليس فيه.

¹¹⁹⁰ تبرطله: ترشوه.

¹¹⁹¹ م: الأستاذين. | والصواب ما اثبتناه.

وسبيل المعلمين أن لا يكثر¹¹⁹²وا على الصبيان المبتدئين بالصنائع. فإن خواطرهم تتبدل، وأفكارهم تنقسم، وقدرتهم تمل، وآلاتهم تكل. بل يروضونهم في شيء فشيء. إلا أن يؤخذوا¹¹⁹³ أو لا بالأصعب حتى يسهل عليهم ما بعده.

ويؤمر المتعلم أن لا يغني ما يُلقى عليه حتى يصح له ويأذن (٨١/و٤١) له المعلم أن يغنيه، وإلا فهو يفسد عليه بعجلته. وربما نسي منه موضعا فغرمه من عنده وثبت معه مفسودا ويتعب معلمه في قلعه تعباً عظيماً. ولا بأس بأن يخير في الآلات فهو أسرع لتعليمه وأنجب وأنجع.

الباب الخامس والثلاثون

في العلة في التصحيح ومعرفته

التصحيح: فتق الحلق عن الوتر وخروجه عنه إما إلى زيادة أو نقصان. فمنه: ما يكون في الصوت من أوله إلى آخره. ومنه: ما يكون في المواضع الشديدة. ومنه: ما يكون عند الإبتداء أو عند الإنتهاء، أو في موضع، وربما كان في الكلام. وقد يكون هذا في المولد والطبع. وقد يكون عن علة. (٨٢/ظ٤١) وربما كان من جهة المعلمين، وربما كان في المعلم شيء من هذا فأعدى المتعلم.

وكذلك الخروج، فهو يعدي أيضاً والإنقطاع والعجلة والإرتعاش كما تعدي الأمور الحسنة المطربة. فإذا أُلّف فما ينقلع إذا ثبت - إلا بعد جهد، وربما لم ينقلع. وقد ذكرت الحيلة في إدخال الحلوقة النافرة في الأوتار وما تنجع إلا في المبتدئين، أعادنا الله من كل سوء.

الباب السادس والثلاثون

¹¹⁹² م: يكثر.

¹¹⁹³ م: يؤخذون.

في تقدير الانفاس وتديريها

إن عامة مواقع النفس في الصوت عند مقاطع أجزائه وتقطيع فاصلته. وقد يتنفس في بعض الاجزاء دون مواضعها. وذلك إذا لم يكن تركيب نغمها (٨٣/و٤٢) على إتصال. وإذا طالت واتصلت وامتدت غاياتها فتقدير النفس أن يسبق به المغني قبل المواضع الشديدة والمواضع المسلسلة المتصلة وقبل المقطع أو قبل الصيحة. فيأخذ لكل من هذه أهبتة ويتنفس قبله حتى يصل إليه، وهو غير منبهر ولا منقهر، ويجد معه قوة وقدرة ونفسا طويلا مستريحا يقوي به على إشباع الغناء، ويأمن بذلك أن يجيء ضئيلا منبثرا مضطربا.

وأحسن ما يقطع النفس خفيا في فصول الكلام والشعر وعند مقاطع أجزاء الصوت وفواصله. فإن ظهوره يستقبح ويستهن، كما يستحسن طول النفس عند الأماكن الصعبة الطويلة، وإعادة النغمة والصيحة والتحنينة والانتقال على الأصوات المقاربة التي يطول العمل فيها وإن قصرت أشعارها وكان (٨٤/ظ٤٢) في البيت الواحد. وهي أحسن الألحان وأكثرها عملا وإحكاما.

الباب السابع والثلاثون

في المراسلة والمباينة والمماثلة

المراسلة: ما غنى المغني مع المغني معا في صوت واحد، فتمازج حلقاهما واجتهد كل واحد منهما في الإحسان والقانون على صاحبه، وهو مستملح. وقد قيل: لو تناهق حماران لأطربا. وقيل: مزوجان متفقان خير من فاصلين مختلفين.

والمباينة: هي¹¹⁹⁴ أن يغني مغنيان صوتا فيغني هذا بيتا وهذا بيتا، فيتبين إحسان كل واحد منهما وصناعته وفضله.

والمماثلة: هي¹¹⁹⁵ أن يغني هذا مصراعا من البيت والآخر المصراع الثاني ويتولى هذا صدره وهذا عجزه، وهو مطرب أيضا مليح.

وربما تراسلا (٨٥/و٤٣) فتجاذبا بينهما اللحن. فأخذ هذا جزئا منه فإذا استوفاه ابتداء الآخر في الجزء [الثاني]،¹¹⁹⁶ ويضعف¹¹⁹⁷ بعضهما على بعض في المواضع اللينة.

الباب الثامن والثلاثون

في الاختلاس والدلالة إليه

أما الإختلاس: فهو خفي لطيف، وصفته بالقول دون العمل شديدة. غير أنني أذكر ما يستدل به العارف على أكثره، وهو على ثلاثة أوجه: أحدها: أن يعود المغني في بعض ما يمضي من النغم قبل وقت ما بعده، ثم يوافي به إلى الوقت فيلحقه به ويصله.

والوجه الثاني: أن يدع ما حضر وقته حتى [يتم]¹¹⁹⁸ ثم يعترضه فيأخذ ما أدرك منه.

¹¹⁹⁴ م: هو. | والصواب ما اثبتناه.

¹¹⁹⁵ م: هو. | والصواب ما اثبتناه.

¹¹⁹⁶ المعنى ناقص ولإتمام المعنى أضفنا هذه الكلمة.

¹¹⁹⁷ يضعف: أي يغني من الجواب.

¹¹⁹⁸ المعنى ناقص ولإتمام المعنى أضفنا هذه الكلمة.

والوجه الثالث: أن يدع ما حضر وقته حتى يخاف فوته ثم يستدركه في آخر الوقت أو عند الوقت قبل [أن]¹¹⁹⁹ ينقضي زمانه فيسبق (٨٦/ظ٤٣) فيه بالجملة وهذا أشد الوجوه والطفها واخفاها.

ولكل وجه منها موضع وذلك على قدر النغم التي في الصوت وأجذائه ومواقع الفاظه، وما فيه مما لا يستقصى ولا يوصف من القول أكثر وأحسن، ومن الأشياء ما لا يتبين بالقول دون العمل.

الباب التاسع والثلاثون

في التغريد ومن أي شيء اشتق

التغريد: هو الإعلان بالصوت والأطراب بشجائه وحسنه، وهو مأخوذ من تغريد الحمام، يقال غرد الحمام إذا طرب.

قال الشاعر: لقد هاج هذا الشوق نوح حمامة

ولأبي القاسم¹²⁰⁰ الحسين بن علي بن المغربي في هذا المعنى:

وغردت في الأيك قمرية نواحة يقلقها الفجر

(٨٧/و٤٤)

تقول يا سني قومي ارقدي من لي بأن يمتثل الأمر

ولغيره:

وت النواقيس في الأسحار أرّقني

¹¹⁹⁹ أضفن (أن) المصدرية لضرورة المعنى.
¹²⁰⁰ م: القسم. | والصواب ما أثبتناه. أنظر الي المراجع التالية: بغية الطلب في تاريخ حلب، ابن العديم، 1286/3؛ 1994/4.

ولأبي نواس: ¹²⁰¹

غرد الديك الصدوح فاسقني طاب الصبوح
أسقني حتى يريني حسنا هذا القبيح
قهوة تذكر نوحا حين أنشأ الفلك نوح ¹²⁰²

الباب الأربعون

في الترخيم ومعرفته

الترخيم: تنعيم الصوت كقولهم: منطق رخيم أي ناعم ترف، حلو اللفظ، حسن الموقع من الأسماع، غير جاف ولا خاف، قال رؤبة بن العجاج: ¹²⁰³

فيا لك من حلق شحيح ومنطق رخيم ومن {خلق العالم حادثه}

(٤٤/ظ/٨٨) وقد قيل: إذا جائت نغمة مفخمة في اثرها نغمة مرخمة فلا يملك

طربه عارف.

ولا يحسم الترخيم إلا عند الإستعطاف من الشعر والإستكانة والخضوع والتذلل. لأن كل لحن يجب أن يشاكل الكلام من الشعر والمعنى.

الباب الحادى والأربعون

في الترجيع وصفته

¹²⁰¹ أبو نواس (763 - 814 م): "الحسن بن هانئ بن عبد الأول بن صباح الحكمي بالولاء، أبو نواس: شاعر العراق في عصره." الأعلام، الزركلي، 225/2.

¹²⁰² ورد هذه الأبيات في ديوان أبي نواس باختلاف في بعض الكلمات، أنظر: ديوان أبي نواس، 259 ص.

¹²⁰³ "رؤبة بن العجاج بن رؤبة بن العجاج: كان بالبصرة واسم العجاج عبد الله، أبو الجحاف"، التاريخ الكبير، البخاري، أبو عبد الله، 340/3.

الترجيع: تكرير النغم وترديدها بحلاوة وملاحة وأطراب وإيقاع. وهو مشتق من المراجعة، قال شاعر:

راجعته القول في ملاطفة أهرب من صدقه إلى كذبه¹²⁰⁴

وليس في محاسن الغناء أحسن منه، وإذا كان طبعاً أحسن منه إذا كان تكلفاً.

قال الرضي: ¹²⁰⁵

(٨٩/٥)

هيات لا تتكلفن لي الهوى فضح التطبع شيمة المطبوع¹²⁰⁶

وفي الناس من يكون الترجيع على أطراف فصول ألحانه فيجيء في غاية الحسن والأطراب، قال ذو الرمة:

وكائن ترى من ذات شجو ولو عة طوت كشحها بعد الحنين المرجع¹²⁰⁷

الباب الثاني والأربعون¹²⁰⁸

في النشد وأنواعها

النشد أنواع، منها الإستهلال: وهو الصياح وهو بكاء الأطفال حين الميلاد، يقال: إستهل بالبكاء، وقد قيل: الإستهلال وقوع المطر على الصفا. وأرادوا - بالإستهلال-

¹²⁰⁴ قائل هذا البيت هو البحرني، أنظر: ديوان البحرني، 241/1؛ الزهرة، ابن داود الظاهري، 246 ص.

¹²⁰⁵ الشريف الرضي (970-1016 م): "هو أبو الحسن محمد بن الحسين بن موسى بن إبراهيم المرتضى بن موسى الكاظم بن جعفر الصادق بن علي زين العابدين بن الحسين بن علي بن أبي طالب، ولد سنة 359 هـ/970 م. كان والده أبو أحمد الحسين الموسوي سفير الخلفاء والملوك..."، ديوان الشريف الرضي، الشريف الرضي، 5/1.

¹²⁰⁶ لمراجعة القصيدية كاملة أنظر: ديوان الشريف الرضي، الشريف الرضي، 593/1.

¹²⁰⁷ ذكر مؤلف الكتاب ابن الطحان أن هذا البيت عائد إلى ذي الرمة ولكن بعد البحث في المصادر والمراجع وجدنا أن هذا البيت منسوباً إلى أرطاة بن سهية على النحو التالي: "وكائن ترى من ذات شجو وعولة بكت شجوها بعد الحنين المرجع"

لمراجعة القصيدية كاملة أنظر: الأغاني، الإصفهاني، 29/13؛ التذكرة الحمدونية، ابن حمدون، 40/3
¹²⁰⁸ م: "الحادي والأربعون". | ربما أخطأ الناسخ في الكتابة، والصحيح "الثاني والأربعون".

التنبيه على الغناء وإنه مقدمته. وهو أول ما يكون في أول جزء من البيت أو في المصراع الأول وبعده إن يعينه الصوت. ومنه ما يكون مُصرعا (٩٠/ظ٤٥) وهو: الذي يكون النشيد في المصراع الأول ويبسط المصراع الثاني ويرجع النشيد في المصراع الثالث والتبسيط في المصراع الرابع فهذا يسمى: المصراع.

وما كان ينشد البيت الأول كاملا ويبسط الثاني وينشد الثالث ويبسط الرابع فهذا يسمى: المُبايت.

وما كان ينشد في بيتين منه ويبسط في بيتين -والنشيد في البيتين الأول والثاني والتبسيط في الثالث والرابع- فهذا يسمى: المزدوج.

ومن هذه النشيد ما يسمى: المُسهَم، [وهو] ما كان مثل الصوت الذي من غناء الشريف أبي القاسم الرسيّ وهو:

إذا اجتمعت يوما قريش لمفخر فعبد مناف سرها وصميمها¹²⁰⁹

وما يشبه صوتي وهو:

ومهزوزة هزّ القضيّب إذا مشت تثنتت على دلّ وحسن قوام¹²¹⁰

(٩١/و٤٦) ويكون أوله بسيطا¹²¹¹ ووسطه نشيدا¹²¹² وآخره بسيطا،¹²¹³ ومنه ما يسمى: المعكوس. وهو كالصوت الذي ابتدعته وليس على وجه الأرض من عمل مثله فيما سمعنا ورأينا ولا جاءنا نبؤه في كتاب من كتب الغناء وهو:

حلفت لها بما نحرت قريش يمينا والسوانح يوم جمع

¹²⁰⁹ للإطلاع على هذا البيت أنظر: الباب السابع والعشرون في هذا الكتاب.

¹²¹⁰ قائل هذا البيت هو البحري، لمراجعة القصيدة كاملة أنظر: ديوان البخري، 2000/3.

¹²¹¹ م: بسيط.

¹²¹² م: نشيدا.

¹²¹³ م: بسيط.

فإن من أوله عمل إلى آخر جزء للمصراع¹²¹⁴ الأول، ثم ينشد الثاني إلى آخره ومنصرفه في نشيد حتى تنقضي فاصلته فيه. وهذا متعذر صعب بالأخبار فضلا عن السماع. وهذا الصوت يبتدىء في الثقل الثاني المحمول وينصرف في المزموم، ولم أسمع مقالا فأحكيه ولا ابتداء فأحتذيه.

ومن النشد ما يكون عشرة أبيات وأقل وأكثر. (٩٢/ظ٤٦) وهو مذهب القدماء ثم يبسط إما بصوت من الشعر أو من غيره. وكل هذه الطوال خالية من المحاسن قليلة النغم بتقسيم واحد لا يطرب ولا يشجي وربما كانت منثورة بلا نغمة ولا حلاوة كالكلام. ومن النشد ما يستهل في نوع ويبسط في آخر ثم يعود في آخر فاصلته إلى النوع الذي ابتداء فيه. وقد بينت في هذا الباب ما لم يبينه أحد من المتقدمين ولا المتأخرين.

الباب الثالث والأربعون

فيما ينشط المغني وما يكسّله

الأحوال التي تنشط المغني وتزيد في إحسانه: شمول السلامة والعافية، وقوة المنة وانفساح الأمل والقدرة، وميل السلطان إليه، وتفضيل الناس له، (٩٣/و٤٧) وطيبة العيش، وحسن الملبوس والمركوب، وطيب الرائحة، والنظر إلى المياه والبساتين، ومجالسة الملوك والرؤساء والعلماء، وأن يكون معلق الآمال بزيادة في حاله وجاهه. والعشق أيضا مما يزيد في إحسانه وسخائه وإطرابه. ويوافقه خلو المجالس ممن يزري عليه وينبهه على مساويه ويقدم عليه غيره.

فقد حكى عن إسماعيل بن جامع¹²¹⁵ أن الرشيد إفتعل كتابا من المدينة من صاحب البريد يذكر فيه وفاة زوجته -وكان يهواها- فلحقه من الأسف والحزن أمر عظيم

¹²¹⁴ م: لمصراع. ¹²¹⁵ إسماعيل بن جامع (808 م): وهو إسماعيل بن جامع السهمي، حجازي الأصل. قدم إلى العراق في زمن الخليفة المهدي وغنى إمام الهادي والرشيد. وكان هارون الرشيد يقدمه على غيره من المغنين لحسن صوته واتقانه الغناء حتى أنه كان

و غنى للوقت فحدث في حلقه من الشجى ما لم يسمع قبله مثله. فأخذ منه إسحق ومخارق
وعلوية الصوت وهو:

كم بالدروب وأرض الهند من قدم ومن جماجم قوم ما بها قبروا

(٩٤/ظ٤٧)

بقندهار¹²¹⁶ ومن تكتب منيته بقندهار يرجم دونه الخبر¹²¹⁷

فلما خشي عليه لما رأي به أخبره ببطلان ذلك، واستعيد الصوت فلم يردّ فيه ما
كان ردّد حين كونه محزوناً، وهذا أعجب ما سُمع.

وأما ما يفتّره ويكسر نفسه: فهو ضد ما ذكرناه من نشاطه فيما تقدم قبل هذا به.
والمغني يحتاج إلى ما يبعث منه الإحسان، ويزيده قوّة لسان وبيان، وفصاحة وتبياناً.
ومما ينقص من إحسانه؛ العلة والقلة وشغل القلب وفساد المزاج والخوف والتعب
والإستفزاز والإمتلاء والجوع والعطش والغضب وجفوة الملك له وتغير إخوانه عليه
وانقطاع المواد عنه، وقصور أمله وضعف رجائه وتضاعف ديونه وكثرة غرمائه وقلة
أعوانه وتغير عاداته ووسخ ثيابه وقبح ركوبه وتفضيل الناس عليه ولا سيما من هو دونه
واستهجانهم لإحسانه، وتشاغل من في (٩٥/و٤٨) المجلس عما يقوله، وقلة فهمهم لما
يأتي منه.

فقد حكى: أن إسحق بن إبراهيم {كان له} غلام اسمه زرياب¹²¹⁸ قد عرف من
صناعة الغناء ما لم يعرف غيره ممن كان في عصره. فكان إسحق يحضره معه المجالس

ينافس في ذلك إبراهيم الموصلّي وغيره من المغنين ويتفوق عليهم فيثير حسدهم. أنظر: صفى الدين الأرموي: مجدد
الموسيقى العباسية، عادل بكري 90 ص. لمزيد أنظر: الأغاني، الإصفهاني، 517-486/6.
¹²¹⁶ قندهار: مدينة كبيرة بالقرب من كابل، عاصمة أفغانستان الآن. الأغاني، الإصفهاني، 497/6.
¹²¹⁷ "الشعر ليزيد بن مفرغ الحميري. والغناء لابن جامع رمل. وفيه لابن سريج خفيف رمل جميعاً عن الهشامي..."،
الأغاني، الإصفهاني، 497/6.

¹²¹⁸ زرياب: هو علي بن نافع المغني مولى المهدي ومعلم إبراهيم الموصلّي، صار إلى الشام ثم صار إلى المغرب إلى بني
أمية، فقدم الأندلس على عبد الرحمن الأوسط سنة 136 هـ فركب بنفسه لتلقيه، كما حكاه ابن خلدون. وزرياب لقب غلب عليه

ويصرف خاطره نحوه لتحس نفسه أن معه عارف لما يقوله فيزيد إحسانه واحتفاؤه
وجميع فعله.

الباب الرابع والأربعون

في الإفتاحات في الغناء بحضرة الملوك¹²¹⁹

أحسن ما كان الإفتاح في حضرة الرؤساء بالدعاء والثناء.

مثل: أسلم سلمت أمير المؤمنين ولا يسلم عدوك إن الله خالده

ومثل:

وعلى عدوك يا ابن بنت محمد رصدان ضوء¹²²⁰ الصبح والإظلام¹²²¹

(٨٤٦/ظ)

ومثل: الله أظهر منك نورا ساطعا فبدا وأطلع منك نوء¹²²² ممطرا

ومثل: فما أطيب الأيام ما عشت سالما وأيسر ما يأتي به الدهر من خطب

ومثل: أنتم سماء الفخار فافتخروا وفي ذرى المجد أنجم زهر

ومثل: قد تناهيت في المكارم والجود وحزت المدى فأين تريد

ببلده، لسواد لونه مع فصاحة لسانه، شبه بطائر أسود غرّاد. وكان شاعرا مطبوعا وأستاذا في الموسيقى. الأغاني، الإصفهاني، 497/4.

¹²¹⁹ في هذا الباب قام محمد كامل الخلعي بانتحال الكلام في كتابه الموسيقى الشرقي - فصل في آداب المغني والسامع، ونسبه إلى نفسه لأنه لم يذكر المصدر الذي أخذ منه الكلام. أنظر: الموسيقى الشرقي، محمد كامل الخلعي، 125-126 ص

¹²²⁰ م: ضوء. | والصواب ما أثبتناه.

¹²²¹ إسم صاحب هذا البيت من شعراء الدولة العباسية وهو الأشجع السلمي، وهناك فرق بسيط في البيت، أنظر: الحماسة البصرية، أبو الحسن البصري، 30/1؛ شعر الموسوسين في العصر العباسي، عبد المجيد الإسداوي، 34 ص.

¹²²² م: نوا. | والصواب ما أثبتناه.

ومثل: ألم تر أن الله أعطاك صورة ترى كل ملك عندها يتذبذب¹²²³

ومثل: خير من حطَّ به الراكب المحثون¹²²⁴ الرحالا

ثم يقابل المغني الأوقات التي يقع فيها الإجتماع بما يشاكلها، فيغني في آخر

الليل:

(٩٧/و٤٩) رَبِّ لَيْلٍ سَحَرُ كُلِّهِ مَفْتُوحِ الْبَدْرِ عَلِيلِ النَّسِيمِ¹²²⁵

ويغني في الصباح:

أصبح اليوم كما يهواه أهل الصبوح

ويغني في البساتين والرياض:

ولما نزلنا منزلاً طله الندى أنيقاً وبستاننا من النور حالياً¹²²⁶

ويغني في اليوم المطير:

يوم من الزمهرير مقرر عليه جيب السحاب مزور¹²²⁷

وما أشبه هذه الأشعار في مثل هذه الأيام.

فأما ما يجب على المغني: فهو أن يتخلق بأخلاق المنجمين في الزرق، ويغني

في كل وقت بما يليق به وما هو صفة الحال في الماضي والمستقبل والكائن (٩٨/ظ٤٩)

في الساعة يعينها من ذكر ظفر أو نصر أو مولود أو بشارة أو تسلية أو غيبة أو قدوم

¹²²³ قائل هذا البيت هو النابغة الذبياني، وهناك فرق بسيط في البيت، أنظر: ديوان النابغة الذبياني، النابغة الذبياني، 78 ص.

¹²²⁴ المحثون: حثَّ على متابعة الجري والمسير.

¹²²⁵ قائل هذا البيت هو ابن المعتز، أنظر: ديوان ابن المعتز، عبد الله بن المعتز، 409 ص.

¹²²⁶ قائل هذا البيت هو عبد الرحمن الزهري، أنظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 925 ص.

¹²²⁷ قائل هذا البيت هو وهب الهمذاني، لمراجعة القصيدية كاملة أنظر: أحسن ما سمعت، أبو منصور الثعالبي، 46 ص.

غائب أو صيد أو نزاهة أو صفة شراب أو سماع أو ذكر نسب أو فخر أو كرم أو صفة خيل سوابق، فإن يفعل هذه الأحوال فيستميل رق الطرب ويحث الرئيس على أن يهب.

الباب الخامس والأربعون

في معرفة تدبير الغناء في المجالس

يجب أن يبتدئ المغني في أول المجالس بالأجناس الثقال الطوال الأعمال، والنشد الحسنة الغريبة المعاني والإستهلالات، وتكون الأنواع التي يبتدئ بها من المطلقات والمزمومات، ولا يجعلها في الثقال والحسن متوالية بل يفصلها بالقسط والألحان السهلة ليبين حسن (٩٩/٥٠) ما يورده بعدها. اللهم إلا أن يكون معه في المجلس مغن يمائله ويضاهيه فيجب أن يحتفل فيما يورده.

وإذا توسط الشرب وحمي الوطيس ودار الشراب ونخر إلى الرؤوس فليورد من الأغاني: الأرمال والأهزاج والأصوات المحركة المخنوثة الباعثة على الشرب. فإن تحدث الشاربون¹²²⁸ وكثر الكلام فليرفق بنفسه ويحط من طبقة ويأتي بالألحان السهلة التي تسرّ.

فإذا انصرف الناس وخفّ المجلس وتفرّغ صاحب الدار فحينئذ يعود المغني إلى التحفّظ والتعمل وتخير الأصوات، وأن لا يعيد صوتاً إلا أن يطالب به ويستعاد. ولا يجلس بعد انصراف جميع الناس إلا أن يؤمر بالجلوس، ولا يلتبس الانصراف وفي المجلس غيره، ولا {يغني صوت الرئيس الآله}

(١٠٠/٥٠)

الباب السادس والأربعون

¹²²⁸ م: الشراب. | والصواب ما اثبتناه.

في حسن الشمائل في الغناء

من كمال المغني أن يكون حسن {الشمائل في} الغناء، فمن ذلك: حسن نصبته في الجلوس فإنه إن لم يكن نصبته معتدلة أثر ذلك في صوته نقصا وفسادا. ولا يصلح أن يغني مستندا ولا متكأ لأن ذلك يضعف صوته. ومتى مال مالت الحنجرة ميلا يفسد غناؤه. لأن الحنجرة تميل وتعتدل بالحركة والسكون. ولا يحسن بالمغني أن يعوج شدقه ولا عنقه ولا ينحني ولا يقاعس، ولا يحرك يديه ولا رجليه، ولا يتمايل ولا يشنّج وجهه، ولا يجهد نفسه حتى تنتفخ أوداجه وتقوم عروقه وتزور عيناه، ولا يتحرك البتة من جهة إلى جهة.

وقد كان أبو الفتح بن الحويلا يفعل ذلك ويزحف من صدر المجلس {إلى آخره}. وكان يسره البغدادي يحرك { (١٠١/و) } رأسه تحريكا قبيحا فلقبه المصريون: الزاق تشبيها بالحمام. وكان محسن غلام منصور البكجوري بدمشق يصنع بوجهه أجناسا قبيحة إذا غنى حتى يفعل ذلك في الإعراب عند الضمة والفتحة والكسرة.

وأحسن الإشارات ما كان بالعين والحاجب والكتف، والرأس قليلا -في الندرة- يعين الإيقاع، والسلامة منه أحسن. ورأيت كثيرا من المغنين والمغنيات يقنعون في استقاء المقاطع والنغم بالإشارة، وبعضهم يستنيب الوتر عن محاسن الغناء فيحسن الصوت منه ويستنيب عن المنطق غيره وهي عادة رديئة.

وأحسن ما كان المغني: كأنه صورة من تناسب زيّه وحسنه وملاحة ثيابه وتلوينها، وفي اعتدال جلسته وقلة حركته. وكان ابن الشاميّة لا يكاد يغني إلا متكئا، إلا أن يكون في حضرة الخلافة والوزارة (١٠٢/ظ) وينكس بنجق¹²²⁹ عوده إلى قريب من الأرض وهذا مستقبح. وكان الشريف أبو القاسم يحمل عوده في صدره حتى يقارب

¹²²⁹ م: بنجك.

وجهه. وكان ابن الفارسيّ الكبير يضارب الناس إذا غنى بالعود وربما انخسف وجهه
عوده من شدة ضربه بغير حلاوة ولا إصابة.

الباب السابع والأربعون

فيما يستحسن من التصريح به وما يستقبح

يستحسن التصريح في الغناء: بالمديح والتهنئة، وذكر الفخر والنسب،
والديار والأوطان، والفقار والنزه والمياه، والبكاء على الشباب وذكر الوفاء والعهد،
واستدعاء الصلة والإستعطاف والإستغفار، وذكر الظفر والغلب واستقرار النعمة والملك
(١٠٣/٥٢) وما جانس هذه الأمور.

ويستقبح: التصريح بالهوى وشدة العشق والغناء باشعار قد شبّب فيها بأسماء
جواري مثل: أسماء وسعدى وسلمى وجمل ودعد وريّا وعتب وقرب وما شاكلها. فإن
هذه الأسماء ربما كان فيها إسم خطيّة للملك الذي تغنيه أو أمه أو ابنته أو بعض جواريه
أو أخته والمغني لا يعلم، فيكرر ذلك وربما طرب أحد الحاضرين لذلك الإسم والملك
ينقطع غيظًا. فإن كان عسوفًا وغلب عليه النبيذ أمر به فقبل أو لطم أو أخرج من حضرته
على أقبح الحالات وأقلّها وفي الحال ربما أبعده وأحرمه العطاء.

وقد وقع مثل هذا لابن الشاميّة مع مختار الدولة ابن بزّال وكانت زوجته ابنة
أبي فراس وإسمها عائدة، فغنى ابن الشامية:

(١٠٤/٥٢) قد قال لي من قلبه فارغ مما أقاسي منك يا عائدة

أراك مختلاً فقلت الهوى أبلي به إنسانة واحدة

فاربّد لون مختار الدولة -وكان حليما- وتناوم، فانصرف الجماعة على أقبحه.
وربما غنى المغني بهجو قبيلة عند رجل هو منها، والمغني لا يعلم فأتى على
نفسه كالأبيات المعروفة:

فغض الطرف أنك من نمير فلا كعبا بلغت ولا كلابا¹²³⁰

ومثل ما جرى لإبن الطاهر الربابي وقد حضر عند رئيس عنده مغنية إسمها
ألوف، فشرب ونام عنده، فلما أصبح أصبحوا فغنى ابن طاهر الربابي:

طرقتنا بغسق ليل ألوف مرحبا بالخيال منها المطيف

فكرر على الرجل وجعل يكرره ولا يدري إلى أن (١٠٥/٥٣) ضجر الرئيس
ودخل إلى حجرة في داره فلم يخرج، وانصرف.

ويجب أن يتجنب المغني في مجالس الغناء أيضا مثل ما أنا ذاكره وهو:

تمنى رجال ما أحبوا وإنما تمنيت أن أشكو إليها وتسمعا¹²³¹

ومثل: إسمعي يا قرّة العين شكاة المشتكي

ومثل: خبريني من الرسول إليك واجعليه من لا ينم عليك¹²³²

ومثل: كتبت إلى الحبيب بكسر عيني كتابا ليس يقرؤه سواه¹²³³

¹²³⁰ نسب هذا البيت للراعي النميري، أنظر: ديوان جرير، جرير بن عطية، 9 ص.
¹²³¹ نسب هذا البيت لأبو العميل، في كتاب: التذكرة السعدية، الغبيدي، 56 ص؛ ونسب أيضا للعباس بن الأحنف في كتاب:
الزهره، ابن داود الظاهري، 378 ص.

¹²³² لمراجعة القصيدية كاملة أنظر: الأغاني، الإصهاني، 373/12؛ 104/23.

¹²³³ لمراجعة القصيدية، أنظر: الزهره، ابن داود الظاهري، 151 ص.

وفي الأصوات ما يستقبح ويستبشع مسموعة كقولهم: من فوق ومن أسفل، فإنه إذا أعرب في الغناء قبح.

ومثل: إستراحي واستيحاش

ومثل: (١٠٦/ظ٥٣) ودموع عينك في الرداء سفوح

ومثل: حنانيك بعض الشر أهون من بعض¹²³⁴

ومثل: أنت خمري وغنائى وربيعي وخريفي

وفي الحروف ما يكره مدها في الأعمال وهي: "حي"، و"حو"، و"سو"، و"فو"، و"طو"، و"طي"، و"قو"، و"نو"، وهذه الحروف يمكن إبدالها.¹²³⁵

وقد حكى أن مغنيا غنى كافور الإخشيدي يوما: أنت الخطيب وهذه مصر، وجعل يمد في العمل "الخصي" ويكرر: أنت الخصي، فقال له كافور: أنا الخصي فكان ماذا؟ وصرفه على أقبحه. وعن جميع هذه لمن يغني مندوحة¹²³⁶ بغيرها.

الباب الثامن والأربعون

في معرفة أيما أفضل مغني الفرس أو الهند أو الروم

(١٠٧/و٥٤)¹²³⁷

(١٠٨/ظ٥٤)

الباب التاسع والأربعون

¹²³⁴ صاحب هذا القول شاعر العصر الجاهلي طَرْفَةُ بِنُ العَيْدِ، أنظر: جامع البيان في تأويل القرآن، الطبري، 157/18.

¹²³⁵ هذه الفقرة وردت في الصفحة بعد الفقرة التي تليها اعلاها، وقد ارجعتها الى مكانها.

¹²³⁶ مندوحة: أي يمكنك تركه والميل عنه.

¹²³⁷ لا شيء في المخطوطة تحت هذا الباب. لأنه بياض في أسفل وجه الورقة (54).

في ذكر المغنين في الدولة الاموية وأسمائهم

يونس الكاتب، عُمَر الوادي،¹²³⁸ حنين بن بلوع،¹²³⁹ دحمان الأشقر،¹²⁴⁰ عطرّد،¹²⁴¹ الدارمي،¹²⁴² أحمد النصبي،¹²⁴³ أبو الفيّاض، إبراهيم بن الهيثم، قراريط، إبراهيم بن جرجس، الصلت بن الفيّاض.

الباب الخمسون

في ذكر المغنيات في الدولة الاموية وأسمائهن

- ¹²³⁸ "هو عمر بن داود بن زاذان. و جدّه زاذان مولى عمرو بن عثمان بن عفّان. وكان عمر مهندساً. وأخذ الغناء عنه حكم وذووه من أهل وادي القرى. وكان قدم إلى الحرم فأخذ من غناء أهله فحذق و صنع فأجاد وأتقن. وكان طيّب الصوت شجيّه مطرباً. وكان أول من غنّى من أهل وادي القرى؛ واتصل بالوليد بن يزيد في أيام إمارته فتقدّم عنده جدّاً، وكان يسمّيه جامع لذاتى ومحبي طربى. وقتل الوليد وهو يغنّيه، وكان آخر عهده به من الناس"، الأغانى، الإصفهاني، 62/7.
- ¹²³⁹ "حنين بن بلوع الحيريّ، وكان شاعراً مغنياً فحلاً من فحول المغنين، وله صنعة فاضلة متقدّمة، وكان يسكن الحيرة ويكري الجمال إلى الشام وغيرها، وكان نصرانياً"، الأغانى، الإصفهاني، 560/2.
- ¹²⁴⁰ "دحمان لقب لقب به، واسمه عبد الرحمن بن عمرو، مولى بني ليث بن بكر بن عبد مناة بن كنانة. و يكنى أبا عمرو، ويقال له دحمان الأشقر. قال إسحاق: كان دحمان مع شهرته بالغناء رجلاً صالحاً كثير الصلاة معدّل الشهادة مدمناً للحجّ؛ و كان كثيراً ما يقول: ما رأيت باطلاً أشبه بحق من الغناء"، الأغانى، الإصفهاني، 305/6.
- ¹²⁴¹ "عطرّد مولى الأنصار، ثم مولى بن عمرو بن عوف، وقيل: إنه مولى مزينة، مدنيّ، يكنى أبا هارون، وكان ينزل قباء. وزعم إسحاق أنه كان جميل الوجه، حسن الغناء، طيّب الصوت، جيّد الصنعة، حسن الرأي و المروءة، فقيهاً قارناً للقرآن، وكان يغنّى مرتجلاً، وأدرك دولة بني أمية، وبقي إلى أيام الرشيد، وذكر ابن خردادبه فيما حدّثني به عليّ بن عبد العزيز عنه: أنه كان معدّل الشهادة بالمدينة؛ أخبره بذلك يحيى بن عليّ المنجم عن أبي أيّوب المدنيّ عن إسحاق"، الأغانى، الإصفهاني، 212/3.
- ¹²⁴² "الدارميّ من ولد سويد بن زيد الذي كان جدّه قتل أسعد بن عمرو بن هند، ثم هربوا إلى مكة فحالوا بني نوفل بن عبد مناف. وكان الدارميّ في أيام عمر بن عبد العزيز، وكانت له أشعار ونوادير، و كان من ظرفاء أهل مكّة، وله أصوات يسيرة"، الأغانى، الإصفهاني، 33/3.
- ¹²⁴³ هو معن طنبورى كان ينادم عبيد الله بن زياد: النَّصْبِيّ هو صاحب الأَنْصاب. وأول من غنّى بها وعنه أخذ النَّصْب في الغناء هو أحمد بن أسامة الهمداني، من رهط الأعشى الأذنين. ولم أجد نسبه متّصلاً فأذكره. وكان يغني بالطنبور في الإسلام. وكان، فيما يقال، ينادم عبيد الله بن زياد سرّاً ويغنّيه. وله صنعة كثيرة حسنة لم يلحقها أحد من الطنبوريين ولا كثير ممّن يغنّي بالعود. الأغانى، الإصفهاني، 334/6.

حمّادة ابنة معبد، حميدة¹²⁴⁴ جارية ابن تفاحة، نوّار جارية الوليد، الحنفاء، الهبيرة، بصبص،¹²⁴⁵ دنانير،¹²⁴⁶ ممّنة، بذل الكبيرة،¹²⁴⁷ زُنْفُطة، نظم العمياء، صناديد، لميس، متيمّ جارية علي، قلم الصالحية، عجائب جارية سليمان، (١٠٩/٥٥) ساحر السوءاء، قضيب السوءاء.

الباب الحادي والخمسون

في ذكر المغنين في الدولة العباسية وأسمائهم

سياط،¹²⁴⁸ زيد الأنصاري، أشعب الطامع،¹²⁴⁹ عباس، أبو مردانة، أبو زر زور، عبادل،¹²⁵⁰ محمد نعجة، أبو جوذرة، القواريري، صدّار المكيّ.

¹²⁴⁴ م: حسدة. | ورد في كتاب الأغاني عن مغنية اسمها حميدة وهي جارية ابن تفاحة، ولهذا قمنا بتصحيح خطأ الناسخ وكتبنا الاسم هنا حميدة. الأغاني، الإصفهاني، 52/9.

¹²⁴⁵ "كانت بصبص هذه جارية مولدة من مولدات المدينة، حلوة الوجه، حسنة الغناء، قد أخذت عن الطبقة الأولى من المغنين، وكان يحيى بن نقيس مولاها- وقيل نقيس بن محمد، والأول أصح- "صاحب قيان يغشاه الأشراف، ويسمعون غناء جواريه، وله في ذلك قصص نذكرها بعد، وكانت بصبص هذه أنفسهنّ وأشدّهنّ تقدّما".، الأغاني، الإصفهاني، 22/15.

¹²⁴⁶ كانت دنانير مولاة يحيى بن خالد البرمكيّ وكانت صفراء مولدة، وكانت من أحسن الناس وجها وأظرفهنّ وأكملهنّ أدبا وأكثرهنّ رواية للغناء والشعر، وكان الرشيد لشغفه بها يكثر مصيره إلى مولاها ويقوم عندها. الأغاني، الإصفهاني، 304/18.

¹²⁴⁷ كانت بذل صفراء مولدة من مولدات المدينة، وربّيت بالبصرة، وهي إحدى المحسنات المتقدّمات، وكانت حلوة الوجه ظريفة، ضاربة متقدّمة، وابتاعها جعفر بن موسى الهادي، فأخذها منه محمد الأمين، وأعطاه مالا جزيلا، فولدهما جميعا يدعون ولأهها. فأخذت بذل عن أبي سعيد مولى فائد ودحمان وفليح وابن جامع وإبراهيم، وطبقتهم. الأغاني، الإصفهاني، 53/17.

¹²⁴⁸ مغن ومسيقار مشهور. كان إذا غنى يؤثر بالقلوب. وكان حسن الصوت. وكان أستاذا كبيرا وهو معلم ابن جامع وإبراهيم الموصلي. اسمه عبد الله بن وهب وكنيته أبو وهب. ولد في مكة وكان مولى قبيلة بني خزاعة. وكان يجيد ضرب العود.

وقد تزوج من أم ابن جامع وكان هذا هو السبب في التقارب بينهما. من تاريخ الغناء عند العرب، أحمد الجندي، 52-54. م: الطمع.

¹²⁵⁰ عبادل: هو أحد الموالي. عاش في قبيلة قريش ودخل الإسلام واختلط بالعرف ولا يعرف أصله. يعتبر من مغنبي الطبقة الثانية وهو في مرتبة يونس الكاتب ودحمان والسياط الذين عاشو معه في نفس الفترة الزمنية. من تاريخ الغناء عند العرب، الجندي، 161-163.

وبعد هؤلاء: حكم الوادي،¹²⁵¹ أبو جندب، معاذ بن الطيّب، ابن جامع، إبراهيم الموصلي، فليح،¹²⁵² منصور ضارب زلزل،¹²⁵³ ابن صغير العين، إسحق بن إبراهيم الموصلي، أبو صدقة، مسكين، هشام بن جامع، جندب الاسود، أبو عباد، الرف مدني، ابو زگار الأعمى، يزيد حوراء، خزرج، محمد بن بهرام، اليقطيني.

وبعد هؤلاء: (١١٠/ظ) المهدي، قاسم [بن] زنقطة،¹²⁵⁴ اسماعيل بن زنقطة،¹²⁵⁵ منصور بن قرة العين، علوية، مخارق، محمد بن بسخنر،¹²⁵⁶ عمرو بن بانه، الحفصي.

وبعد هؤلاء: أبو طومار، محمد بن الهيثم، محمد بن عمران البرمكي، أبو شيخ، خالد المكي، البندق، أخضر العين، الباهلي، ابن العجوز.

الباب الثاني والخمسون

في ذكر المغنيات في الدولة العباسية وأسمائهن

- ¹²⁵¹ هو الحكم بن ميمون مولى الوليد بن عبد الملك. وكان أبوه حلاقاً يخلق رأس الوليد، فاشتراه فأعتقه. وكان حكم طويلاً أحول، يكره الجمال ينقل عليها الزيت من الشام إلى المدينة. ويكنى أبا يحيى. وقال مصعب بن عبد الله بن الزبير: هو حكم بن يحيى بن ميمون، وكان أصله من الفرس، وكان جملاً ينقل الزيت من وادي القرى إلى المدينة. الأغاني، الإصفهاني، 480/6.
- ¹²⁵² هو مولى بني مخزوم وأحد مغني الدولة العباسية: فليح رجل من أهل مكة، مولى لبني مخزوم، ولم يقع إلينا اسم أبيه. وهو أحد مغني الدولة العباسية، له محلّ كبير من صناعته، وموضع جليل. وكان إسحاق إذا عدّ من سمع من المحسنين ذكره فيهم وبدأ به. وهو أحد الثلاثة الذين اختاروا المائة الصوت للرشيد. الأغاني، الإصفهاني، 502/4.
- ¹²⁵³ هو منصور زلزل أشهر ضارب بالعود ظهر في القرن الثاني للهجرة، في أيام الدولة العباسية، وأصله من أهل الكوفة أتى به إبراهيم الموصلي مع برصوم الزامر وتعهدهما بالتعليم، وكان كل منهما مطبوعاً في صناعته فريداً لم يكن مثله. أنظر: المعجم الموسيقي الكبير، غطاس عبد الملك خشبة، 244/5.
- ¹²⁵⁴ م: قاسم زنقط. | ورد في كتاب الأغاني بالشكل التالي "القاسم بن زنقطة".
- ¹²⁵⁵ م: زنقط. | ورد في كتاب الأغاني بالشكل التالي " زنقطة".
- ¹²⁵⁶ م: بسخير | محمد بن الحارث بن بسخنر: هو محمد بن الحارث بن بسخنر، ويكنى أبا جعفر. وهم فيما يزعمون، موالى المنصور. وأحسبه ولاء خدمة ولا ولاء عتق. وأصلهم من الري. وكان محمد يزعم من ولد بهرام جوبين. وولد محمد بالحيرة. وكان يغني مرتجلاً، إلا أن أصل ما غنى عليه المعزفة، وكانت تحمل معه إلى دار الخليفة. الأغاني، الإصفهاني، 298/12.

غادر جارية موسى، ضيف جاريته أيضا، شاربة فرعاء، مخارق جارية إسحق، متيم الحولاء، قلم الصفراء، بزل جارية ابن طاهر، بيات جارية كاتب راشد، ام علي بنت الرأس، فريدة الصغرى، خشف الواضحية، فهيمة السوداء، زينب الكبرى، هدى جارية مسلمة، آمنة بنت المالكي، منعة السوداء.

(١١١/و٥٦)

الباب الثالث والخمسون

في ذكر الممالك من المغنين والمغنيات في الدولة العباسية

الرجال: نافع الخير، أبو كامل، فتح، سبط، معبد، مخارق، سرور، زرزور، بديح، سليمان، عبدال، قمره، طناب، قرقر، فلفل، صغير، حسين الأحول، سلسل، مياح. النساء: بدعة، ملاحظ، ملح، فوز، غرام، أنيس، رداد، قلم، نشوان، سارية، منية، مياحة، مسكة، الدارمية، زينب، اشتياق، حلوة، الطويلة، رياء الناجية.

الباب الرابع والخمسون

في ذكر المغنين والمغنيات في أيام الإخشيدة بمصر

(١١٢/ظ٥٦) أبو القاسم الفارسي، أبو بكر الأنباري، حسن الدقاف، أبو على بن الجزار، أبو الفتح بن الحرية، مرزوق الأسود، ابن مصص الزامر، القاع الزامر، ابن المنجم طنبوري، نحدير غلام سلما، الواسطي، ابن الكوفي.

ومن المغنيات: تحفة جارية سكن، ولهى البغدادية، سمر الربابية، صلف الصغيرة، ست الصغار جارية مشفق، إنصاف السوداء، نشوان الراقصة، نغم المادرائية، تحفة الجنكية.

الباب الخامس والخمسون

في ذكر المغنين في الدولة العلوية بمصر وأسمائهم

عبدالله الحويلاء، الشريف الرسي، مظفر بن الحويلاء، أبو عبدالله اخوه، البطل اخوه، النظام، نجم البختياري، ابن الرسائلي، ابن المفارعي، أبو عبدالله بن الطحان، (١١٣/و٥٧) أبو محمد بن الطحان، أبو القاسم طاهر، أبو مرة السعلي، خمار بن نحير، ابن الراشدية، الكبريتي، الوطواط، الجلادي، ابن خرط البلح، حسن الردي، علي ولده، مرجا بن الحويلاء، أحمدكا، ابن البرم، فائك الرائقي، نجا بن الخنّاق، الإسكاف، البركاني، ابن السراعية، ابن الشامية، نصيرة، القنينة، ابن الكتبي، يحنس، ابن الرقامة، حسن الأعسر، ابن النصرانية، ابن مكتومة، ابنا البناء، ابن الجزار، ابن السهمي، الكوّاز، ابن السعد القفاص، النوفلي، خُمار البحنّي، ابن الفرّاس، ابن مرّة، الهاشمي، ابو علي بن الرسي، ابن طاهر، الشيخ ابو الحسين محمد بن الطحّان، مؤلف هذا الكتاب.

الباب السادس والخمسون

في ذكر المغنيات في الدولة العلوية وأسمائهن

(١١٤/ظ٥٧) شكلة المعتصمية، غنّيمة الرياحية، صولة، شرارة، يسرى، غنّيمة، بشر النادرية، ظرف الوزيرية، شُريرة الوزيرية، صيانة اليمينية، صيانة العقيلية، الخالة، جُرادة الرونية، مصابيح الرياحية، زهوة البغدادية، عدّة الأفطسية، شُهر القاندية، شجوة الحديدية، الأسمرية، بدر الطبّالة، الشكرية، عرس القُمية، زور الر {كابية}، طوعة، زينة السرجونية، معاني الأبوا، إسحاقية، السوداء الحالكية، ابنة لؤلؤ، ابنة نحير، اليوسفية، البيضاء زوجة الحويلاء، بُكور جارية الرئيس، البغدادية جارية {البكجوري}،¹²⁵⁷ ملك الرسية، زينة القضيبية، لذة ابنة القابلة، مليكة، أعصر بطنة،

شرارة التاهوتية، المرصدية، البابلية، ودّ الرسيّة، طربة جارية اليتيم، شمامة رفيقتها
الوزيرية، السوداء، جنحة، قصير السكر، سبت الحاكمة، السعدية، النعيمية، الحرّية،
حظة، القائدة، فاسق {الخريطية}،¹²⁵⁸ قصص الأفضسية، ابنة الخبّازة، الفضية.

(١١٥/٥٨)

الباب السابع والخمسون

في ذكر الممالك في الدولة العلوية وأسمائهم

نجا غلام برجوان، وشاح غلام ابن قمامة، سعادة أخو شهر، أهيف غلام السيدة،
رياض غلام بنت مائة، مرهف القاندي، مفدى غلام عزيز، عزيز غلام فضل، صابر
غلام ابن حنون، شفيح، تقي، دينار الفلكي، مقبل، مرهف غلام بديع، تمكين غلام ولي
العهد، نحيد غلام السيدة، منقد الفلكي، مبشر غلام طرب، ربحان غلام المقدودة، هوى
غلام فلك، إقبال غلام جوهر، دينار غلام جوهر، أهيف غلام نحير، بشارة غلام ابن
مقشر، سعادة الركابي.

الباب الثامن والخمسون

في أسماء المغنين الشاميين

(١١٦/ظ٥٨) علي الحمزاوي، النقّاش، محسن، عكر المدام، ابن الحكم،
فرح، محارب، بركات، أسيد، غنائم، العفيف، المستهام، نجيم غلام العقيرة، علي العوّاد،
أبو سعد الرقي، أبو تراب، بركات الدبيب، ابن الدبيب، الزفان، المغفل، سويكة، علوسة،
ابن الصياد الصريفي، شلقان، النشو، أحمد القوّاس، غنائم الماخوري، زعرورة، سرور

البارد، نجا غلام ابن الخواص، فضال الشماس، علي عصفورة، ابن المراعي، ابن الخرائطي.

الباب التاسع والخمسون

في أسماء المغنيات الشاميات

الإسكافية، الشبلية، زاد، مهر ابنة أبي إسحق، السحمانية، البزاعية، الإصبهانية، ابنة العصار، أم علي، مستطرف، شوق الجعفرية، الدخانية، الجوهريّة، السمراء، الأربعية، الفريدة، قرب البزالية، البغدادية، بنت الحرمي، (١١٧/٥٩) نغاش الشوكية، الزعفرانية، الجناحية، شجا البزالية، زنام زامرة، رضى، الدببية، الماوردية، العلوسية، بنت الدببية، السحية، بنت الطرائفي، البيروتية.

الباب الستون

في معرفة من غنى من خلفاء بني أمية

يزيد بن عبد الملك، الوليد بن يزيد، مروان بن الحكم.

الباب الواحد والستون

في معرفة من غنى من خلفاء بني العباس

المهدي، الرشيد، الأمين، المأمون، المعتصم، الواثق، المتوكل، المعتز، المعتزل، إبراهيم بن المهدي.

الباب الثاني والستون

في معرفة من غنى من أولاد الخلفاء

(...)¹²⁵⁹

(١١٨/ظ٥٩)

الباب الثالث والستون

في معرفة من غنى من بنات الخلفاء

علية بنت المهدي، أم أبيها بنت الرشيد، حمدة بنت الرشيد، أم عبد الله بنت عيسى بن علي، ليلى بنت علي بن المهدي، فاطمة بنت عبد الله بن موسى.

الباب الرابع والستون

في ذكر من غنى من الوزراء والامراء وأولادهم

الفضل بن الربيع، زكريا بن معاذ، إبراهيم بن إسحق، أبو دلف العجلي، محمد بن الجهم الموصلي، داود بن العباس، موسى بن بديع، محمد بن الهيثم، ابن الخال، عبد الله بن طاهري، هارون بن الحسن بن سهل، موسى بن صالح، محمد بن جميل.

الباب الخامس والستون

(١١٩/و٦٠)

في معرفة الطنبوريين والطنبوريات

ابن برد الخباز، ابن الكيس، النصيبي، ابن خاقان، ابن شراشير، المسدود، الحركوس، ابو حنيفة، ابن العريف، عيسى السمين، ابن العطشي، أبو الشيص، ابن الطويل، ابن الحيلي.

¹²⁵⁹ لا يوجد في هذه المخطوطة أي معلومات مندرجة تحت عنوان " أسماء من غنى من أولاد الخلفاء". وذلك يعود اما لسهو الناسخ عن ايراد المعلومات أو لضياح الاوراق ضمن ما ضاع من المخطوطة.

النساء: رقيق العمياء، رباب، وجيهة، رقيق السمراء، صلف الربابية، بنت

سلمة.

الباب السادس والستون

في ادب الزهزة في الطرب للرجال والنساء

الزهزة: ¹²⁶⁰ أمر يبعثه الطرب بقدر إحسان المغني ومعرفة المزهزه، وتحتاج إلى أدب فيها ومعرفة مواضعها وأوقاتها فتبعث نشاط المغني على محاسن الغناء. ويقال: الزهزة نشاط الإحسان، وأنا أقول: الزهزة (١٢٠/ظ٦٠) شكر الإحسان لأن الشكر بالشكر يستدعي المزيد.

ويحتاج العارف بمواضع الألحان وفصولها، ومحاسن النغم وتأليفها، ومحاسن الضرب وغرائبه، أن يُزهزه عند انقضاء كل نوع من هذه الأنواع المستحسنة. فإنه إن زهزه مع ابتدائها سترها وغيبها وامتنع بقية المستمعين من التلذذ بها، وحجز بين المغني وبين ما قصد من اطراب الناس كآفة. لان المجلس غير مقصور على واحد دون الجماعة. ولا يجب أن يكثر الصياح على كل موضع، فإنه قد قيل: إذا كثر الإحسان سقط الإستحسان.

فأما ما يتعلق بالرجال وزهزتهم فإن كانوا بحضرة خليفة أو ملك أو رئيس فما تجب – بالجملة - الزهزة لرجل ولا قينة، والجواب أن يلزم الادب والصمت في كلا ¹²⁶¹ الحالين إلا أن يأذن الرئيس بذلك فيما (١٢١/و٦١) يتعلّق بالرجال فيمتثل أمره.

¹²⁶⁰ الزهزة: يعني الإستحسان وتشجيع المغني، وهي لفظ محرف بالعربية عن كلمة فارسية، أصلها "زهى". المعجم الموسيقي الكبير، غطاس عبد الملك خشبة، 42/3.
¹²⁶¹ م: كلي | والصواب ما أثبتناه.

وأما ما يتعلق بالنساء فإن لم يكن عن ذلك مندوحة فيدعى لصاحب الستارة بالبقاء والامتناع بالسرور والنعم، وتعرّج على التسبيح قليلا قليلا بحيث لا تسمع الستارة، فيكون ذلك كالمضافرة والمعارضة لمن خلفها، على أن ترك ذلك أحمد وأعود.

وقد سمعت ورأيت من يقول: وخلف الستارة أمهات الأولاد: وا سُخام وجهي، وا هلاكي، يا قوم إرحموني، فديت والله ذا الفمّ، بضمه وتشديده ويتناهد وتجري دموعه وصاحب الستارة يضحك.

وسمعت آخر يقول: القدح في يد عبدكم أبي¹²⁶² عبد الله بهذا اللفظ، وآخر يصيح: سرى عسكري إلى دكوكو إذا حواخوا، وآخر يقول وهو عند صديق له وقد إقترح صوتا على ستارته: والله ما تغني إلا صوتي قبلا، وآخر يقول: (١٢٢/ظ٦١) رُدِّيهِ يَا سْتِي رديه مرّة واحدة، ومنهم من يقول: ابدا ابدا مائة مرّة وهو لا يفهم ما يقول.

وقال لي إنسان محقق بالغناء: أسمع بالله ذا الشهقة¹²⁶³ ما احسنها، واللحن معتمد لانه حكاية القائلين بلغتهم. وقال لي آخر متخصص: ما سمعت قط أحسن من غناء فلانة كأن فيه حمام يستطيع إلى فوق.

وزهرة إنسان عند بعض الرؤساء بكلام مستبشع فغمزته فقال: لا تغمزني والله ما هي عندي إلا مثل أختي. ومثل هذا كثير يقع من الجهال الحمقى.

الباب السابع والستون

في ذكر المائة الصوت المختارة¹²⁶⁴

¹²⁶² م: أبو. شَهَقَةٌ: تأوّه، أنين، المعجم اللغة العربية المعاصر، 1244/2.
¹²⁶³ المائة الصوت المختارة: سميت هذه الاصوات بالاصوات المختارة لأنه وقع عليها الاجماع بأنها أفضل الاصوات براعة وصنعة. وقد نسبت الى من غناها. وفي رواية الأغاني أن هذه الاصوات تم اختيارها بناء على طلب هارون الرشيد. ولكن عندما قابلنا بين الحاوي الفنون والأغاني فيما يخص المائة صوت نجد أن هناك اختلاف بين الاصوات المائة المختارة في الكتابين. وقد تم خروج ابن الطحان عن الاصوات التي اجتمع عليها المؤلفون ومنهم صاحب الاغاني الذي جمع هذه الاصوات ولملم شتاتها وذكر بالتفصيل اصحابها، ومنظمتها، ومغنيها، اضافة الى ذكره طرق ايقاعها وأنواع ألحانها. بينما

الصوت المختارة مائة صوت أختيرت من الغناء كله للرشيد، ثم أختير منها خمسون، واختير من الخمسين عشرة، ومن العشرة ثلاثة أصوات مع الإجماع عليها وهي: ¹²⁶⁵ (١٢٣/و٦٢) القصر فالنخل، ¹²⁶⁶ والآخر: أهاج هواك المنزل، ¹²⁶⁷ والثالث: تشكى الكميث الجري. ¹²⁶⁸

ثم يأتي بعد وهذه أسماؤها: إختوت لا تبعدوا، ¹²⁶⁹ ولم أركب الحمير، إذا ما طواك، ¹²⁷⁰ إلى جيداء قد بعثوا، ¹²⁷¹ وليس بتزويق، ¹²⁷² لعلك إن طالت لرقت، وما هذا ذكر القلب داه، أزجر العين، ¹²⁷³ عوجا خليلي، ¹²⁷⁴ راع الفؤاد، ¹²⁷⁵ أهاجتك الطعائن، ¹²⁷⁶

وجد ابن الطحان قد مهد الى هذه الاصوات بأنها اختيرت من الأصوات بناء على رغبة هارون الرشيد وان تم اختيار من هذه المائة خمسون ومن الخمسين تم اختيار عشرو فثلاثة التي قد تم الاجماع عليها. وقام فقط بذكر الاصوات دون اي شرح او تعليق او اضافة معلومات. ولربما نوافق الاصبهاني في هذا الموضوع نظرا لقرب عهده من هارون الرشيد ولاعطائه معلومات وافيه عن كل صوت وهذا ما لم يفعله ابن الطحان. وفي مقارنتنا بين الاصوات المئة التي وردت في كتاب ابن الطحان وفي كتاب الاصبهاني قمنا بتقسيم هذه الاصوات الى المجموعات التالية:

المجموعة الاولى: وهي تضم خمسا وعشرين صوتا، وهي عند الاصبهاني من المئة صوت كذلك. المجموعة الثانية: وهي تضم واحدا وثلاثين صوتا موجودة في مواطن متفرقة في كتاب الاغاني ولكنها من غير المائة الصوت المختارة.

المجموعة الثالثة: وهي تضم ثمانيا وثلاثين صوتا بم ترد في كتاب الاغاني البت. وقد قمنا بالتعليق على كل صوت وذكر المجموعة التي ينتمي اليها في المواطن في الهوامش التالية. اما الاصوات التي تنتمي الى المجموعة الثالثة وهي الغير متواجدة في كتاب الاغاني لم نجر عليها اي تعليق نظرا لمقابلتنا الاثرين ببعضهما فقط.

¹²⁶⁵ تم الاجماع على هذه الاصوات الثلاثة في كتاب حاوي الفنون وكتاب الاغاني وبدون فارق في الترتيب. **الأغاني، الإصفهاني، 42/1.**

¹²⁶⁶ "القصر فالنخل فالجماء بينهما اشهى إلى القلب من أبوان جبرون". هذا الصوت هو أول صوت ورد في كتاب الأغاني كما ورد أولا في كتاب حاوي الفنون. انظر: **الأغاني، الإصفهاني، 42/1.**

¹²⁶⁷ "أهاج هواك المنزل لما جهدته وبين لو يستطيع ان يتكلما". قد تم ورد هذا الصوت في المرتبة الثانية في الحاوي والاعان ايضا. انظر: **الأغاني، الإصفهاني، 42/1.**

¹²⁶⁸ "تشكى الكميث الجري لما جهدته وبين لو يستطيع أن يتكلما". ورد هذا الصوت في المرتبة الثالثة في كتاب الحاوي والأغاني ايضا. انظر: **الأغاني، الإصفهاني، 42/1.**

¹²⁶⁹ هذا الصوت موجود في كتاب الأغاني، ولكن ليس من ضمن المائة الصوت المختارة. **الأغاني، الإصفهاني، 252/1.**

¹²⁷⁰ ورد هذا الصوت في كتاب الأغاني على انه احد الاصوات الثلاثة المختارة حسب احدى الروايات. انظر: **الأغاني، الإصفهاني، 43/1، 321.**

¹²⁷¹ ورد هذا الصوت في كتاب الأغاني على انه احد الاصوات الثلاثة المختارة حسب احدى الروايات. **الأغاني، الإصفهاني، 297/1، 43.**

¹²⁷² هذا الصوت موجود ضمن المائة الصوت المختارة في كتاب الأغاني، انظر: **الأغاني، الإصفهاني، 231/1.**

¹²⁷³ هذا الصوت موجود في كتاب الأغاني، ولكن ليس من ضمن المائة الصوت المختارة. **الأغاني، الإصفهاني، 41/5.**

¹²⁷⁴ هذا الصوت موجود ضمن المائة الصوت المختارة في كتاب الأغاني، الإصفهاني، **253/3.**

¹²⁷⁵ هذا الصوت موجود ضمن المائة الصوت المختارة في كتاب الأغاني، الإصفهاني، **571/2.**

¹²⁷⁶ هذا الصوت موجود ضمن المائة الصوت المختارة في كتاب الأغاني، الإصفهاني، **417/6.**

لمن الديار،¹²⁷⁷ رُبَّ ركب قد أناخوا،¹²⁷⁸ كليب لعمرى،¹²⁷⁹ نفرتُ قلوصي،¹²⁸⁰
 إن العيون،¹²⁸¹ ولها بالماطرون، ولهن بالبيت،¹²⁸² أم سلام،¹²⁸³ حوراء ممكورة،¹²⁸⁴
 عوجي علي فسلمي،¹²⁸⁵ أماطت كساء الخز،¹²⁸⁶ أليست بالتي قالت،¹²⁸⁷ لحيني والبلاء،¹²⁸⁸
 قليل على ظهر،¹²⁸⁹ أمن آل مية رائح،¹²⁹⁰ مررت على أطلال، عوجي علينا ربة
 الهودج،¹²⁹¹ لا يبعدن ربيعة،¹²⁹² أجمع الحيّ انطلاقا،¹²⁹³ أشارت بمدراها،¹²⁹⁴ أحد لعمره،
 رتّ حبل الوصل، دَع [ذا] وعدّ القول،¹²⁹⁵ فلا زال حسري، إذهب فلا يبعدنك،¹²⁹⁶ ألم
 يولع بهجرك، علق القلب بزوعا،¹²⁹⁷ عرق يجاسم أطلالا، دعون الهوى ثم،¹²⁹⁸ أ معارف

- ¹²⁷⁷ هذا الصوت موجود ضمن المائة الصوت المختارة في كتاب الأغاني، الإصفهاني، 416/8.
- ¹²⁷⁸ هذا الصوت موجود ضمن المائة الصوت المختارة في كتاب الأغاني، الإصفهاني، 391/2.
- ¹²⁷⁹ هذا الصوت موجود في كتاب الأغاني، ولكن ليس من ضمن المائة الصوت المختارة. الأغاني، الإصفهاني، 55/4، 26/5، 49/5، 326/1، 50/5.
- ¹²⁸⁰ هذا الصوت موجود في كتاب الأغاني، ولكن ليس من ضمن المائة الصوت المختارة. الأغاني، الإصفهاني، 305/16، 312، 308.
- ¹²⁸¹ هذا الصوت موجود ضمن المائة الصوت المختارة في كتاب الأغاني، الإصفهاني، 223/7.
- ¹²⁸² هذا الصوت موجود في كتاب الأغاني، ولكن ليس من ضمن المائة الصوت المختارة. الأغاني، الإصفهاني، 225، 227/1، 474/18.
- ¹²⁸³ هذا الصوت موجود ضمن المائة الصوت المختارة في كتاب الأغاني، الإصفهاني، 61/7.
- ¹²⁸⁴ هذا الصوت موجود في كتاب الأغاني، ولكن ليس من ضمن المائة الصوت المختارة. الأغاني، الإصفهاني، 15/3، 204/502، 9/14.
- ¹²⁸⁵ هذا الصوت موجود في كتاب الأغاني، ولكن ليس من ضمن المائة الصوت المختارة. الأغاني، الإصفهاني، 314، 315/1، 518، 519، 504، 509/6.
- ¹²⁸⁶ هذا الصوت موجود في كتاب الأغاني، ولكن ليس من ضمن المائة الصوت المختارة. الأغاني، الإصفهاني، 143/19.
- ¹²⁸⁷ هذا الصوت موجود في كتاب الأغاني، ولكن ليس من ضمن المائة الصوت المختارة. الأغاني، الإصفهاني، 243، 246/1، 369/8.
- ¹²⁸⁸ هذا الصوت الذي ذكره ابن الطحان هو عبارة عن كلمات احتواها بيت في إحدى القصائد التي وردت في كتاب الأغاني والتي لم يذكر الاصبهاني فيها انها من احد الأصوات. الأغاني، الإصفهاني، 307/1.
- ¹²⁸⁹ هذا الصوت الذي ذكره ابن الطحان هو عبارة عن كلمات احتواها بيت في إحدى القصائد التي وردت في كتاب الأغاني والتي لم يذكر الاصبهاني فيها انها من احد الأصوات. الأغاني، الإصفهاني، 91/1.
- ¹²⁹⁰ هذا الصوت موجود في كتاب الأغاني، ولكن ليس من ضمن المائة الصوت المختارة. الأغاني، الإصفهاني، 8/11.
- ¹²⁹¹ هذا الصوت موجود في كتاب الأغاني، ولكن ليس من ضمن المائة الصوت المختارة. الأغاني، الإصفهاني، 221، 313/1، 3، 241، 578، 579/2.
- ¹²⁹² هذا الصوت الذي ذكره ابن الطحان هو عبارة عن كلمات احتواها بيت في إحدى القصائد التي وردت في كتاب الأغاني والتي لم يذكر الاصبهاني فيها انها من احد الأصوات. الأغاني، الإصفهاني، 305، 308/16.
- ¹²⁹³ هذا الصوت الذي ذكره ابن الطحان هو عبارة عن كلمات احتواها بيت في إحدى القصائد التي وردت في كتاب الأغاني والتي لم يذكر الاصبهاني فيها انها من احد الأصوات. الأغاني، الإصفهاني، 315/10، 219/1.
- ¹²⁹⁴ هذا الصوت موجود في كتاب الأغاني، ولكن ليس من ضمن المائة الصوت المختارة. الأغاني، الإصفهاني، 92/1.
- ¹²⁹⁵ هذا الصوت موجود في كتاب الأغاني، ولكن ليس من ضمن المائة الصوت المختارة. الأغاني، الإصفهاني، 453/10.
- ¹²⁹⁶ هذا الصوت الذي ذكره ابن الطحان هو عبارة عن كلمات احتواها بيت في إحدى القصائد التي وردت في كتاب الأغاني والتي لم يذكر الاصبهاني فيها انها من احد الأصوات. الأغاني، الإصفهاني، 311/16.
- ¹²⁹⁷ م: رزوعا. | زوع: من أسماء النساء. هذا الصوت موجود في كتاب الأغاني، ولكن ليس من ضمن المائة الصوت المختارة. الأغاني، الإصفهاني، 215/5.
- ¹²⁹⁸ هذا الصوت موجود في كتاب الأغاني، ولكن ليس من ضمن المائة الصوت المختارة. الأغاني، الإصفهاني، 123/9.

الدمن،¹²⁹⁹ لمن طلل بذى سلم، عادتي هم، غير الفؤاد، (١٢٤/ظ٦٢) أنختم علينا
كلكل،¹³⁰⁰ إذا قلت تسلو النفس،¹³⁰¹ بالله يا ظبي بني الحارث،¹³⁰² أمن أم عمرو بالحريق،
أصبح القلب في الحبال،¹³⁰³ خليلي فيما عشتما،¹³⁰⁴ بعثني رسولا في،¹³⁰⁵ وقفت على
دار¹³⁰⁶ لسعدى،¹³⁰⁷ مهاة لو أن الذر،¹³⁰⁸ إن العيون،¹³⁰⁹ حجب الألى كنا نسر،¹³¹⁰ تصوع
مسكا بطن،¹³¹¹ ومن أجل ذات الخال،¹³¹² أمن ريحانة الداعي،¹³¹³ حلفت يمينا يا بثينة،
نعب الغراب ببين، خليلي¹³¹⁴ داويتما ظاهرا،¹³¹⁵ قم تأمل وأنت، جرى ناصح
بالود،¹³¹⁶ هيهات من أمة الوهاب،¹³¹⁷ يا ربة البغلة الشهباء،¹³¹⁸ يا دار عبله من
مشارق،¹³¹⁹ أرسلت هند إلينا، رد الخليط جمالهم، ألا أيها الشادن،¹³²⁰ تبلت فؤادك،¹³²¹

-
- ¹²⁹⁹ هذا الصوت موجود ضمن المائة الصوت المختارة في كتاب الأغاني، الإصفهاني، 485/6.
¹³⁰⁰ هذا الصوت موجود في كتاب الأغاني، ولكن ليس من ضمن المائة الصوت المختارة. الأغاني، الإصفهاني، 171/21
¹³⁰¹ هذا الصوت موجود ضمن المائة الصوت المختارة في كتاب الأغاني، 384/6
¹³⁰² م: الحرث. | هذا الصوت موجود في كتاب الأغاني، ولكن ليس من ضمن المائة الصوت المختارة. الأغاني، الإصفهاني،
154/15؛ 246/1.
¹³⁰³ هذا الصوت موجود في كتاب الأغاني، ولكن ليس من ضمن المائة الصوت المختارة. الأغاني، الإصفهاني، 183/1
¹³⁰⁴ هذا الصوت موجود في كتاب الأغاني، ولكن ليس من ضمن المائة الصوت المختارة. الأغاني، الإصفهاني، 114/1.
¹³⁰⁵ هذا الصوت موجود في كتاب الأغاني، ولكن ليس من ضمن المائة الصوت المختارة. الأغاني، الإصفهاني، 301/1.
¹³⁰⁶ ورد في كتاب الأغاني: "ربع".
¹³⁰⁷ هذا الصوت موجود ضمن المائة الصوت المختارة في كتاب الأغاني، الإصفهاني، 399/6.
¹³⁰⁸ هذا الصوت موجود ضمن المائة الصوت المختارة في كتاب الأغاني، الإصفهاني، 498/4.
¹³⁰⁹ هذا الصوت موجود ضمن المائة الصوت المختارة في كتاب الأغاني، الإصفهاني، 222/7.
¹³¹⁰ هذا الصوت موجود ضمن المائة الصوت المختارة في كتاب الأغاني، الإصفهاني، 31/3.
¹³¹¹ هذا الصوت موجود في كتاب الأغاني، ولكن ليس من ضمن المائة الصوت المختارة. الأغاني، الإصفهاني، 113/5،
419/6، 163/9.
¹³¹² هذا الصوت موجود في كتاب الأغاني، ولكن ليس من ضمن المائة الصوت المختارة. الأغاني، الإصفهاني، 222/1،
193/19.
¹³¹³ هذا الصوت موجود في كتاب الأغاني، ولكن ليس من ضمن المائة الصوت المختارة. الأغاني، الإصفهاني، 136/15،
148، 149.
¹³¹⁴ ورد في كتاب الأغاني: "طبيبي".
¹³¹⁵ هذا الصوت موجود في كتاب الأغاني، ولكن ليس من ضمن المائة الصوت المختارة. الأغاني، الإصفهاني، 207/13.
¹³¹⁶ هذا الصوت موجود في كتاب الأغاني، ولكن ليس من ضمن المائة الصوت المختارة. الأغاني، الإصفهاني، 581-580/2.
¹³¹⁷ هذا الصوت موجود في كتاب الأغاني، ولكن ليس من ضمن المائة الصوت المختارة. الأغاني، الإصفهاني، 110/1،
368/8.
¹³¹⁸ م: الشهباء. | هذا الصوت موجود في كتاب الأغاني، ولكن ليس من ضمن المائة الصوت المختارة. الأغاني، الإصفهاني،
174/1
¹³¹⁹ هذا الصوت موجود ضمن المائة الصوت المختارة في كتاب الأغاني، الإصفهاني، 385، 488/8.
¹³²⁰ هذا الصوت موجود ضمن المائة الصوت المختارة في كتاب الأغاني، الإصفهاني، 106/7.
¹³²¹ هذا الصوت موجود ضمن المائة الصوت المختارة في كتاب الأغاني، الإصفهاني، 351/4.

قومي هم قتلوا أميم،¹³²² باتت عينه، أقصدت زينب قلبي،¹³²³ أشاقتك معنى منزل، يا صاحبِّي قفانستخبر،¹³²⁴ أما القطاة فإني،¹³²⁵ حلفت يمينا يا أميمة،¹³²⁶ إن الخليط أجد البين،¹³²⁷ بكرت عليك فهيجت، (أرقت وبابا المفر...؟)،¹³²⁸ ذكر الرباب وكان، أفاطم مهلاء،¹³²⁹ أجد بمجدك اليوم، قاتل الله قيس عيلان، ألا فاسألني يا دار، إن الحوادث بالمدينة، يا صاحبِّي قفا،¹³³⁰ (١٢٥/و٦٣)¹³³¹ وأشنب معسول، أتبعتهم مقلة إنسانها،¹³³² هاج مغاني الحي، ولما نزلنا ساحة الحي.

(١٢٦/ظ٦٣)

الباب الثامن والستون

في الرخصة في الغناء

أهل المدينة يحلون السماع، وكتب الأغاني تتضمن من الروايات عن جماعة ما يضعف الشرع ولا فائدة فيه، وما يساوي الترخيص في الغناء القدر في الدين.

¹³²² هذا الصوت الذي ذكره ابن الطحان هو عبارة عن كلمات احتواها بيت في إحدى القصائد التي وردت في كتاب الاغاني والتي لم يذكر الاصفهاني فيها انها من احد الاصوات. الأغاني، الإصفهاني، 323/1.

¹³²³ هذا الصوت موجود ضمن المائة الصوت المختارة في كتاب الأغاني، الإصفهاني، 531/4.

¹³²⁴ هذا الصوت موجود في كتاب الأغاني، ولكن ليس من ضمن المائة الصوت المختارة. الأغاني، الإصفهاني، 160/1، 203.

¹³²⁵ هذا الصوت موجود ضمن المائة الصوت المختارة في كتاب الأغاني، الإصفهاني، 400/8.

¹³²⁶ ورد هذا الصوت الذي ذكره ابن الطحان في كتاب الاغاني على الشكل التالي: حلفت يمينا غير ذي مثوية. وهو من الاصوات التي لم تصنف ضمن المائة الصوت المختارة.

¹³²⁷ هذا الصوت موجود في كتاب الأغاني، ولكن ليس من ضمن المائة الصوت المختارة. الأغاني، الإصفهاني، 408/10، 449.

¹³²⁸ لم يتم قراءة هذا الصوت لعدم وضوح الخط.

¹³²⁹ هذا الصوت موجود في كتاب الأغاني، ولكن ليس من ضمن المائة الصوت المختارة. الأغاني، الإصفهاني، 50/9.

¹³³⁰ هذا الصوت موجود في كتاب الأغاني، ولكن ليس من ضمن المائة الصوت المختارة. الأغاني، الإصفهاني، 227/1، 71/2.

¹³³¹ ابن الطحان ذكر في أثره أنه أورد المائة صوت المختارة. ولكن أثناء بحثنا في هذا الأثر لم نجد سوى أربع وتسعين صوتا. فوجه هذه الورقة ممسوح تماما ما عدا السطر الأول وأربع كلمات من السطر الثاني. ولربما تمام الاصوات المائة ورد في هذا الجزء الممسوح.

¹³³² هذا الصوت موجود ضمن المائة الصوت المختارة في كتاب الأغاني، الإصفهاني، 223/7.

غير أن الذي يقرب من العقل أن المروي عنهم: أنهم سمعوا الغناء الركابي واستجازوا سماعه إذ كان يجري مجرى الحدا والنشيد. وأول من اتخذ الغلمان المغنين على ما حكى عبدالله بن جعفر عليه السلام ولو كان بذلك كبير بأس لما استحلّه ولا استجازه.

ويحكى عن الحسن بن جعفر عليه السلام أنه قال: إن الطرب اريحية لو لقيت عندها لأبليت ولو سألت لأعطيت.

وحكى: أن ابن جريج¹³³³ وعمرو بن عبيد¹³³⁴ اجتمعا فتناظرا في الغناء، فشدد فيه عمرو بن عبيد ورخص فيه ابن جريج، (١٢٧/و٦٤) فقال عمرو بن عبيد: الله تعالى يقول: "ما يلفظ من قول إلا لديه رقيب عتيد"،¹³³⁵ فمن يكتب الغناء، أ صاحب اليمين أم صاحب الشمال؟ قال ابن جريج: لا هذا ولا هذا لانه لغو وليس بحسنة ولا بسيئة فيكتبه واحد منهما.

وكان بالبصرة بدويان فحضرا وليمة فيها غناء. فلما سمعاه قال أحدهما لصاحبه: انني لأسمع من هذا المختلف مخارجه المتفق معناه شيئا حسنا، أ ترى صاحب الحسنات يكتبه أم صاحب السيئات؟ فقال له الآخر: هو والله حسن وصاحب الحسنات أولى بالحسن من صاحب السيئات.

وقال بعض الزهاد: ما رأيت قط هزءا أشبه بالجد من الغناء.

وقد روي عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه: أنه سمع غناء رباح بن المعترف- وكان أحسن الناس غناء- فقال له: إن كنت قائلا فقل في كلمة ضرار بن

¹³³³ أبو الوليد عبد الملك بن عبد العزيز بن جريج الأموي مولا هم (80 هـ - 150 م). ويلقب بابن جريج. أحد العلماء الفقهاء وقراء القرآن ورواة الحديث عند أهل السنة والجماعة. وهو من تابعي التابعين، التاريخ الأوسط، البخاري، 98/2.

¹³³⁴ عمرو بن عبيد بن باب مولى لبني تميم (699 م - 761 م). ويكنى أبا عثمان. معتزلي صاحب رأي ليس بشيء في الحديث. وكان كثير الحديث عن الحسن وغيره، الطبقات الكبرى، ابن سعد، 201/7.

¹³³⁵

الخطاب.¹³³⁶ أتعرف رسماً كاطراد المذاهب؟ (١٢٨/ظ٦٤) فانبعث يغنيه. فقال له أحسنت. فقال: لو قلت زاه كان أعجب لي. قال: وما زاه؟ قال: كلمة كان كسرى إذا قالها أعطى أربعة آلاف¹³³⁷ درهم. فقال: أما هذا فلا، وأعطاه من ماله أربع مائة درهم.

الباب التاسع والستون

في صفة المغني الحاذق¹³³⁸

المغني الحاذق: من تمكن في أنفاسه، وتفرع في أجناسه، ولطف في اختلاسه ووفر حظه من حسن الصوت والشجي والتصرف ووفاء الطبع. والمغني يحتاج إلى ثلاث: ¹³³⁹ الحكاية، والرواية¹³⁴⁰ والدراية.

والمغني الكامل: من غنى فأصاب، وأوقع فأطرب وألهى، وقيل: المغني الحاذق من عدل الأوزان، وأشبع اللحون، وملا الأنفاس، ودقق القياس، وفخم الالفاظ، وأقام الإعراب،¹³⁴¹ (١٢٩/و٦٥) وتفرع في أجناس الإيقاع، وملا بأحسانه المسامع، وأحسن مقاطع النغم القصار، واستوفى النغم الطوال.

والمغني هو الذي يجتمع له العلم والعمل. فإن كان عالماً ولم يخدم صناعة الموسيقى بقله ويده لم يُسمَّ مغنياً وإن كان عارفاً فاضلاً عن أن يسمى حاذقاً. وإن كان

¹³³⁶ ضرار بن الخطاب بن مرداس بن كبير بن عمرو بن حبيب بن عمرو بن شيبان بن محارب بن فهر. وكان شاعرًا. أسلم يوم فتح مكة. وكان فارساً. وصحب النبي - صلى الله عليه وسلم - وحسن إسلامه. وخرج إلى الشام مجاهدًا فمات هناك، الطبقات الكبرى، ابن سعد، 286/2.

¹³³⁷ م: الف. | والصواب ما أثبتناه.

¹³³⁸ في هذا الباب قام محمد كامل الخلعي بانتحال الكلام في كتابه الموسيقى الشرقي - فصل في صفة المغني الحاذق، ونسبه إلى نفسه لأنه لم يذكر المصدر الذي أخذ منه الكلام. أنظر: الموسيقى الشرقي، محمد كامل الخلعي، 137-138 ص.

¹³³⁹ م: ثلث. | ذكر المؤلف هذه العناصر الثلاث دون تحديد المصدر الذي أخذ منه المعلوم. ومع ذلك، فقد نقل علي الكاتب في كتابه هذه العناصر الثلاث من إسحق الموصلي، كمال أدب الغناء، علي الكاتب، 118 ص.

¹³⁴⁰ م: الرواة. | ربما أخطأ الناسخ في الكتابة، والصواب ما أثبتناه.

¹³⁴¹ الغرب (ج. إعراب): هي الحليات والزخارف التي تصاحب اللحن أو الغناء. "منتدى سماعي للطرب العربي الأصيل"،

erişim: 01 Şubat 2019, <https://www.sama3y.net/forum/archive/index.php/t-81572.html>.

عاملا بلا علم فالأمر فيه كالأمر في ذلك. لأن وقوع الصواب إنما يقع بالإتفاق لا بالعلم. ومن أصاب ولم يعلم الصواب فيجوز أن يخطئ ولا يعلم الخطأ.

ولا يسمى مغنيا حاذقا إلا من اجتمع له العلم والعمل، وإن حث الأقداح وبعث على شرب الراح. ولكن المغني الكامل الحاذق من جمع إلى علمه وعمله المعرفة بمواضع الصواب من الخطأ. فإن وقع فيه في وقت الضرورة وقادته إليه رجع إلى الصواب.

وقد قال بعض الحكماء: إنما يقع الغلط في [بعض] الأوقات (١٣٠/ظ٦٥) للطائفة هذه الصناعة ودقتها وحسن معانيها وضعف من يعانيتها عن الإصطلاح بها. لأن علوم اللمس إنما شُبِّهت في المحسوس بعارض في الحاسة فيصوّر الباطل بصورة الحق. فإذا وقع بمعتبر صحيح إلتمسه وقاسه بالعقل، تبين له صوابه من خطئه وصدقه من كذبه. وإذا اجمع العقل والحس على شيء فليس للباطل عليه طريقا ولا للحق عنه عدولا. وسأل المأمون إسحق بن إبراهيم عن صبيّة صغيرة تغني فقال: حظّ العجب منها أكثر من حظّ الطرب.

وسأله الواثق عن بدل الكبيرة فقال: أراها تحيله برفق، وتقهره بحذق، فقال: صفتك لها أحسن من غنائها.

وكل مغن [لا] يحفظ القوائن ويعرف القسمة والتجزئة ويذوق أوزان العروض من الشعر ويقيس به الغناء فما يصح غناؤه، ولا يؤخذ عنه شيء ويسمى: (١٣١/و٦٦) الزوائد.

ولأجل ذلك كان مرجى بن الحويلا لا يقدر على التعليم ولا يؤخذ عنه شيء لزوائد غنائه وتعريه من صحة القياس.

وكل صحيح القياس حافظ للقوانين ينتفع به في التعليم. وكذلك كل كامل الحلق شجيّه مطربة. فإنه يكسو من يأخذ منه من محاسنه. لأن الحلق المبتدئة تسلب الحلق وتستعير منها ملحها.

والحلق أيضا فهي غير باقية على حال ربما تغيرت إما لعلوّ سن أو علة، أو بتتبع الحكايات إما بزيادة أو نقصان.

والحذق هو قطع الشيء من أصله، يقال: حذقت الشيء أحذقه إذا قطعتَه من أصله. قال الشاعر: يكاد منه نياط القلب ينحذق

والحاذق: الذي قد كمل المدّ والقطع والرجع، وأدرك محاسن الغناء كلها.

وقال إسحق: أربعة بلغوا من الغناء في أربعة أجناس ما لم يبلغ احد، وقصر عنهم (١٣٢/ظ٦٦) غيرهم معبد في الثقل، وابن سريج في الرمل، وحكم الوادي في الهزج، وإبراهيم أبي في الماخوري.¹³⁴²

الباب السبعون

فيما يمتحن به من يدعى علم الغناء

إذا حضر مدع بعلم الموسيقى وعمله فلا تحفل بقوله. فإن من الناس من يعتمد حفظ ما يهوّل به من يناضله ولا علم معه ولا عمل، فليسأل المدّعي عن بعض ما في كتابي هذا من غير أن يطّلع عليه. فإن العارف لا يخلوا إما ان يكون نظريا أو صناعيا. فإنه إنما يعرف مناسباتها وما يلتئم منها وما يتنافر من جهة الحساب الموضوع في علم العود المفروض ليعلم ترتيب الموسيقى والقوانين الموضوعه. وإن كان صناعيا فإنما يعلم منها بقدر ما يعمل. ومتى لم تجتمع له الحالتان ويطلع عليهما افتضح عند الإمتحان.

¹³⁴² م-ن: الخموري. | ربما أخطأ الناسخ في الكتابة، والصواب ما اثبتناه.

ويجب أن يطاوله ويديم الإستماع (١٣٣/و٦٧) منه فلن يخفي عنك ما هو عليه في أول ما يبتيء، فقد قيل: الحس عنوان الغناء، والعالم لا يقدر أن يكتف فضلته وعمله لأنه يظهر في حركته ونظره وإشارته.

الباب الحادي والسبعون

في معرفة القطيع من الرجال والنساء

من الرجال والنساء من يسمى "قطيعاً" ولا يدري السبب في تسميته قطيعاً أكثر من نقص صوته عن الأصوات المرتفعة العالية، ولا كم نوع هو الإنقطاع.

والقطيع من الرجال من لا يستوي في صيحة على المثني. ومن النساء من لا تستوي في صيحة على المثث. فغناء الرجال على المثني لا يقدر على اضعافه، وغناء النساء على المثث والزير وأكثر هن تضعفها¹³⁴³ وأيديهن تقوى في هذه الطبقة، فهو قطيع.

والإنقطاع أصناف كما تقدم (١٣٤/ظ٦٧) فمنه: ما يكون في صنعة الحلوق على طبقات مختلفة، ومنه: ما يحدث عن علل كثيرة. كالنزلة والبخار والولادة والبلوغ والتعب والرجفة والسمن والعاللة المزمنة والوقوع ومداومة النبيذ، ومنه: ما يحدث من جهة المعلمين والقرناء والمراسلين والمقترحين.

وأنا أذكر شيئاً طريفاً كان مولانا الظاهر قدس الله روحه قد اجتاز في العشاريات بدار برجوان، فسمع فيها صبيّة اسمها "حلم" نصرانية بدار ابن علون الجهبذ، وهي دار تباع فيها الأغاني وكانت هذه الصبية تتردد إلى خمار بن نحير المغني تتعلم عنده. فلما سمعها وقف وسأل عنها، فعرف حالها وأمر أن تحضر هي وخمار بن نحير، فلما رآها وسمعها سمعاً شافياً أمر بابتياعها، فابتيعت بأربع مائة دينار وحصلت في القصر، وكل واحد من المغنين حكم عليها بالإنقطاع (١٣٥/و٦٨) في غنائها سواي. فإني رأيت من

¹³⁴³ م: يضعفها.

قوة صوتها واستيفائها المواضع الشديدة ما أطمعني في القول فقلت: ليس فيها انقطاع، فقيل: كيف تقول؟ فقلت: أنا أبين ذلك وأمرتها أن تشد الطبقة عما جرت بها العادة بمقدار الصيحة التي تستنيب عنها وتجنب عن قولها بحلقها. ففعلت وغنت الصوت كاملاً سوى الصيحة. فلما رأيت ذلك فيها قلت لمستحب الملك: هذه قد علمها قطيع كان يستنيب يده في كل موضع فألفت هذا وصارت تعمله عن غير ضرورة، وصممت له تعليمها وإزالة ذلك، فذكره لمولانا الظاهر فأعجب بقولي.

ولم أزل معها حتى تركت تلك العادة، وكمل حلقها، على أنها ناعمة الحلق، ترفة ضعيفة الأحشاء لكنها ليست بقطيع. وهذا باب طريف ما علمت (١٣٦/ظ٦٨) أن أحداً سبقني إليه.

الباب الثاني والسبعون

في الإضعاف والسجاح في طبقاته

الإضعاف¹³⁴⁴ يحسن في مواضع، منها: أن يجتمع معنيان في طبقة واحدة وصنعة واحدة، حلقاهما متباينان: ¹³⁴⁵ هذا دقيق عال وهذا غليظ لين -وأنا أمثل ذلك- وهما بمنزلة الزير والمثلث لانهما متفقان في الإصلاح ويختلفان في اللين والحدة، وكذلك الحلق.

فإذا غنى المغني اللين الحلق أضعف عليه الحاد الحلق، ومنها: أن يغني المغني صوتاً فيه مواضع لينة يجد المغني الآخر من نفسه قوة فيضعفها فيجيء مستحسنًا، منها: أن يضعف المغني على نفسه عند حضور المواضع اللينة.

¹³⁴⁴ يعرف الإضعاف في لغة الموسيقيين المحدثين باسم الجوابات.
¹³⁴⁵ م: حلقيهما متباينة | ربما أخطأ الناسخ في الكتابة، والصواب ما اثبتناه.

فأما الإسجاح¹³⁴⁶ فيجب أن يعتمد المغني عند المواضع (١٣٧/و٦٩) الشديدة إذا لم يقدر على تكميلها، فإن اسجاحها أحسن من تكلفها.

وقد ذكر عن إبراهيم بن المهدي أنه غني في بعض الأيام ثم أسجح موضعا في الصوت، ثم أسجح لإسجاح¹³⁴⁷ وهذا صعب جدا، فإضعاف الإضعاف، وإضعاف الإضعاف أسهل من إسجاح الإسجاح.

الباب الثالث والسبعون

في اختيار الولائد للتعليم والولدان

للفراسة في تخير الولائد والولدان للتعليم حظ وافر، وذلك، أنه لا يصلح لتعليم الغناء إلا من صورته مقبولة، واعضاؤه متناسبة، ومحاسنه دقيقة، والذكاء ينطق من عينيه ولسانه ولتكن اعضاؤه لينة، واطرافه سبطة، ولسانه دقيقا، ولفظه عذبا، ومنطقه حلوا، ونغمته مليحة، وثغره كذلك منتظما، وفمه صغيرا، و عنقه بارزا، وألحظه سريعة، وكلامه سالما من (١٣٨/ظ٦٩) اللثغ والتمتمة، والرثة والخنونة والتشقق، والكذب والنميمة.

وليحذر منهم من يكون نظره مفسودا، وخاطره متبلدا، وتصوره فاسدا، وخالقه سيئا، ونشاطه قليلا، وجوابه بطيئا، وعقله مخبولا.

فإذا وقع من هو بهذه الصفة فأجمع منهم من شئت وأدخلهم الحمام واكسهم¹³⁴⁸ ما يستملح، واطعمهم ما يستطاب، وطبهم بما يستدعى حضور نشاطهم، واسقهم يسيرا من الخمر بقدر طاقتهم، واحضر لهم من يعمل بسائر الآلات وأمرهم بالعمل والمطاول.

¹³⁴⁶ الإسجاح: جمع الإسجاح. وهو في لغة الموسيقى الحديثة يعرف بالقرارات.

¹³⁴⁷ أي أنه غني الصوت ثم غناه من قراره ثم من قرار قراره، وهذا الخبر ورد في كتاب الأغاني، الإصفهاني، 311/10-312.

¹³⁴⁸ م: واكسهم. | والصواب ما أثبتناه.

فمن رأيته يألف صاحب آلة من عود أو زمر أو طبل أو رقص أو معزفة أو رباب، فألزمه تلك الآلة والعمل بها والرياضة فيها، ونقله إلى ما سواها، ورضه في واحدة واحدة فانه لا بد أن ينجب في واحدة منهن أو في الجميع، فإن لم ينجب مع هذا التلطف فأعدل به إلى سوى هذه الصنائع.

(١٣٩/٧٠)

الباب الرابع والسبعون

في ترتيب المغني عند الملوك والرعية

يحتاج المغني أن يكون نظيف الثياب، طيب الرائحة، يجمع إلى أدب النفس أدب
الدرس وطلق النفس وقلة السرف، وتجنب الإكثار من الشرب، وعفة الطرف، والفرج
وقلة الحديث، وترك المزاح وكتمان السر.

وأن لا يقول: وصلني فلان واعطاني فلان، وحضرت البارحة الموضع الفلاني
وجرى لنا كذا وكذا، فإنه إذا مدح رئيسا بحضرة رئيس وفخم الأول فقد هجن الثاني
وصغر إليه نفسه.

وأن لا يطلب شيئا، فإن لم يكن عن ذلك مندوحة فلا يسأل في شيء يصعب، فإنه
إن منعه صارت وحشة وإن أعطيه مقت (١٤٠/ظ) وثقل.

وأن لا يلاحى مغنيا قد حضر معه، ولا يفاخره ولا يرد عليه غلطا فيفيده علما
ويكسب عداوته وربما انكر الرد وكابر على الخطأ ووقعت العصبية وجرى ما لا يتلاقى.

ويحتاج أن يكون بصيرا بالغناء {والثياب} والجواهر والسيوف والخيل والرفيق
والطيور الصائدة والفروش والكتب والعلوم. فان حضر الملك شيء وسأله عنه عرف
جواب ما يريد منه ولا يتكلم إلا جوابا، إلا ان يستدعى منه المذاكرة والحديث.

ولا يحكي، ولا يستخف، ولا يتبذل، ولا يقلع ثيابه، ولا يتروّح، ولا ينتقل من
الموضع الذي رسمه له، ولا يكثر القيام إلى حاجاته، ولا يرسل ستارة، ولا يزهزه إلا أن
يأمره، ولا يشرب والملك يشرب، وإن قام فيحمل آتته معه ولا ينام عند رئيس. فان نام
فليتم مع جماعة، (١٤١/و٧١) وإذا غنى فليكن غناؤه بما يشتهي الرئيس دون من في
المجلس.

الباب الخامس والسبعون

فيما مدح به المغنون والمغنيات فيما تقدم

لقي أبو العتاهية مخارقا المغني فقال له:

يا أبا المهنا أنت تطربنا إذا لزمنا

ولو كان الكلام طعاما كان غناؤك إداما

وللناجم: 1349

كما جاد من قبل تغريدها

لقد جاد من عاتب ضربها

أنشد أشعاره عودها 1350

إذا نوت للصوت قبل الغناء

وآخر:

وإن تغنت فنزهة الأذن

نزهة عين لمن تأملها

¹³⁴⁹ أبو عثمان سعد بن الحسين بن شداد السمي، ويلقب بالناجم، هو أديب وراوية وشاعر عاش في العصر العباسي الأول. عُرف أبو عثمان الناجم بمصاحبة ابن الرومي، ورواية أشعاره، وكانت تربطه به صداقة ومودة، تاريخ الأدب العربي: الأعراس العباسية، عمر فروخ، 392 ص.
¹³⁵⁰ نسب المؤلف هذين البيتين للناجم وكذلك ابن أبي عون ولكن ابن حمدون نسبهما لكشاجم. ولكن هناك فرق بسيط في البيتين. أنظر: التشبيهات، ابن أبي عون، 119 ص؛ التذكرة الحمدونية، ابن حمدون، 19/9.

(١٤٢/ظ٧١)

تغريد قُمْرِيَّةٍ على فنن

كأن أصواتها ترجعها

وآخر:

يمناه فالقوم نحوه صور

تمل يسراه ما يقول على

يحسب ما أدت القساظير

كأنه قهرمان ذوا¹³⁵¹ حدة

وآخر:

إلا خلونا بالراح ننهلها

ما نطقت عاتب ومزهرها

فما تستفيق نقتلها¹³⁵²

تطلب أوتارها الهموم بأوتار

وآخر:

تغنى وإشارا

ومغن كلما شئت

هاج للقلب ادكارا

رافع الطرف بصوت

ولبعض الشعراء يرثي علوية:

وبعلوية في الزمان السابق

قل للذين تمتعوا بمخارق

(١٤٣/و٧٢)

قد مات شطر اللهو فابكوا شطره وتمتعوا بمخارق

¹³⁵¹ م: ذي.
¹³⁵² إسم صاحب هذين البيتين هو الناجم، التشبيهات، ابن أبي عون، 123 ص.

ليس السماع من المموه نفسه مثل السماع من المجيد الحاذق

وآخر في صفة العود والمضارب والوتر: ¹³⁵³

شدت فجلت أسمعنا بمخفف يحدثها عن سره وتحدثه

فلنار منه الزير والأرض بمه وللريح مثناه وللماء مثله ¹³⁵⁴

وكل امرئ يشتاق منه نغمة على حسب الطبع الذي فيه مبعثه

شكا ضرب يمناها فظلت يسارها تطوّقه طورا وطورا ترغّته

(١٤٤/ظ٧٢)

فما برحت حتى أرتنى مخارقا يجاوبه في أحسن النقر عثثة

وحتى حسبت البابلين القيا على لفظها السحر الذي منه تنفته

وآخر:

وتحمل عودا سريع الحساب يشارك أرواحنا في المجاري

له عنق كذراع الفتاة ودستانه بمكان السوار ¹³⁵⁵

الباب السادس والسبعون

فيما هجي به المغنون والمغنيات في الزمن الأول

¹³⁵³ إسم صاحب هذه الأبيات هو كشاجم، ولكن هناك فرق بسيط في الأبيات، أنظر: ديوان كشاجم، محمود بن حسين كشاجم، 57 ص؛ ديوان المعاني، أبو هلال العسكري، 326/1.

¹³⁵⁴ المبحم، المثلث، المثني، الزير: هي أسماء أوتار العود الأربعة عند العرب قديما.
¹³⁵⁵ قائل هذين البيتين هو كشاجم، ولكن هناك فرق بسيط في البيتين، أنظر: ديوان كشاجم، محمود بن حسين كشاجم، 153 ص.

أقول لها جزاك الله خيرا إذا سكتت مخافة أن أموتا

(١٤٥/٧٣)

فتحسب أنني أعني غناها بذاك وإنما أعني السكوتا

وآخر:

ومغن بارد النغمة مختل اليدين

وجهه أقطع للذة من صيحة بين

ما رآه أحد في دار قوم مرتين¹³⁵⁶

وآخر:

ومغن يتغنى فيزني ويزنا

فشتمناه فغنى فاشتفى والله منا

ابن الرومي:

احتجبت شنطف فقلنا ما فعلت أختينا الضريه

قالوا هوت من جدار دار عال فقال الجميع خير¹³⁵⁷

وآخر:

¹³⁵⁶ إسم صاحب هذه الأبيات هو كشاجم، ولكن هناك فرق بسيط في الأبيات، انظر: ديوان كشاجم، محمود بن حسين كشاجم،

395 ص؛ ديوان المعاني، أبو هلال العسكري، 214/1.

¹³⁵⁷ ورد هذان البيتان في ديوان ابن الرومي، ولكن باختلاف في بعض الكلمات، لمراجعة القصيدة كاملة أنظر: ديوان ابن

الرومي، ابن جريج، 1076 ص.

لا يقرب الزمهرير منا إلا إذا زرزر تغنى

(١٤٦/ظ٧٣)

أخرسه الله كم يزني مستمعيه وكم يزنى

وآخر:

ومغن إن تغني يوسع الندمان غما

أحسن الأمة حالا كل من كان أصمًا

الباب السابع والسبعون

فيما مدح به المغنون في زماننا

لابن بشر في والدي رحمه الله: ¹³⁵⁸

غنى وللإيقاع دون بيان منطقه بيان

فكأنما يده فمه وقصبيه فيها لسان

وكتب إليّ عبد المحسن ¹³⁵⁹ وقد بلغه أنني لحت من شعره (١٤٧/و٧٤) أصواتا

ساوت:

فتى إن جسّ أوتار العود تحرك كل عضو للسمع

فما تدري إذا ما جسّ عودا أنطرب من سماع أو إيقاع

¹³⁵⁸ ذكر ابن الطحان أن هذه الأبيات قد قيلت في والده. وفي أثر آخر قيل أن هذه الأبيات التي صدرت عن ابن بشر المعروف باسماعيل بن محمد هي أبيات في الغناء الصوفي العجيب. المجموع اللطيف، ابن هبة الله، 326 ص.

¹³⁵⁹ "ابن غلبون الشاعر عبد المحسن بن محمد بن أحمد بن غالب أبو محمد الشامي ثم السوري، الشاعر المطبق، له ديوان مليح، كان قد نظم قصيدة بليغة في بعض الرؤساء..."، البداية والنهاية، ابن كثير، 32/12.

ولو أن الهموم غدون طبعاً و غنى لانتقلن عن الطباع

وللبديع في: ¹³⁶⁰

لو كان يرزق بالفضائل فاضل كانت بفضلك ترزق الأرزاق

فلقد حويت أبا الحسين فضائلاً لم يحوها فيما مضى إسحق

حليت ما لحنته بصناعة فأنت وقصر {دونها الحذاق} ¹³⁶¹

(١٤٨/ظ٧٤)

تزهى المجالس ما حضرت وإن تغب يوماً فما لبهاها إشراق

وكتب إليّ أبو المشكور الحلبي: ¹³⁶²

أيا من كل ذي فضل مبين منه يُمتاز

يعود القلب من ذكراك أشواق وتذكار

فخبرني الأوتار عند القلب أوتار ¹³⁶³

وكتب إليّ أبو الحسين القنوع الشاعر: ¹³⁶⁴

¹³⁶⁰ البديع الحلبي: "شاعر ذكره ابن الزبير فيمن قدم الديار المصرية من الشام، في جنان الجنان ورياض الأذهان"، بغية الطلب

في تاريخ حلب، ابن العديم، 4718/10.

¹³⁶¹ وقد ذكر ابن العديم هذين البيتين عن لسان البديع في كتابه. ونقلهما كما ورد في كتاب ابن الطحان، بغية الطلب في تاريخ

حلب، ابن العديم، 4718/10.

¹³⁶² أبو المشكور بن أبي العباس الحلبي: "شاعر مجود من أقران الماهر الحلبي"، بغية الطلب في تاريخ حلب، ابن العديم، 4624/10.

¹³⁶³ أورد ابن العديم هذه الأبيات التي قبلت في ابن الطحان على لسان أبو مشكور الحلبي. كما وقد ذكر ابن العديم في ابن الطحان: "وهذا ابن الطحان كان مغنياً حاذقاً، وعنده فضل وأدب". إضافة إلى ذكره أن هذين البيتين يعودان إلى ابن الطحان حسب رواية ابن مشكور الحلبي. بغية الطلب في تاريخ حلب، ابن العديم، 4624/10.

¹³⁶⁴ أبو الحسين أحمد بن حمدون القنوع: "...ويعرف بالقنوع المعري، شاعر من أهل معرة النعمان، حسن الشعر، روى عنه شيئاً من شعره أبو يعلى محمد بن الحسن البصري، وإبراهيم بن أحمد بن الليث الأذري الكاتب؛ وقيل: إنما لقب بالقنوع لأنه قال: قد قنعت من الدنيا بكسرة وكسوة...". بغية الطلب في تاريخ حلب، ابن العديم، 707/2.

يا من تفرد به بكل فضيلة دون البرية ليس بالمرفوع

لله درّك من نبيه فاضل في كل معنى للكمال بديع

ومفرّق جيش الهموم وجامع ما بين حسن غنى وحسن صنيع

(١٤٩/و٧٥) وكتب إليّ مفضل بن سعيد المغربي:

يا من تجمع من حسن الخلال له ما قد غدا في جميع الناس مفترقا

يا أكرم الناس أفعالا وأكملهم فضلا وأشرفهم إن ميزوا خلقا

وكتب إليّ ابو الغنائم زيد بن احمد من قطعة:

ذاك البنان إذا كتب كتب الغرائب أو ضرب

ما إن رأينا قبل رؤيته خطيبا من خشب

الباب الثامن والسبعون

فيما هجي به المغنون في هذا الزمان

(١٥٠/ظ٧٥)

لوالدي رحمه الله في المغني المعروف بأخي سعيد الأبرص:

عجبا من أخي سعيد وما قد طفا به

من تماثيله التي صوّرت في حبا به

ناسيا ما بجسمه ظاهرا في إها به

لو كان عاقلا لأعماه طول انتحا به

ولبعض الشعراء في مُحسِن المغني:

إن مسياً لم يكن محسناً
غناؤه فقراً يزيل الغنى
غنى فمات القوم من صوته
واليوم إن صاح دليل الفنا

ولبعض المحدثين في ابن الشامية:

إذا غنى لنا الشامي خلنا
لبرد الشدو أنا بالشام

(١٥١/و٧٦)

وكيف يطيق إفصاحاً بشدو
حضور ليس يفصح بالكلام
إذا ما سمته انشاد شعر
أتاك بلفظة في كل عام
تقدم بالمشيب وكل شيخ
يقدم بالظنون على الغلام
ولا وأبيك ما يغني غناه
إذا لحت صوتاً من نظامي
ولكنّ الحظوظ لها انحراف
عن الرامي الذي يرمي المرامي
ولهذا الشاعر في نصيرة المغني:

قالو أبو نصر به ذبحة
فقلت قولاً وافق المعنى

(١٥٢/ظ٧٦)

إن يك قد نالته فهي التي
يدعوا بها الناس إذا غنى
ولهذا الشاعر في ابن النديم الزامر:
نافسني الزامر في رتبة
يجلّ عنها في العلى موضعي

فصنت عنه كرما منطقي وصنت عنه أنفا مسمعي
وغرت للآداب والفضل إن أدعى ويُدعى في مكان معي
وقلت ما قال أبو الطيب الشاعر في عبد بني مسمعي

وقال المتنبي ومن ههنا ضمَّن:

شاتمني عبد بني مسمع فصنت عنه النفس والعرض
(١٥٣/و٧٧)
ولم أجا وبه إحتقارا به من ذا يعضّ الكلب إن عضا
ولهذا {الشاعر في قوم من} المغنين من قطعة:

لي ميزة عنهم بفضل لم يكن إلا به يتميز الإنسان
ما كان في القوم الذين تقدّموا مثلي وأين من الشجاع جبان
إن يجحدوه فهذا بعضه وكفى به لذوي النهى برهان

ولهذا الشاعر في ابنة العَصَّارة:

وكراعة خشماء مسك غناؤها ولكن لها أنف إذا فاح أنتنا
تغنّيك من فيها وتفسوا من أنفها فيخرج منها لا علينا ولا لنا

(١٥٤/ظ٧٧) ولهذا الشاعر من قطعة في مغنين:

لم يبق في عصرنا مله نسرّ به

من الرجال فعمر اللهو منقضب
سوى ثلاثة اشخاص إذا حضروا
غاب السرور وولى اللهو والطرب
عمي البصائر والأبصار ليس لهم
بصيرة فيه إن غنوا وإن ضربوا
إن جالسوا ثقلوا أو نادروا بردوا
أو مازحوا سخفوا أو حدثوا كذبوا
أو علموا اختزلوا أو وصلوا قطعوا
أو أنصفوا ظلّموا أو أسلفوا هربوا
أو عاهدوا نكثوا أو حولفوا غدروا
أو سولموا مكروا أو عوتبوا غضبوا
وإن خلوا حمزوا أو لو عبوا لعبوا
أو خودعوا خدعوا أو قوربوا إقتربوا
أو جوذبوا انجذبوا أو حسروا حسروا
أو ضوحكوا انضجعوا أو روكبوا ركبوا
فليحذر الناس منهم في ستائرهم
إن القلوب كقول الله تنقلب

(١٥٥/٧٨)

ولعبد المحسن السوري في نصيرة المغني:

إذا غنى أبو نصر بليل خلته ذكر

ولو أن أبا نصر قرأ يوماً إذا نصر

وزمر الزامر الأصغر أيضاً خائر أصغر

الباب التاسع والسبعون

في معرفة عدد تلحين المتقدمين

جميع ما وجد لمعبد من التلحين: ستة وأربعون صوتاً.

(١٥٦/ظ٧٨) ولابن سريج : نيفا وثلاثون صوتاً.

ولابن محرز¹³⁶⁵ : ستة وعشرون صوتاً.

وللغريض : ثمانية وعشرون صوتاً.

ولمالك بن أبي السمح¹³⁶⁶ : أربعون صوتاً.

ولابن عائشة : سبعة عشر صوتاً.

ولدحمان : أحد وعشرون صوتاً.

الباب الثمانون

¹³⁶⁵ هو مسلم بن محرز بن المكي. ذهب الى بلاد فارس وتعلم فيها الغناء ثم ذهب الى الشام وتعلم ألحان الروم. ومزج بين مختلف المدارس ليكون مدرسة خاصة به. ويعد أول من غنى الرمل. وهو أول من غنى بزوج من الشعر واقتدى به أغلب المغنين بعده. وقال في شأنه يونس: أنه أجمل الناس غناء. مرض بالجذام فعافه الناس فأعطى كل غنائه لجاريته رحمة التي اعتنت به. وأخذ الناس منها بعده. الموسيقى العربية، صالح المهدي، 24.

¹³⁶⁶ م: الشيخ. | ربما أخطأ الناسخ في الكتابة، والصواب ما أثبتناه.

في معرفة أخبار المغنين المتقدمين عمّن أخذوا

طويس: أول من غنى بالمدينة بعد سائب خاثر ونشيط، قال طويس: ولدت يوم توفي رسول الله صلى الله عليه وعلى آله، وفطمت ليلة مات أبو بكر، وأحتلمت ليلة قتل عمر، وتزوجت ليلة قتل عثمان،¹³⁶⁸ وولد لي ليلة قتل على عليه السلام.¹³⁶⁹

ومعبد: أخذ الغناء عن (١٥٧/و٧٩) جميلة، ومالك بن أبي السمح:¹³⁷⁰ أخذ عن جميلة أيضاً، وهو ومعبد يجريان في أسلوب واحد.

وكان الغريض خادماً لابن سريج. فلما سمعه حسده، فطرده عنه، وهو قبيل الجن بسبب صوت منع أن يغنيه فغناه، والصوت هو: (...)¹³⁷¹

وابن سريج:¹³⁷² وكان أسوداً، أخذ الغناء عن معبد والغريض ومالك. وأما ابن سريج: فكان أجلم غناء وأصوبهم ألقانا ولم يرقبله ولا بعده مثله في حسن الغناء، والحلق والأطراب. وكان مفرداً في أزمانه ومذهبه، وكان من تقدم يشبّهه في غنائه بالنساء لحسن خلقه.

تمت المقالة الأولى العلمية

والحمد لله وحده وصلواته على

نبيه محمد وآله وسلامه

يتلوه المقالة الثانية

¹³⁶⁷ م: عن من.

¹³⁶⁸ م: عثمان.

¹³⁶⁹ م: السلم.

¹³⁷⁰ م: مالك بن الشمخ. | ربما أخطأ الناسخ في الكتابة، والصواب ما أثبتناه.

¹³⁷¹ م: المخطوطة فراغ بقدر سطرين مكان هذا الصوت.

¹³⁷² م: مسح. | ربما أخطأ الناسخ في الكتابة، والصواب ما أثبتناه.

العملية الصناعية¹³⁷³

(١٥٩/و٨١)

المقالة الثانية

من الكتاب المسمى

كتاب الحاوي الفنون وسلوة المحزون

تصنيف

أبي الحسين محمد بن الحسين

المعروف

بابن الطحان رحمه الله

¹³⁷³ هنا نهاية وجه الورق (79) وظهر هذه الورقة كما في النسخة فارغ تماما. من المفترض أن تتبع هذه الورق بورقة تحت رقم (80). وحسب أقوال المشرف الذي عمل اخراج هذا الكتاب إضافة إلى أقوال زكريا يوسف أن الورقة رقم (80) هي احدى الأوراق التي كانت موجودة في هذا الكتاب. وقد تم إخراجها أثناء ترتيب الكتاب لعدم الصلة بينها وبين موضوع الكتاب. وهذه الورقة عبارة عن أشعار تعود الى العصر العباسي كما ذكر العاملان على الكتاب. ولهذا السبب بدأت المقالة الثانية من الكتاب برقم (81). وهذا ما أدى إلى استمرار الخلل في ترتيب الكتاب الرقمي حتى نهاية الكتاب. وقد قامت هذه الدراسة باتتباع هذا الترتيب.

(١٦٠/ظ٨١)

بسم الله الرحمن الرحيم وبه استعين

المقالة الثانية من الكتاب المسمى حاوي الفنون وسلوة المحزون. للشيخ أبي الحسن محمد بن الحسن بن الطحان، يشتمل على الصناعة العملية.

- **الباب ١:**¹³⁷⁴ في معنى اسم الموسيقى وكميته وكيفيته، {واقتراف النغم في الحروف وإمتزاجاتها}.
- **الباب ٢:** في معرفة من إستنبط العود واختلاف الناس في أصل إبتداعه.
- **الباب ٣:** في كمية العود وكيفيته وأسمائه.
- **الباب ٤:** في معرفة الدساتين وأسمائها ومواقعها وشدتها والغرض المقصود بها.
- **الباب ٥:** في معرفة الأوتار وطبائعها وأسمائها وأوزانها وتخيرها وتركيبها.
- **الباب ٦:** في أسماء الطرائق وأجناسها وأدوارها ونقراتها.

(١٦١/و٨٢)

- **الباب ٧:** في حالات النغم وكيفياتها وكمياتها وعدد الموجود في الأوتار منها وبيانه.
- **الباب ٨:** في أجناس النغم في مبادئ الألحان وأصناف الإنتقالات من بعض الدساتين.

¹³⁷⁴ إستخدم المؤلف الحروف الأبجدية في ترتيب الأبواب واستبدالها بالأرقام لسهولة استخدامها. احتوت المخطوطة في صفحاتها الأولى على قائمة لعناوين الأبواب التي يتضمنها الكتاب.

- الباب ٩: في الإيقاعات المستعملة والحركات¹³⁷⁵ والأمور اللازمة لها.
 - الباب ١٠: في معرفة أفضل من أوقع بالعود الفارسي وعدد الطرائق الفارسية.
 - الباب ١١: في معرفة أفضل من أوقع على العود العربي وغنى عليه الغناء العربي.
 - الباب ١٢: في وصف العود ومدحه وتشبيهه وما قيل فيه من الشعر.
 - الباب ١٣: في معرفة السبب في وضع الزير من أسفل والبم من فوق.
 - الباب ١٤: في ذكر الإصلاحات في العود التي {تفسد الأوتار وتصلحها}.
- (١٦٢/ظ٨٢)
- الباب ١٥: في ملح الإيقاعات وأعدادها وأنواعها وأسمائها.
 - الباب ١٦: في الرقص وأنواعه وأسمائه.
 - الباب ١٧: في اختلاف إبراهيم بن المهدي وإبراهيم الموصلي وإسحق ابنه في الطرائق.
 - الباب ١٨: في معرفة السريجي والماخوري والمجنب والمخالف.
 - الباب ١٩: في معرفة الخسرواني والطرخاني والحميري وخفيف الهزج.
 - الباب ٢٠: في اختيار الآلات للحلوق المختلفة وما يلائم كل صنف منها.
 - الباب ٢١: في ذكر الطنابير والمعازف والربابات والمزامير والطبول والأرغن والغيثارات والدفوف والسلياق والصليخ¹³⁷⁶ والكنكلة.
 - الباب ٢٢: في ما يستعمل من أنواع الألحان في أنواع الطرائق وتمزيجها.

(١٦٣/و٨٣)

¹³⁷⁵ الحركة (في علم الصوت): كيفية عارضة للصوت، وهي الضمّ والفتح والكسر، ويُقابلها السكون، المعجم الوسيط، 168/1.

¹³⁷⁶ م: والصلح. | ربما أخطأ الناسخ في الكتابة، والصواب ما أثبتناه.

الباب الأول

في معنى تسمية الموسيقى

أما قولهم الموسيقى فمعنى لفظة الألحان: مجموع نغم ألقت تأليفا محدودا قرنت بها الحروف التي تتركب منها الألفاظ المنظومة على مجرى العادة.

وقيل: سمي الموسيقى باسم الفلك الأعظم الذي إسمه "موسيقا قيا" باليونانية لشرف ذلك الفلك. وإذ كانت هذه الصناعة تناسبه لشرفها على سائر الصناعات.

وقيل: الموسيقى تؤلف إلى كل¹³⁷⁷ لغة، مضطرة الأخلاق، مصرفة الطباع، محركة للسكون، مسكنة للحركة.

وقال أورفيوس:¹³⁷⁸ الموسيقى صنعة بين الروحانية والجسمانية بمنزلة الفضائل من الرذائل فترى مواصلة القوى مؤلفة من الأعداد.

وقيل: الموسيقى مؤلف من عدد وحركة وزمان. وهي صناعة تؤلف الحركات المختلفة. وكل من في زماننا هذا إذا سمع اسم الموسيقى (٨٣/ظ١٦٤) يظن أنه يختص بالآلات والأوتار فقط، وهذا غلط. لأن هذا الإسم يتعلق بالصناعة العلمية والعملية معا، وبما يؤلف من الألحان والنغم الإنسانية ومن الأنقار والنغم المستخرجة من الأوتار والمزامير بالحساب المعروف. فليفهم ذلك انشاء الله.

الباب الثاني

في معرفة من استنبط العود وذكر اختلاف الناس فيه

أما ما يقول عامّة الناس في هذا فإن الطبري ذكر في تاريخه: إن لمك بن مهويل بن محويل بن [متوشلخ]¹³⁷⁹ بن اخنوخ بن فسيل بن آدم عليه السلام تزوّج عدّة من النسوان وملك أصنافا من المماليك فلم يرزق إلا اناثا: وأنه تزوج في آخر عمره امرأة فرزق

¹³⁷⁷ م: +الف.
¹³⁷⁸ م: أرفاوس. | "أرفه أو أورفيوس ابن الموزية ربة الفن كاليوب (Calliope)، هو موسيقي اسطوري ذو موهبة في استعمال القيثارة لا تضاهها، إذ يستطيع تهدئة العناصر الطبيعة بموسيقاه ويفتن البنات والحيوانات ويسحر والآلهة..."، معجم أعلام الأساطير والخرافات، طلال محمود حرب، 66 ص.

¹³⁷⁹ في المخطوط مكان فارغ، يمكن أن يكون هذا الإسم (متوشلخ)، في تاريخ الطبري مكتوب بهذا الشكل: "لمك بن متوشلخ بن اخنوخ بنتوس ابنة براكيل بن محويل بن اخنوخ بن قين بن آدم"، تاريخ الطبري، 173/1.

منها ولدا ذكرا ففرح به. وعاش تسع سنين ومات. فجزع عليه (١٦٥/و٨٤) وأشفق أن يدفن فعلقه في شجرة وجعل يبكي عليه باشعار مؤلفة. فجعل لحمه يتقطع وعظامه تقع حتى لم يبق غير فخذة وساقه. فأخذ عودا فشققه ورققه ثم ألف بعضه إلى بعض فشبّهه بالفخذ والبنجق¹³⁸⁰ والملاوي بالقدم والاصابع. ولم يزل ينوح عليه ويبكي حتى عمي. فهذا وجه.

ووجه آخر حكى: أن إبليس لعنه الله لما رأى قوم داود عليه السلام وما هم عليه من العبادة وطربهم لمزامير داود عليه السلام أراد أن يستغويهم بما يلهيهم عن ذلك. فعمل سائر الآلات، وجعلها في صناديق وحملها- وقد تزيى¹³⁸¹ بزى رجل تاجر- وجاء إلى ازهد من فيهم فأودعه تلك الصناديق وقال له: إني رجل غريب وقد أزمعت سفرا فاترك هذه الصناديق عندك. فإن مضى لغيبتي سنة ولم أرجع (١٦٦/ظ٨٤) فافتحها وبع ما فيها وتصدق ثمنه فيمن تراه، ومضى.

فلما كملت السنة فتح الناسك الصناديق فرأى ما لا يعرف ما يراد به ولا رأى تلك الآلات قط. فجمع الناس إليها ليبيعهها. وإن إبليس لعنه الله تصور في صورة رجل فدخل مع الناس وجعل ينادي على تلك الآلات ولا يعرفها احد بل¹³⁸² يُعجبون منها ومن صنعتها. وجعل إبليس يشتريها ويزيد في أثمانها ويأخذها. وكلما أخذ منها آلة عمل بها وتسامع الناس بتلك النغم والإيقاعات فيعجبون وفي أثمانها يتزايدون. وأن مترفوا القوم سألوه أن يعلمهم العلم بها وعن أسمائها فأمتنع عليهم، فالزموه ففعل. وإنما امتنع ليزدادوا رغبة فيها. فعلموهم فاحكم ذلك جماعة منهم، وشاعت، واشتغلوا بها عن مزامير داود. وهذا وجه ضعيف.

وأما الذي يقبله العقل ويشهد به: أن الفلاسفة لما كدوا أنفسهم في طلب الحكمة وانهكوا أجسامهم وأتعبوا فكرهم أرادوا ما يستريحون إليه فيذهبوا عن

1380 م: البنجق.

1381 م: تزيى.

1382 م: بلا.

فكرهم التعب وعن أجسامهم النصب، فعملوا هذه الآلة ولم يخرجوا فيها عن حد الحكمة. وألّفوها على الطبائع الأربع وأحالوها أحوال الناس مما ألّفوه من الحزن إلى الفرح، ومن الفرح إلى الحزن، ومن الجبن إلى الشجاعة، ومن الشجاعة إلى الجبن ومثل هذه الامور. وذكر: أن رجلا من متقدمي الفلاسفة - أظنه فوثاغورس - خرج به إلى وجدان النسبة التي بين الأجسام الفارغة والمفروغة، أنه مر بسوق الصقارين أو الحدادين فسمع أصواتا أحس بأنها متناسبة الأوزان، مشابهة لشيء كان قد همّ بتأليفه. فوقف ينظر إلى صنّاعها، وجعل يرن إيقاعهم فوجده (١٦٨/ظ٨٥) صحيحا على ما كان في نفسه يريد أن يعمله وأنه خرج ما يريد إلى الوجود.

فانصرف إلى منزله وجعل يناسب بين أجسام كثيرة مختلفة. ثم طلب فأدرك الحس بلطفه في تلك النسب ما طلب.

وذكر نيقوماخس: أن فوثاغورس إستخرج نسب النغم من أصوات تلك المطارق في غلظها وحدتها وإيقاعها {وتناسبها} بالعبرة والحس. وهذا أوفق ما قيل في هذا المعنى. والله أعلم.

الباب الثالث

في كمية العود وكيفيته وأسمائه

أما العيدان الأعجمية فما بنا حاجة إلى ذكرها. إذ كانت قليلة في هذه البلاد والعامل بها غير موجود. وهي أيضا متباينة المقادير ليست على حد (١٦٩/و٨٦) معروف.

وأما العود العربي فقد إتفقت

الأقوال على أسمائه، فمنها: البربط وهو البربث، وقيل البربث أصله بربج وتفسيره باب الجنة، والوزن، والمزهر والعود وفيه يقول الشاعر:

واستنطق العود قد طال السكوت به لا ينطق اللهو حتى ينطق العود¹³⁸³

وقال: وبربطنا معمل دائم¹³⁸⁴

وقال: إذا ما حن مزهرها إليها وحنن نحوه أذن الكرام¹³⁸⁵

وأما البربث فمشتق من البربرة¹³⁸⁶ وهو فارسي. ولذلك قال بعض من وصفه:

وبربرَ البمُّ على كيانه بربرة الشيخ على صبيانه¹³⁸⁷

ومن أسمائه أيضا: الكرّان، قال الشاعر: (...)¹³⁸⁸

(١٧٠/ظ٨٦) وقيل: الكرّان اسم المضراب، هكذا وجدتُ في بعض الكتب.

فأما كيفية العود: فينبغي أن ينظر أقدم ما يوجد من الخشب الشريين السبط الخالي من التسيير والتشقيق والتعقيد والاضطراب وآثار المسامير. فينشر رقيقا، ويجعل ما يعمل منه أوجه العيدان أن يكون أثخن من السير، ولا ينبغي أن يعمل الوجه قطعة واحدة لئلا يصطرم بل قطعتين أو ثلاث¹³⁸⁹، ويقدر السير، ويرقق الجميع ترقيقا محكما، ويفشّر كلتا وجهيه قشرا معتدلا، وتوزن سيوره وزنا متساويا كل واحدة بأختها التي تقابلها حتى انها إذا وزنت لم تزد احداهما على الأخرى ولم تنقص.

وأكمل العيدان وأعدلها ما كان من أحد عشر سيرة. وقد يعمل من ثلاثة عشر أيضا ليتكون ظهره ويتدور، ولا يتركب بعضها على بعض، وتوثق التستانات التي (١٧١/و٨٧) تحت وجهه، ويقلل الخردك، ويجعل الورق الذي يمسك به السير-وهي الحملات من المنصوري الجيد وإن كان مشقوقا فذاك أحسن حتى لا يخفق على السير. ويعمل عنقه محفورا حفرا معتدلا محكما رقيقا، وتكون¹³⁹⁰ اليد عليه منطبقة عند مسكه.

¹³⁸³ ورد هذا البيت في ديوان أبي نواس، لمراجعة القصيدة كاملة أنظر: ديوان أبي نواس، أبو نواس، 92 ص. ¹³⁸⁴ إسم صاحب هذا القول هو الأعشى، لمراجعة القصيدة كاملة أنظر: الأغاني، الإصفهاني، 493/6؛ معجم البلدان، ياقوت الحموي، 276/5.

¹³⁸⁵ قال الشاعر عذا البيت في جارية الخليفة عبد الملك التي تسمى بحبابة، أنظر: ثلاث رسائل للجاحظ، الجاحظ، 108 ص. ¹³⁸⁶ البربرة: "صوت فيه غلظ وسرعة"، كتاب الملاهي، مفضل بن سلمة، 22 ص.

¹³⁸⁷ ورد هذا البيت في كتاب الملاهي لمفضل بن سلمة، ولكن باختلاف في بعض الكلمات. أنظر: كتاب الملاهي، مفضل بن سلمة، 22 ص.

¹³⁸⁸ لا يوجد في المخطوطة ما قاله الشاعر، ومكانه فارغ.

¹³⁸⁹ م: ثلاثة.

¹³⁹⁰ م: ويكون.

ويعمل بنجقه¹³⁹¹ وثيقا، وملاويه إلى الغلظ قليلا. ويحتاط صانعه في إصلاح المشط وتقديمه وتأخيرته وكذلك الأنف فإن عليهما التعويل (...).¹³⁹² بالإتفاق لا بالإعتماد والإجتهاد. ويجب أن يتحفظ من صفحة العنق ومن تركيبه كي لا يجيء مكبوبا إما إلى قدام أو إلى وراء. فأما الصفحة والنقشة فينبغي أن تُهدم¹³⁹³ وترفق ويحكم إلصاقها وإلا وقع الطزير¹³⁹⁴ والفساد عند النزول إلى مركز الخنصر. والنقشة يكره¹³⁹⁵ فيه أن يكون عاليا أو محفيا بل مسطوحا (١٧٢/ظ٨٧) مستويا. وأما المشط فلا يجب أن يثقل بشيء، ولا يلبس عاجا ولا أبنوسا ولا ذهباً ولا جوهرا لأنها تطرش¹³⁹⁶ العود. وإنما الزينة في العيدان التي تعمل من العود والصندل وخشب الكافور للتجمل بها والزينة لا للعمل بها. فأما كمّيته: فتحتاج أن يكون طوله أربعون إصبعا بالأصابع المضمومة، وعرضه ستة عشر إصبعا بالأصابع المضمومة أيضا،¹³⁹⁷ وعمقه اثني عشر إصبعا. وتركيب المشط منه على اصبعين وكسر، وتقدير عنقه الذي يركب عليه شبر واحد وعقد. ويكون طول بنجقه¹³⁹⁸ شبر وعقد، وعدد ملاويه ثمانية. فإن كان له زير حادّ فعشرة – وإن كان ذلك لا يعرف في زماننا هذا- وتفتح عيناه على مقدار ثمانية أصابع مضمومة في صدره من ناحية الأسكرجة (١٧٣/و٨٨) التي تتركب فيها العين، ويثقب تحت المشط ثقباً واسعاً فإنه مما يطيّبه.

وأطيب ما تكون العيدان: بلا نقوش ولا تزيين ولا ترصيع ولا عاج ولا ابنوس بل خشبا واحداً. وإن لم يكن عن تنميقة بالابنوس مندوحة فليكن مخففاً رقيقاً مختصراً، وهذا أبلغ ما يكون من صفته.

¹³⁹¹ م: بنجكه.

¹³⁹² في المخطوطة فراغ بقدر كلمتين.

¹³⁹³ هدم الرجل الأشياء هدامة: أصلها على مقدار مناسب ونظام حسن، المعجم الوسيط، 997/2.

¹³⁹⁴ الطزير: ربما يقصد المؤلف بهذه الكلمة الصوت النشار غير المنتظم.

¹³⁹⁵ م: ويكره.

¹³⁹⁶ م: لأنه يطرش. | والصواب ما أثبتناه.

¹³⁹⁷ هناك عبارة في الهامش على الجانب الأيمن من هذا السطر. ولكن لم نوفق لقراءتها لما طرأ عليها من إنحسار.

¹³⁹⁸ م: بنجكه.

فأما ما يضر العيدان ويفسدها وكذلك سائر الآلات المصنوعة للغناء: الحرّ الشديد، والبرد الشديد، والمطر، والندى، والحمل في الحر، والإصاق بالأجسام العرقة، والتقريب من النار وكذا من الشمس، والاهوية الرطبة، وأدر الحر، والتدبير بالمناديل والاعباب، وأن يصيبها الشراب، أو نضيق ماء الورد¹³⁹⁹ أو غيره، وأن يبدل منها مشط أو عنق أو أنف، فإن ذلك يغير كيانها الأول وتركيبها. وتضرّها: الصدوع والشقوق، وتفتح السير، وتتوء الوجه (١٧٤/ظ٨٨) عن حملاته.

الباب الرابع

في معرفة الدساتين وأسمائها ومواقعها وشدها والغرض المقصود بها بعض الناس يظن أن النغم التي في العود مختلفة العدد اختلافهم في شد الدساتين، ونحن نذكر من ذلك ما يتفق. وهو قانون الغناء المتبع، وتجري مجرى شد نفوس الحري وهو من أجلّ هذا الشأن. والدساتين حدود النغم، والستة الأوتار ومنها مخارج النغم من العود ومواضع الحروف من الحلق. فإذا خرج حرف من الحلق من موضعه الحقيقي خرج صافيا، وكذلك النغمة إذا خرجت على دستان صحيح خرجت صافية. وجميع الدساتين التي تستخرج فيها النغم الطبيعية للإنسان وتستعمل في جميع الألحان (١٧٥/و٨٩) ستة دساتين، أولها: دستان المجنب- ودستان السبابة- ودستان وسطى الفرس- ودستان وسطى العرب- ودستان البنصر- ودستان الخنصر، وبين دستان وسطى العرب، ودستان البنصر دستان آخر يسمى: دستان زلزل، وأكثر الناس يهمله. ودستان آخر يقع بين دستان البنصر ودستان الخنصر يهمل أيضا. وهذه الدساتين الخارجة عن العدد الأول فهي مما يستعمله الفرس في طرائقهم. وأنا أستعمل ذلك وأطرق مواضعه لمعرفتي به بغير دساتين. وذلك يصعب على المتعلمين، فتركه لهم أولى وأحق.

¹³⁹⁹ م: الماورد. | ربما أخطأ الناسخ في الكتابة، والصواب ما أثبتناه.

وشد الدساتين يحتاج إلى علم بها. فيحتاج الذي يريد شدها على العود: أن يأخذ بركارا فيفتحه فتحا بقدر ما يريد شدها، ويقيس به قياسا صحيحا بينها. والمطبوع المرتاض - العارف المرتاض- يعرف أقدارها ومواقعها (١٧٦/ظ٨٩) بلا بركار بل بالحس ومقابلة بعض النغم ببعض وبالعادة والدربة ثم يشدها. فإذا كملت على ما ذكرناه صحت النغم وصفت، وهذه جملة كافية.

ولا يحتاج في عرض الدساتين أكثر من أربع طاقات من الأوتار البيض المصارين. ويجب أن يكون على تدرج في أن يكون الأول غليظا، والثاني دون غلظه، والثالث دونه كذا إلى آخرها على هذا المثال. وإن لم يعتبر بالعين فاليعتبر بالوزن فانه أصح.

الباب الخامس

في الأوتار وطبائعها وأسمائها وتخيرها وتركيبها

الأوتار المستحصفة تفعل الحدة، والمتخلخة تفعل اللين- أعني الحرير والمصارين. فالرقاق تفعل الحدة والسرعة، والغلاظ تفعل اللين والابطاء لسرعة حركة تلك (١٧٧/و٩٠) ونفورها في السمع وخرقها الهواء، ولغلظ أجسام تلك وثقل حركتها. ولما كان في النغم حادات وثقيلات- وهي الصلبة- واللينة والسريعة- والبطيئة- وهي الخفيفة والثقيلة- جعلوا لها من الأوتار ما يحكيها لتكمل وتستوفي جميعها.

وليس الأمر كما ظن إسحق ومن تبعه. فإنه ظن: أن في الوترين من النغم ما يغني عن الجملة.¹⁴⁰⁰ ونسي أنها محاكيات لنغم الحلوق. وقسمت طبقتين: طبقة الصياح وطبقة الإسجاج. وقولت كل نغمة حادة بنظيرتها من الثقال حتى كمل إتفاقها. وبانت كل واحدة عن الأخرى في اللحن.

وأما الأوتار فأصلها أربعة. وشد بعض المتقدمين وترا خامسا سماه "الزير الحاد" فصارت خمسة.

¹⁴⁰⁰ لإيضاح هذا الأمر راجع: رسالة يحيى بن المنجم في الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، القاهرة، 1964.

وقال قندروس الموسيقي: إنما جعلنا الأوتار الأربعة بإزاء الطبائع الأربعة المركبة (٩٠ظ/١٧٨) في الإنسان. فجعلنا الزير بإزاء الشجاعة. والشجاعة بإزاء المرة الصفراء، والمثني بإزاء الغزل، والغزل بإزاء الدم، والمثلث بإزاء العفة، والعفة بإزاء البلغم، والبيم بإزاء الحلم، والحلم بإزاء السوداء. فقد يلزم المثني: السرور والطرب، يلزم المثلث: الجبن، يلزم البم: الحزن، ويلزم الزير: القسوة والإقدام، ومزاجها كميزاج الطبائع الأخرى.¹⁴⁰¹ ومثلنا الزير والمثلث بالمرة الصفراء والبلغم، كالصيف والخريف وهو كالشجاعة والجبن. ومثلنا المثني والبيم بالمرة السوداء والدم كالشتاء والربيع وهو كالسرور والحزن.

فمن حيز الشجاعة: الملك والجود والكرم. ومن حيز الجبن: إنقطاع الشهوة وتذلل النفس والمرتبة والكمد: وهذا كله كلام حسن مصيب.

وإنا جعلنا الأوتار (٩١و/١٧٩) ثمانية إحتياطاً لانقطاعها وتفخيماً لها. وإذا أردت إختيار هذه الأوتار لتركيبتها فتحتاج أولاً: إلى أن يكون الزير وزناً، والمثني وزن الزير وزيادة الثلث، {والمثلث وزن [المثني وزيادة]¹⁴⁰² الثلث}، والبيم وزن المثلث وزيادة الثلث.

ويكون الحرير فيها من الإبريشم المختار السالم من العقد والغلظ والرقعة، والتحفظ فيها من الإختلاف. فإنها إذا اختلفت تشعثت النغم ونبت عن السمع وتشعثت الطرب.

وإنما تصفوا النغم بصفائها واختيارها والمصارين معاً أن يؤخذ وتران فيجمع طرفاهما في إبهام الرجل ويمسك طرفاهما الآخران في اليد اليسرى وينقران في موضع واحد. فإذا تحركا في وقت واحد وسكنا معاً فهما مؤتلفان، وإن سكنت حركة الواحد قبل الآخر فهما مختلفان. وهذا مليح غريب.

¹⁴⁰¹ م: الآخر.

¹⁴⁰² هاتين الكلمتين ممسوحة وغير واضحة في المخطوطة.

وأول ما تعلق: المثاني، وبعدها: الازيار، وبعدها: المثالث (١٨٠/ظ) وبعده ذلك البم، وتقاس بعضها على بعض وتمدد وتنقص حتى تستقر. ولا يركب جديد مع قديم، ولا غليظ مع دقيق، ولا يرخى بعض دون بعض.

الباب السادس

في أسماء الطرائق وأجناسها وأدوارها وعدد نقراتها

الطرائق أربع ثقال: الثقيل الأول وخفيفه والثقل الثاني وخفيفه، والرمل وخفيفه والهزج وخفيفه. وكل طريقة من هذه الطرائق تنفرع إلى أربعة أنواع: المطلق والمزموم والمحمول والمحصور. وتنفرع بعد ذلك إلى أربعة أخرى: المجنب والمنسرح والوسطى والممخر. وخفائفها تجري مجراها وإنما بينها الثقل والخفة. ولكل طريقة من هذه الطرائق دوران.

فأما الثقيل الأول (٩٢/و١٨١) كله في تنوعه فعدد نقراته ثمان¹⁴⁰³ نقرات: ست، ونقرتان "المجاز والإعتماد"، والثقل الثاني عدد نقراته عشر نقرات: ثمان، ونقرتان "المجاز والإعتماد". والرمل ست نقرات، والهزج من ست نقرات.

وعدد نقرات الخفائف كنقرات الثقائل، وبينهما الثقل والخفة، والباطء والسرعة. وهذه الأعداد إنما هي أعمدة الطرائق. فأما التصرف والنغم، فما ينحصر ذلك بعدد ولا إحصاء، فليفهم ذلك.

ونحن نستغني عن التنبيه والعبارة الغيبية، ونعول على معرفة القارئ لكتابنا. والناظر أن يكون مرتاضاً في هذا العلم معتاداً لسماعه، وإنما تلك الإشكال للمبتدئ الغمر القليل الفهم.

الباب السابع

في حالات النغم وكيفياتها {وكميّاتها وعدد الموجود منها في الأوتار ومواضعها}

¹⁴⁰³ م: ثمانى.

النغم التي تحدث من الأوتار عند ما تهز إنما تحدث بتمزج الهواء (١٨٢/ظ٩٢) حولها، فإنه إذا تمزج عند إهتزازها وكانت لها تجويفات ومنافذ تؤدي من المنافذ إلى تجويفها فيحدث من الهواء الذي ينحصر فيها دوي. وإن السمع لا يمكنه أن يفرد النغمة من الدوي قبل مجموعهما على أنهما شيء واحد. فمتى ردف ذلك الدوي دوى آخر ملائم له سمع متفقا. ومتى كان غير ملائم سمع غير متفق.

والنغم التي نجد أمكنتها بالداستين في الآلات والحالات الموجودة في النغم: صنفان: كمياتها وكيفياتها.

فأما كيفيات النغم: فهو ما ينسب فيها إلى اللذة والكرهية، وإلى الصفاء والشعث، والصلابة واللين، والنغمة¹⁴⁰⁴ والشدة.

فأما كمياتها: فمعرفة¹⁴⁰⁵ الحادة الثقيلة، وقدرها في الخفة والثقل. وأسباب الحدة والثقل في النغم الإنسانية هي أسباب الحدة والثقل في النغم المسموعة من المزامير. لأن الحلوق كأنها مزامير طبيعية، والمزامير كأنها حلوق (١٨٣/و٩٣) صناعية. والنغمة صوت منفرد لانت مثل صوت نغمة البم أو المثنى أو سبابته. فالصوت يتقدم النغمة وهو لها كالجنس. ولا تكون نغمة إلا بصوت، ولا صوت إلا بقرع، ولا أصوات مؤتلفة إلا بنغمة. وعدد النغم الموجودة في سائر الأوتار عشرة: واحدة مطلقة وأربع لأربع¹⁴⁰⁶ أصابع، وهذا قول مستوف¹⁴⁰⁷ كاف.

الباب الثامن

في أجناس النغم في مبادئ الألحان وأصناف الإنتقالات عن بعض الداستين

أجناس النغم التي تؤلف منها الألحان التي تستخرج من الداستين المشهورة عند الجمهور: ثلاثة، في كل واحد منها سبع نغم. والتجانس في النغم هو تعاون نغم متلائمه

¹⁴⁰⁴ م: النغمة.

¹⁴⁰⁵ م: فمعرفة.

¹⁴⁰⁶ م: للاربع.

¹⁴⁰⁷ م: مستوفا.

في لحن طبيعي للسمع. فمتى أردنا أن نعلم جموع لحن من الألحان المرتبة نظرنا إلى أصابع الضارب وإلى دساتين العود (٩٣/ظ/١٨٤) فعرفنا النوع الذي يبتدىء به. وليس يمكن إستخراج ذلك من الآلات المشهورة ذوات الدساتين المقسومة. وأحسن ما كانت النغم متفقة، فأما غيرها فإنها تكون قليلة البهاء، والتلحين فيها غير طائل.

على أن النغم التي تؤلف منها اللحون متى كانت متشابهة كلها لم يكن اللحن طائلا، وإنما أردنا بقولنا في التشابه صحة التقسيم، أي يشبه الأول ما يأتي في الثاني فيتقابل بصحة.

وأوزان النغم في العظم والصغر قد تختلف. والأحسن أن تكون على ترتيب: إما من لين إلى شدة، أو من شدة إلى لين، وعلى تدرج ونظام إلى أن تنتهي الغاية بالإيقاع على سداد وانتظام. وقد يكون الإنتقال الأفضل هو الذي يكون على نغم متلائمة إلى أن يكمل الجمع التام، وهذا تلخيص يفهم من لم يعلم فضلا عن يعلم.

(٩٤/و/١٨٥)

الباب التاسع

في الإيقاعات المستعملة والحركات والأمور اللازمة

الإيقاع: هو قسمة زمان بنقرات مترادفة في أزمنة متوالية متساوية. وكل واحد منها يسمى "دورا" وأقل ما يكون بالدور في الإيقاع بين نقرتين، وهو أقل الأزمنة هكذا ذكر الفارابي.

والإيقاعات أوزان النغم. ويسمى الزمان زمانا لان على نهايته نقرتان تحصرانه بينهما وهو الدوي الحادث من القرع الذي يبقى زمانه في السمع.

وعدد النقرات أبدا زائد على عدد الأزمنة من الإيقاع واحدا. والأزمنة التي تحيط بها النقرات والتي كل واحد فيها يتنغم به وبانتلاف بعضها مع بعض يأتلف لحن.

والإيقاعات صنفان: متصل، ومنفصل. فالمتصل هو المتصل النقرات والأدوار.

والمنفصل: (٩٤/ظ/١٨٦) هو المنفصل الأدوار. وأصل المنفصلات الموصولات.

والنقرات البينة: هي الكبار التي يحصرها العدد وتتأمل، والضعيفة المختلصة:
هي الصغار التي لا يمكن أن تدرك بالعدد.

وقد تخلط الكبار مرة بالصغار، وكثرتها إنما تكون باقتدار من الضارب وخفة
يده وسرعة حركته. ولهذه الأسباب يختلف إيقاع الناس، فيقال: ضارب، وضعيف اليدين.

الباب العاشر

في معرفة أفضل من أوقع بالعود الفارسي وعدد الطرائق الفارسية

روي في عدة كتب أن أفضل من أوقع بالعود من الفرس في أيام كسرى
أبرويز: 1408 فهليذ¹⁴⁰⁹ وشركاس. وكان يغني الخسرواني وهو كلام موزون، وكان له مع
غناؤه ظرف وأدب.

واستدعي به كسرى أبرويز (٩٥/و١٨٧) في بعض الليالي وعنده سيرين
{وذاك} في برد شديد فقال له: اشتقت اليك وأحبيت أن أقطع بك ليلتي. فجعل فهليذ يغنيه،
وأمره الملك بالشرب فشرّب.

وخرج فهليذ ليبول فسقط تحت سدره، فقال أبرويز لسيرين ليت شعري أين
ضيفنا؟ فخرج فرآه نائماً، فطرح عليه دواجا كان عليه سمور¹⁴¹⁰. فلما كان في وجه
الصباح قال أبرويز لسيرين: هل علمت ما كان من ضيفنا؟ قالت: الملك أعلم، فقال
كسرى: كأني به قد صحي من سكره، وأبصر الدواج فقام فانتزعه وتركه على الشجرة
وبسط قباه تحته وكفر قائماً بين يديه. قالت سيرين: إن كان الأمر هكذا فالملك ينظر بنور
الله، قال: قومي بنا، فقاما فوجداه على ما قال كسرى. فأمر له الملك بمال عظيم وأقطعه
إقطاعاً بالري وغيرها.

¹⁴⁰⁸ كسرى أبرويز: هو كسرى الثاني برويز، جاء بعد جده كسرى الأول أنو شروان، خلف أباه هرمز،
لقى كسرى برويز معارضة من بهرام، فهرب كسرى إلى الامبراطورية البيزنطية، وبعد عودته تمردت القوات الفارسية عليه
فسجن وقتل سنة 628 م وخلفه ابنه قباذ، **المجموع اللقيف**، ابن هبة الله، 331 ص.
¹⁴⁰⁹ م: بلهيد. | ورد هذا الاسم في بعض المصادر بأشكال متغايرة. ففي بعض المصادر ورد على شكل فهليذ. كتاب الأغاني،
الإصفهاني، 185/5؛ **الموسيقى الكبير**، الفارابي، 60 ص. وفي مصادر أخرى ورد على شكل "فهليذ" المغني، الحيوان،
الجاحظ، 68/7. تم في هذه الدراسة اعتماد كتابة هذا الاسم على شاكلة فهليذ كما ورد في الاغاني وفي الموسيقى الكبير.
¹⁴¹⁰ السمور: حيوان ثديي ليلي، من الفصيلة السمورية، من أكلات اللحوم، يتخذ من جلده فرو ثمين، ويقطن شمالي آسية،
معجم الوسيط، 448/1.

(١٨٨/ظ٩٥) ومر كسرى في طريق فرأى غلاما يقول له: شركاس ومعه بقرة عليها سمد وهو يغني فأعجب بحلقه وضمه إلى فهليذ وأمره بتعليمه، فعلمه فهليذ ففاقه. فحسده فطرحه من جدار عال فقتله فأتى به كسرى فقال له: ويلك، لِحِّ بك الحسد إلى أن تعمى جوفك، وجأش صدرك فقتلته؟ وقد علمت أنني كنت أستريح منك إليه ومنه إليك. وأمر بإلقائه تحت الفيلة فقال: أيها الملك إذا قتلت أنا شطر طربك وقتلت أنت شطره الآخر اليس تبقى بلا طرب؟ فتكون جنايتك على طربك أعظم من جنايتي، فقال كسرى: ما دله على أن قال هذا الكلام إلا ما قدر الله له من تأخير المدة، وبقي فهليذ يغني للملك، وهو أول من غنى الخسرواني، وكان يمدح به الملك بالفارسية.

الباب الحادي عشر

في معرفة أفضل من أوقع على العود {العربي وغنى عليه الغناء العربي}

(١٨٩/و٩٦)¹⁴¹¹

(١٩١/و٩٧)

الباب الثاني عشر

في وصف العود ومدحه وتفضيله على سائر آلات الغناء وتشبيهه وما قيل

فيه شعرا

إن الملاهي أصناف فسيدها — يأتي به المزهر الغريد معقود
فاستنتق العود قد طال السكوت به لا ينطق اللهو حتى ينطق العود¹⁴¹²
وأخر:

وناطق بلسان لا ضمير لـه كأنه فخذ نيطت إلى قدم

بيدي ضمير سواه في الحديث كما بيدي ضمير سواه منطق القلم¹⁴¹³

¹⁴¹¹ لا شيء في المخطوطة تحت هذا الباب. لأنه بياض كامل في الورقة (96/ 189-190 ص).
¹⁴¹² ورد هذا البيت في ديوان أبي نواس، لمراجعة القصيدة كاملة أنظر: ديوان أبي نواس، أبو نواس، 92 ص.
¹⁴¹³ إسم صاحب هذين البيتين هو الحمدوني، أنظر: كتاب اللهو والملاهي، ابن خرداذبه، 36 ص؛ كتاب الامالي، أبو علي القالي، 231/1.

وآخر: 1414

كأن أمثاله ساق إلى قدم
أذانه منه قد ركب أربعة
نيطت إلى فخذ بانة عن الكفل
تحتت أربعة في كفّ مشتمل
هذا أغن وهذا فيه زمزمة
وذلك صاف وهذا فيه كالصلح¹⁴¹⁵

وآخر:

ومنشد لبديع الشعر ليس له
روح شدى بين أموات وأحياء

(١٩٢/ظ٩٧)

جعلت كفي له طوقا ومقعده
حجري وعانقته بين الأخلاء

وآخر:

قد سميت بمعانق لكنها عين النفور
تلوي أصابعها على ذي حنكة أعمى بصير
خرس أصم فليس يدري ما القبيل من الدبير
في حلية الشيخ الكبير وقامة الطفل الصغير
فإذا لوت أذانه جاز الحنين إلى الزفير
قالت له قل مطربا وعظتك واعظة القثير
فاجابها من نطقها وعليك أبهة الكبير¹⁴¹⁶

وآخر:

تركب الروح فيه إذا تركبه
يد لها بملاويها ملاويه

¹⁴¹⁴ وقد ورد في كتاب الأمالي في ذكر العود ما يشابه هذه الأبيات مع اختلاف بسيط في تكوين الأبيات. أنظر: كتاب الأمالي، أبو علي الفالي، 231/1.

¹⁴¹⁵ ورد في هذه الأبيات عدد من الكلمات التي تتعلق بالأصوات وصفاتها وهي: زمزمة وصاف وقد بين معناهما سابقا وكلمة الصحل وهي صوت يخرج من الصدر المصاب بضرر.

¹⁴¹⁶ وقد ورد لعلي بن مهدي في وصف العود أبيات مشابهة لهذه الأبيات في معجم الأدباء. أنظر: معجم الأدباء، ياقوت الحموي، 1979/5.

ما أفسدت يدها اليمنى محاسنه قد أصلحت يدها اليسرا مساويه¹⁴¹⁷

وآخر: ¹⁴¹⁸

شدت فجأت أسماعنا بمخفف يحدثها عن سره وتحديثه

(١٩٣/٩٨)

فلنار منه الزير والأرض بمه وللريح مثناه وللماء مثلته

وكل امرئ يشتاقيه منه نعمة على حسب الطبع الذي فيه مبعثه

شكا ضرب يمنها قظلت يسارها تطوقه طورا {وطورا ترعته}

فما برحت حتى أرنتي مخارقا يجاذبه في أحسن النقر عثثة

وحتى حسبت البابليين القيا على لفظها السحر الذي {منه تنقته}

وآخر:

وتحمل عودا سريع الجواب يشارك أرواحنا في المجاري

له عنق كذراع الفتاة ودستانه بمكان السوار¹⁴¹⁹

(١٩٤/٩٨)

الباب الثالث عشر

¹⁴¹⁷ إسم صاحب هذين البيتين هو الواواء دمشقي، لمراجعة القصيدة كاملة أنظر: ديوان الواواء دمشقي، الواواء دمشقي 251 ص.

¹⁴¹⁸ قائل هذه الأبيات هو كشاجم، ولكن باختلاف في بعض الكلمات، أنظر: ديوان كشاجم، محمود بن حسين كشاجم، 57 ص؛ ديوان المعاني، أبو هلال العسكري، 326/1.

¹⁴¹⁹ قائل هذين البيتين هو كشاجم، ولكن هناك فرق بسيط في البيتين، أنظر: ديوان كشاجم، محمود بن الحسين كشاجم، 57 ص؛ ديوان المعاني، أبو هلال العسكري، 327/1.

في معرفة [السبب في] ¹⁴²⁰ وضع الزير من أسفل واليمّ من فوق

هذا باب غريب مليح، لو قال قائل: لم جعل الزير من أسفل واليمّ من فوق؟ وما السبب فيه؟ قلنا: على هذا وجدنا الترتيب، غير أنني أقول إن الزير بطبع الصفراء والصفراء بطبع النار. ومن عادة النار أن توقد في البئر فتطلع وتطلب العلوّ. واليمّ بطبع السوداء، والصفراء بطبع الارض. ومن عادة الحجر أو قطعة ¹⁴²¹الطين- تؤخذ فتطرح من أعلى المواضع فتطلب المركز وتنزل. فإنما جعل الزير من أسفل واليمّ من فوق لينزل هذا ويطلع هذا فتتولد بينهما النغم.

وأيضاً فإن الغرض في ترتيب الأوتار ما يسمع من نغمها عند قرعها وحركتها. ¹⁴²²فلو تركت في مراكزها لا استقرّت (١٩٩/و١٩٥) ولم تتحرك. وإنما جعل كل واحد منها في غير مركزه لتتحرك طلباً لمركزه، فيكون منه ما يبعث على الطرب ويلهي السامعين. ¹⁴²³

الباب الرابع عشر

في الإصلاحات التي تفسد فيها الأوتار وتصلحها

في العود إصلاحات ¹⁴²⁴ غريبة عجيبة قلّ من رأيت يعمل بها إلا النوع الواحد [من] ¹⁴²⁵ الأمر أو النوعين لا غير.

وكنت وقفت على خبر لإبراهيم الموصلي مع الهادي وذلك: أنه حضر بحضرته يوماً فقيل للهادي: لو سمعته يا أمير المؤمنين يغني على الأوتار المفسودة، فقال له: يا

¹⁴²⁰ قد جاءت هكذا في الفهرس وهي لتمام المعنى أفضل ولذلك تم إضافتها.

¹⁴²¹ م: القطعة.

¹⁴²² يبدو أن احد القراء لم يعجبه هذا التعليل فكتب في الهامش "كذبت يا غارق بالفضائح".

¹⁴²³ هناك عبارة في الهامش على الجانب الأيمن من هذا السطر. ولكن لم نوفق لقراءتها لما طرأ عليها من إنحسار.

¹⁴²⁴ يقصد المؤلف بهذه الكلمة "التسويات".

¹⁴²⁵ ولعل الصواب إضافة هذا الحرف.

إبراهيم إعمل { ما قيل، فشوش } الأوتار على العود تشويشا متباينا و غنى عليه، فاستحسنه وقال له: لم لا تُعلم من عندنا ذلك؟ فقال: وأين العمر الذي يتسع لذلك يا أمير المؤمنين (١٩٦/ظ ١٩٦) ولي ثلاثون سنة أتعب نفسي فيه حتى صح لي نضجا¹⁴²⁶.

ولما وقفت على هذا الخبر طالبتني نفسي به، فعملت منه على عدة إصلاحات إذا فسد كل واحد منها ودفع إلى مغن فاضل - أو مغنية - أنكره ولم يقدر [ان]¹⁴²⁷ يوقع عليه في هذه الطرائق المعروفة المعين عليها ويغني عليها الاصول التي تغنى على الاصلاح الصحيح، وشرح ذلك يطول ولا فائدة فيه.

وقد حكي عن الواثق أنه سأل إسحق بن إبراهيم الموصلي عن موضع في الغناء فقال قولا قد ذكرته أنفا في صدر الكتاب وهو من الأشياء التي لا يترجم عنها القول دون العمل فافهم.

الباب الخامس عشر

في ملح الإيقاعات وأعدادها وأنواعها¹⁴²⁸

والتفصيل¹⁴³¹

والإرشاد

والمبادئ¹⁴³⁰

الدغدغة¹⁴²⁹

¹⁴²⁶ هذه الكلمة غير واضحة في المخطوطة ولعل الصواب ما اثبتناه.

¹⁴²⁷ أضفن (أن) المصدرية لضرورة المعنى.

¹⁴²⁸ قد ذكر ابن الطحان في هذا الباب مصطلحات تتعلق بملح الإيقاع دون الإشارة الى اي تفسير أو توضيح. وبعض هذه المصطلحات مشتركة مع مصطلحات ملح الغناء اسما ومعنى. وقد استخدم ابن الطحان بعض المصطلحات نفسها في البابين. ولكنه فسرها بعضها في باب ملح الغناء على انها مصطلحات تخص الغناء. وقد اوضح علي الكاتب بعض هذه المصطلحات في كتابه في باب المواضع المعينة في الضرب. كما ذكرت ايضا بعض مصطلحات اخرى في كتاب ابن سينا والفرابي. وقد قمنا بالاستفادة من ابصاحات المصادر المذكورة لهذه المصطلحات واستخدامها مشارا اليها في الهوامش.

¹⁴²⁹ "الدغدغة فهي الحس المتتابع بالأصابع"، كمال ادب الغنى، علي الكاتب، 84 ص.

¹⁴³⁰ "المبادئ هي الاستفتاحات في الضرب، و يستعمل فيها توصيل النقر حتي تمر أدوار منه كثيرة من غير أن يوقف على فاصلة أو يؤتي بها، و تمزج بعض النغم ببعض في وقت واحد، وتستعمل الإيقاعات الخفاف فيه مختلفة و يؤتي منه بضروب كثيرة في وقت واحد مختلطة كلها متداخلة"، كمال ادب الغنى، علي الكاتب، 84 ص.

¹⁴³¹ التفصيل: "وهو مستحسن في الضرب، و سيما في الألحان الجيدة القديمة الفحلة، وذلك بأن تفصل النقرات والأدوار ولا تشغل فواصلها بشيء"، كمال ادب الغنى، علي الكاتب، 84 ص. وأما الفرابي: "تفصيل المفصل: ان تجعل للإيقاعات الموصلة بزمان واحد فواصل فتقسم إلى أدوار منفصلة..."، الموسيقى الكبير، الفرابي، 1013 ص.

| | | | |
|----------------------------|--------------------------|----------------------|---------------------------|
| التوصيل ¹⁴³² | الإدراج ¹⁴³³ | الحث ¹⁴³⁴ | التضعيف ¹⁴³⁵ |
| الطي ¹⁴³⁶ | التقنيات ¹⁴³⁷ | التشبيحات | النقصات ¹⁴³⁸ |
| الإبتداء | الإقتداء | التهشيم | لخطو |
| الإختلاسات ¹⁴³⁹ | التعثيرات | التقليب | المنصرفات ¹⁴⁴⁰ |
| اللفظ ¹⁴⁴¹ | التكرير | الخدم | التخطي |
| الحصر | الحمل | الدمم | الإطلاق |
| التسريح ¹⁴⁴² | التخمير | المسح | الإلمام |

- ¹⁴³² التوصيل ضد التفصيل. "التوصيل المفصل: هو الوصل بين دورين أو أكثر من أدوار الإقاعات المفصلة في دور واحد."، الموسيقى الكبير، الفارابي، 1012 ص.
- ¹⁴³³ الإدراج: "هو شغل بعض الأزمنة الطوال في أدوار الإقاعات الثقيلة بنقرات زائدة، فتبدو في المسموع أخف ضربا، وتبقى جملة زمان الدور على حالتها، كما هي في مبنى الإقاع وأصله"، الموسيقى الكبير، الفارابي، 1019 ص. "الإدراج هو إشغال الفواصل من الأدوار والنقرات الثقال البطيئة الأزمنة، إلماتنقرات خفاف وإما بمسحات وغمزات ورومات وإشمامات، هذا مما لا يغير صورة اللحن، بل اللحن يبقى معه على حاله و تتغير صورة الإيقاع فقط"، كمال ادب الغنى، علي الكاتب، 84 ص.
- ¹⁴³⁴ الحث: "هو أن سبببديل أزمنة النقرات في الأدوار الثقيلة بأزمنة من انصافها في الإقاعات الخفيفة، حتى يكون دور واحد في جنس ما من الإقاعات الثقيلة في زمان دورين من الإقاع المحثوث في ذلك الجنس"، الموسيقى الكبير، الفارابي، 1019 ص.
- ¹⁴³⁵ التضعيف: "وهو تضعيف النقرات المفردات في أصول الإيقاعات"، كمال ادب الغنى، علي الكاتب، 84 ص.
- ¹⁴³⁶ الطي: "يكون على نحوين، فمنه ما يطوى منه في بعض ما يضاعف من النقرات فتبقى الأخرى مفردة، ومنه ما تحذف منه النقرة أصلا من أصل الإيقاع ويبين موضعها بمسحة أو غمزة"، كمال ادب الغنى، علي الكاتب، 85 ص.
- ¹⁴³⁷ التقنيات: "نقرات تكون بالمضراب في مقاطع الصوت، إلى أسفل، يشبه تقنيع الدابة، وذلك حين تخرج اليد عن الأوتار إلى الجهة اليمنى"، كمال ادب الغنى، علي الكاتب، 85 ص.
- ¹⁴³⁸ والنقصات: قريبة من التقنيات أيضا.
- ¹⁴³⁹ الإختلاسات: أن يأخذ الدور الأيقاعي قبل الوصوله والفرغ من الأول. انظر: في هذا الكتاب لابن الطحان، باب ملح الغناء، 30 و/59 ص.
- ¹⁴⁴⁰ المنصرفات: "هي التي يخيل للسامع أنها مقاطع، ثم تتصل إلى المقاطع، والمقاطع كذلك يكون أنصا في الضرب بحسب ما يكون في الحلو طويلا وقصيرا وحادا ولينا..."، كمال ادب الغنى، علي الكاتب، 86 ص.
- ¹⁴⁴¹ اللفظ: "الأفاظ التي جرت بها عادتهم، أي، لفظ (تن)، وما يشتق منها بالتسكين وبالتشديد أو بالتحريك تبعا لزمان النقرة في الإيقاع"، الموسيقى الكبير، الفارابي، 1023 ص.
- ¹⁴⁴² التسريح: "هو ما كان يشبه فنا من الحان أبت سريج"، كمال ادب الغنى، علي الكاتب، 85 ص.

| | | | |
|--------------------------|-------------------------|-------------------------|---------------------------|
| الإشتراك ¹⁴⁴⁵ | الترتيل ¹⁴⁴⁴ | التوطية ¹⁴⁴³ | الفواصل |
| المخاتلة ¹⁴⁴⁸ | المماتلة | التكرير ¹⁴⁴⁷ | الإستنابة ¹⁴⁴⁶ |
| التوطية ¹⁴⁴⁹ | الترقيص | التمطؤ | الإصطلاح |
| الإنتقاله | التعبير | التلميع | الإدارة |

الباب السادس عشر

في الرقص وأنواعه وأسمائه

(١٠٠ ظ/١٩٨) ¹⁴⁵⁰

(١٠١ و/١٩٩)

الباب السابع عشر

في اختلاف إبراهيم الموصلي وإبراهيم بن المهدي في الطرائق

كان إبراهيم الموصلي أبو إسحق هو الذي جنّس الطرائق وسمّاها بهذه الأسماء. وكانت قبله لها نسبة غير هذه النسبة، يقال: اللحن الأول والثاني والثالث والرابع والخامس والسادس والسابع، فتعرف الطرائق بالألحان. وفي زماننا هذا تعرف الألحان بالطرائق.

¹⁴⁴³ التوطية: ما يوطأ به من إيقاع لصيحة الغناء قبل مجيئها. انظر: في هذا الكتاب، باب ملح الغناء لابن الطحان.
¹⁴⁴⁴ الترتيل: "هو الإمساك، ويستحب في الصوت ويزيد في بهاء الألحان"، كمال أدب الغنى، علي الكاتب، 84 ص.
¹⁴⁴⁵ الإشتراك: أن يمزج الضارب إيقاعاً بإيقاع، ويعود إلى الأول. انظر: في هذا الكتاب لابن الطحان، باب ملح الغناء، 30 و/59 ص.
¹⁴⁴⁶ الإستنابة: أن يستنيب الضارب الدف عن الغناء أو عن العزف. انظر: في هذا الكتاب لابن الطحان، باب ملح الغناء، 31 و/61 ص.
¹⁴⁴⁷ التكرير: تكرير الدور الإيقاعي المطرب المستحسن. انظر: في هذا الكتاب لابن الطحان، باب ملح الغناء.
¹⁴⁴⁸ المخاتلة: أن يرسل الضارب رقيقه في الضرب، والمراسلة هي تناوب الضاربيين بعضهم لبعض. انظر: في هذا الكتاب لابن الطحان، باب ملح الغناء، 30 و/59 ص.
¹⁴⁴⁹ كرر هذا المصطلح في هذا الباب.
¹⁴⁵⁰ لا شيء تحت هذا الباب في المخطوطة. بياض في الظهر الورقة (100 ظ/198 ص)، ضاع بسببه محتوى هذا الباب.

فلما جاء إبراهيم الموصللي جنسها ولقبها. فوقع بين إبراهيم بن المهدي وبينه خلف في ذلك. وقال إبراهيم بن المهدي¹⁴⁵¹ كيف يكون الثقل الأول ثماني نقرات وكيف الثقل الثاني عشر نقرات؟ وادوار الثقل الأول أقصر من أدوار الثقل الثاني (٢٠٠/ظ/١٠١) والألحان فيه أسهل وأقرب وفي ذلك أحزن وأصعب؟ وماتا جميعا ولم يتحرر بينهما فيها شيء يصحّ عنهما.

فلما وقفت على خبرهما أردت أن أتوسط بينهما وأقول: إن إبراهيم بن المهدي قد أصاب في قوله ونقد موضعا حسنا يميزه مثله في أدبه وفضله، غير أن إبراهيم الموصللي أقعد منه بهذا الشأن وأعلم.

وإبراهيم الموصللي إنما أراد بقوله الثقل الأول والثقل الثاني، كما يقال للعقاير حاد في الدرجة الثانية، فالثقل الأول في درجة الأولى والثقل الثاني في الدرجة الثانية، ومثل ذلك كمثل المدخل إلى المقالة والفهرست للكتاب والدهليز للدار. وأراد بذلك التقريب على المرتاضين، لأنه لو جعل أول ما يتعلم ثقيلًا طويلًا لادوار صعب (٢٠١/و/١٠٢) الألحان لصعب ولكن جعله دونه ليسهل به الوصول إليه.

والإيقاع كله أصل ليس هذا ولا هذا وبهذا، ذكر في عدة كتب أنه كثير الأدوار والنقرات. ولكن إبراهيم الموصللي أهمله ولم يذكره ولا أدري لم أغفله وسموه "المكيال".

الباب الثامن عشر

في معرفة السريجي والماخوري والمجنب والمخالف

أما السريجي فليس بطريقة مفردة بذاتها. ولكنه مذهب لابن سريج إستعمله في أغانيه وقطع به الأزمان فعرف به. وهو يدخل على سائر الطرائق والألحان، ويجيء في

¹⁴⁵¹ في المخطوطة يكرر المؤلف اسم "إبراهيم الموصللي" ولكن هذا رأي مخالفه "إبراهيم بن المهدي" وربما كان المؤلف يقصد إبراهيم بن المهدي ولكن أخطأ في الكتابة فكتب إبراهيم الموصللي.

تضاعفها وملحها. والجهال بهذا العلم يقولون لمن يغني: هات سريجيا، وعندهم أنها طريقة.

وأما الماخوري فإنه خفيف الثقل الثاني وعدد (٢٠٢/ظ/٢٠٢) نقراته عشر نقرات. وأدواره كأدواره ثقيلة، وما يعرفه كل أحد. وإنما كان إبراهيم الموصلي يحب الغناء فيه ويكثره فنسب إليه. وقولهم: ماخوري ليس ينسب إلى الماخور، وإنما قيل: إن يمزج الأوتار كلها فيه فسمي {لذلك} ماخورياً. وهو يدخل أيضا على بعض الطرائق ويمزج بعض الألحان، والغناء فيه قليل. وليس بمصر من يوقع منه غير المطلق وحده. وأنا أوقع سائره منوعا وأغني فيه أصواتا صنعتها فيه وقلما أظهرها إلى الوجود شحا بها أن تؤخذ فتكثر ويدعيها من يأخذها ويغصبي فضيلة المعرفة والتفرد بها.

وحكى: أن الشريف أبا القاسم الرسي وأبا الفتح المظفر بن الحويلاء ¹⁴⁵² حضرا بحضرة مولان العزيز بالله قدس الله روحه وصلى عليه، فتطاعما فقال أبو الفتح بن الحويلاء: أما أنا فوحق رأس مولانا إن غنيت بقية يومي (٢٠٣/و/٢٠٣) إلا في [الماخوري] ¹⁴⁵³ فاحلف كما حلفت، فالتزم ذلك. فغنى أبو الفتح أحد عشر صوتا، وغنى الشريف ثمانية أصوات لأن النوب كانت كثيرة ولم يصبهم أكثر من ذلك واعترف الشريف أبو القاسم بالتقصير، وأقر أنه لم يبق معه فيه شيء.

وأما المجنب فليس بطريقة مفردة أيضا. وإنما هو مذهب لإسحق بن إبراهيم، ابتدعه وذلك أن حلقة نفر في آخر عمره عن الوتر {وبابنه فتحيل حتى عمل المجنب}، وذلك أنه عمد إلى ما تحت لزوم دستان السبابة فيه فجعله فوقه، وشد له هذا الدستان وأمال غناؤه كله إليه فصار مذهبا له، وخفي ما لحقه في تضاعفه، وهذا حسن.

¹⁴⁵² م: حضرو.
¹⁴⁵³ ربما ساقطت سهوا أثناء النسخ.

وأما المخالف: فما هو مفتوح اللام بل مكسورها يقال: مخالف، وهو يختصّ بالطنبور أكثر من اختصاصه بالعود. وأصله رمل محمول وإنما خولف إيقاعه فرفعت السبابة عن دستانها إلى دستان المجنب فسُمّي بهذا الاسم. والغناء فيه (٢٠٤/ظ/١٠٣) مليح مطرب.

الباب التاسع عشر

في المعرفة الخسرواني والطرخاني والخميري وخفيف الهزج

أما الخسرواني: فإن في عصرنا من يوقع الرمل المعلق بإرخاء بعض الأوتار ويسميه "خسروانيا" ويمر ذلك على أكثر الناس وليس [هو] بالخسرواني. لأن تلك طريقة فارسية كثيرة الأدوار والنقرات. تتفرع وتخرج من نوع إلى نوع، ولا يمكن إيقاعها على الحقيقة إلا في العيدان الأعجمية الدقيقة الأعناق. لأن الإبهام له عمل فيها في البم غريب مستحسن. وهي من الثلاثمائة¹⁴⁵⁴ وستين طريقة الفارسية التي للفرس. وذلك أن فهليذ كان يوقع في كل يوم من السنة نوعا من الإيقاع (٢٠٥/و/١٠٤) للملك حتى لا يعيد عليه نوعا إلى آخر السنة. ولهم إيقاع آخر يقال له "المهرجان". ولم أسمع من يحسن إيقاع هذه الطرائق مثل رجل يعرف "بالبوركان" مفردا في صناعته، على أنني قد سمعت جماعة منهم، وهذا ما أدركه فهمنا في هذا الباب.

وأما الطرخاني: فكان أبو الحسين بن الشامية يوقع الرمل المنسرح¹⁴⁵⁵ ويميله بعض الإمالة ويغرب به على من يسمعه {ممن لا يعلم} ويقول: هو الطرخاني. ويجوز أن يكون ابن طرخان ادعاه ومر هذا على ابن الشامية. ولقد حضر عندي الأمير نظام الدولة ابن ازادروه فذكره، فقلت له القصة فيه فتعجب واعترف وهو ممن يعلم ويعمل وله قريحة وذكاء.

¹⁴⁵⁴ م: الثلاثمائة.

¹⁴⁵⁵ م: المسرح. | ربما أخطأ الناسخ في الكتابة، والصواب ما أثبتناه.

وأما الخميري: فهذه طريقة تختص بالطنابير وعليها وضعت (٢٠٦/ظ/١٠٤) وهي خفيف الرمل المحصور قد نقصوا من عدد نقراته وأفسدوا أدواره ولقبوه هذا اللقب. ويجوز أن تكون هذه الطريقة مما كان يوقع قديما مما لم يجنب ابراهيم.

وأما خفيف الهزج: فهو من أهمّ الطرائق وأغربها وأعجبها. وذكر [الزعراني]¹⁴⁵⁶ خبره في رسالته إلى الأستاذ كافور أنه لم ير أحدا يوقع ذلك غير رجلين، أحدهما: {يقال} له غلام بن بسطام، والآخر: قد أنسيت اسمه.

ولي منذ نشأت إلى ان اكنهلت أبحث واسأل عنه كل من القاه من العراقيين والشاميين والمصريين والشيوخ والعجائز فما ظفرت بمن يوقعه.

وكان الشريف أبو القاسم الرسي يقول: إذا كان الهزج من ست نقرات فكم يكون خفيفه؟ وهذا غلط منه وقلة علم، اتراه ظنّ ان كل خفيف طريقة أقلّ من عدد ثقلها؟

وسألت ابن الحويلاء وآله (٢٠٧/و/١٠٥) عنه فما وجدته عندهم. وسألت ابن الشامية [و] نصيرة عنه وبعثت من اقترحه عليهما بمحضر مني ومغيب فلم يعترفا له به.

ووجدت في الرسالة التي للزعراني ذكره وصفته فأوقعته وقسته على الأصل ومثله به وغنيت فيه أصواتا، ولم تسمح نفسي بإذاعته لقلّة إنصاف أرباب هذه الصناعة.

الباب العشرون

في اختيار الآلات للحلوق المختلفة وما يلائم كل صنف منها

¹⁴⁵⁶ ربما ساقطت سهوا أثناء النسخ.

أحق من اختار الآلة: المغني بها إذا كان عارفاً، فإن كان جاهلاً اختيرت له.
والعود الجهير يصلح لما يشاكله من الحلو، والوطني يصلح للحلق الضعيف، والحاد¹⁴⁵⁷
يصلح للحلق الصياح: وفي العيدان ما يكون بعض أوتاره طيبة وبعضها غير طيبة،
ولهذا علة، وهو منسوب (٢٠٥/ظ/٢٠٨) إلى اجرامها اعني العيدان.

الباب الواحد والعشرون

في الطنابير والمعزف والربابات والمزامير والطبول والارغن والقيثارة

والسلياق والدقوف والصلبخ والكبجة

ذكروا أن أول من عمل الطنابير قوم لوط كان إذا أعجبهم الغلام الأمرد استمالوه
بضرب الطنبور حتى يلعب به. وكانت الفرس تقدم الطنبور على كثير من الملاهي،
وكان غناء أهل الريّ وطبرستان والديلم بالطنابير. وذكر حسين بن الصبي أن له ساق
في الطنبور يسمى باشتقاق له من صوته، (٢٠٦/و/٢٠٩) وذكر الطنبر وبور من
بربرته، فقال عن العامل به: طن بر، وفيه لبعضهم. (...)¹⁴⁵⁸

ذكر المعازف: ذكروا أن صلا بنت ليط بن ادم كانت أول من عمل المعازف.
والعزف والمعزفة مشتق من العزوف. قال الخليل بن احمد: يعزف لأصرف النفس من
الهم إلى السرور. وقال الشاعر:

ألم تعلمي أني عزوف عن الهوى إذا صاحبي في غير جرم تغضبا¹⁴⁵⁹

¹⁴⁵⁷ م: والحفتاد. | ربما أخطأ الناسخ في الكتابة، والصواب ما أثبتناه.

¹⁴⁵⁸ في المخطوطة فراغ في هذا المكان بقدر ثلاثة سطور.

¹⁴⁵⁹ نسب هذا القول لعبد الرحمن بن الحكم (أخو مروان بن الحكم) في الكتاب حماسه القرشي. أنظر: حماسه القرشي، عباس بن محمد النجفي، 426 ص.

ذكر الدف: يقال: الدّف والدّف لهذا الذي يلعب به، ويقال: التدفيف مشتق من دفيف الطائر على وجه الارض (٢١٠/ظ/٢١٠) وهو تحريكه جناحيه وطيرانه واستقلاله، وقال الشاعر:

في كفها دف تقلبه هزج كأن دويه الرعد

ذكر الطبل: ذكروا أن أول من عمل الطبل بنت لامك إسمها صلا واسمه مشتق من صوته، مثل تسمية الهرة من الهرير، ومثل القطا من صياحه، قال الشاعر:

يا طيب ليلتنا نلهو بغانية تلهو بشيء له رأسان في جسد
كأنما صوته في أذن سماعه فخاله خارجا من ماضغي أسد¹⁴⁶⁰

ذكر المزامير: ذكروا أن المزامير والنايات وما يصفر فيه عملته بنو إسرائيل (٢١١/و/٢١١) تشبيها بخلق داود، ولبعض الشعراء في الناي:

وأسود في كف مجدولة زري له خلقة منكروه
يرد على الصوت الحانه بغير لسان ولا حنجره
إذا استودعت سرها عنده فأيسر ما فيه أن يظهره¹⁴⁶¹

وقال فيه أيضا بعض الشعراء:¹⁴⁶²

و ذات ناي مشرق لونها معشوقه الألاحظ والغنج

¹⁴⁶⁰ وردت أبيات مشابهة لهذه الأبيات ذكرها الحسن بن محمد الكاتب. أنظر: زهر الاداب وثمر الالباب، الحصري القيرواني، 498/2 ص.

¹⁴⁶¹ إسم صاحب هذين البيتين هو ابن المعتز. وقد ذكرها ابن المعتز في ديوانه مع فارق بسيط عما أورده ابن الطحان. ديوان ابن المعتز، ابن المعتز، 257 ص.

¹⁴⁶² إسم صاحب هذين البيتين هو ابن المعتز، أنظر: ديوان ابن المعتز، ابن المعتز، 135 ص؛ أشعار أولاد الخلفاء وأخبارهم، أبو بكر الصولي، 249 ص.

كانها تلثم طفلا لها زنت به من ولد الزنج

ذكر الأرغن: هذا هو للروم وعليه ستة عشر وترا وله صوت (٢١٢/ظ/١٠٧)
بعيد المذهب وهو من صنعة اليونانيين.

ذكر الشليق:¹⁴⁶³ الشليق من عمل الروم وله أربعة وعشرون وترا وتفسيره الف صوت.

ذكر القيثارة: القيثارة للروم أيضا وعليها اثني عشر وترا.

ذكر الرباب: هي من الآلات الرومية أيضا ويقال لها اللورا ولها ثلاثة أوتار
وأربعة وخمسة وستة ويقال بل هو من عمل السند.¹⁴⁶⁴

ذكر الصليخ: الصليخ للروم أيضا يعمل من جلود العجايل وله حساب
(٢١٣/و/١٠٨) وضربه معجب جدا على ما حكى.

ذكر الكنكلة: للهند وهو وتر واحد يمد على قرعة طويلة فيقوم مقام العود ولم
أره قط.

الباب الثاني والعشرون

فيما يجب أن يستعمل من أنواع الألحان

في أجناس الطرائق إذا استعملت سواذج بلا تمزيج ولا تثقيل لا تستحلى ولا
تطرب.

¹⁴⁶³ م: سليق.
¹⁴⁶⁴ السند: بلاد بين بلاد الهند وكرمان وسجستان، للمزيد من المعلومات حول هذه البلدة، أنظر: معجم البلدان، ياقوت الحموي، 267/3. طلائد

ويجب للمغني الفاضل أن يمزج بعضها ببعض من غير خروج من وزن إلى وزن. وذلك أن يمزج {المزموم بالمحمول، والمحمول بالمزموم}، والمطلق بالمزموم، ويطلق في المحمول،¹⁴⁶⁵ ويحصر في المزموم (٢١٤/ظ/٠٨) ويضم في المحصور، ويشذر بالتسريح في مواقعه، وبالتجنيب والتخمير في الأنواع التي تليق به.

والذي يليق بالثقل الأول: الأشعار الفخرية والنجدية وما يحرك النفس نحو الشجاعة ويلبسها الأنفة والحمية والغضب والقدرة.

ويستعمل في المزموم: الأشعار الكريمة وما فيه السؤدد وشرف الهمة، والرحمة والشوق والرفقة.

ويستعمل في المحمول: الأشعار المحركة على الطرب والصبوح والنشاط واللذة والإنبساط.

ويستعمل في المحصور: الأشعار المشجبة المهيجة للتذكر والحنين.

ويستعمل في المجنب: الأشعار الحزينة والمرائي والنوح والتفجيع والتوقع وما يليق بالهم والجزع وذكر الفرقة.

وما يستعمل في المرح: مما يرقص النفوس ويشوق إلى الغواني (٢١٥/و/٠٩) ويحث على المواصللة ويدعو إلى الائتلاف ويقضي بالإقامة على الوفاء.

ويستعمل في الممخر: الترهيب في ذكر الوعيد والثرات والوقائع والأحقاد وما هذه سبيله.

¹⁴⁶⁵ م: المزموم. ورد كلمة المزموم هنا سهوا. قمنا باستخدام كلمة المحمول لإتمام المعنى.

ويستعمل في الطرائق التي بالوسطى: من الأشعار الأمرة بمحاسن الأخلاق
والحلم والتعاضى والحمد على المال وكتمان السر وما جرى هذا المجرى. وهذا باب
غريب وبه ختمنا الكتاب.

تم كتاب حاوى الفنون وسلوة المخزون

والحمد لله ولي الحمد والمان به على كل حر وعبد

وصلى الله على محمد وآله وسلم تسليما

حسبنا الله ونعم الوكيل.

SONUÇ

Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn adlı eser, X-XI. asırlar arasında Mısır'da (Fâtımîler dönemi) saray müzisyenlerinden olan İbnü't-Tahhân tarafından kaleme alınmıştır. Eser üzerine yaptığımız tahkik, tercüme ve incelemeden oluşan tez çalışmamızın neticesinde ulaştığımız kanaatleri şu şekilde sıralayabiliriz:

- i. Eserin Mısır Milli Kütüphanesi'nde kaydı bulunan üç nüshası da kayıp olup kadim yazma nüshasından alınan bir mikrofilm, yine Mısır Milli Kütüphanesi'nde 1362 μ numara ile muhafaza edilmektedir. Bu mikrofilm esas alınarak, 1990 yılında *Frankfurt Goethe Üniversitesi*'ne bağlı *Arap-İslam Bilimler Tarihi Enstitüsü* tarafından gerçekleştirilen tıpkıbasım ise birçok kütüphanede bulunmaktadır. Yaptığımız incelemede varak tertibinde büyük hatalar tespit ettiğimiz bu nüshada, ayrıca bazı eksiklikler ve zarar görmüş kısımlar da bulunmaktadır.
- ii. *Havi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, profesyonel bir müzisyen tarafından müziği bizzat icrâ edenler için kılavuz kitap olma iddiasıyla kaleme alınmıştır. Mûsiki sanatının ilmi yönünü ele alan seksen konu başlığı ve ameli yönünü ele alan yirmi iki konu başlığı ile *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, mûsikî tarihi açısından önemli bir eserdir.
- iii. Eser, Fâtımîler döneminde kaleme alınmış olup bu dönemden günümüze ulaşabilmiş bilinen tek mûsikî eseridir. Erken dönem mûsikî kaynakları arasında *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*'u farklı kılan en önemli özelliklerinden birisi, eserin Fâtımîler dönemi mûsikî kültürüne ışık tutmasının yanı sıra, câhiliye dönemi ile müellifin yaşadığı Fâtımîler dönemi arasında yaşamış beş yüze yakın mûsikîşinasın isimlerinin zikredilmesidir. Bu yönüyle *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, İslam tarihinde dönemlere göre tasnif edilmiş olarak meşhur müzisyenlerden söz eden yegâne kaynaktır. Ayrıca içerisinde İhşîdîler ve Fâtımîler döneminde yaşamış çok sayıda müzisyen isimlerinin zikredilmesi de, bu eseri benzersiz kılmaktadır. Biz bu isimleri, dönemlere göre tasnifli bir şekilde çalışmamızda gösterdik. Ayrıca eserde ismi zikredilen kişilerden önemli gördüklerimiz hakkında çalışmamızın giriş

bölümünde kısa bilgiler verdik. Yine bir kısmı hakkında da dipnotlarda kısa açıklamalarda bulunduk. Hatalı okuma ve hareke hataları ihtimaline karşılık, eserde geçen isimlerin Arapça yazılışlarını da parantez içerisinde yazdık.

- iv. Tespitlerimize göre, eser hakkında 1976 yılında Zekeriya Yusuf tarafından bir tahkik çalışması yapılmışsa da neşredilememiştir. Ayrıca bu tahkik çalışmasının da, tezimiz içerisinde detaylarına yer verdiğimiz birçok eksikliği ve kusurları bulunmaktadır.
- v. Başta varak tertibindeki hatalar olmak üzere, okunması ve anlaşılmasında ciddi zorluklar bulunan yazma eserin, belirlediğimiz usule göre tahkikli bir metnini inşa etmeye çalıştık. Eserin mevcut haline göre daha kolay okunur ve anlaşılır bir metin oluşturduğumuzu düşünmekteyiz. Ancak elimizde olmayan sebeplerden, yazmadaki eksik ve silik kısımların birçoğunu tamamlayamadık.
- vi. Tahkikli metni oluşturduktan sonra, eserin Türkçe tercümesini yapmaya çalıştık. Tercümede de eserden kaynaklı bazı zorluklarla karşılaştık. Ayrıca müellifin özellikle nazari konularda kapalı ifadeler kullanması ve özet bilgiler vermesi, bizi lafızdan ziyade anlam merkezli bir tercüme yapmaya yönlendirmiştir. Tercüme tamamlandıktan sonra eserin muhtevasını, sınırlamalar bölümünde belirttiğimiz kendinden önceki ve kendi döneminde kaleme alınan diğer mûsikî eserleri ile mukayese ederek kapsamlı bir şekilde incelemek suretiyle dönemin mûsikî kültürünün anlaşılmasına katkı sunmaya çalıştık. Çalışmamızda kullanılan mûsikî terimlerini Arapça yazılışları ile birlikte kullandık. Ayrıca bu terimleri tespit edebildiğimiz kadarıyla tezimizin sonuna yer alan “Terimler Sözlüğü” başlığı altında kısaca izah etmeye çalıştık.
- vii. Müellif hakkında klasik kaynaklarda yer alan bilgiler sınırlıdır. Ancak bazı kaynaklardan ve eser içerisinde yer alan bilgilerden, kendisinin Fâtımîler döneminde Mısır’da yaşamış profesyonel bir saray müzisyeni olduğu, sarayda cariyelere ve çocuklara mûsikî eğitimi verdiği, Fâtımî halifelerinin sohbet meclisinde bulunduğu anlaşılmaktadır. Diğer taraftan eser içerisinde aktarılan bazı rivayetler ve dönemin şairleri hakkında yazdıkları methiyeler müellifin, yaşadığı dönemde Mısır’daki en önemli mûsikîşinaslardan olduğunu göstermiştir. Müellif, profesyonel bir müzisyen olmanın yanında iyi bir bestekârdır. Diğer taraftan eser içerisinde verdiği bilgiler, bize müellifin nazari

konulara da hâkim olduğunu hissettirmiştir. Buna rağmen müellif eserde nazari konuları özet bir şekilde aktarmış, özellikle 4'lü (zü'l-erbaa), 5'li (zü'l-hams) aralıklar ve cem' kavramları gibi bazı nazari konulara ise hiç değinmemiş, ayrıca perdelerin elde edilmesi ile ilgili oranların matematiksel değerleri gibi teknik bazı konulardan da bahsetmemiştir. Müellif, özellikle nazariyat konularında detaylı analizlere girmeden özet bilgilerle yetinmesini ise şöyle izah etmektedir: “...Kitabımda benden öncekilerin zikrettiği bazı garip hikâyeler, matematiksel sayılar ve şekiller, tanîn, nısfu tanîn, bakiyye gibi okuyucu için anlaşılması zor konulardan uzak durdum. Bunun yerine daha faydalı, zarîf ve hoş konuları ele aldım.” Müellifin mûsikî konusunda yetkin bir kişi olduğu ve bu konudaki özgüveninin yüksek olduğu da; “...Kitabımızı inceleyen kişinin, bu ilim dalında deneyimli ve kulağına itimat edilen birisi olması gerekir. Şayet kitabımızda bir karışıklık varsa, bu ancak acemi ve anlayışı zayıf olan için söz konusu olacaktır” ifadelerinden anlaşılmaktadır.

- viii. Müellifin eser içerisinde Hz. Ali ve Fatimî halifelerinden bahsederken salat-salam getirmesi, onun Fatimî halifelerinin de mensup olduğu Şii-İsmâilî mezhebine bağlı olduğunu akla getirmektedir.
- ix. Eserde, mûsikînin tanımı, manası, fazileti, tesiri gibi konularda kadim Yunan filozoflarından ve onların bilinmeyen bazı eserlerinden alıntılar yapılması, müellifin mûsikî ile ilgili geniş bir literatüre hâkim olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Diğer taraftan eserde dikkatimizi çeken bir diğer husus ise, özellikle nazari konularda, tespitlerimize göre kendinden önceki Kindî, Fârâbî, İhvân-Safâ, İbn Hurdâzbih, İbn Sinâ gibi müelliflerin eserlerinden istifade etmesine rağmen, Fârâbî dışındaki isimleri zikretmemesidir.
- x. Eser, haklarında yeterli malumata sahip olmadığımız birçok filozof, ilim adamı, yönetici, şair ve mûsikîşinas hakkında önemli bilgiler içermesi ile bizi birçok konuda aydınlatmıştır.
- xi. İbnü't-Tahhân'ın *Havi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn* adlı eserinde ele aldığı en kapsamlı konulardan birisi, klasik mûsikî ve modern mûsikîye yönelik tartışmalardır. İbnü't-Tahhan, bu konuda orta yolu tutmanın gerekliliğini şu ifadeleri ile açıklamaktadır: “Bütün klasik şarkılar modern şarkılardan daha iyi olsaydı, hiçbir şarkı sonraki nesle aktarılamazdı. Çünkü her şarkı kendi

döneminde yeni bir şarkıdır. Eğer öyle olmasa, klasik şarkıların söylendiği dönemki nesil, yeni şarkıdır diye bu şarkıların üstünlüğünü bilemezdi. Bu şarkılara kimse dokunmazdı, benimsemezdi ve böylece aktarılmadığı için bu şarkılar ilk nesilden sonra unutulup giderdi.” İbnü’t-Tahhân’ın bahsettiği klasik mûsikî ve modern mûsikî konusunda hem kendinden önceki dönemde, hem de kendi döneminde yaşanan tartışmalar, aradan geçen on asra rağmen halen geçerliliğini korumakta ve zaman zaman ülkemizdeki mûsikî çevrelerinde de benzer tartışmalar yaşanmaktadır.

- xii. Müellif, Arap mûsikîsinin kökeninin Mekke ve Medine olduğunu savunmaktadır. Ona göre Arap mûsikîsi bu iki şehirden diğer bölgelere yayılmıştır.
- xiii. Müellifin mûsikî–nefis–felek ilişkisi konusunda yaptığı izahlardan, onun bu konuda Pisagor’cu bir anlayışa sahip olduğu anlaşılmaktadır.
- xiv. Profesyonel bir müzisyen olan İbnü’t-Tahhân, muhtemelen Fâtımîler döneminde de tartışma konusu olan mûsikînin hükmüne yönelik, müspet veya menfi herhangi bir ayet- hadis nakletmeksizin aktardığı bazı rivayetler çerçevesinde, mûsikînin mubah olduğunu savunmaktadır.
- xv. Müellife göre her başarılı işin temelinde teori ile pratiğin bir araya gelmesi yatmaktadır ve her iki unsur da birbirini desteklemektedir. Mûsikî sanatında sadece teorik bilgi yeterli olmadığı gibi, teoriyi bilmeyip pratikle yetinmek de yanlıştır. Müellif bu konuda, yaşadığı dönemde Mısır’daki müzik ortamını eleştirmiş ve müziği pratik olarak icrâ edenlerin çok olmasına rağmen, ilmini bilen kişinin çok az olduğundan şikâyet etmiştir. Bunun sebebini de; “*Amelin semeresi yakındır, ancak ilmin semeresi uzaktır*” diyerek açıklamıştır.
- xvi. Eserde, insan hançeresi, ses fiziği ve akustik konularında önemli bilgiler yer almaktadır. Diğer bazı müellifler gibi İbnü’t-Tahhân da, sesler arasındaki oranları ilk defa tespit edenin, mûsikî ilminin kurucu olarak nitelediği Pisagor olduğunu belirtmiştir. Müzik aletlerinin sesler arasındaki oranlar esas alınarak yapıldığı düşünüldüğünde, bu oranların Pisagor’dan çok daha önce bulunmuş olması gerekmektedir. Müellif, insan sesinin oluşumu ile ilgili ise diğer nazariyatçılarla paralellik arz eden bilgiler vermiştir.

- xvii. Müellife göre insanların boğazlarının ve boğazlarından çıkan seslerin, özelliklerine göre çeşitli isim ve sıfatları vardır. İbnü't-Tahhân ilgili bölümde, XI. yüzyılda Fâtımîler döneminde mûsikîşinaslar tarafından kullanılan boğazla ilgili otuz yedi terimi birer cümle ile açıklayarak bir nevi boğaz terimleri sözlüğü oluşturmuştur. Müellifin kısaca açıkladığı bu terimler, nağmenin niteliği ile de doğrudan ilişkilidir. Dönemin mûsikî kültürünün anlaşılması bakımından önemli gördüğümüz bu bölümün bir benzeri de, Ali el-Kâtib'in *Kemâlü Edebi'l-Ğınâ* adlı eserinde "boğazların sıfatları" başlığı altında yer almaktadır. Ali el-Kâtib eserinde, büyük bir kısmı İbnü't-Tahhân'ın kullandıkları ile aynı olan yirmi bir terim zikretmiş ve bunların bir kısmını kısaca açıklamıştır.
- xviii. Eserde ayrıca, boğaza iyi gelen ve boğaza zarar veren yiyecek, içecek ve mekânlar hakkında bilgi verilmesi, hançerenin çalgılara uydurulması, akort problemleri, hançerenin kusurları gibi diğer nazari eserlerde pek görülmeyen konulara değinilmesi, müellifin ses konusunda da uzman bir kişi olduğunu hissettirmektedir.
- xix. İbnü't-Tahhân'ın eserinde savt, özellikle Fâtımîler döneminde Mısır'da mûsikîşinaslar arasında yaygın olarak icrâ edilen şarkılar için kullanılmış geniş bir kavramdır. Bu sebeple, İbnü't-Tahhân da kaleme aldığı *Havi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn* adlı eserini İsfahânî'nin *el-Eğâni*'si gibi, mûsikî nazariyatına dair kaleme alınmış klasik edvar kitaplarından farklı olarak savt kavramı üzerine inşa etmiştir. Çünkü kitabın iki bölümünde de müellifin ele adığı konuların ana maddesi ğınâdır ve bu, muğannîlerin birbirleri ile yarıştığı bir alandır. İbnü't-Tahhân eserinde, savt kavramı ile ilgili oluşturduğu müstakil başlıkların yanı sıra, ele aldığı diğer birçok konu başlığının altında "hudûdü'l-ğınâ" olarak isimlendirdiği mûsikînin üzerine bina edildiği temel unsurları işlemeye çalışmıştır. İbnü't-Tahhân'a göre, mûsikînin olmazsa olmaz dört temel unsuru vardır ve bu dört unsur birbirinin tamamlayıcısıdır. Dolayısıyla bunlardan bir tanesi eksik olursa müzik sanatı tam manasıyla vücut bulamaz. Bu unsurlardan birincisi; nağme (nota), ikincisi; te'lif (beste), üçüncüsü; şiiir (güfte), dördüncüsü de; îkâ'dır (ritim). Dolayısıyla eserde işlenen nazari konularda sürekli bu dört unsurla ilişki kurulmuştur.

- xx. Eserde, özellikle nağme, cins, perdeler, lâhin türleri hakkında diğer nazari eserlerle paralellik arz eden bilgiler verilmiştir.
- xxi. Müellifin yaşadığı X-XI. asırda henüz mûsikî terimleri tam anlamıyla yerleşmediğinden “mûsikî, ğına, lâhin” kelimelerinin sıklıkla birbirinin yerine kullanıldığı bilinmektedir. İbnü't-Tahhân da eserinde, kendi dönemindeki müelliflerin birçoğunda olduğu gibi mûsikî, lâhin, ğinâ kavramlarını birbirinin yerine kullanmıştır.
- xxii. Eserde ele alınan bir diğer kavram ise, “tarîka”dır. Günümüzde bu kavrama farklı anlamlar yüklense de, klasik kaynaklarda, tarîkanın daha ziyade bünyesinde ikâ‘ kalıplarını da barındıran melodik/tonal yapılar için kullanıldığı kanaatindeyiz. Nitekim İbnü't-Tahhân’ın, doğrudan tanımını vermemekle birlikte eser içerisindeki tarîka türleri ile ilgili izahları, bu kanaatimizi güçlendirecek niteliktedir. Müellifin, aynı zamanda temel ikâ‘ türlerini de “ikâ‘ tarîkaları” diye isimlendirerek bu kavrama birden fazla anlam yüklediği anlaşılmaktadır. İbnü't-Tahhân’ın, ayrıca meşhur ikâ‘ tarîkalarından olan hüsrevânî, tarhânî, humeyrî ve hafifü'l-hezec konusunda da uzman bir müzisyen olduğu anlaşılmaktadır. Müellif, özellikle hafifü'l-hezec tarîkasının o dönem Mısır’da unutulduğunu ve uzun yıllar bu türü öğrenmek için çaba harcadığını, sonunda da hafifü'l-hezec’in uygulanma şeklini tespit ederek aslına uygun olarak ilk defa kendisinin icrâ ettiğini ifade etmiştir.
- xxiii. İbnü't-Tahhân’ın *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*’da ele aldığı ilgi çekici konulardan birisi de “bisât (بساط)” terimidir. Kendinden önceki ve sonraki nazari eserlerde karşılaşmadığımız bu terimi Ğattas, “sistem, metot” şeklinde tarif etmiştir. Abdülcelil ise, bisât kavramı ile müellifin aslında lâhinlerin karar perdelerine vurgu yaptığını, bunun da “tonique” terimine karşılık geldiğini dile getirmiştir. Biz, bisât kavramı ile ilgili müellifin eser içerisinde yaptığı izahlardan, bu terimin günümüz mûsikî literatüründe kullanılan “makam” ve “karar” kavramlarıyla daha fazla örtüştüğü kanaatindeyiz.
- xxiv. Eserde, diğer nazari eserlerde göremediğimiz bir başka konu da, beste türleri ve beste kalıplarına dair verilen bilgilerdir. Bizzat bu kalıplardan bir tanesi olan “ma‘kûs”un müellif tarafından terkip edilmesi ise, onun şarkı ve bestekârlık

konusunda ne kadar uzman bir kimse olduğunu göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

xxv. Müellife göre klasik Arap şarkılarını ilk defa kayıt altına alan kişi, Emevîler döneminin meşhur mûsikîşinaslarından olan Yunus el-Kâtib'dir. İbnü't-Tahhân, Yunus el-Kâtib'in 6300 adet ile sınırladığı klasik şarkıyı kitabında kayıt altına aldığı bilgisini vermiş, ancak herhangi bir kitap ismi zikretmemiştir. İbnü't-Tahhân, günümüze ulaşmayan Yunus'un bu kitabında yeni, kalitesiz ve düşük seviyeli şiirlerin de bulunduğunu, ayrıca bu şiirlerin bestelerinin de kalitesiz olduğunu belirtmiştir. Müellifin verdiği bu bilgileri göz önünde bulundurduğumuzda, onun kitabı bizzat incelediği ve içeriği ile ilgili geniş bir malumata sahip olduğu anlaşılmaktadır. Kanaatimize göre müellifin sözünü ettiği bu kitap, Yunus el-Kâtib'in *Kitâbü'l-Eğânî* adlı günümüze ulaşmayan eseridir.

xxvi. İbnü't-Tahhân'ın *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*'da değindiği önemli konulardan birisi de, seçkin yüz savt/şarkıdır. Abbasi halifelerinden Hârûnürreşîd'in isteği üzerine dönemin en ünlü mûsikîşinasları olan İbrahim el-Mevsilî, İbn Câmî ve Fülejh b. Ebû'l-Avrâ tarafından seçilen yüz şarkı bir güfte mecmuasında toplanmıştır. Klasik Arap mûsikîsinin en seçkin repertuarını temsil eden bu yüz şarkı hakkında İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*'de daha detaylı bilgilere yer vermiştir. İsfahânî, *Eğânî*'nin içerisinde dağınık bir şekilde yer alan seçkin yüz şarkının her birinin güftesini, nazmını, beste türünü, ikâ'ını, şairini, bestekârını ve şarkıyı kimin icrâ ettiğini zikretmiştir. Tespitlerimize göre, İbnü't-Tahhân ile İsfahânî arasında, şarkıların tespiti konusunda bazı görüş ayrılıkları vardır. İbnü't-Tahhân her bir şarkının ilk iki ya da üç kelimesini vermekle yetinmiştir. İsfahânî ise, beyitlerin tamamını zikretmiştir. İsfahânî şarkıların bestekârını, şairini, icrâ eden kişiyi, tarîkasını, ikâ'ını, nazım türünü vs. zikretmiş, İbnü't-Tahhân ise bu konularda herhangi bir bilgi vermemiştir. İbnü't-Tahhân'ın eserinde seçilmiş yüz şarkının yer aldığı 63. varağın ön yüzünün (125. sayfanın) bir kısmı silik olduğu için, bu bölümde yazılı olması gereken altı şarkının hangileri olduğu belli değildir. Eserde toplam 94 şarkının ismi yer almaktadır. *Hâvi'l-Fünûn*'da yer alan 94 şarkının, 25 tanesi *Eğânî*'de geçen seçilmiş yüz şarkı ile mutabıktır. Bu 94

şarkının 31 tanesi ise, *Eğânî*'de de geçmesine rağmen İsfahânî bunları seçilmiş yüz şarkı arasında zikretmemiştir. Yine kalan 38 şarkı ise *Eğânî*'de müstakil bir şarkı olarak geçmemektedir. Dolayısıyla İbnü't-Tâhhân'ın seçilmiş yüz şarkı ile ilgili başka bir kaynaktan istifade ettiği sonucu ortaya çıkmaktadır. İbnü't-Tahhân'ın istifade ettiği kaynak muhtemelen halife Vâsık'ın isteği üzerine kaleme alınan İshâk el-Mevsîlî'nin *Kitâbu'l-İhtiyâri Mine'l-Eğânî* adlı günümüze ulaşmayan eseri, ya da İbnü'l-Müneccim'in derlediği *el-İhtiyâru'l-Vâsikî* adlı günümüze ulaşmayan eseri olsa gerektir. İbnü't-Tahhân'ın, verdiği bu yüz şarkı ile ilgili bazı tereddütlerinin de olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim müellif, Abbâsî halifesi Hârûnürreşîd'in seçtiği klasik yüz şarkının arasında yer alan birçok şarkının, Yunus el-Kâtib'in eserinde de geçtiğini, ancak bu şarkıların bazılarının kendi döneminde Mısır'da bilinen yüz şarkıdan farklı olduğunu ifade etmiştir.

- xxvii. İbnü't-Tahhân, eserde “sesli ve sessiz harfler” başlığı ile nağmeler ve harfler arasındaki ilişkiden bahsetmiştir. Fârâbî de bu konuyu, *Mûsika'l-Kebîr*'inde “sesli ve sessiz harfler” başlığı altında incelenmiştir. Bu şekilde İbnü't-Tahhân, Fârâbî'nin izinde gitmiş hatta onun bu konu ile ilgili bazı cümlelerini benzer şekilde aktarmıştır.
- xxviii. Eserde îkâ' konusunda, özellikle Fârâbî'den istifade edildiği kanaatindeyiz. Ancak îkâ' ile ilgili nazari konularda detaya girilmemiştir. Müellif, temel îkâ' türlerinin ise sadece vuruş sayılarını vermekle yetinmiş, her bir îkâ'ın hafifi ile vuruş sayılarının aynı olduğunu, hafifler ile sakiller arasında sadece hızlılık-yavaşlık, ağırlık-hafiflik farkı bulunduğunu ifade etmek dışında açıklayıcı bir bilgi vermemiştir. Diğer taraftan İbnü't-Tahhân, *Hâvî'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*'da îkâ'larla ilgili olarak “mûlahî'l-îkâât” başlığı altında, lâhinlerin icrâsında îkâ'ı güzelleştirmek için kullanılan yöntemleri zikretmiştir. Müellif, bu bölümde toplam 47 îkâ' teriminin sadece isimlerini vermiş ancak bunların manalarına dair herhangi bir açıklama yapmamıştır. Ancak bu durum bile başlı başına Mısır'da müellifin yaşadığı XI. asırda mûsikîşinasların îkâ' konusunda çok çeşitli yöntemlere vakıf oldukları ve bu alanda uzmanlaştıkları, çalgı icrâsında bilinmeyen bir takım yöntem ve teknikler kullandıklarına işaret etmesi bakımından önemlidir. İbnü't-Tahhân'ın zikrettiği bu 47 îkâ' teriminin

bazılarını, Ali el-Kâtib *Kemâli Edebi'l-Ğinâ*'da kısaca izah etmiştir. Yine bazıları da Fârâbî'nin ve İbn Sinâ'nın ele aldığı îkâ' terimleri arasında karşımıza çıkmaktadır. Bir kısmı ise müellifin "mülâhi'l-ğinâ" başlığı altında zikrettiği ve birer cümle ile açıkladığı, icrâyı güzelleştiren yöntemleri içeren terimlerle müşterektir.

- xxix. İbnü't-Tahhân, eserinde îkâ'ı güzelleştiren yöntemlere "mülâh'i-îkâât" dediği gibi, benzer şekilde icrâyı güzelleştiren yöntemlere de "mülâhi'l-ğinâ" tabirini kullanmıştır. Müellif bu bölümde Fâtımîler döneminde Mısır ve civarındaki müzisyenler tarafından mûsikî icrâsında kullanılan 75 teknik saymış ve bunların her birini kısaca açıklamıştır. Bir nevi mûsikî icrâsı ile ilgili terimler sözlüğü diyebileceğimiz bu bölümdeki tekniklerin sayısının bu denli fazla oluşu, bir taraftan başta İbnü't-Tahhân'ın ve dönemin müzisyenlerinin mûsikî icrâsında ne kadar ileri bir seviyede olduğuna işaret ederken, diğer taraftan da müellifin yaşadığı Fâtımîler döneminde mûsikî kültürünün zenginliğine ve ulaştığı seviyeye işaret etmesi bakımından önemlidir. Ali el-Kâtib de, *Kemâli Edebi'l-Ğinâ*'da mûsikî icrâsı ile ilgili 47 terimi kısaca izah etmiştir. Bu terimlerin çoğu İbnü't-Tahhân'ın zikrettikleri ile ortaktır.
- xxx. Eserde özellikle müzisyenin vasıfları, imtihan edilmesi, eğitimi, müzisyeni coşturan ve şevkini kıran durumlar, müzisyenin sultanın huzurundaki konumu, mûsikî meclislerinde müzisyenin adabı, repertuar seçimi, dinleyicinin adabı gibi konular hakkında verilen bilgiler, dönemin mûsikî kültürünü anlamamız açısından çok faydalı olmuştur.
- xxxi. *Havi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*'da müellif, hem Abbasiler döneminin hem de Fâtımîler döneminin methiye ve hiciv kültürüne dair bizlere çok değerli bilgiler sunduğu dört konu başlığı ayırmıştır. Bu başlıklardan ilk ikisi, Abbasi dönemindeki bazı şairler tarafından dönemin müzisyenlerinin methedilmesine ve hicvedilmesine dair örnekleri içermekte, diğer ikisi ise Fâtımî dönemindeki müzisyenlerin bazı şairler tarafından methedilmesine ve hicvedilmesine dair örneklerden oluşmaktadır. İbnü't-Tahhân, Fatımîlerle ilgili bölümde, babası ve kendisi dışında başka herhangi bir müzisyene dair övgüden söz etmeyerek, babası ve kendisinden başka hiçbir müzisyeni beğenmediğini bir kez daha açık etmiş görünmektedir. Diğer taraftan kendi döneminde hicvedilen

müziyenlerle ilgili paylaştığı on hiciv örneğinden sekizi müellifin ismini vermediği bir şaire aittir. Bu şairin, dönemin müziyenlerini hicvettiği beyitlerine baktığımızda, aynı zamanda çok iyi bir müziyen olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla müellifin ismini anmak istemediği bu şairi tanımaması pek mümkün olmasa gerektir. Biz de oluşan kanaat, İbnü't-Tahhân ve babası hariç keskin dilinden dönemin müziyenlerinin kurtulamadığı bu şairin, müellifin bizzat kendisi olduğu yönündedir.

- xxxii. Klasik Arap mûsikîsi nazariyatının temel çalgısı olarak kabul edilen ud, genel olarak müelliflerin mûsikî teorilerini ve ortaya koydukları ses sistemlerini izah etmekte kullandıkları bir çalgıdır. İbnü't-Tahhân da müzik teorisini ve ses sistemini ud üzerinden aktarmıştır. Ayrıca ud sazı ile ilgili olarak *Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*'da doğrudan veya dolaylı toplam on ayrı başlık altında önemli bilgilere yer verilmiştir. Eserde ud yapımına dair verilen teknik bilgilerden, müellifin iyi bir udî olmanın yanı sıra ud yapımı konusunda da uzman bir kişi olduğu anlaşılmaktadır.
- xxxiii. Ud sazının haricinde eserde kısaca tanıtılan diğer sazlar ise; “tambur”, “mi'zef”, “rebâb”, “mizmar”, “tabl”, “erğan”, “gaysara”, “şelyak”, “def”, “salîh” ve “kenkele”dir. Kanaatimize göre, müellif bu sazlarla ilgili verdiği bilgileri, İbn Hurdâzbih'in *Kitâbü'l-Melâhî ve Esmaihâ* adlı eserinden almıştır.
- xxxiv. Çalışmamızda, sınırlamalar bölümünde zikrettiğimiz Fârâbî'nin *Mûsikâ'l-Kebîr*, İbn Sînâ'nın *Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ*, İbn Hurdâzbih'in *Kitâbü'l-Lehv ve'l-Melâhî*, İbn Seleme'nin *Kitâbü'l-Melâhi ve Esmaihâ*, Kindî'nin mûsikîye dair risâleleri, Harezmi'nin *Mefâtihu'l-Ulûm*, İhvân-ı Safâ'nın *er-Resâil*, İbn Zeyle'nin *el-Kâfi fi'l-Mûsikâ*'sı ve Ali el-Kâtib'in *Kemalü Edebi'l-Ğinâ* adlı eserlerinde bulunan ilgili bölümlerle mahdut bir inceleme yapılmaya çalışılmıştır. Bu eserleri kıyaslayacak olursak çalışmamıza en fazla benzerlik gösteren eser Ali el-Kâtib'in *Kemalü Edebi'l-Ğinâ* adlı eseridir. Dolayısıyla Ali el-Kâtib'in *Kemâlü Edebi'l-Ğinâ* adlı eseri ve bu eser hakkında 2017 yılında Mehmet Öncel tarafından yapılan doktora tezi, çalışmamız sırasında en fazla istifade ettiğimiz kaynak olmuştur.
- xxxv. Sonuç olarak Fatımî döneminin en meşhur müziyenlerinden birisi olduğunu düşündüğümüz İbnü't-Tahhân'ın *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn* adlı

eserinin, Fâtımî dönemi mûsikî kültürünün anlaşılmasına ve XI. yüzyıl mûsikî nazariyatına önemli katkılar sunduğu kanaatindeyiz. Eksik ve kusurlarıyla birlikte, yaptığımız bu tez çalışmasının günümüzde yeterince bilinmeyen İbnü't-Tahhân ve *Hâvi'l-Fünûn* ve *Selvetü'l-Mahzûn* adlı eserinin gün yüzüne çıkmasına ve ilgililerin istifadesine sunulmasına vesile olacağı düşüncesindeyiz.



TERİMLER SÖZLÜĞÜ

A

- **Aded (العدد):** Sayı, aritmetik (ilmi)
- **Arûz (العروض):** Şiirlerdeki vezin/ölçü sistemi
- **Âlet (آلة):** Çalgı. Enstrüman
- **Azf (العزف):** Enstrüman çalma

B

- **Bam (البيم):** Uddaki en kalın tel. Udun 1. Teli
- **Bakiye (البقية):** Yarım tanini, yarım ses, dört koma aralığı (Türk müziğinde)
- **Bastî (البسطي):** Beste ve güfte ya da beste ve ritimden meydana gelen müzikal yapı
- **Betr (البتير):** Şarkıda uzun heceyi bitmeden kesmek
- **Bevit (البيت):** Şiirin iki mısradan oluşan bölümü
- **Binsır (البنصر):** 1.Yüzük parmağı 2. Udda üçüncü parmak baskı yeri
- **Bisât (البساط):** Makam, makam dizisi, karar
- **Bükâ (البكاء):** Şarkıda uygun düşen yerlerde veya şikâyet içeren durumlarda şarkıyı ağlamaklı bir şekilde icrâ etmek

C

- **Câsî (الجاسي):** Sertleştiği için kulağa hoş gelmeyen keskin ses
- **Cehîr (الجهير):** Kulağa güçlü ve kalın/bas gelen ses
- **Cem‘ (الجمع):** Skala, dizi
- **Cermî (الجرمي):** Güfte, beste ve ritimden oluşan müzikal eserdir ve lahnin bütün şartlarını taşır
- **Cins (الجنس):** Dörtlü ve beşli aralık, çeşni
- **Cüz (الجزء):** Şarkının veya bir mısra‘ın parçası

D

- **Dacre (الضجرة):** Sıkıntı/keder ifade eden şarkılarda, müzisyenin ona uygun bir tavır sergilemesi

- **Dağdağa (الدغدغة):** 1. Mızrap kullanmaksızın başparmak ve işaret parmakları ile tellere vurma 2. Esere başlamadan evvel telli çalgılarla eserin ritmini tayin etmek amacıyla yapılan vuruşlar
- **Dârîb (الضارب):** Çalgıcı, sazende, müzisyen, mutrib
- **Darb (الضرب):** Vuruş, ritimli vuruş, çalgı çalma
- **Destân (الدستان):** Müzik perdeleri
- **Devr (الدور):** Dönüş, îkâ‘ devri

E

- **Ebah (الابح):** 1. Kısık ses anlamına gelmektedir. 2. Hüzünle karışık sert bir ses
- **Eceş (الأجش):** Kaba/kalın nağmeli, kulağa güzel gelen kısık ve boğuk ses
- **Eğân (الأغن):** İçinde ğunne bulunan tatlı ve nağmeli ses
- **Ehan (الاهن):** Burnu tıkalı kişinin sesine benzeyen, genizden gelen ses
- **Enf (الأنف):** Udda üst eşik
- **Emles (الأملس):** Mûtedil, duru, dönüşsüz ve nağmesiz olan ses
- **Evzân (الأوزان):** Vezinler, ölçüler

F

- **Fadla (الفضلة):** Bakiye aralığı
- **Fâsıla (الفاصلة):** Durak, ayırım, sesi kesme, yarım mısraın sonu, îkâ‘da kesinti süresi
- **Felek (الفلك):** Gökyüzü, Semâ

G/Ġ

- **Garîb (الغريب):** Fârâbî tarafından adlandırılan binsır ve zelzel vustâsı arasında bulunan bir perde
- **Galîz (الغليظ):** Kalın, pest ses
- **Ġamze (الغمزة):** 1. Kendinden önce gelen nağmelerin peşinden gelen ve parçanın makta‘ında görülen tiz nağme 2. îkâ‘daki zayıf vuruş
- **Ġınâ (الغناء):** Mûsikî, lâhin, melodi, şarkı

- **Gunne (الغنة):** Genizden gelen ses

H

- **Hadd (الجاد):** Udda 5. Tel
- **Hafif (الخفيف):** İkâ' türü, hafif, zayıf
- **Hafifül-Hezec (حفيف الهزج):** Klasik Arap ğnasında yaygın olarak kullanılırken zamanla unutulmuş bir tarîka türü
- **Halk (الحلق):** Boğaz, hançere
- **Hass (الحث):** Bir ikâ'ın devirlerinin, vuruşlarını hızlandırmak suretiyle kısaltılması
- **Hâdimî (الخدمي):** Hizmetçilerin boğazı gibi garip bir sese sahip olan hançere yapısı
- **Hattî (الخطي):** Yalnızca besteden oluşan müzikal yapı
- **Hâtil (الخاتل):** Bölümlerinin yapısı ardışık ve birbirine benzeyecek şekilde inşa edilmiş lâhin türü
- **Hazf (الحذف):** Bir ritmin bir ya da birkaç temel vuruşunun düşürülmesi
- **Hâzik (الحاذق):** Profesyonel müzisyen, virtüöz
- **Hemze (الهمزة):** 1. Şarkının belli bölümlerinde nağmeyi alaycı bir nida ile söyleme 2. Tok bir şekilde göğüsten çıkan, inilti sesine benzeyen nağme
- **Hezze (الهزة):** İcrâ sırasında bazı nağmelerin titretilmesi
- **Hezec (الهزج):** 1. İkâ' türü 2. Vezin, ölçü 3. Def ve mizmar eşliğinde icrâ edilen coşkulu bir müzik formu
- **Hidde (الحدة):** Tizlik, incelik
- **Hınsır (الحنصر):** Serçe parmak, udda dördüncü parmak baskısı
- **Humeyri (حميري):** Tambura has olan ve hafifü'r- remel mahsûr ile icrâ edilen eski bir tarîka
- **Hudâ (الهداء):** Araplarda deve yolculukları sırasında devenin adımları ile uyumlu şekilde okunan basit müzik formu
- **Hurûc (الخروج):** 1. Ritimden çıkma 2. Akortsuzluk, âhenksizlik
- **Hüsrevanî (خسرواني):** Devrileri ile nakreleri çok olup alt türlere ayrılan, bir türden başka bir türe geçen Farisî bir tarîka

I/İ

- **İbdâl (الإبدال)**: 1. lâhinlerde mezmûm ile mutlak, mutlak ile mezmûm perdelerini değiştirmek. 2. lâhinlerde bazı nağmelerin oktavına geçiş yapılması
- **İbtidâ‘ (الإبتداء)**: Bir melodinin bizzat kendi karakterine göre oluşturulması
- **İctihâd (الإجتهد)**: İcrâyı güzelleştirmek için şarkının fasıllarında ve maktâ‘larında mzisyeninaba göstermesi
- **İd’âf (الإضعاف)**: 1. Üst oktav 2. Bir şarkıyı iki müzisyenden birinin alt oktavdan diğerinin ise üst oktavdan birlikte icrâ etmesi
- **İdrâc (الإدراج)**: İkâ‘ın periyotlarını değiştirmeden melodiye renk katmak ve ikâ‘ın mlayemetini artırmak maksadıyla fazladan vuruş ilave etme
- **İhtilas (الإختلاس)**: 1. Müzisyenin birinci nağmenin süresi dolmadan önce ikinci nağmeye başlaması 2. İkâ‘ın birinci devri bitmeden ikinci devre başlama
- **İhtirâ‘ (الإختراع)**: Bir şarkıyı farklı seslerden besteleme
- **İkâ‘ (الإيقاع)**: Ritim, usl, melodinin zamanının vuruşlarla ölçülere bölünmesi
- **İrhâ (الإرخاء)**:eyrek tanini
- **İrtiâd (الإرتعاد)**: Müzisyen tarafından belli bir türe karar verilene kadar, bir cinsten başka bir cinse geçki yapılması
- **İntikâl (الإنتقال)**: Geçki, geçiş
- **İntizâ‘ (الإنتزاع)**: Bir şarkının doğru formunu alıp başka bir şarkının içine yerleştirmek
- **İnşâd (الإنشاد)**: şiirin, aruz kalıbına uygun olarak ahenkli ve yüksek bir tonda okunması
- **İstiâne (الإستعان)**: 1. Yalvarma içeren şarkıları, şiire uygun olarak zarif bir şekilde okumak. 2. şarkının naif bir şekilde tiz perdeden okunması, İstiĝâse
- **İstihlâl (الإستهلال)**: 1. Giriş müziği 2. şarkının başında güfteye giriş mahiyetinde, dinleyicilerin söylenen sözü bütünüyle anlayana kadar icrâ edilen küçük bir bölüm.

- **İstinâbe (الإستنابة):** Müzisyenin şarkıdaki tiz yerlerde hançere yerine çalgı kullanması.
- **İstirsâl (الإسترسال):** İcrâ sırasında müzisyenin lâhinden çıkmadan akıcı bir şekilde şarkıyı söylemesi
- **İsti'nâf (الإستئناف):** İki müzisyenden birinin belli bir yeri tek başına okumasından sonra şarkıya birlikte devam etmeleri
- **İştirâk (الإشتراك):** 1. İcrâ sırasında bir lâhin ya da îkâ' türünü, başka bir tür ile mezcedip (karıştırıp), ardından önceki türe dönmek
- **İtbâ' (الإتباع):** 1. Şarkının bestesinde bizzat o makamın nota dizisine uymak. 2. Gunne harflerinin benzerleriyle bir ya da daha fazla tekrar edilmesi
- **İtimâd (الإعتماد):** Îkâ' da devirlerin sonundaki destek vuruşu
- **İttifâk (الإتفاق):** Bir müzisyenin diğer bir müzisyenle şarkıyı aynı anda birlikte söylemesi.
- **İttisâl (الإتصال):** İki müzisyenin karşılıklı atışır gibi birlikte şarkı söylemesi.

K

- **Kadîb (القديب):** 1. Kamış, dal, sopa 2. Bir tür çalgı
- **Kahkaha (القهقهة):** 1. Şarkı söylerken gülmek. 2. Şarkı söylerken yüksek tonda, kesik kesik güler gibi çıkarılan ses
- **Katî' (القطيع):** 1. Kısık ses. 2. Erkeklerden udun mesnâ perdesinde sayha (meyan) yapamayıp sesi kesilen, kadınlardan mesles perdesinde sayhayı (meyan) yapamayıp sesi kesilen
- **Kavî (القوي):** Diatonik
- **Kayne (القينة):** Kadın Şarkıcı
- **Keravânî (الكرواني):** Yağmur kuşunun sesine benzeyen, ince, duru ve akışkan bir ses

L

- **Lafz (اللفظ):** îkâ'ın devirlerini bölmek için "ten, tenne veya tene" lafzının kullanılması.
- **Lâhin (اللحن):** Müzik, melodi, ğinâ
- **Levnî (اللونى):** Kromatik

- **Leyyin (اللين):** Yumuşak
- **Lukmî (اللُقْمِي):** Sahibinin ağzında lokma varmış gibi çıkan sestir.

M

- **Mahmûl (المحمول):** Vustâ perdesine nispet edilen bir tür tarîka, udda orta parmak kullanılarak elde edilen nağme cinsleri
- **Mahsûr (المحصور):** Bınsır perdesine nispet edilen bir tür tarîka
- **Mâhûrî (الماخوري):** İkâ'daki asıl olan tekli vuruşların kaldırılıp ve bunun yerine yumuşak vuruşların hızlandırılması
- **Makta' (المقطع):** 1. Durak, kesinti, mola, müzikal bir bölümün veya cümlenin sonu 2. İki mûsikî cümlesi ya da bölümü arasındaki "es"
- **Mantikî (المنطقي):** Cılızlığı, zayıflığı ve kesilmesinden dolayı neredeyse duyulmayan ses
- **Mebâdi' (المبادئ):** İkâ'da geçişlerin bulunduğu yerlerdeki açılış nakreleri/vuruşları
- **Mecrâ (المجرى):** Makam ölçüsü, makamın çıkış yeri, akış
- **Medenî (المدني):** Ruha çok net bir şekilde tesir ettiği düşünülen bir lâhin türü
- **Mesna (المثنى):** Udda 3. Tel
- **Mesles (المثالث):** Udda 2. Tel
- **Mezmûm (المزموم):** Sebbâbe/İşaret parmağının basıldığı yere nispet edilen tarîka
- **Mızrab (المضرب):** Mızrap, tezene
- **Mizmar (المزمار):** Nefesli çalgılara verilen genel ad
- **Muğannî (المغني):** Müzisyen, şarkıcı
- **Muğtas (المغتص):** Tükürüğünü yutkunamakla çıkan ses
- **Muhâlif (المخالف):** Uddan ziyade tambur sazına özgü bir türdür. Sebbâbe, kendi perdesinden kaldırılıp mücenneb perdesine yükseltılarak icrâ edilir
- **Muhtanak (المختنق):** Neredeyse boğulacak gibi olan, öksürüğü çok olan kişinin çıkardığı ses
- **Mukâbele (المقابلة):** Şarkıdaki nağmelerin bütün mısralarda ve beyitlerde karşılığının aynı olması

- **Muka'ka'** (المققع): Güzel olmayan, bedevilerin konuşmalarına benzeyen ses
- **Mukavvâ** (المقوى): Kâmil olan diaotonik cins
- **Munfasıl** (المنفصل): Ayrık îkâ' türü
- **Munkatı** (المنقطع): Kesik, kısık ses
- **Munsarifât** (المنصرفات): Dinleyende kesinti, durma izlenimi veren sesler
- **Musalsal** (المصلصل): Duru olmayan, kuru, ince ve yüksek bir ses, Ağustos böceğinin sesine benzeyen bir ses
- **Mûsikâr** (الموسيقار): Müzisyen, mûsikîşinas
- **Muşt** (المشط): Udda alt eşik
- **Mutâvele** (المطاولة): iki müzisyenin şarkıda birlikte seslerini uzatmaları
- **Mutedil** (المعتدل): Eskilerin insanı ruhunu daralttığını düşündükleri ve "râsime" diye de isimlendirilen cins
- **Mutlak** (المطلق): 1. Udda tellerin açık hali 2. Hınsır perdesine nispet edilen tarîka türü
- **Muzlim** (المظلم): Düşük tonlu, belirsiz, fısıltılı ses
- **Müâyât** (المعاياة): Müzisyenlerin icrâ sırasında birbirlerini yorup aciz bırakması
- **Mübâyete** (المبايئة): İki müzisyenin şarkı söylerken beyitleri nöbetleşe okuması
- **Mübelbel** (المبلبل): Nağmesi değişik olan, yerinden oynayan ve kaybolan ses
- **Mücelcel** (المجلجل): Tatlı ve yüksek bir sese sahip olup güçlü ve tiz nağmesi olan hançere
- **Mücenneb** (المجنب): Udda işaret parmağı baskısı ile elde edilen perde 2. Tek başına bir tarîka özelliği taşımayıp ilk defa İshak el-Mevsilî tarafından kullanılan bir tür
- **Müdâvele** (المداولة): Müzisyenin, şarkıyı birlikte söylediği arkadaşıyla anlaşarak şarkıda ondan farklı nağmeler yapması
- **Müdde** (المددة): Tanini aralığı
- **Mühâhat** (المهاهة): 1. Melodilerde "ha" sesini tekrarlamak. 2. Şarkıda, içinde "ha" sesi çok bulunan ve tekrar edilen sözcükler
- **Mülâhhin** (الملحن): Bestekâr

- **Mülevven (الملون):** Kromatik cins
- **Mümâsele (المماثل):** İki müzisyenden sıra ile birinin beytin birinci mısramını, diğerinin de ikinci mısramını söylemesi
- **Mün‘asır (المنعصر):** Kambur kişinin boğazına benzeyen hançere sesi
- **Mürâsele (المراسلة):** İki müzisyenin şarkıyı biri pest, biri de tiz perdeden birlikte söylemesi.
- **Mürte’id (المرتعد):** Hummâ hastası olmuş birinin titrerken çıkardığı gibi ses çıkararak hançere yapısı
- **Müsahrac (المصهرج):** Parlak, pürüzsüz ve dönmeyen bir sese sahip olan nağmesiz hançere
- **Mütebessir (المتبسر):** Hafifçe başlayıp sonra yükselen ses

N

- **Nâim (الناعم):** Güzel, duru, kulağa vuruşu tatlı gelen nağmeli ses
- **Nâbî (النابي):** Şişmiş, kabarmış, çıkıntı oluşturmuş boğazdan çıkan ses
- **Nağme (النغمة):** Nota, nicelik ve nitelik açısından uyumlu kabul edilen ses
- **Na’rât (النعرات):** Müzisyenlerin şarkı söylerken nâra atması
- **Nakre (النقرة):** Vuruş
- **Nakretü'l-Mecâz (النقرة المجاز)** Geçiş vuruşu
- **Nasb (النصب):** Araplarda, “hudâ” formuna nispetle daha nazik bir eda ile sesi titretip, sözleri uzatıp kısaltarak icrâ edilen mûsikî formu
- **Nâzım (الناظم):** Anarmonik, uyumluluk açısından en zayıf ve yumuşak olan cins
- **Neşîd (النشيد):** 1. Şiire ait beyitlerin veya şiir dışı metinlerde söz bölümlerinin başında nağmesiz olarak başlanan kısımlar 2. Birkaç farklı kalıbı olan bir şarkı formu
- **Nutfî (النطفي):** Bazen güçlenen bazen de zayıflayan ses
- **Nısf tanini (النصف طنيني):** Yarım tanini, bakiye aralığı

R

- **Râcihî (الراجحي):** Tiz, yumuşak ve orta nemli bir ses

- **Ratb (الرتب):** Boğazdan nağmelerin rahat bir şekilde çıktığı, su gibi akan ses
- **Redde (الردّة):** 1. İcrâ sırasında şarkının bir beyiti tamamladıktan sonra susmadan başa dönme 2. Aynı veya başka bir beyitteki bir bölümün son sesinin kesilmesi ve ardından tekrar söylenmesi
- **Remel (الرمل):** Bir îkâ' çeşidi
- **Rihv (الرخو):** Nağmenin ağız içinde yoğrulduğu ve macun gibi her yöne dağıldığı ses

S

- **Sadî (الصدى):** Sesinde nağmesini örten, onu bulanık hale getiren ve bozan bir pürüze sahip hançere
- **Sâmî' (السامع):** Dinleyen, dinleyici
- **Sarsûrî (الصرصوري):** Sert, tiz ve kulağa vuruşu hamam böceği sesi gibi çirkin gelen ses
- **Savt (الصوت):** 1. Ses 2. Şarkı
- **Sayha (الصيح):** Arap mûsikîsinde meyan, cevap/üst oktav
- **Sebbâbe (السبابة):** İşaret parmağı, udda birinci parmak baskısı
- **Sîle (الصلة):** Şarkıda beyitlerin veya mısraların birbirine bağlanması
- **Sıyâh (الصياح):** 1. Arap mûsikîsinde cevap/üst oktav 2. Şarkıdaki tiz nağmelerden oluşan müzik paragrafı
- **Sıyâhî (الصياحي):** Tele (çalgıya) göre az veya çok detone olan hançere sesi
- **Sicâh (السجاج):** Arap mûsikîsinde karar/alt oktav
- **Sitâre (الستارة):** Aristokrat kimselerin hizmetinde olup perde/paravan arkasında şarkı okuyan kadın şarkıcı
- **Süreycî (السريجي):** Tek başına bir tarîka özelliği taşımayıp, İbn Süreyc'in şarkılarında kullandığı bir tür

Ş

- **Şa'as (الشعث):** Kâh duru, kâh da dağınk olan ve nağmesi halis olmayan ses
- **Şecâ (الشجى):** Dinleyeni etkileyen, hüznlendiren bir şarkı türü
- **Şeciyyi (الشجي):** 1. Dokunaklı ve hüznü melodî, ses 2. En duru seslisi ve en çok nağme yapabilen hançere

- **Şezerât (الشذرات):** Asıl melodiyi güzelleştirmek için aralara eklenen küçük nağmeler

T

- **Tabaka (الطبقة):** Müzikal ses dizisi, oktav, ses tonu
- **Tad'îf (التضعيف):** Îkâ'daki bir devirin tümünde bulunan nakrelerin ikiye katlanması
- **Tafsîl (التفصيل):** 1. Muttasıl îkâ'ları, munfasıl îkâ'lara dönüştürme 2. Îkâ'da, fâsılalara herhangi bir şey ilave etmeden nakrelerin ve periyotların birbirinden ayrılması
- **Tağrîd (التغريد):** 1. Kuş ötmesi, kuş sesine benzer ses çıkarma 2. Şarkının yüksek, güzel ve tarab edici bir sesle okunması
- **Tahsîn (التحسين):** Güzelleştirme
- **Talî (الطلي):** Ratba yakın özellikte olan, gittikçe zayıflayan ve kaybolan ses
- **Takdîr (التقدير):** Şarkıların zamanlarını ve fasılalarını iyi takdir etme
- **Takdirü'l-enfâs (تقدير الأنفاس):** İcrâ sırasında nefes kontrolü yapma, uygun yerlerde nefes alıp verme
- **Taknîât (التقنيات):** Mızrapla ses makta'lardında aşağıya doğru elin tellerden sağa doğru çıkarılması
- **Tanini (الطنيني):** 1. Diotanik cins 2. Tam ses
- **Tarab (الطرب):** Coşkunluk, keyif, eğlence
- **Tarîka (الطريقة):** 1. Makam cins, ara nağme, giriş müziği, enstrümantal müzik 2. Bünyesinde îkâ' kalıplarını da barındıran melodik/tonal yapılar
- **Tavsîl (التوصيل):** Tavsîlin zıttı. Îkâ'nın farklı devirlerini haricen hiçbir ilave vuruş eklemeyen tek bir devirde mezcedilmesi
- **Tayy (الطي):** Bir îkâ'daki asıl nakrelerin zamanlarını muhafaza etmek suretiyle vuruşlarının bir kısmının düşürülmesi
- **Tecnîb (التجنيب):** Melodinin yumuşatılarak biraz daha pest hale getirilmesi
- **Tedric (التدرج):** Şarkıda tiz nağmelerden, pest nağmelere yahut pest nağmelerden tiz nağmelere tedrici bir şekilde geçiş yapma

- **Teevvüh (التأوه):** Şarkıda, acı içindeki kimsenin inleyişine benzeyen şekilde “ah” çekme
- **Tefhîm (التفخيم):** 1. Şarkıyı abartılı ve vurgulu şekilde okuma. 2. Nağmelerin pest veya tiz yakın nağmelerle ve mezcedilmesi
- **Tefrî‘ (التفریع):** Şarkı icrâsında müzisyenin bir türden başka bir türe geçki yapıp tekrar birinci türe dönmesi
- **Teharruz (التحرز):** Şarkı söylerken ses kaymalarından koarunma
- **Tekehül (التكهل):** Müzisyenin şarkıları yaşlıların hikâye anlatması gibi söylemesi
- **Tekrîr (التكریر):** 1. Kulağa hoş gelen nağmenin ya da îkâ‘ın tekrarlanması. 2. şarkının sonunda müzisyenin hem şarkıyı güzelce bitirmek hem de îkâ‘ı tamamlamak maksadıyla son cümleyi tekrar etmesi
- **Telhîn (التلحین):** Beste, beste yapma
- **Te’lîfî (التألیفی):** Anarmonik, Nâzım cins
- **Tenehhüdât (التنهّدات):** Müzisyenin, şarkılarda ayrılmak, özlemek konularında nefesle çıkardığı inlemeleri, iç çekmesi
- **Tercî‘ (الترجیع):** 1. Arap müziğinde nakarat. 2. Mûsikîde bazı nağmelerin yahut motiflerin tekrar edilmesi
- **Tercîh (الترجیح):** 1. Melodiye güzellik katmak için hançerenin göğüs kafesine yakın bir bölgesi kullanılarak elde edilen pest bir ses. 2. Şarkı söylerken sesin göğüs kafesinde titretilmesi
- **Terhîm (الترخيم):** İcra sırasında sesin inceltilmesi, şarkının ince/kadife gibi bir sesle söylenmesidir
- **Tertîl (الترتیل):** Bir îkâ‘ın devirlerinin, nakrelerini yavaşlatmak suretiyle uzatılması
- **Tesrîc (التسریج):** İbn Süreyc’in icrâ ettiği bir lâhin türü
- **Tesviye (التسوية):** Akort, akort etme
- **Teşbîa (التشبيعة):** Melodiyi daha belirginleştirmek, dinleyenin kulağında hoş bir sadâ bırakmak, makta‘ ve nağmelerde melodiyi tamamlamak amacıyla çalgının tellerine vurarak icrâ edilen bir teknik

- **Tevsîl (التوصيل):** İkâ‘da, devirlerin aralarında bulunan fasılaların kısaltılması ile periyorların birbirlerine bağlanması, tafsîlin zıttı
- **Tevtiye (التوطية):** İcraya başlamadan evvel sazla veya hançere ile yapılan taksim
- **Tezellül (التذلل):** Şarkının şiire uygun düşecek şekilde bestelenmesi. Güfte-beste uyumu.

V

- **Vâfi (الوافي):** Bir mûsikî eserinde parçalarının fasıl başlangıç ve bitişlerini doyurduğu, lâhin türü
- **Veter (الوتر):** Tel, çalgı teli
- **Vezn (الوزن):** Vezin, ölçü
- **Vustâ (الوسطى):** Orta parmak, orta parmak baskısı ile elde edilen perde
- **Vusta'l-Kadîm (الوسطى القديم):** Orta parmak, ikinci parmak baskısı, Fârisîlerin kullandığı vustâ perdesidir ve vustâ'l-fürs olarak da isimlendirilir
- **Vustâ Zelzel (الوسطى زلزل):** Zelzel vustâsı, vustâ ile bınsır arasındaki perde

Z

- **Zefen (الزفن):** Temel ikâ‘ türlerinden olan remel ile ilgili bir türdür ve çoğunlukla tamburla icrâ edilir
- **Zeferât (الزفرات):** Müzisyenin şarkıda derin nefes vermesi, âh çekmesi
- **Zehzehe (الزهذه):** Mûsikî dinleyicisinin coşkusu ifade etmesi, alkış
- **Zemme (الزمة):** Dudaklar kapalı haldeyken nefesin burundan sızması hali
- **Zemr (الزمر):** Nefesli çalgı
- **Zemzeme (الزمزمة):** Mırıldanma, ağız kapalı halde çıkarılan ses
- **Zevâidî (الزوائد):** Şarkının standart nağmelerine ilave nağmeler yapabilen hançere
- **Zîr (الزير):** Udda 4. tel

EKLER



ESERİN TÜRKÇE TERCÜMESİ

Havi'l-Fünûn Kitabı

Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn isimli kitabın birinci makalesi

Eseri telif eden Mûsikîşinas İbnü't-Tahhân olarak bilinen rahmetli
Ebi'l-Hüseyin¹⁴⁶⁶ Muhammed b. el-Hasanî'dir.

Bu kitapta iki makaleden oluşmaktadır. Birinci makale [mûsikî] teorisi ile ilgilidir
ve seksen bölümdür. İkinci makale ise amel (pratik) ile ilgilidir ve yirmi
bölümdür.¹⁴⁶⁷

¹⁴⁶⁶ Bu isim, esere sonrandan ilave edilen başlıkta "Hasan" olarak geçmektedir.

¹⁴⁶⁷ Yazmada, ikinci makalede 22 bölüm başlığı bulunmaktadır.

[I. Makale]¹⁴⁶⁸

Birinci Makaledeki Konu Başlıkları:

1. Konuşmanın dilsizliğe üstünlüğü
2. [6] Felsefecilerin Sözü'nün Özü
3. Lâhinlerin fazileti
4. Lâhinlerin anlamları
5. Lâhinlerin uygun şiirlere tatbiki
6. Mûsikînin üzerine bina edildiği temelleri
7. Sesin tarifi ve niteliği
8. Parça ve bölümlenme
9. Arap mûsikîsinin kökenini bilme
10. Klasik şiirin modern şiire üstünlüğü
11. Klasik mûsikînin modern mûsikîye üstünlüğü
12. Makamların/Lâhinlerin üstünlüğü ve neye nispet edildiğini bilme
13. Câhiliye dönemi ilk erkek muğannîler
14. Câhiliye dönemi ilk kadın muğannîler
15. İslamiyet'in ilk dönemindeki ilk erkek muğannîler
16. İslamiyet'in ilk dönemindeki ilk kadın muğannîler
17. İslamiyet dönemi muhanneslerin isimleri
18. Şarkıların ilk defa kayıt altına alınması
19. [7] Büyük, orta ve küçük besteler
20. Tarab (çoşmak-duygulanmak) ve taraba sevk eden sebepler
21. Müzikte bisâtlar, bisâtların tertibi ve türleri
22. Sesli ve sessiz harfler
23. Boğazın cevherinin/özelliklerinin tespit edilmesi
24. Boğazı, tellere (çalgılara) uydurma yöntemi
25. Hançerelerin güzel ve çirkin olmasına göre isimleri ve sıfatları

¹⁴⁶⁸ Eserin mukaddimesinin ilk varlığının kayıp olması ve diğer varaklarda bulunan zarar görmüş ya da silik kısımlar sebebiyle mukaddime bölümü tercüme edilememiştir. Tercümede köşeli parantez içerisinde verilen numaralar, eserin yazma nüshasının tıpkıbasımında verilen numaraları göstermek için konulmuştur.

26. Şarkıyı güzelleştiren şeylerin isimleri ve sıfatları
27. Beste hırsızlıkları ile ilgili yöntemler ve bu konuda fırsatları değerlendirme
28. Boğazlara iyi ve kötü gelen yiyecekler ve içecekler
29. Boğazlara iyi gelen, sesi güzelleştiren ve kötüleştiren mekânlar
30. Nedimlerin ve şarkıcıların sultanın huzurundaki konumları
31. Boğazları olumsuz etkileyen çalgılar ve diğer şeyler
32. Buluğ çağının öncesi ve sonrası boğazın/sesin yönetimi
33. İkâ'dan/ritimden çıkmanın sebeplerini bilme
34. Mûsikî eğitimi ve yöntemleri
35. [8] Tasbîh problemi ve onun teşhisi (Boğazda oluşan akort problemi)
36. Nefes alıp vermenin değerlendirilmesi
37. Mürâsele, mübâyene ve mümâsele
38. İhtilas ve ona işaret eden şeyler
39. Tağrid ve nerden türetildiği hakkında
40. Terhîm ve onun bilinmesi
41. Tercî' ve onun uygulanışı
42. Neşîd ve türleri
43. Muğannîye dinçlik veya tembellik veren hususlar
44. Yöneticilerin huzurunda mûsikî icrâsının açılışı
45. Meclislerde mûsikî icrâsının düzeni
46. Mûsikî icrâsındaki güzel tavırlar
47. Mûsikî icrâsında işlenmesi hoş görülen ve hoş görülmeyen konular
48. İran, Hint ve Rum muğannîleri arasında en üstün olanlar
49. Emevî Devleti dönemi erkek muğannîlerin isimleri
50. Emevî Devleti dönemi kadın muğannîlerin isimleri
51. [9] Abbâsî Devleti dönemi erkek muğannîlerin isimleri
52. Abbâsî Devleti dönemi kadın muğannîlerin isimleri
53. Abbâsî Devleti dönemi memâlikten olan erkek ve kadın muğannîlerin isimleri
54. Mısır'da İhşîdîler dönemi erkek ve kadın muğannîlerin isimleri
55. Mısır'da Alevî (Fâtımî) Devleti dönemi erkek muğannîlerin isimleri
56. Mısır'da Alevî (Fâtımî) Devleti dönemi kadın muğannîlerin isimleri
57. Alevî (Fâtımî) Devleti dönemi memâlikten olan muğannîlerin isimleri

58. Şamlı erkek muğannîlerin isimleri
59. Şamlı kadın muğannîlerin isimleri
60. Müzisyen olan Emevî halifeleri
61. Müzisyen olan Abbâsî halifeleri
62. Halifelerin erkek çocuklarından müzisyen olanlar
63. Halifelerin kız çocuklarından müzisyen olanlar
64. Vezirlerden, emirlerden ve onların çocuklarından muğannî olanlar
65. Erkek ve kadın tambûrîler
66. Erkekler ve kadınların tarabında “zehzehe” âdâbı
67. Seçilmiş yüz savt/şarkı
68. [10] Müziğin mubah olması hakkında
69. Usta muğannînin özellikleri
70. Müzik ilminde iddialı olan kişiyi imtihan etme
71. Erkek ve kadınlardan kadî’ olanı bilme
72. İd’af, sicâh ve uygulandığı tabakalar
73. Mûsikî konusunda eğitmek için çocukların seçimi
74. Muğannînin sultanın ve halkın huzuruna çıkarken hazırlığı
75. Geçmişte erkek ve kadın muğannîler ile ilgili övgüler
76. İlk zamanlarda erkek ve kadın muğannîlerin hicvedilmesine dair
77. Günümüzdeki muğannîlerle ilgili övgüler
78. Günümüzde muğannîlerin hicvedildiği konular
79. Eski muğannîlerin beste sayıları
80. Eski muğannîlerin şarkıları kimden aldıklarına dair

1. Konuşmanın Dilsizliğe Üstünlüğü

Allah, lûtfu ile insanı yarattı ve hikmetiyle onu terbiye etti. [13] Ayrıca O, insana akletme yeteneği olmayan diğer canlılardan onu üstün tutan birtakım duyular verdi. Dolayısıyla şahısları ayırt etmek için gözler, koklamak için burun, sesleri birbirinden ayırt etmek için kulaklar verdi. Bu duyuların kendi kapsama alanı dışındaki hususiyetleri kavramadaki aciziyetinden dolayı, konuşma ve ifade edebilme yeteneği ile diğer duyulardan daha üstün olan dili bahşetti.

Dil ile ilgili şöyle söylenmiştir: *“Dil konuşma ve kesin hüküm vermeye yarayan temel araçtır. Cevap vermek, ihtiyaçları elde etmek ve eşyaları vasfetmek için bir vasıtaadır. Dil yalnızlığı gideren bir dost, kötülüğü nehyeden bir uyarıcıdır. İyiliğe davet eden davetkâr bir dost, sevgi tohumu eken bir bahçıvan ve iyilikleri hasat eden bir çiftçidir. Kulağa hoş gelen bir eğlendirici ve delilleri ortaya koyan, açıklayan bir şârihtir. Dil bütün bir organ olarak sıcakla soğuk, yumuşakla sert, ekşiyle tatlı, tatsız tuzsuzla tuzlu arasındaki farkı hissetme özelliğine sahiptir.”*

Yine şöyle söylenmiştir: *“İnsan dilsiz olsaydı, kenara atılmış bir hayvan veya herhangi bir nesneden ibaret olurdu.”*

Ali b. Ebî Tâlib (as.) demiştir ki: *“İnsan, en küçük organlarından olan kalbi ve dili ile bir bireydir.”*

Hız. Peygamber (sav.) de *“Konuşun, tanınırsınız...”* demiştir.

Müminlerin emiri Hız. Ali (as.) demiştir ki: *“İnsan (konuşma) yeteneği ile değerlendirilir.”*

Yine şöyle söylenmiştir: *“Konuşmak dilsizliğe nasıl üstün kılınmışsa, ğınâ (mûsikî) da konuşmaya üstün kılınmıştır.”*

[14] Bazı filozoflar demiştir ki: *“Akıllı kimse kendi konumunun farkında olmalıdır. Onun konumu da, kendisine lütfedilen kalbine, gönlüne, inancına ve ilim talebine özen gösterip üstün gayretle çalışıp elde ettikleri ile orantılıdır.”*

Dilin üstünlüğü de ancak Kur'ân-ı Kerim'le hatalarının düzeltilmesi ve Kur'ân dışında, Allah'ın isimleri ve kelime-i şehadeti telaffuz etmesi tarzında olursa, bu onun için çok büyük bir değer ifade eder.

Yine denmiştir ki: *“Dengeli konuşmak, aklın değerini ve ruhun yüceliğini yansıtır. Susmak ise ruhun faziletlerini örter ve bilgiyi gizleyerek aklın mahiyetinin ortaya çıkmasını engeller ki, bu da bir zulümdür.”*

2. Felsefecilerin Sözünün Özü

Eflatun demiştir ki: *“Müzik, dile düşen ancak dilin telaffuz etmekten aciz olduğu ve nefesin (insanın) melodi tarzında ancak çıkarabildiği çok kıymetli bir değerdir. Bu melodiler ortaya çıktığı zaman da, kişi onunla mutlu olur ve neşelenir.”*

Pisagor ise *Mûsikî Nağmelerinin Yerleri* adlı eserinde şöyle demiştir: *“Müziğin sözden üstünlüğü, kişinin onu anlamasa bile hisleriyle beğenmesidir. Zira bir şeye arzu ve iştihak duyan kimsenin arzuladığı şeyi gözleyip kollaması gibi nefis onu (müziği) kollar ve gözetler.”* Yine o şöyle demiştir: *“İnsan için en faydalı olan, değerli şeylerle konuşmasıdır. Eğer buna güç yetiremiyorsa o zaman söyleyeni dinlesin.”*

[15] Artemidorus demiştir ki: *“Eğlendirici seslerin (müzik) dinlenmesinde kişiyi, sözle, gülüşle ve sesle terennüm etmeye yönelten bir özellik vardır ve bu da Allah'ın insana bahsettiği yüce bir yetenektir.”*

Eflatun da şöyle demiştir: *“Arif kişi ancak fıtratı doğru ve yapısı mutedil olandır. Özellikle kendi iç dünyasındaki manaları iyi bilmenin yanı sıra, nağmelerinin vezinlerini, parçalarının ölçülerini ve zamanlarını bilen kimsedir.”*

Öklid demiştir ki: *“Ne gariptir ki, dili biz akla uygun gelmeyen şeyleri ayırt etme aracına dönüştürdüğümüzde dil dinlemenin bize verdiğini sunmuyor.”* Yine o şöyle demiştir: *“Tanrı (Hamd O'nadır), bize hikmete ulaşabilmemizde bir sebep olsun diye duyma yetisini bahsetmiştir. Kulaklara gelen sesin (müziğin) faydası, içimizdeki duygulara hitap eden ahenkli lâhinleri dinlediğimizde bizi hikmete ulaştırmasındadır. Yoksa müziğin faydası, birçok insanın sandığı gibi dinleyince hayvanların da aldığı*

keyiften (lezzetten) ibaret değildir. Bize bu yetenek, eğer ruh halimiz düzgün değilse ruhumuzu terbiye edebilsin diye verilmiştir.”

Hermes demiştir ki: *“Allah bizdeki zaafiyeti bilince bize ruhsal halimizi düzelten mûsikî ilmini verdi. Biz mûsikîyi bayramlarımızda hüznü/duygusal lâhinlerle O’nu yücelterek ve kutsayarak Allah’a yaklaşmak için kullanırız ki, bu durum içinde bulunabileceğimiz en güzel ruh hâlidir.”*

3. Lâhinlerin Fazileti

[16] İnsanların çoğu lâhinlerin faziletini bilemez. Çünkü lâhinlerin sadece dinleyene zevk vermesi amacıyla üretildiğini düşünürler. Oysa işin aslı böyle değildir. Ancak yeniler artık lâhinlerin en önemli özelliklerini göz ardı etmişler ve daha az önem arz eden yönlerini önemseyip abartmışlardır. Bu kimseler, lâhinlerin faziletlerini anlama konusundaki kabiliyetlerinin ötesine geçememişlerdir.

Aslında mûsikî ile uğraşan bilge insanlar; cimriyi cömertliğe, isyankârı razı olmaya, sert mizaçlı olanı yumuşak huylu olmaya, korkak olanı cesur olmaya dönüştürmek için mûsikîyi çok mahirane bir biçimde kişisel ve siyasi ilişkiler ile hile gibi konularda kullanma cihetine gitmişlerdir. Böylece İnsanın ruh hâlini bir halden başka bir hale dönüştürmüş ve ruha gerçekte olmayan bir takım şeyleri düşündürmüşlerdir.

Bu durumla ilgili olarak (şöyle bir hikâye anlatılır): Eski Yunan krallarından birisine, bir bölgenin ahalisinden en şedit ve cesur kimselerin bir anda zayıf ve sefil hale dönüştükleri haberi gelmiş ve kral da bu durumun sebebini sormuş. Bunun sebebi ise bazı muhanneslerin (efemine, kadınlığa özenen kişiler) o ahalinin yanında oturup, yumuşak/naif lâhinler dinleterek onlara yumuşaklık/naiflik, rehavet ve kadınımsı haller kazandırmalarıymış. Bunun üzerine Kral, bu muhanneslerin başka yerlere sürülmeleri emrini vermiş ve o bölgenin ahalisine de bir takım müzisyenler göndererek onları cesaretlendirecek, kızdıracak, yiğitliğe sevk edecek müzikler çalmalarını emretmiş. [17] Böylece o ahali, eski hallerine dönmüş ve düşmanlarından korunmuşlar.

Batlamyus, günün başında, insanlara egzotik (kulağın aşına olmadığı) müzikleri dinlemelerini tavsiye edermiş. Bu müzikleri dinleyenler günün sonunda farkına varmadan

nefislerinin teskin olduğunu, ılımlı huylara sahip olduklarını ve ruh hallerinin değiştiğini görürlermiş. Batlamyus ayrıca günün sonunda da, insanların uykularında kâbuslardan, kötü rüyalardan kurtulmak ve ruhlarını dinlendirmek için uyumadan önce bu müzikleri dinlemelerini tavsiye edermiş.

4. Lâhinlerin Anlamları

Mûsikî konusunda uzman olan kimseler, bölümleri ve nağmeleri az, iyi işlenmemiş ve kısa devirli şarkıları beğenmezler. Tersine, yani nağmesi çok, uzun devirli şarkıları beğenirler ve bence onlar bu konuda haklıdır. Ancak şu konuyu fark edememişlerdir: İnsan için lâhinlerin açık ve gizli/kapalı bazı özellikleri vardır. Açık olan şeyler; sertlik, yumuşaklık, hafiflik, ağırlık, tatlılık, hamlık, sıcaklık ve soğukluk gibi özelliklerdir. [18] Açık olan şeylerden kat kat farklı şekillerde etki eden gizli/kapalı şeyler ise; bestenin niteliği, güzel icrâ edilmesi ve lâhinlerin anlamlarının (etki alanlarının) bilinmesidir. Zîrâ lâhinlerin çoğunun anlamı yoktur.

Lâhinlerin bir kısmının da şiirler gibi anlamları vardır. Vezinleri iyi düzenlenmiş, güftesi anlam yüklü ancak manası olmayan lâhinler olduğu gibi, anlamı narin, güzel, ruha faydası çok, tesiri kuvvetli lâhinler de vardır ve dinleyenlerin bu lâhinlerdeki anlamların farkına varması gerekir. Zîrâ lâhinlerin, konuşanın hoşnut, öfkeli, neşeli, kederli, hüznü ve sevinçli halini yansıtması gerekir. Çünkü konuşanın hoşnut olması hali ile mahzun hali birbirinden çok farklıdır. Vaizin sözünün üslubu boş konuşan kişinin üslubundan farklıdır. Cahilin üslubu da, yumuşak huylu/ hoşgörülü kişinin üslubundan farklıdır. Korkak kişinin üslubu cesur kişinin üslubundan farklıdır. Zampara kişinin üslubu ile iffetli kişinin üslubu farklıdır. İtaatkâr/çaresiz kişinin üslubu yine arsız kişinin üslubundan farklıdır. Küstah/nazlanan kişinin üslubu, yalvaran/iltimas bekleyen kişinin üslubundan farklıdır. Aziz kişinin üslubu ile hakir kişinin üslubu da farklıdır. Böyle benzetmeler bu konuda birçok şeyi anlatmak için yeterlidir.

5. Lâhinlerin Uygun Şiirlere Tatbiki

[19] Bestekârın melodileri uygun şiirlere tatbik etmesi gerekir. Kim bu durumu göz ardı ederse sanatında başarılı olamaz. Kanderus demiştir ki: *“Başarılı bir müzisyen, anlama göre melodi besteler. Profesyonel müzisyen hem şair hem de bestekâr olmalıdır.*

İnsanın ruhundaki anlamları şiirle aktarıp besteyi ona göre inşa eder. Eğer kişi sadece şair ise insanın ruh haline hitap eden şiirler yazması gerekir. Eğer sadece bestekâr ise şiire uygun beste giydirmesi gerekir.”

Şiirlerin mevzuları içerisinde şu konular bulunabilir: Övünme, cesaret, züht, gazel, içki, avlanma, şeref, hüzn, ağıt, hezec, intikam, ihanet, vefa, ayrılık, kavuşma, aşk, terk etme, at, çiçek, sular, göller, denizler ve bahçeleri vafsetme, iffet, uzaklaşma, yakınlık, zafer, fetih, bostanlar, haset, içine atma, barışma, cömertlik, teselli etme, kutlama, dua etme, kılık kıyafet, aletler, vasıtalar, kalem, yazma, belagat, hitabet, siyaset, sabırlı olma, liderlik, şeref, düğün, güzel koku, [20] duygular, hüner, saraylar, boy pos, kadın göğsü, kadın kalçası, kıvırtma, sözünü tutmama, ihtiyaçları hatırlama, kıskançlık, hamiyet, kışkırtma, taziye, sohbet, gıybet, huzur ve bu durumlara benzeyen diğer haller. Her insan, ruh halinde bu durumlardan bazılarını hisseder. Şiirlerde de her duruma uygun anlamlar vardır. Muğannî ise söylediği şarkının anlamına göre uygun bir tavır sergilemelidir. Methederken sesini yükseltmeli, savaşları anlatırken sesi gürlmeli ve dinleyeni korkutmalı, gazel söylediği zaman sesini yumuşatmalı, hüznü durumlarda feryat eder gibi, ölüm söz konusu ise ağlamaklı, gençlikten bahsediyorsa esefle hatırlayacak bir eda ile söylemelidir. Muğannî bu şekilde şiirdeki anlama dayanmış olur.

Bazı lâhinler insanın ruhunu daraltır, bazıları keyif verir, bazıları harekete geçirir, bazıları ise sakinleştirir. Keyif veren lâhinler; övgü üzerine yüceltme, yardım etme, himmet ve izzet-i nefis konularını ihtiva eder. Ruhu daraltan lâhinler; hüznendiren, ağlatan, üzen, insanın gururunu inciten, insanın içine korku veren ve cesaretini kıran lâhinlerdir. Sakin lâhinler ise; sükûneti sağlayan, nefsi teskin eden ve dinleyenin ruh sağlığını koruyan lâhinlerdir. [21] Muallak lâhinler ise; nefsi huzursuz eden, kişiyi sinirlendiren ve kızgınlık veren lâhinlerdir. Her lâhne uygun şiirler vardır. Ancak bunları bizim zamanımızdaki insanlar bilmezler.

6. Mûsikînin Üzerine Bina Edildiği Temelleri

Mûsikînin olmazsa olmaz dört ana unsuru vardır. Bu dört unsur birbirini tamamlayıcı özelliğe sahiptir. Bunlardan bir tanesi eksik olursa müzik eksik olur ve

tamamlanamaz. Bunlardan birincisi; Nağme/nota, ikincisi; te'lif (beste), üçüncüsü; bölümlenme, dördüncüsü de; îkâ'dır (ritim).

İshak b. İbrahim el-Mevsîlî demiştir ki; “*Kim ki bu dört temeli biliyorsa, işte o mûsikîşinastır. Kim de bu unsurların hepsini bilmiyorsa, o kişi aciz ve noksan olarak bilinir.*” Başkasından beste alan ve o besteden para kazanan kişiye mûsikîşinas denilmez. Bu sıfat sadece bölümlenmeyi, tecziyeyi, îkâ'yı ve te'lif (beste) ilmini, şarkının ve şiirin aruzlarını bilen kişiye verilir. Babamdan başka da böyle niteliklere sahip birini tanımadım. Allah ona rahmet etsin. Ben de bu konuda babamın izinden gittim.

7. Sesin Tarifi ve Niteliği

[22] Filozoflar dediğine göre; ses, akciğerlerden çıkıp dile, damağa ve dişlere çarparak burun deliklerine, dile ve dudaklara doğru süzülerek çıkan ve te'lif edilmiş bir nağmeye (ahenkli- akortlu bir sese) dönüşen havadır.

Kalın sesler hançereden çıkarken, ince sesler göğüsten çıkar. Bütün sesler ise akciğerden çıkıp boğaza ve sonra ağıza gelir. Bu seslerden göğüs sesleri ve diğer bazıları baştan ve hançereden çıkar. Bu iki sesin pestlik/kalınlık ve tizlik/inceciklik olarak birbirinden farklılığı, akciğerdeki çıkış yollarının genişliğine ve darlığına bağlıdır. Diğer bir sebep ise, sesi çıkaran organa ve akciğerdeki gözeneklere bağlıdır. Allah en doğrusunu bilir.

8. Parça ve Bölümlenme

Bölümlenme (القسمة); bestekârın şiiri eşit parçalara bölmesi ve her şiir parçasına ayrı bir lâhin te'lif etmesidir. Bölümlenme iki, üç ve daha fazla beyitten oluşan şarkılarda yapılır. Şiirin bölümlenmesi doğru ve parçaları eşit olursa onu anlamak daha kolay olur. Ayrıca bu, müziği besteleyen için de daha kolay ve daha doğru olur. Dolayısıyla fazlalıklardan ve lüzumsuz nağmelerden kurtulmuş olur. Aynı şekilde kendi sanatına gelen eleştirilerden, ayıplanmaktan sakınmış olur. [23] Yine bu şekilde bestesi klasik mûsikîye benzemiş olur.

Bestekâr üçüncü veya dördüncü beyitte bir sayhâ (meyân) yahut tahnîne (zemin) veya bir intikal (geçki) yapar. Şayet bunu yaparsa lâhinden bu tahnîne, sayha ve intikal kadar kısaltma yapması gerekir ki, bölümlenme bozulmasın ve lâhinde fazlalık oluşmasın.

Bölümlenme ve teczie konusunda İbrahim b. el-Mehdî, İshak b. İbrahim'e itiraz eder. O'na göre bölümlenme ve teczie aynı şeydir. Ancak genel olarak bu konuda İshak ve babasına hak verilir.

Bestekâr bestesini bölümleyemiyorsa “kuralı bozan” diye isimlendirilir. Müraccâ b. Ebi'l-Feth İbnü'l-Huveylâ ve Yuhannes en-Nasrânî el-Kuzeynî bu duruma örnektir. Bu iki muğannînin sanatları o kadar kötü olmasa da, ikisi de bu sıfatla bilinmişlerdir.

9. Arap Mûsikîsinin Kökenini Bilme

Denildiğine göre; Arap mûsikîsinin kökeni Mekke ve Medine'dir ve söz konusu mûsikî bu iki şehrin ahâlisinin elinde mükemmel bir form kazanmıştır. İlk kez Mekke ve Medine ahâlisi müzik icrâ ederek para kazanmaya başlamış ve bu özellik Haremeyn'in özel madeni (geçim kaynağı) olmuştur. Haremeyn'in mûsikîsi, Hint'in udu, Tenis'in ezmesi, İskenderiye'nin süslemesi, Merv'in eti, Harezm'in ve köylerinin samuru (kürkü), [24] Tibet'in zâferânı, suyu ve miski, Ahvaz'ın şekeri, Dester'in ipeği, Mekrân'ın şekerlemesi, Suyût'un ayvası, Lübnan'ın elması, Behnesa'nın ve Vasıt'ın örtüleri, Sur'un camı, Bağdat'ın yağı, Filistin'in zeytinyağı, Kayseriye'nin turunçları, Reşîd'in tuzu, Ferma'nın balığı, Endülüs'ün şarabı, Müleyh'in keteni, Mahalle'nin kamışı, Said'in sirkisi gibi meşhur olmuştur. Dolayısıyla her şehir bir özelliğiyle meşhur olup diğerine muhtaç olmuştur. Arap müzikleri de Mekke ve Medine'ye özel olup buradan diğer bölgelere yayılmıştır.

10. Klasik Şiirin Modern Şiire Üstünlüğü

İnsanların çoğu, diyarlar, kalıntılar, eski eserler, çayırklar, vatanlar, terkedilmiş evler, atların, develerin ve vahşi hayvanların vasıfları, vakıalar, intikam, kin, savaşlar, insanlar, siyaset, kırlar ve toprakla ilgili şiirleri duyunca beğenmeyip bu şiirlerden rahatsız olurlar. Çünkü bu tür şiirler dinleyenlerin anlam dünyalarını etkilemez. Daha

doğrusu insanların çoğu gazel, bahçeler, içki, [25] cariyeler, çilingir sofralarına dair şiirleri, lafızları kendilerine daha yatkın olduğu ve daha kolay anladıkları için tercih ederler.

Şiir sanatıyla ilgilenen kişi dile ve dilin gramerine vakıf olması gerekir. Bu yüzden şair klasik şiirlere bakma ihtiyacı duyar. Şairin Arapların gizemli sözlerini ve şiirlerinin anlamalarını bilmesi, anlaması şiirleri ezberlemesini kolaylaştırır. Zira bu tür şiirler zengin ve mükemmel şiirler olup kayadan oyulmuş gibidir. Bu tür şiirler Arapların geçmişe dair haberlerini, olaylarını, atasözlerini, sözlerini, ahlaklarını, cömertliklerini, övgülerini, soylarını ihtiva etmektedir. Bu hususlar sadece edebiyatçıların ve dil bilimcilerin vakıf olabileceği şeylerdir.

Modern şiirler ise basit ve yabancı sözlerle doludur. Ancak bazı modern şiirler tecnis, tatbik, teteyyüm, iltifat, istidrad, tazmin ve bazı cezâlet türleri içerir. Şiiri güzelleştiren bu özellikler bir şiirde olmazsa, o şiiri dinlemenin de faydası yoktur.

11. Klasik Mûsikînin Modern Mûsikîye Üstünlüğü

Klasik mûsikînin iyi, doğru ve sağlam olmasından dolayı, modernlerin klasik mûsikînin izinden gittiklerinde şüphe yoktur. Bundan dolayı bestekârlar şarkı te'lif ederken nesilden nesle ve asırdan asra bu anlayışla hareket etmişlerdir.

İbrahim b. el-Mehdî demiştir ki; “*Klasik mûsikînin yeni mûsikîye üstünlüğü, [26] el işi nakışlı bir kumaşın eskisinin yenisine olan üstünlüğü gibidir. Böyle bir eski kumaşa baktıkça göz onu daha güzel görür, yeni kumaşlara baktıkça kusurları fark edilir, göze batar ve çirkinleşir.*”

El-Araviyye şöyle demiştir: “*Amr b. Bâne'ye; ‘Neden yeni mûsikîyi arka plana atıyor ve öne çıkarmıyorsunuz, hâlbuki ben kendimi yeni mûsikîde buluyorum dedim.’ Bunun üzerine Amr b. Bâne ise şöyle cevap verdi: ‘Yeni mûsikîyi arka plana atmamızın bir sebebi; yeni mûsikî vezni sağlam olmayan ve aruzu düzgün olamayan birçok yeni şiirle tasvir ediliyor. Aksine belirli kaidelerle sınırlandırılmış klasik mûsikînin ise vezinleri düzgün, parçaları eşit, fasılları mutedil, bölümleri (birbirine) benzer ve taksimatı ahenklidir.’*”

İbrahim el-Mevsılî de şöyle demiştir: “Klasik mûsikînin yeni mûsikîye üstünlüğü, güzel yemeğin diğer yemeklere üstünlüğü gibidir. Güzel bir yemeği, güzel olduğundan ve diğer yemeklerden üstünlüğü bilindiğinden dolayı insan tokken bile yer. Ancak güzel olmayan yemek zaruri durumlarda, başka çare olmadığından ve daha lezzetli bir yemek bulunmadığından dolayı mecburiyetten yenir.”

İshak b. İbrahim el-Mevsılî ise şöyle demiştir: “Babam derdi ki, müzik icrâ etmeyi yazı yazmaya benzettim. Kitabı okurken akışı bozan bir şey yok, harflerinde eksiklik yok ve iyi bir el yazısı ile yazılmıştır. Kitabın müsvedde olarak yazılmış hali ile gerçek hattı arasında büyük fark vardır. Klasik mûsikî ve yeni mûsikî de böyledir. Yine bu konu hadis ilmine benzer. [27] Âlimler için isnat ne kadar yakın olursa hadis de ona göre daha doğru ve daha şerefli kabul edilir.”

Besteleri nakleden kişinin icrâda da iyi olması, ayrıca hikâye ve tasavvur konusunda sağlam olması gerekir. Besteyi ne eksik ne de fazla aktarmalıdır. Bestenin cüzlerini ve parçalarını ezberlemesi ve bestenin nağmelerinin hakkını vermesi gerekir. Yine fazla ve gereksiz nağme yapmamalıdır. Aksi takdirde besteyi bozar.

Ben de diyorum ki; insanlar her zaman üstünlük ve öncülük konusunda -eskiler de olsa- tartışıyorlar ve yarışıyorlar. Bu konu ile ilgili âlim bir kişi bana dedi ki; -bu arada ben eski şarkılardan yanayım- “Bil ki, klasik müzikler her ne kadar sağlam ve sahih olsa da, günümüz müziklerinde duyduğumuz güzelliklerden yoksundur. Ancak bu güzellikler zamanla doğar ve tabiatlardan, fitratlardan ve hüzinlerden ortaya çıkar, dokumaların ve örtülerin dokunduğu gibi onlarda da aynı şekilde dokunur, işlenir.”

Ben de dedim ki: “Öyle değildir. Bu konuyu düşündüğümüz zaman bunun zıddını görüyoruz. Bestekârlardan en iyisinin Şeyh Ebû'l-Kâsım er-Rassî olduğunu görmüyor musun? Biz ondan aktarılan besteler duyduk ve maalesef o bestelerde klasik şarkılardaki usulü göremiyoruz. Bu şarkılar da artık bozuldu, klasik şarkılara benzemesi imkânsız oldu. Bunu görmüyor musun? [28] Zaman geçtikçe, râviler arttıkça, şarkıları bizzat dinleyen ilk neslin ardından gelen nesillerden, Ebû'l-Kâsım'ın bestelerini alan ve icrâ edenlerde bu bestelerin eksik ve bozukluğunu görüyoruz. Bu gerçeğin sebebi, besteleri Ebû'l-Kâsım'dan alanların, onun bestekârlığını ciddiye almadıklarından dolayı besteleri

düzgün alıp aktarmamalarından kaynaklanmaktadır. İlk aktaranlar başkalarına, onlar da başkalarına aktarıyor ve gittikçe şarkıların güzelliği eksiliyor.

Başka bir sorunda şudur: Erkek veya kadın şarkıcı beğendiği bir parçayı kendi yorumuyla söylüyor ve şarkıdaki herhangi bir boşluğu doldurmak amacıyla da yaptığı yorumlarla şarkının aslı ve manası bozuluyor. Bu durum yeni şarkılar için böyleyken klasik şarkıların hali ne ola ki! Çünkü klasik şarkıları nakledenlerin tamamı yetenek ve uzmanlıkları ile tanınmamakta ve onların hepsinin iyi icrâcı olduklarına dair bir hüküm de yoktur. Kimse onların Ma'bed, İbn Süreyc, el-Ğarid, Malik b. Ebi's-Semh ve diğerleri gibi iyi olduklarına dair bir şahitlikte de bulunmadı. Bize ancak iyi ve kötü icrâ eden, cahil ve âlim geldi. Şarkıyı olduğu gibi doğru okuyan ve bestenin dışında okuyanlar geldi. Yine taklit amacıyla şarkı okuyan ve bu sanata dair hiçbir fikri olmayan bazı kadınlardan da şarkı alınıyor. Bu kadınlar şarkıların zorlandıkları bazı bölümlerini göz ardı ederek okurlar veya bölümlenmesi olmayanların yerine kendileri uydururlar. Onlardan bir melodiyi birkaç defa tekrarlamaları istenirse tenğîm yerine tefhîm, tefhîm yapmak yerine de tenğîm yaparlar. Bütün bu söylediklerim senin söylediklerini çürütüyor.

[29] Daha dün Ebû'l-Hüseyn İbnü's-Şamiyye ve Nasîra, sanattan ve bestekârlıktan anlamazken, müziğe yönelik ne yenilik ne de icatları yokken, birtakım erkekler ve kadınlar onlardan sanat aldılar.

Yine biz bu noksanlığı ve bozukluğu râvîlerden anlıyoruz. Ayrıca ben kendi yaptığım besteleri dinlediğimde bile şunu görüyorum: Mesela; meşhurların (bestekârlar) ve şarkıcıların yapmadığı bir beste icat etmişim ve bunun için büyük bir çaba harcamışım. Yine de kendi bestelerimi başkalarından bozuk ve eksik olarak dinliyorum. Hâlbuki şarkımı söyleyen kişilerin sesleri güzel olmasına rağmen benim yaptığım besteyi ya eksik ya da fazla okurlar. Böylece şarkım yanlış bir şekilde sabitlenip öyle devam eder. Bazı şarkıcı kadınlar bestelerimi çok beğendikleri için değişiklik yapmaktan kaçınırsalar da, diğer bazı kadınlar, ben onların yanında dinlerken bile, kalın sesleri yumuşatıyor, yumuşak sesleri kalınlaştırıyorlar” dedim. Bunun üzerine bana itiraz eden o kişi sonunda bana hak verdi ve söylediklerimi onayladı.

Yine ben bu durumun tersini söylüyorum ki, yeni şarkıların eğer parçaları eşit, bölümlenmesi doğru, nağmeleri mutedil, makta'ları şiddetli/tiz, eskisi gibi uyumlu ve ahenkli yorumlanmış ise, klasik şarkının seviyesinde olur ve onunla aynı yolda gider. Ancak insanların tabiatı, [30] görmediklerini üstün tutmaya ve kendi zamanlarındakini de eksik görmeye meyillidir.

Her klasik şarkı sonraki şarkılardan daha iyi olsaydı hiçbir şarkı sonraki nesle aktarılamazdı. Çünkü her şarkı kendi döneminde yeni bir şarkıdır. Klasik şarkıların söylendiği dönemki nesil, yeni şarkıdır diye bu şarkıların üstünlüğünü bilemezdi. Bu şarkılara kimse dokunmaz, benimsemez ve aktarılmadığı için bu şarkıları ilk neslinden sonra gelen nesil de bilemezdi.

Her yeni şarkı da zamanla aktarılınca klasik şarkı olur. Ben insanların bütün klasik şarkılara hayran kaldıklarını ve yeni şarkıları beğenmediklerini ispatlamak için bir deneme yaptım. Onlara şiiri ve bestesi kötü, parçaları az işlenmiş ve güzellikten yoksun bir şarkı okuyup, bu şarkının babama veya daha eskilere ait olduğunu söylediğimde, dinleyiciler; *“Vallahi en güzel şarkı budur. En iyisi klasik şarkılardır”* dediler. Sonra güzel bir sesle, devirleri uzun, çok işlenmiş ve üzerinde çok çaba harcanmış bir şarkı söyleyip, bu şarkının da yeni birine ait olduğunu söylediğimde, beğenmeyip beni göz ardı ettiler ve ilk şarkıyı dinlemek istediler.

Her âlim, kendi zamanında hor görülür. İnsanlar bu âlimi kaybettikleri zaman onun sanatı yüceltilir, arzu edilir ve zikredilir. Bunun için şairlerin divanları ancak onlar öldükten sonra değerini bulur.

[31] 12. Lâhinlerin Üstünlüğü ve Neye Nispet Edildiğini Bilme

Lâhinlerin üç cinsi vardır. Birincisi; kâmil olan ve “mukavvâ” ismiyle adlandırılan güçlü bir cinstir. İkincisi; birincisinden daha az güçlü olan ve “mülevven” diye adlandırılan bir cinstir. Üçüncüsü de; “nâzım” diye adlandırılan bir cinstir. Bu cins ise lâhinlerin en yumuşağı ve uyum sağlama konusunda en zayıf olanıdır. Boyanmış, renklendirilmiş, süslenmiş, tamamlanmış ve güzelleşmiş bir resme benzetilerek “nâzım” diye adlandırılmıştır.

Nâzımın üç türü vardır. Bunlardan “basît” adıyla adlandırılan türü, ruhu dinç tutar ve güçlendirir. “Kâbid” adıyla adlandırılan türü ise insanın ruhunu daraltır. “İstikrarî” adıyla bilinen türü de insanın ruhunu mutedil tutar.

Çok süslü ve çok işlenmiş lâhinler mükemmel derecede güzel olur. Ancak nağmelerin bazı yerlerinde güzellik olursa, öncekinden daha az güzel olur. Bazılarında ise fasılları ihmal edilirse, bu tam bir lâhnin ancak çeyreği olur. (en az güzel olur).

Bu konuda bazı kimseler; “*Her lâhnin bir bina veya kıyafet gibi iki unsuru bulunmaktadır*”. Birincisi lâhnin temeli ki bu binanın temeli gibi ana unsurdur. [32] Diğeri ise süsleme ve işlemeleri gibi yan unsurdur. Birincisine usûl denir. İkincisine tezyidât (fazlalık) denir. Bazı tezyidât, güzelliği ile betseye lezzet verir. Bazısı ise kötü tat vererek besteyi bozar.” derler

Lâhinlerin -diğer bir yönüyle- üç türü vardır. Bunlar cermî, bastî ve hattî dir. Cermî; şiir, te’lif ve ikâ’dan oluşmaktadır. Bastî ise; sadece te’lif ve şiirden oluşur. Ritimsiz melodiler gibi veya hikâye okunuşu gibidir. Ritim yok ancak melodisi vardır ve bu yüzden cermînin şartlarını tamamlamaz. Bastînin başka bir türü de, te’lif ve ritimden oluşmaktadır. Bu sadece sesle ve remizle duyulan tamamlanmış bir türdür. Bir nağmesi ve ritmi olup güftesi yoktur. Hattî ise; sadece te’liften oluşur. Bu da iki kısma ayrılır. Birisi bütün hissedilenlerde görülür. Tellerin akort edilmesi sırasında çıkarılan ses ve başlangıç vuruşları gibi. Bu, eskiler tarafından “seslerin girişi” diye isimlendirilir. Diğeri ise nefesli sazlarda/mizmarlarda sesin akordunu oturtmak için çıkarılan seslerdir.

Lâhin (Makam); bir sesin pestten-tize, tizden-peste doğru bir nağmeden başka bir nağmeye dönüşmesi durumudur. Bunlardan “medenî” diye adlandırılan bir lâhin (makam) vardır ki, [33] bu lâhin (makam) ruha çok net bir şekilde tesir eder. Bu da şiirde, harflerden oluşan Arapça kelimeleri gibidir. Kelimelerin telaffuz edildiği şekilde aktarılması, yani yazılışı ayrı okunuşu ayrı olması gibidir. Vâfi ise; parçalarının fasıl başlangıç ve bitişlerini doyurduğu, lâhin (makam) türüdür. Hâtîl ise; bölüm fasıllarının yapısı ardışık ve ölçü alınacak tarzda ve birbirine benzeyecek şekilde inşa edilmiş lâhin (makam) türüdür.

13. Câhiliye Dönemi İlk Erkek Muğannîler:

Üzerinde ittifak edilen rivayetlere göre câhiliye döneminde erkek muğannîlerden ilki Cencebûr'dur. Dendi ki; Cencebûr, Alese zû Cedn'den öncedir. Onlardan sonraki ikisi; Alkemetü'l-Fahl ve Arapçada sesi güzel anlamındaki "el-Mustalak" lakabı ile bilinen Cüzeyme b. Sa'd el-Mustalak'tır. O ikisinden sonra da Rabîa b. Harâm ve el-Fahl'dir. Yine o ikisinden sonra ise Ramâm b. Hatâr ve Nadr b. Hâris b. Kelede câhiliye dönemi muğannîlerindendir.

Bunlardan sonra ise muhadramun, yani hem câhiliye dönemi hem de İslamiyet döneminde yaşayan muğannîler arasında; Rebâh b. el-Mu'teref, Ebû Leheb, İbn Ebî Debâkil, el-Cemhıyyi ve Ebû Büveyh vardır. [34]

14. Câhiliye Dönemi İlk Kadın Muğannîler:

Biâd ve Semâd: Âd kavmi zamanında yaşadıklarına dair bize haberleri gelmiş iki kızdır. Onların söyledikleri şarkılardan birisi şudur:

*"Ey Osman'ın annesi bize ikramda bulun
Az da olsa, verdiğin şeyin isteyene faydası olabilir."*

O ikisinden sonra Ancehûr gelir. Ondan sonra Huzeyfe b. Bedr'in iki cariyesi, o ikisinden sonra da Hâris b. Züheyr'in iki cariyesi, o ikisinden sonra ise, Halid b. Kays'ın cariyesi Vehrâm gelir. Daha sonra, Hucr b. el-Hâris'in iki cariyesi Hind ve Furatnâ, onlardan sonra da Necranlı Abdü'l-Mesîh'in cariyeleri gelir. Necranlı Abdü'l-Mesîh'in cariyeleri ile ilgili el-A'sâ şöyle söylemiştir:

*"Necran'da kesin olarak durmak zorundasın
Ta ki onun kapısında deveni çöktüresin
Yezîd'i, Abdü'l-Mesih'i ve onların ahalisinden
En iyileri olan iki kayneyi ziyaret edersin"*

Yine Yezîd b. Abdü'l-Müdân ve Abdü Amr b. Bişr'in cariyeleri de dönemin kadın muğannîlerindendir. Medine'de Ümmü Amr diye bir cariye vardı. Amr b. Adiyy onunla ilgili şöyle söylemiştir:

"Ümmü Amr bizi içkiden mahrum etti,

Oysaki kadehleri sağ taraftan ikram ediyordu.”

[35] Abdullah b. Cüd'ân'ın iki ceradesi; Zıbye ve Rebâb, Hadramî'nin iki cariyesi; Sirîn (Şirin) ve onun kız arkadaşı, Abdullah b. Mikyas b. Adıyy b. Sehm'in cariyeleri; Esmâ, Usme, Katel ve Büvhe de dönemin kadın muğannîlerindendir. İslamiyet dönemine yetişen diğer kadın muğannîler ise Cüble b. el-Eyhem'in cariyeleridir. Onların söyledikleri, sözleri Hassân b. Sâbit'e ait olan, şarkılardan birisi şöyledir:

*“Yüzleri ak, şerefli, soyları asil,
Olabildiğine gururlulardır.”*

Esved b. el-Muttalib'in cariyesi, Amr b. Hâşim'in cariyesi Sâre, el-Evsiyyîn'in cariyesi, el-Ensâri'nin cariyesi, Abdullah b. es-Sâib el-Mahzûmî'nin iki cariyesi ki; bu iki cariye, Hamza b. Abdülmuttalib'in kestiği iki deve ile ilgili rivayetlerden bilinmektedir. Onlardan sonra ise Abdullah b. Selâm'ın cariyeleri olan Kuraybe, Fûratnâ ve Hamîde, Seysâb'ın kaynakları Suâd ve el-Fâria vardır. Bizim burada isimlerini zikredemediğimiz çoğu Müslüman olmuş muhadramûndan olan daha başka kadın muğannîler de vardır.

İbn Za'ferâni, bizim saydıklarımızın dışında başka şarkıcıların adlarını da zikretmiş, ancak câhiliye dönemine mi, İslamiyet dönemine mi ait olduklarını söylememiştir. Bunlar; [36] Alkame'nin cariyesi; Menâse, Hassân'ın cariyesi; Su'de ve Amr b. Mes'ade'nin cariyesi; Mehdîye, Müsâhim b. Hedv'in cariyesi; el-Fâria, Kudâme b. Sulh'un annesi; Da'd ve Ammar b. Menahib'in cariyesi; Zallâmedir.

15. İslamiyet'in İlk Dönemindeki İlk Erkek Muğannîler:

Gelen haberlere göre İslam'ın ilk döneminde ilk şarkı söyleyen kişi Tuveys, ilk Arapça şarkı çalan da Neşîd'dir. Denir ki; *“Sâib Hâsir, şarkıya Tuveys'ten önce başlamıştır.”* Yine o ikisinin ardından Ğarîd ve Ma'bed gelir. Arap mûsikîsinin temelleri olan Malik b. Ebi's-Semh ve İbn Aişe, Hüzeliyyi'l-Ekber, onun erkek kardeşi Hüzeliyyi'l-Asğar, Ebû Tanbûre, Bedîh, Nâfi', Kirâm b. Ma'bed ve İbn Ebî Atîk'i de mûsikî konusunda çok ünlü oldukları için burada zikrederim.

16. İslamiyet'in ilk Dönemindeki İlk Kadın Muğannîler

Azzetü'l-Meylâ, Cemile, Abdullah b. Ca'fer'in cariyesi, Ablât'ın cariyesi Şüheyre, [37] Ümmü Cafer, Ebî Biâh'ın cariyesi Sellame, Sellametü'l-Kass, Yezîd'in cariyesi Habbâbe, Sellame'nin kız kardeşi olan Rayyâ, Sabâbetü'l-Medyeniyye, Su'de, Ebû Atîk'in hanımı, Ahdal'ın cariyesi, Ümmü Cübeyr, Rubeyhatü's-Semmasiyye, Ebi'l-Arâkib'in cariyesi, Hard'ın kızı Anân, Azzetü'l-Merzûkiyye ve Ma'bedin kızı Besbâse de ilk kadın muğannîlerdendir.

17. İslamiyet Dönemi Muhanneslerin İsimleri

Hz. Muhammed döneminde yaşamış olan Hît (Heyte), Delâl, Nâfi', Berdü'l-Füâd, Nevmetü'd-Duhâ, Darîfetü'n-Nüâs, Fend, Ebû Zeyd, Rahha, Tarâz, Şübeyb, Sağîra, Ukbe, İbrahim, Zünkada', Fehme ve Abâdil, İslamiyet'in ilk döneminde yaşamış muhanneslerdendir.

18. Şarkıları İlk Defa Kayıt Altına Alan Kişi

Şarkıları ilk defa kayıt altına alan kişi Yunus el-Kâtib'dir. Yunus el-Kâtib 6300 adet ile sınırlandırdığı klasik şarkıyı kayıt altına almıştır. Yunus el-Kâtib, bu şarkıları sözlük harflerine göre sıralamış ve her şarkının bestesini gösteren yolları ve türünü belirtip, güftesinin de hangi şaire ait olduğunu not etmiştir. Yine bu kitaptan istifade ederek İshak b. İbrahim el-Mevsilî, *el-Eğânî* adlı kitabını te'lif etmiştir. [38] İshak'ın kitabından da Ebû'l-Ferec el-İsfahânî istifade etmiştir. Bütün bu kayda geçen şarkılar Hammâd ve onun oğluna dayandırılan senetle verilir.

Yunus'un kitabında yeni, kalitesiz ve düşük seviyeli şiirler de bulunmaktadır. Bu şiirlerin besteleri de şiirleri gibi kalitesizdir. Bunun ispatı, Hârûnürreşîd'in seçtiği yüz savt (şarkı) bizim duyduklarımızdan farklıdır. Eğer o şarkılar, Yunus'un döneminden sonra da bugüne kadar kayıt altına alınmış olsaydı sayısız olurdu. Ancak yeniler bu şarkıları alıp dillerinden düşürmüyorlar.

19. Büyük, Orta ve Küçük Besteler

Vâsık'ın İbrahim b. Meymûn el-Mevsilî'ye nasıl beste yaptığını sorduğu, onun da cevaben, *“Ey Müminlerin Emiri! Coşkuyu gözümün önünde hayal ediyor, zihnimi düşüncelerden boşaltıyor, bilgi ile bestelerin yoluna giriyor ve elim boş dönmüyorum”*

dediği rivayet olunur. Bunun üzerine Vâsık da ona; “*Ey Ebû İshâk! Söylediğinde ne kadar da haklısın*” demiştir.

Mevlânâ ez-Zâhir (Allah O’nun ruhunu yüceltsin) yanımızda başka hiçbir şarkıcı yokken bana beste nasıl yapılır diye sordu. Ben de ona şöyle dedim: “*Ey Efendimiz! Beste yapmak istediğimde klasik şiirleri veya daha önce söylenmiş şiirleri fikir meydanlarında işlerim. [41]Beynimi bütün kötü düşüncelerden boşaltır, ondan sonra o şiirlerden en güzelini ve en iyisini seçip ona güzel melodiler giydiririm. Hangi melodiyi güzel ve aydınlık görürsem onu alırım. Yaptığım besteyi güzel nağmelerle süslerim ve kulağıma gelen melodi üzerine derin derin düşünürüm. Beğendiğim ve haz aldığım hale gelince de ortaya koyup güzel bir şekilde icrâ ederim.*” Halife Mevlânâ ez-Zâhir söylediklerimi çok beğendi ve benimle alakadar oldu, bana cübbe hediye etti ve para verdi. Bu hadise diğer muğannîlerin kulağına gittiğinde neredeyse hasetten çatlayacaklardı.

Büyük beste; bestekâr tarafından daha önce hiç yapılmamış ve benzeri olmayan bir beste icat etmesidir. Bu konuda bestekârın şiir tecrübesine ve lâhin bölümlemesi bilgisine dayanması gerekir. Te’lif ettiği her nağmeyi kendi şekliyle ve ona yakışan bir nağme ile işlemesi gerekir. Eğer bir beyitte yaptığı nağme tutarsa diğer beyitlerde de tutar. Eğer besteye başında bir istihlal veya neşid ile başlamak isterse bu da uygundur. Eğer sonunda da bir sayha yapmak isterse, o da olur ve bu sayhayı bölümlemeyi, süreyi ve vezni bozmadan bildiği gibi güzelleştirebilir. Yine ağır bir îkâ’dan hafif bir îkâ’ya ve hafif bir îkâ’dan da ağır bir îkâ’ya geçiş yapabilir.

[42] Orta besteler; büyük bestelerden nitelik olarak bir nebze düşüktür. Bestekârın daha önce duyduğu melodileri veya daha önce söylediği ve aklında kalmış melodileri güzelleştirmesi ve başka melodilerle karıştırmasıdır. Bestekâr daha önce duyduğu melodiler ve kendi te’lif ettiği melodilerle şarkıyı farklı kılar. Besteden ya da başka bir şeyden ya artırır ya da azaltır ve bestenin sayhasının yerini değiştirebilir. Sonra bestede geçkiler yaparak besteyi kimsenin hangi melodiye benzediğini anlamayacağı hale getirir. Vezinlerini tâdil eder, taksimleri tashih eder, melodiyi eklemelerle güzelleştirir, fasılların hecelerini, parçaların ayarlarını sağlamlaştırır.

Küçük besteler; bestekârın bir şiirin bestesini alıp başka bir şiire uygulamasıdır. Şiirin aslı gibi yeni şiirin taksimini yapıp, benzer her nağmeyi, her ayrıntıyı, her geçişi, her tahnineyi asıldan ve zamanlamadan çıkmamak üzere tekrar ayarlar. Şarkı bestekâra göre doğru olursa o zaman kendisine nispet eder. Bu bestenin ağırlığı nerede kaldı? Külfeti az! Bestekârın [bu şarkıyı kendisine nispet etmenin dışında ve] bu basit işlemin dışında yaptığı hiçbir şey yoktur. Dolayısıyla bu şarkının hiçbir değeri de yoktur. [39] Ancak şu durumlarda bestekârın bunu yapması mubah görülür:

1. Bir muğannînin ayağını kaydırmak istediğinde
2. Bir sultanın huzurunda emri vaki olursa
3. Bir şeyler ortaya çıkarmak (orijinal beste yapmak) için zaman sıkıntısı olursa

Bu durumlarda bestekâr şiirin bestesini güzel yapıp ölçü ve kuraldan çıkmamalıdır.

İshak b. İbrahim'e bestelemesi için ikâ'ları hem sakîleyn¹⁴⁶⁹ ve onların hafifleri, hem de remel, hezec ve onların hafifleri olan şiirler sunulurdu. İshak şiire bakar ve eğer bestelemeye değer bulmazsa; *"Bu şiirin vezinleri bozuktur"* deyip beste yapmayı reddederdi.

20. Tarab (Coşmak-Duygulanmak) ve Taraba Sevk Eden Sebepler

Tarab; insanın mutluluk, hüznün, gibi duygularını tahrik eden şeylerdir. Duyguların harekete geçmesidir. Tarab sadece şarkılara ve eğlenceye mahsus değildir. İnsan şiirlerden, konuşmalardan, kaliteli/hoş muhabbetlerden, her güzel manzaradan, her süslenmiş bahçeden etkilenir ve duyguları harekete geçer. Yine insan korku altında, ölümü zikretmekte, facialarda, ölene ağlamakta, ayrılıkta ve sevgiliyle buluşmada da tarab olur (duygulanır).

Şair dedi ki;

"Sizin ardınızda bıraktığımız izlere/eserlere karşı tarab oldum"

¹⁴⁶⁹ Bunlar, sakilü'l-evvel ve sakilü's-sânî diye bilinen klasik Arap mûsikisinde meşhur iki ikâ' türüdür.

Bir aşığın veya delinin tarabı gibi”

[40] Tarab olmak bir insanın kendisine ve ruh haline uyan şarkılara karşı olur. Bir insanın mûsikî konusunda bilgisi arttıkça az beğendiği için, bozuk yerleri, hataları, noksan yerleri ve değiştirme yerlerini fark ettiği için tarabı (coşkunluğu) da azalır. Âlim bir kişi (mûsikîye vakıf olan) ancak iyi te’liften, güzel ve kaliteli nizamdan, fasih sözlerden, hançerenin güzelliğinden, sağlam seslerden, şarkının fasıllarının iyi belirlenmiş olmasından, şarkıda maktaların şiddetli olmasından, güftenin tamamının tarab konusunu karşılamasından, îkâ’dan çıkışlardan ve nefardan (detone olmaktan) uzak durulmasından hoşlanır.

Taksim ise; tellerin ve derilerin seslerini işitmekten, zurnalar, davullar ve diğer çalgı aletlerinin seslerinden tarab olmaktır (coşmaktır) ki bu cahiller arasında yaygındır. Konuşamayan hayvanı bile bunlar tarab eder (coşturur).

Câhız şöyle demiştir: “*Keçinin dışında konuşan ve konuşmayan her hayvan tarab olur (duygulanır).*”

Müzik hareketine göre ruh halinin de hareketi oluşur. Coşku ve hoşnutluk artar, çünkü tellerin sesleri, nefsin tabiatının suretidir.

Şehvetin üç türü vardır. Bunlar: Konuşan nefsin şehveti; hikmettir. Kızgın nefsin şehveti; intikamdır. Tabi /doğal nefsin şehveti ise; gıda ve diğer başka şeylerdir. Şerefın de üç türü vardır. Bunlar da: hikmetin şerefi, nefsin şerefi ve gururun şerefidir.

[57] İnsanlar hicret, ulaşmak, ayrılmak, bir yere varmak, uzaklaşmak, yakınlaşmak, sağlık, marazlık, aşk, teselli, mutluluk, hüzn gibi konuları ihtiva eden herhangi bir şiirin, muğannî tarafından söylenmesiyle birlikte ruh haline göre farklı derecede tarab olurlar. Bunlardan birisi dinleyicinin duygularına denk gelirse, dinleyici ona göre kendisini verir ve etkilenir. Kendisinde bulunan duygularına denk gelmeseydi tarabı da olmaz ve kendini vermezdi. Bazen de (müziği bilen) ârif kimse, şiir müziğe uygun olmasa da bestenin güzelliğinden ve estetik yapısından dolayı etkilenebilir.

Hayvanların çoğu tarab olmasıyla (duygulanmasıyla) bilinir. Onlardan geyikler, zurna ve telli çalgı duyunca tarab olup (duygulanıp) uyurlar. Develer de, dört beş gün

susuz kalıp suya ulaştığı anda müzik dinlerse kafalarını kaldırıp su içmeyi bırakırlar. Atlar, katırlar, eşekler, çoğu ıslık dinleyerek su içerler.

Şair şöyle demiştir:

“Tarabsız bir şey içme!

Ben atların ıslık dinleyerek (su) içtiğini gördüm.”

Çulluk kuşları telli çalgı sesi duyarsa ötmeye başlar ve kanatlarını çırpıp çalan kişinin yakınına kadar gider. [58] Belki de müzik çalınan meclise girip udun sapına konup duygulandıklarını ve çalınan müziğe büyük bir uyum gösterdiklerini bile görebilirsin. Konuşan kuşlardan bazılarının da udun icrâsına kulak kesildiklerini ve buna karşılık konuştuklarını görürsün. Bu kuşlar; Nevabi, Âbid, Kammâniyyi, Debbâsiyyi, Fevahid, Şehârîr, Belâbil ve Zerâzîr'dir. Bu söylediklerim bizzat görülmüş olaylardır, sadece bir rivayet değildir.

Dinleyicinin gönlündeki anlama denk gelen şarkı konusunda şöyle ilginç bir olay aktarayım: Mevlana el-Hâkim, Humus ve illerine Maziyyü'd-Devlet Nasrullah b. Bezzal'i vâli olarak tayin eder. Halep'in sahibi olan Murtaza ed-Devleti b. Lü'lü', Nasrullah b. Bezzal'in komşuluğuna razı olmaz ve ona Humus'un verilmesi zoruna gider. Kardeşi İbn Ceyşî, İbn Lü'lü'e der ki; *Nasrullah b. Bezzal'in ve cariyesi el-Asbahaniyye'nin yanında içki içmek istemez misin?* İbn Lü'lü'; *“Bu iş nasıl olacak”* diye sorar. Kardeşi; *“Nasrullah b. Bezzal bir şey fark etmeden Hemedaniye'den 1000 asker ile gidersen, Nasrullah b. Bezzal'i cariyesi ile birlikte alır gelirsin.”* der. Nasrullah b. Bezzal'in Cariyesi el-Asbahaniyye, [45] aslında eskiden Emîr Lâkî'nin cariyesiydi. Nasrullah b. Bezzal bir zamanlar, Emîr Lâkî'nin, zor durumda kaldığı bir kıtlık döneminde ona destek olup 1000 dinar değerinde arpa ve buğday göndermişti. Bunun üzerine Emir Lâkî de karşılık olarak sesi güzel olan cariyesi el-Asbahaniyye'yi ona hediye etmiş, bir gece Halep'ten cariyesini bir kortej eşliğinde göndermişti. Maziyyüdevle'nin bir habercisi vardı ve bu haberci O'na humus güvercinleriyle gönderdiği mektupla İbn Lü'lü'ün planını haber vererek O'nu uyarır. Mektup kendisine ulaştığında içkili bir halde olan Nasrullah b. Bezzal, mektubu okur ve yüzünden düşen bin parça olur, beti benzi atar. Bu sırada onun yanında İbn Şamiyye adlı bir muğannî

vardır. İbn Şamiyye, Nasrullah b. Bezzal'ın yüzünün düştüğünü görünce durumu anlar ve onun durumuna uygun olan şu şarkıyı söyler:

*“Yanıldınız, Kâbe'ye yemin ederim ki,
Kılıçlarımız sağlam iken bizim elimizden zorla alamazsınız”*

Nasrullah b. Bezzal şarkıyı dinleyince İbn Şamiyye'ye bakar ve der ki; “*Sen nereden anladın? Gaipten haber mi geldi sana?*” İbn Şamiyye der ki; “*Estağfurullah Emirim!*” Daha sonra Nasrullah b. Bezzal arkadaşlarına ve çevresine gidip durumu haber verir. Vali olarak tayini sonrasında Humus'a vardıklarında Humus'un yerli Arapları olan müttetikleri el-Kelbiyyin, Benî el-Eşhed ve el-Teğalibe kabilelerine imtiyaz ve para verir, kadınlarına ve çocuklarına da kıyafet hediye eder. [46] Ertesi sabah Nasrullah b. Bezzal'ın yanında müttetikleri olan Arap kabilelerin bin askeri ve kendi askerlerinden de bin kişi hazır olur. Bu şekilde İbn Lü'lü'ün ordusu ile karşılaşılır ve onları yenerler. Dönüş yolunda Maarretü'n-Numâni'yi de fethedip ganimetlerle ve zaferle geri dönerler.

Bu şekilde bir muğannî, zeki, halden anlayan, kalbi temiz ve yetenekli olup karşısındakinin haline göre uygun şarkıyı da denk getirirse müzikal icrâ tam olur ve dinleyicinin ruhuna dokunur. Ayrıca dinleyen de rahatladığı ortaya çıkar ve özgüveni yerine gelir, içi huzurla dolar ve bu durum farklı şekilde yüzüne yansır, gurur ve yüce duygular o kişide hâkim olur. Böylece muğannî de amacına ulaşmış olur.

21. Müzikte Bisâtlar, Bisâtların Tertibi ve Türleri

Müziğin/Lâhinlerin şiddet/tizlik ve yumuşaklık/pestlik açısından çok farklılıkları olan bisâtları ve tabakaları vardır. En şiddetlisinde ve en yumuşağında durulmaz. Ayrıca bunlardan hiçbiri tam anlamıyla bilinemez. [47] Ancak belirli bir usûlle veya özel bir hançere ile bilinebilir. Bunun sebebi lâhnin icrâsında ve mecrasında/akışında değişim olmasından, ayrıca hançerelerin cinslerinin, kuvvet ve zayıflığının farklı farklı olmasından dolayıdır. Çoğu kez bir tabaka/akort bir insana çok şiddetli gelirken diğer bir kişiye hafif gelebilir. Yine bir kimseye o tabakanın/akordun bir yerindeki ses kolay gelirken bir başka yerindeki ses zor gelebilir. Tabakalardan söz etmişken bu konuda boğazlar, teller ve çalgılardaki ortak noktalardan söz edilebilir.

Udun tellerinden her birinin beş nağmesi/notası vardır. Biri mutlaktır (telin serbest hali), diğer dört parmaktan her biri bir nağmeye/notaya denk gelir. Parmağın basıldığı yerden hangi nağme/nota elde edilirse veya nağmenin/notanın cüzlerinden bir makta' olursa, nağme/nota o parmağa nispet olunur ve onun bisâtı olur. Her telde beş adet nağme/nota vardır ki bunu biraz önce zikrettik. Dolayısıyla her bir telde beş adet de bisât vardır. Bir sesin mecrâsı/akışı bir telden olurken, maktaı da diğer bir telde olabilir. Cüzlerinin maktaı nerde biterse bisâtı da orası olur.

İka türlerinin hepsi bisâtlara dâhildir. Her bisâta iki sakîl ve onların iki hafifi, iki remel, hezec ve onun hafifi dâhil edilir. Bir bisâta icrâ yaparken üç şarkı söylemeden o bisâttan çıkılmamalıdır. [48] Eğer üç şarkı kısa gelirse ve bisâttan çıkmak istenirse, îkâ'/ritim değişecek bile olsa ona yakın birine geçilmelidir.

Bir bisâttan başka bir bisâta geçiş yaparken icrânın ve ritmin güzel olması için onun cinsinden uzaklaşmamak gerekir ki böylece icrâ kulağa hoş gelsin ve kulaklar onu garipsemesin. Eğer ki başka bir sanata (makama) geçmek zorunda kalınırsa, iki bisât arasında meşgulmüş gibi, ya da bir teli akort ediyormuş gibi davranmalı veya bir konuşma yapmalı yahut bir kadeh içmelidir ki böylece icrâyaya sanki yeniden başlanmış gibi olsun ve yapılan geçiş de kulaklara tuhaf gelmesin.

22. Sesli ve Sessiz Harfler

Harflerden nağme ile beraber uzayan sesler ve bazı uzamayan sesler vardır. Uzayan sesler arasında kulağa hoş gelen ve gelmeyen sesler vardır. Kulağa hoş gelen sesler, "Lam, Mim ve Nun" dur. Bunların dışındaki sesleri uzatmak hoş değildir. Dolayısıyla sessiz olmalıdır.

Sesli harfler ise "Elif", "Vav" ve "Ye" olmak üzere üçtür. Bu sesler Araplarda "med ve lîn harfleri" olarak adlandırılır. Bu sesler sözün (güftenin) sonuna geldiğinde melodide uzatma yapılır. [49] "Elif" sesi; yüksek bir sestir. "Ye" sesi de düşük bir sestir. "Vav" sesi ise orta bir sestir. Bunun için "Ye" ve "Vav" arka arkaya gelir, kafiyede ve nağmelerde "Elif" sesi onların arkasından gelmez.

Bunlardan “Ye” ile “Elif”, “Vav” ile “Ye”, “Elif” ile “Ye” mezcedilir. Örneğin; “Vâ, “Yâ, “Yî, “Î” gibi. Bu şekilde sesliler dokuz tanedir. Daha önce söylediğimiz üç sesle birlikte on iki ses olur. “Lam”, “Mim” ve “Nun”u da eklediğimizde ise on beş ses olur.

Dolayısıyla sesli harfler altı, sessiz harfler sekiz tanedir. Başka bir ses daha vardır ki o da vakıftır (durmak). Orta sesler ise on dokuz sestir. İshak dedi ki: “*onlar on dokuz sestir.*” Ancak bununla ilgili hiçbir delil sunmadı. Sadece “mutlak” sözünü kullandı.

23. Boğazın Cevherinin/Özelliklerinin Tespit edilmesi

Boğazlardan bazısının cevheri/özelliği şiddetli/tiz tabakalarda/akortlarda belli olur ve bu tabakalar/akortlar muğannîyi yormaz, sesi kısılmaz. Bazı boğazların özelliği ise yumuşak/pest tabakalarda/akortlarda belli olur. Yumuşak/pest tabakalarda/akortlarda hançerenin sesi zayıf/düşük olmasına rağmen, [50] dinleyicinin kulağına iyi gelebilir. Bu tabakalarda/akortlarda yumuşaklık/pestlik ve sertlik/tizlik arasında gidip gelebilmesi için muğannînin müzik icrâ ederken temkinli olması ve çaba harcaması gerekir. Ayrıca bu husus sınırlandırılabilir bir şey değildir ki, kolaylıkla bulunabilsin ve bilinsin.

Örneğin birisi bir muğannîye/cariye satın alırken yanında müzik sanatından anlayan bir kişi varsa, cariyenin en yumuşak/pest tabakadan/akorttan başlayıp adım adım sesini şiddetlendirmesini emreder. Böylece çıkış ve iniş arasında cariyenin sesini imtihan eder. Sanatkâr cariyenin sesinin durumunu takip eder ve onun boğazına uygun tabakayı/akordu tespit ederek sesinin güzelliğini ve gücünü ortaya çıkarır. Bu hissî ve geleneksel olarak tespit edilir. Sonra cariyeden bu tespit edilen tabaka/akord ile şarkı söylemesi istenir. Başka bir tabakaya/akorda geçmesine izin verilmez. Böylece cariyenin şarkı söylemesi daha güzel olur ve değeri de artar. Çünkü cariyeye boğazına uygun olmayan sert/tiz tabakalarda/akortlarda okursa ve boğazı zorlanırsa, sesi çınlar, yumuşar, nağmeden yoksun olur ve sesi çocuk sesine benzemeye başlar.

Bazı boğazların şiddetli/tiz tabakalarda/akortlarda sesi kalınlaşır, bazılarının sesi kesilir. Bazılarının ise nağmeli ve daha duru olarak sesinin güzelliği ortaya çıkar. [51] Bazı boğazların yumuşak/pest tabakadan/akortlardan şarkı söylediğinde nağmesi ve sesi

güzelleşir, daha tatlı bir ses ortaya çıkar. Böyle bir boğazın sahibi nefesini kontrol edebilir ve böylece dinleyicileri de daha güzel tarab edebilir.

Bazı boğazlara yumuşak/pest tabakadan/akorttan söylemek yakışmaz ve bilakis sesi çirkinleşir. İş bağırmaya çağırmaya döner ve sesi sınırlanır. Söylediklerimi ancak bu konuya vakıf olan anlar. Bazı boğazlar ise özelliklerine göre şiddet/tizlik ve yumuşaklık/pestlik arasında bulunur ve bunun sınırı yoktur. Bunu böylece anla!

24. Boğazı, Tellere (Çalgılara) Uydurma Yöntemi

Bu konu çok zordur. Çok çaba harcamak gerekir ve bunu ancak çocukluk yaşlarından itibaren çalışan başarabilir. Yaşı ilerlemiş insanın bunu öğrenmesinin bir faydası yoktur.

Şairin dediği gibi:

*“Yaşın ilerledikten sonra eşinle hala egzersiz mi yapıyorsun!
Yaşlılıkta halen gönlün coşuyorsa, bu da sana müziğin bir lütfudur.”*

Bu işle uğraşmak uzun zaman ve emek ister. . [52] Tellerden (çalgılar) farklı olarak boğazlarda, şiddetli/tiz ve yumuşak/pest tabakalarda/akortlarda detonasyon daha kolay olabilir. Bu durumda boğazdaki şiddetli/tiz ve yumuşak/pest tabaka arasındaki uyumsuzluğu düzeltmek gerekir. Boğazın çok şiddetli/tiz tabakaya gittiği anda muğannîden yarım perde bir alt tabakada şarkı söylemesini istersin. Sonra o sesi muğannîye göstermen gerekir. Eğer muğannî bunu reddederse ve derse ki; *“telin (çalgının) tabakasına/akorduna göre söylemem gerekiyor”* bu durumda onu engelleyerek boğazının o tabakadan/akorttan bir alt tabakaya/akorda dönmesi gerektiğini söylemek gerekir. Böylece muğannî yavaş yavaş bir alt tabakaya/akorda dönene kadar o tabakada/akortta devam eder. Eğer boğazı uygun tabakanın/akordun aşağısına gidiyorsa, bu durumda muğannînin daha yüksek tabakalara/akortlara -ta ki hançeresine uygun tabakaya/akorda gelene kadar- sesini yükseltmesi gerekir.

Bir rivayete göre; İshak b. İbrahim el-Mevsılî'nin ömrünün sonuna doğru boğazında tasbîh (ses fitiği/akort problemi) meydana gelmişti. Boğazındaki bu problemi gizlemek için bir hile ile “mücenneb” perdesini ıslah etti ve şarkıların çoğunu bu

düzeltiltiği “mücenneb” perdesinden söyledi. Bu da sanatın ta kendisidir ve büyük bir fazilettir. [53]

25. Hançerelerin Güzel ve Çirkin Olmasına Göre İsimleri ve Sıfatları

- **Şeciyyi** (الشجي): Hançerelerin en güzeli, en iyisi, en duru seslisi ve en çok nağme yapabilenidir.
- **Mücelcel** (المجلجل): Tatlı ve yüksek bir sese sahip olup güçlü ve tiz nağmeli olan hançere yapısıdır.
- **Müsahrac** (المصهرج): Parlak, pürüzsüz sese sahip, nağmesiz ve tercî'siz olan hançeredir.
- **Hâdimî** (الخدمي): Hizmetçilerin boğazı gibi garip olan hançere yapısıdır.
- **Cehîr** (الجهير): Kulaklara güçlü ve kalın/bas gelen hançere sesidir.
- **Eceş** (الأجش): Kaba/kalın nağmeli, kulağa güzel gelen kısık ve boğuk sestir.
- **Nâim** (الناعم): Güzel, duru, kulağa vuruşu tatlı gelen nağmeli sestir.
- **Ebah** (الابح): Üç türü vardır. Doğuştan, yorgunluktan veya bir hastalıktan kaynaklanan ses kısıklığıdır. En güzeli ise doğuştan gelen ses kısıklığıdır.
- **Keravânî** (الكرواني): Yağmur kuşunun sesine benzeyen, ince, duru ve akışkan bir sese sahip olan hançeredir.
- **Zevâidî** (الزوائد): Şarkının standart nağmelerine ilave nağmeler yapabilen hançeredir.
- **Muka'ka'** (المقعقع): Güzel olmayan, bedevilerin konuşmalarına benzeyen sestir.
- **Musalsal** (المصلصل): Duru olmayan kuru ince yüksek bir sestir.
- **[54] Sarsûrî** (الصرصوري): Sert, tiz ve kulağa vuruşu çirkin bir sestir. Hamam böceği sesi gibi.
- **Mürte'id** (المرتعد): Hummâ hastası olmuş birinin titrerken çıkardığı sese benzer.
- **Eğan** (الأغن): İçinde ğunne bulunan tatlı ve nağmeli sestir.
- **Ratb** (الرتب): Külfetsiz, tatlı, boğazdan su gibi akan sestir.
- **Siyahî** (الصياحي): Tele (çalgıya) göre az veya çok detone olan hançeredir.
- **Lukmî** (اللُقْمِي): Bu, sesin sahibinin ağzında lokma varmış gibi çıkan sestir.

- **Emles** (الاملس): Mûtedil, duru, tercîsiz ve nağmesiz olan sestir.
- **Muzlim** (المظلم): Nağmesiz ve neredeyse duyulamayacak kadar düşük tonlu sestir.
- **Talî** (الطلي): Ratb'a yakın, gittikçe zayıflayan ve kaybolan sestir.
- **Râcihî** (الراجحي): Tiz, yumuşak ve orta nemli sestir.
- **Şa'as** (الشعث): Kâh duru kâh dağınık olan ve nağmesi halis olmayan sestir.
- **Sadî** (الصدى): Sesinde nağmesini örten, onu bulanık hale getiren ve bozan bir pürüze sahip hançeredir.
- **Muhtanak** (المختنق): Neredeyse boğulacak gibi olan, öksürüğü çok olan kişinin sesidir.
- **Muğtas** (المغتص): Tükürüğünü yutkunamamakla çıkan sestir ki bu ses şarkıyı değiştirir.
- **Mantıkî** (المنطقي): Cıızlığı, zayıflığı ve kesilmesinden dolayı neredeyse sesi çıkmayan hançeredir.
- **[55] Nutfî** (النطفي): Bazen güçlenen bazen de zayıflayan sestir.
- **Hirk** (الخرق): Dağılan ve her tarafa yayılan sestir.
- **Mütebessir** (المتبسر): Hafifçe başlayıp sonra yükselen sestir.
- **Mün'asır** (المنعصر): Kambur kişinin boğazına benzeyen hançere sesidir.
- **Ehan** (الاخن): Burnu tıkalı kişinin sesine benzeyen sestir.
- **Rahv** (الرخو): Nağmenin içinde yoğrulduğu ve macun gibi her yöne dağıldığı sestir.
- **Mübelbel** (المبلبل): Nağmesi değişik olan, yerinden oynayan ve kaybolan sestir.
- **Câsî** (الجاسي): Sertleştiği için kulağa hoş gelmeyen, kulağı teğet geçen sestir.
- **Nâbî** (النابي): Şişmiş, kabarmış, çıkıntı oluşturmuş boğazdan çıkan sestir.
- **Katî'** (القطيع): Çoğu neredeyse duyulamayan, çok kısık olan sestir.

Bu boğazlardan adları ve sebepleri bilinmeyen ne çok sesler duyulur. Eğer bilinseydi kötü seslere güzel denmez, güzel seslere kötü denmezdi.

26. İcrayı Güzelleştiren Şeylerin İsimleri ve Sıfatları [56]

- **İrtiâd** (الإرتعاد): Muğannî tarafından belli bir türe karar verene kadar bir cinsten başka bir cinse geçki yapılmasıdır.
- **İctihâd** (الإجتهد): Fasıllarda ve maktâlarda muğannînin çaba göstermesidir.
- **İstihlâl** (الإستهلال): Çocuğun doğum anında ağlaması gibi ses çıkarmaktır.
- **İstirsâl** (الإسترسال): Muğannînin şarkıdan çıkmadan akıcı bir şekilde şarkıyı söylemesidir.
- **Tefhîm** (التفخيم): Nağmeyi güçlendirmek ve düzenlemektir.
- **Terhîm** (الترخيم): Şarkıyı yumuşatarak/süsleyerek okumaktır.
- **Sıyâh** (الصياح): Şarkılarda onu güzelleştiren bir niteliğin bulunmasıdır.
- **Sicâh** (السجاج): Şarkının bir yerinde sesin güçlenmesi demektir.
- **Tercî** (الترجيع): Nağmeyi tekrarlamak ve önceki bölüme dönmektir.
- **Tefrî** (التفريع): Muğannînin bir türden başka bir türe geçki yapıp tekrar birinci türe dönmesidir.
- **Muhayyer** (المحير): Her türe uygulanır ve uygulandığı yeri güzelleştirir.
- **Takdîr** (التقدير): Seslerin/şarkıların zamanlarını ve fasıllarını iyi takdir etmek/değerlendirmektir.
- **Murâsele** (المراسلة): Şarkıcıların birbirlerine gönderme yapmasıdır. (şarkıyı birlikte söylemeleridir/düet yapmak)
- **Mukâbele** (المقابلة): Nağmelerin bütün mısralarda ve beyitlerde karşılığının aynı olmasıdır.
- **Mudâvele** (المطاوله): Şarkıcıların sesleri (nefesleri) kesilinceye kadar birlikte seslerini uzatmalarıdır.
- **[59] Muhâtale** (المخاتلة): Şarkı söyleyenin susup mürâsele yaptığı arkadaşının şarkıya devam etmesidir.
- **Münâdale** (المناضلة): İki muğannînin kimin daha iyi olduğunu ispat edene kadar tüm hünerlerini göstererek yarışmasıdır.
- **Müdâvele** (المداوله): Muğannînin arkadaşıyla anlaşarak şarkıda ondan farklı bir yola gitmesidir.
- **Tağrîd** (التغريد): Şarkıları güzelleştirmek anlamına gelen bu kelime, kuşların ötüşmesi anlamına gelen tağrîd kelimesinden türetilmiştir.
- **Ta'dîd** (التعديد): Şarkıda istenilen ve sevilen bir türdür.

- **Tevdie** (التوطية): Şarkı söylemeden önce sesin ısındırılması için yapılan hazırlıktır.
- **İhtilâs** (الإختلاس): Henüz birinci nağmeyi bitirmeden ikinci nağmeye başlamaktır.
- **Takdîrû'l-Enfâs** (تقدير الانفاس): Muğannînin melodi aralarında nefes alıp vermesidir.
- **İştirâk** (الإشتراك): Bir türü başka bir tür ile mezcedip (karıştırıp) sonra önceki türe dönmektir.
- **İğrâk** (الإغراق): İcrâ sırasında bir yeri güzelleştirmek için sesi derinleştirmektir.
- **İttifâk** (الإتفاق): Bir muğannînin diğer bir muğanî ile şarkıyı aynı anda birlikte söylemesidir.
- **İd'âf** (الإضعاف): Muğannînin tabakası/akordu zayıf olduğu için şarkıyı zayıf tabakadan/akorttan söylemesidir.
- **İsti'nâf** (الإستئناف): İki muğannîden birinin belli bir yeri tek başına okumasından sonra şarkıya birlikte devam etmeleridir.
- **Husrân** (الحصران): Mezmûm veya mutlak arasında mahsur kalmaktır.
- **Betr** (البتر): Uzun heceyi bitmeden kesmektir.
- **[60] İbtidâ'** (الإبتداء): Bir lâhnin bizzat kendi karakterine göre oluşturulması başkasından bir şey karıştırılmamasıdır.
- **İhtirâ'** (الإختراع): Şarkıyı farklı seslerden bestelemektir.
- **İttibâ'** (الإتباع): Şarkının bestesinde bizzat o makamın nota dizisine uymaktır.
- **İntizâ'** (الإنتزاع): Bir şarkının doğru formunu alıp başka bir şarkının içine yerleştirmektir.
- **Teczî'** (التجزيع): Hüzün keder ve feryat türlerindedir.
- **Tefeccu'** (التفجع): Ağıtlara yakışan bir türdür. O da teveccu'dan¹⁴⁷⁰ daha ağırdır.
- **Tezellül** (التذلل): Şarkının şiire uygun düşecek şekilde bestelenmesidir.(Güfte-Beste Uyumu)

¹⁴⁷⁰ Çok acıdan dolayı inlemek, feryad etmektir.

- **Tedellül** (التدلل): Hüzünle ilişkili güzel bir türdür.
- **Teharruz** (التحرز): Şarkı söylerken ses kaymalarından korunmaktır.
- **Teazzür** (التعزير): Bu sıfat kınama ve güvenme ile ilgili şarkılarda bulunur.
- **Tekehül** (التكهيل): Eş-Şeyhuha kabilesinin verdiği bir isimdir. Bu sıfat yaşlıların söylediği gibi söylemektir.
- **Temehhül** (التمهل): Yanında bulunanın oturup susmasıdır.
- **Zefen** (الزفن): Bu güzel bir remel türüdür. Çoğunlukla tamburla kullanılır.
- **Mecen** (المجن): Mecnun türünden olan ikinci bir güzel lâhin türüdür.
- **İttisâl** (الإتصال): Muğannînin bir başka muğannî ile bir araya gelmesi ve onunla en güzel sözü ile atışmasıdır.
- **İnfisâl** (الإنفصال): Şarkıcının diğer şarkıcıdan ayrılması ve icrâ sırasında farklı bir yol tutmasıdır. [61]
- **Kahkaha** (القهقهة): Şarkı söylerken gülmek anlamına gelir ve bu Bağdadilerin garipsediği bir durumdur.
- **Hemze** (الهمزة): Şarkının belli bölümlerinde nağmeyi alaycı bir nida ile söylemektir ki, bu da şarkıda güzel bir özelliktir.
- **Ġamze** (الغمزة): Lâhnin başlarında ve fasıllarında bulunur.
- **Dacre** (الضجرة): Kelimenin anlamına benzer şekilde, sıkıntı/keder ifade eden şarkılarda ona uygun bir tavır sergilemektir.
- **Fetre** (الفترة): Şarkıların fasıllarında duyulmayacak şekilde bir sessizlik/ bir kesinti yapılır ve sonra şarkıya devam edilir.
- **Mübâyete** (المبايعة): İki şarkıcının şarkı söylerken beyitleri nöbetleşe okumasıdır.
- **Mübâyene** (المباينة): Beyitlerde iki şarkıcıdan birinin birinci mısrayı, diğerinin ikinci mısrayı söylemesidir.
- **İbdâl** (الإبدال): Nağmede mezmûm ile mutlak, mutlak ile mezmûm perdelerini değiştirmektir.
- **Ridde** (الردة): Muğannînin bir beyti tamamladıktan sonra susmadan başa dönmesidir.
- **Teşbîa** (التشبيعة): Şarkının maktâmı nağmelerle ve süslemelerle doyurmaktır.

- **Sıle** (الصلة): -Beytin bitmesi halinde- kadeh daha sultanın ağzındayken beyti başka bir beyte bağlamaktır.
- **İşâret** (الإشارة): Mutlak türünde mezmûm türünü işaret etmektir/göstermektir.
- **Ğâre** (الغارة): Bir şarkı duyduktan sonra onu başka bir yere yakıştırıp oraya uygulamaktır.
- **İstikâne** (الإستكانة): Denk gelmek, bağlanmak ve ayak uydurmaktır.
- **İstiâne** (الإستعان): İsmi gibi, şarkıyı şiire uygun olarak zarif bir şekilde okumaktır.
- **İstinâbe** (الإستنابة): Hançere yerine şiddetli/tiz yerlerde telleri (çalgı) kullanmaktır. [62]
- **Hezze** (الهزة): Nağmenin titretilmesidir. Nağmelerden sabit olanlar olduğu gibi titreyenler de vardır.
- **Şecâ** (الشجى): Teşâcî (dokunaklı, hüznü) kelimesinden türetilmiştir. Tarab eden güzel bir sestir/şarkı türüdür.
- **Bükâ** (البكاء): Şarkıda uygun düşen yerlere veya şikâyet içeren durumlara uygun melodilerdir.
- **Tercîh** (الترجيح): Nağmenin mezmûm ve mutlak arasında gidip gelmesidir.
- **Teevvüh** (التأوُّة): Acı içindeki kimsenin inleyişine benzeyen şekilde “ah” çekmektir ve Bağdadiler bunu şarkılarında kullanmaktadır.
- **Tenehhüdât** (التنهَّدات): Ayrılık ve özlem konularında nefesle çıkan inlemelerdir, iç çekmektir.
- **Tekrîr** (التكرير): Kulağa hoş gelen nağmenin tekrarlanmasıdır.
- **Ta'ric** (التعريج): Ancak icrâ ile ifade edilebilen nağmenin çevrilmesi, kıvrak hale getirilmesidir.
- **Tedrîc** (التدريج): Şiddetli/tiz nağmelerden, yumuşak/pest nağmelere geçiş yapmaktır ve tersi de doğrudur.
- **Mühâhat** (المهاهة): Lâhinlerde “ha” sesini tekrarlamaktır.
- **Müâyât** (المعاياة): Muğannîlerin birbirlerini yorup aciz bırakmasıdır.
- **Na'rât** (النعرات): Şarkı söylerken nâra atmaktır.
- **Zeferât** (الزفرات): Şarkıda derin nefes vermektir ve bu da güzel bir özelliktir.

27. Beste Hırsızlıkları ile İlgili Yöntemler ve Bu Konuda Tedbirli Davranma

Beste hırsızlığında hile, müzikten anlayan ve lâhinlere hâkim bir kimsenin bestesini alıp, [43] anlaşılmayacak şekilde değiştirilerek yapılır. Buna, mûsikîde yeni olanlar ve lâhinlerin yerlerini bilen ârif kimseler de tevessül edebilmektedir. Zîrâ müzikle uğraşan, sürekli şarkı dinleyen kişi, besteli şiirleri ve lâhinlerin tariklerini, taksimlerini, fasıllarını, anlamlarını, makta'larını, cüzlerini bilmek ve ezberlemek için çabalar.

Besteyi çalacak (hırsızlık) kişinin ilk beyti iyi anlaması için gayret göstermesi gerekir. Böylece geri kalan beyitleri ilk beyitten tamamlayabilir. Ancak eğer bestede sayha ve geçkiler varsa böyle bir besteyi çalmak, kişiyi tek düze şarkıyı çalmaktan çok daha fazla yorar. Tek düze şarkı, örneğin Şerif Ebû'l-Kâsım er-Rassî'nin şu bestesi gibidir:

“Eski resimleri dürtüp araya bir şeyler sokmakla canlandır”

Bu şarkı dört beyitte de aynı melodi ile devam ediyor. Ancak son kısımlarını tamamlamanın kişiyi yorduğu şarkı örneğine gelince:

*“Kureyş övünme yarışı için bir araya toplandığında
Abdülmenâf” kabilesi bu toplantıların vazgeçilmezidir”*

Şarkıyı çalmak (hırsız) isteyen kişi şarkının devamını tasavvur edip doğaçlama şeklinde tamamlar ya da şarkıyla ilgili mecliste bulunanların fikrini sorar. Yahut bestekâra; *“Bu şarkıda detone/ahensiz bir yer var, onu düzelt”* der. [44] Bestekâr o kısmı düzeltip şarkıyı tekrar eder. Yine bestekâra; *“Şarkıdaki detone/ahensiz yer gizli kaldı, eğer bir daha tekrarlarsan onu sana gösterebilirim”* ya da *“Sen bunu kolay ve akıcı bir melodi ile söylüyorsun. Hem de bu şarkının bu besteden başka bir beste ile daha önce hiç kimse tarafından söylenmediğini iddia ediyorsun”* der. Şarkıcı ise bu sözden alınarak şarkıyı daha güzel ve yüksek bir tonla ya da ona yakın tonlu bir melodi ile söylemeye çalışır. Böylece fark ettirmeden şarkıyı ondan çalmış olursun.

Hikâyeye göre Halife Me'mûn, amcası İbrahim b. el-Mehdî ve İshak b. İbrahim el-Mevsîlî'ye kendisinin onayladığı bir şiiri bestelemelerini emretti. -Şiirin Me'mûn'a ait olduğunu zannediyorum- Şiir şöyleydi:

*“Sevdiğime utangaç bir edayla bir mektup yazdım,
Ondan başkası onu okuyamaz.
Mektubu okuduğunda bakışlarını ve yanaklarının
Nasıl kızardığını bana bildirdi.”*

Her ikisi de alıp bu şiiri ezberledi. Me'mûn ikisinin de sabah erken kendisine gelmelerini istedi. İshak kendi kendine düşündü ve dedi ki: *“İbrahim b. el-Mehdî bestekârlık konusunda benden daha hızlı, daha yetenekli ve daha zekidir. [63] Bundan dolayı bu yarışmayı kaybetmekten korktum. Tanınmayacak şekilde kılık kıyafetimi değiştirip yanıma da bin dinar para aldım ve İbrahim'in kapıcısına geldim. Parayı kapıcıya verdim, karşılığında da orada gizlenmek istediğimi söyledim. Çünkü İbrahim'i sabaha kadar gözetlemek istiyordum ve böylece orada bekledim.*

İbrahim'in yeni bir beste yapmak veya şiir yazmak için sürekli kullandığı, oturmaya alıştığı bir yer vardı. Bu yerde tek başına oturuyordu. İbrahim udunu alıp çalmaya başlayınca ben de onu gizlice dinliyordum. Sonra İbrahim besteyi yapmaya başladı ve bölümlerini besteyi oturtana kadar tekrarladı. Ben besteyi ezberleyip kendime göre düzenledim ardın da evime gittim. Daha sonra kıyafetlerimi değiştirip halifenin sarayına gittim.

Me'mûn'un hizmetçisi kapıyı açtı; “Burada kim var?” dedi. Ben de; “İshak! Halife'nin huzuruna çıkmak için geldim” dedim. Hizmetçi geri içeri girdi ve daha sonra beni halifenin huzuruna aldı. Halife bana; “Beste mi?” diye sordu. Ben de; “Evet ey müminlerin emiri!” dedim ve besteyi söyledim. Halife bestemi beğendi ve bana cübbe, para ve iki kuzu hediye etti.

[63] Sonra İbrahim b. el-Mehdî, halifenin huzuruna girdi. Halife ona dedi ki; “Beste için mi geldin?” O da; “Evet beste için geldim” dedi. Ardından şarkıyı aynı beste ile söyledi. O arada ben de (İshak) dedim ki; “Vallahi sesim gitti çok bunaldım. Evden de beni soranlar varmış, bir gidip bakayım.” Me'mûn ise amcasına; “Bu ne iştir amca?”

diye sordu. İbrahim dedi ki; “Ne işi ey Halifem?” Me’ mûn dedi ki; “İshak’ın yaptığı iş!” İbrahim dedi ki; “Ey müminlerin emiri! Eğer benden önce bu besteyi yapan biri varsa mülkümde olan bütün kadın ve erkeği azat edeyim, mülkümdeki bütün hayvanlar Allah yolunda sadaka olsun ve İslam dininden çıkayım.” Bunun üzerine Halifenin kızgınlığı iyice artınca İshak dedi ki: “Ey Halifem! Bana eman ver (beni öldürme).” Halife; “Tamam istediğin olsun” dedi. Ben de dedim ki: “Senin hakkın için, O beste İbrahim’in bestesidir.” Halife güldü ve “Allah senin canını alsın hırsız seni” dedi. Sonra da İbrahim’e bana verdiğinin iki kat fazlasını hediye etti.”

Bir gün ben (İbnü’t-Tahhan) ve İbn Şâmiyye, aşçıbaşı Ebû Eyyüb’ün evinde buluştuk. Çilingir sofrası hazırlanana kadar birlikte oturduk, yedik içtik ve uyuduk. [65] Sonra Ebû Eyyüb içeri gitti. Bu arada İbn Şâmiyye, İbn Rûmî’nin şiirlerinden birini alıp beğendiği beyitlerine güzel bir beste yaptı. Aslında İbn Şâmiyye’nin yaptığı çok bir beste yoktur ama bu bestesini çok beğendim. Beyitler şöyleydi;

“Onun esintisi lavantanın salınması gibidir
O esintiden sonra ondan ayrılmadı ve artık onun dostu denildi
İçi dopdolu bir hediye ki gece hediye edilmiştir
Hayalin derinliklerinde onunla gizli sohbeti var
Ciğer sancısı çeken biri gibi nefesini soluduğunda
Yalnızlığa itilmiş hüznü kişinin nefes aldığı gibi alır.”

Besteyi yaptıktan sonra İbn Şâmiyye kalktı, udunu alıp bu bestesini söylemeye başladı. Ben de dinledikçe daha çok beğendim. İbn Eyyüb aramıza dönüp besteyi dinleyince o da beğendi ve “Vallahi çok hoşuma gitti” dedi. İbn Şâmiyye dedi ki; “Sen gelmeden önce bu besteyi ben yaptım.” Ebû Eyyüb’ün üstünde eflatun renginde güzel bir cübbe vardı ve onun bakışlarından cübbeyi çıkarıp İbn Şâmiyye’ye vereceğini anladım. [66] İbn Şâmiyye o sırada kölesi ile konuşurken Ebû Eyyüb’e dedim ki; “Ey Efendim! Ya bu adam nasıl böyle bir beste yapar. Böyle bir yalan olamaz!” Ebû Eyyüb dedi ki; “Nasıl yani, ne oldu ki?” Dedim ki: “Bu beste babamın bestesidir. İbn Şâmiyye bu besteyi babamdan aldı ve ben bu besteyi aslında iyi icrâ ederim.” Bana dedi ki: “O halde söyle de dinleyeyim.” Ben de söyledim. Üçüncü beyte geçerken mutlak ile söyledim sonra sayha (meyan) yaptım ve o beyit daha da güzelleşti. Ebû Eyyüb “Ne kadar güzelmiş”

dedi. İbn Şamiyye yanımıza geldiğinde Ebû Eyyüb ona karşı soğuk davrandı, tavrı değişti ve dedi ki: *“Ey Ebû’l Hasan! Bu şarkı Ebû’l Huseyin’in babasının bestesidir. Ben onu da dinledim ve öyle olduğunu düşünüyorum.”* İbn Şamiyye dedi ki: *“Ben öyle bilmiyorum. Belki bu şiiri başka bir beste ile söylüyordur.”* Ebû Eyyüb; *“Hayır! Aynısıdır, Allah senin cezanı versin.”* dedi. İbn Şamiyye bana baktı ve *“Sen babamın dediğin o şarkıyı söylüyor musun?”* dedi. Ben de *“Evet, ancak şuanda huzurunda söyleyemem”* dedim. O da *“Beni yalancı çıkar ve Allah aşkına şu şarkıyı bir söyle.”* dedi. Ben de söyledim ve dedim ki: *“Bu şarkının içinde sayha (meyan) vardır.”* İbn Şamiyye utandı, yüzünün rengi değişti ve dedi ki: *“Olabilir, yani bazen bazı şeyler denk gelebilir.”* Ben de dedim ki: [67] *“Hayır! Ben bunu babamdan Trablus’ta içerken duydum.”* O da bu duruma iyice bozuldu ve oradan çıktı. Bunun üzerine Ebû Eyyüb cübbesini çıkardı ve bana verdi. Bir zaman sonra Ebû Eyyüb’e olayın doğrusunu anlattım ve o da şöyle dedi: *“Senin bestekârlığından ziyade zekâna hayranım.”*

Beste çalmak ancak usta müzisyenlere nasip olur. Usta müzisyen bestesinin çalınmasından çekiniyorsa bölümlemesini ve cüzlerini değiştirip nağmelerin yerlerini başka bir yere nakleder ve beyitten beyte farklı geçkiler yapar. Bestede süslemeler yapar. Beyit sakîl ise hafif, hafif ise sakîl yapar. Şayet bir türden başka bir türe geçki yapmak isterse mesela; mezmûmdan mutlaka veya mahmûle, bunu kuraldan çıkararak yapar. Bu durumda kimse o kişinin bestesini çalamaz. Çalmak isteyen İshak da (el-Mevsîlî) olsa babası da olsa fark etmez.

28. Boğazlara İyi ve Kötü Gelen Yiyecekler ve İçecekler

[68] Boğazaiyi gelen içecekler; sabah erken aç karına içilen sıcak su, pekmez, menekşe suyu, badem yağı, beyaz unu su ile gargara yapmak, arpa suyu, hünnap suyu, sebistân, menekşe yağı, meyan kökü şerbeti, keçiboynuzu reçeli ve kabuğu, lahana suyu, bitki suları, şekerli su, şeker kamışı suyu, hurma şırası, balgamlı boğaza iyi gelen bal-sirke karışımı, yıllanmış şarap, tuzlu veya şekerli limon, nişasta çorbası, dut suyu, bakla suyu ve kabak yağıdır.

Yiyeceklerden iyi gelenler; rezene, güzel ve iç yağı ile yapılmış et suyu çorbası, yumurta, rafadan yumurta, haşlanmış bakla, müdakkakât, habîsa tatlısı, falüzec, sütlaç ve

tatlı yiyeceklerdir. Balgamlı boğazlara tuzlu yiyecekler önerilir ki, tuzlu yiyecekler balgamı keser.

Boğazlara kötü gelen şeyler ise; aşırı yorgunluk, abartılı içki içmek, turşu, ham hurma, polen (çiçek tozu), zeytin, nar kabuğu, ihlîlc, [69] mersin ağacı tohumu, ayva, uzun süre şarkı söylemeyi bırakmak, normal akorttan düşük akortta şarkı söyleyen erkek ve kadınlarla mürasele yapmak (karşılıklı şarkı söylemek) ve onlardan şarkı almak, rahatlığa düşüp alışmak, ince ses veren çalgılarla zemzeme yapmaktır.

Hamile kalmak, doğum yapmak, aşırı kilo almak, hamamda yemek yemek, yağ içeren ve ishal eden ilaçlar kullanmak, cereyanda kalmak, ağır yük taşımak ise özellikle bayan muğannîlerin sesine zarar verir.

29. Boğazlara İyi Gelen, Sesi Güzelleştiren Mekânlar ve Boğazlara Zarar Veren, Sesi zayıflatan Mekânlar

Duvarları kireçle boyanmış yeni uzun yapılar ve ona benzeyen yerler boğazların güzelliğini artırır. Hamamlar da boğaza iyi gelir çünkü hamamın sıcaklığı nemi eritir, boğazı yumuşatır ve sesin duruluğunu artırır. [70] Ayrıca hamamda sesler sınırlanarak duvarlardan yansıdığı için yankı yapar ve ses kulağa güzel gelir.

Babamın -Allah ona rahmet etsin- bana anlattığına göre; günlerden bir gün Altın Hamam'a gitmiş ve bu hamamda tanıdığı, sesi kadî (kısık) bir üstat varmış. Bu üstat hamamda mırıldanmaktaymış. Hamam, üstadın -sesi güzel olmamasına rağmen- mırıldanma sesini daha duru çıkarınca, üstat babama demiş ki; *“Her gün insanlara sesimi dinletmek için hamamı yanımda mı taşıyayım?”* Babam da ona gülmüş.

Dar yerler, sesi sınırlandırdığı ve bir araya topladığı için geniş yerlerden sese daha iyi gelir. Sese zarar veren, sesi azaltan, yoran, güzelliğini götüren ve özelliklerini örten yerler ise; dağınık, rutubetli ve açık alanlar, bostanlar, bahçeler, çöller, denizler, nehirler, kırlar, perde ve halı gibi eşyalarla döşenmiş yerler, mermerle kaplanmış mekânlar, mağaralar ve yer altındaki sarnıçlar.

Mevsim değişiklikleri, kış, son bahar, yaz ve bahar geçişleri sesin olumsuz etkilendiği zamanlardır. Ayrıca yaz döneminde vücudun gözeneklerinin açılmasından dolayı, yazın vücudu korumak, kışın korumaktan daha büyük önem arz etmektedir.

[71] 30. Nedimlerin ve Şarkıcıların -Sultanın Huzurundaki- Konumları

Farisi haberlerini aktaran râviler; nedimlerin ve şarkıcıların tabakalarını üç tabaka halinde ilk düzenleyen kişinin Erdeşîr b. Bâbek olduğunu ifade etmişlerdir. Erdeşîr birinci tabakada ilk olarak sultanın ailesine, çocuklarına ve ardından da Basra'nın kadim yerlilerine yer vermiştir. Bu tabaka ile sultan arasındaki mesafeyi ise on kol olarak belirlemiştir. İkinci tabakada ise sultanın sohbet ettiği, beraber içki içtiği nedimleri yer alır. Bu tabaka için de birinci tabakadan on kol mesafe uzaklık belirlemiştir. Üçüncü tabakada ise sultanı güldüren, şakalar yapıp onu eğlendirenler yer alır ki bu tabaka da ikinci tabakadan on kol mesafe uzakta bulunur. Bu tabakada soysuz, kronik hastalığı olan, bir musibete uğramış kimse, kötü sanat sahibi, kötü sanat sahibinin çocuğu, çocuğu ile ilgili kendisine iftira atılan kimse, sokak çocuğu ve sakat kimselere yer verilmez.

İkinci tabakanın hemen karşısında ise -birinci tabakadan sonra gelecek şekilde- usta mûsikîşinaslar yer alır. Üçüncü tabakanın karşısına ise; Sanc, mi'zef (telli çalgı), tambur ve nefesli çalgı icrâ edenler yer alır. Birinci tabakadaki çalgıcı, [72] kendi altında yer alan ikinci ve üçüncü tabakadaki çalgıcılarla birlikte çalmaz. Alt tabakadaki çalgıcı da üst tabakadaki çalgıcılarla birlikte çalmaz. Ancak Sultan içkiden kendini kaybederse ve bir tabakadan başka bir tabakaya birinin yerini değiştirirse, değiştirdiği kişi kendi tabakasına geri dönmez.

Halife Hârûnürreşîd, kendi döneminde halifenin huzurunda nedim ve muğannîlerin tabakalarının nasıl olacağı ile ilgili kuralları ve düzenlemeleri yapana kadar, Emevî ve Abbâsî halifeleri bununla ilgili bir düzenleme yapmamıştır. Ancak daha sonra yönetime Halife Emîn gelince, Hârûnürreşîd'in düzenlemesini bozup nedimlere yaklaştırmış, muğannîlerle iç içe olmuş ve onların tabakalarını birbirine eşitleyerek kimin nereye oturacağına önem vermemiştir. Halife Me'mûn döneminde ise bu konu Emîn dönemine göre daha iyiye gitmiştir.

Allah'ın kendilerine hidayet ettiği İmamların (Fatimî Halifelerinin) çok güzel bir düzenleri, nezih ve muhafazakâr bir duruşları vardır. Onlardan bu düzeni bozan hiç kimse duyulmamıştır. Onlar sadece şarkı dinlemek, bu vesile ile muğannîlere para ve erzak vermek ve cariyeleri eğitmek için huzurlarında müzik icrâsına izin verirler. [73] Ayrıca bunu içki içmeden, sarhoş olmadan yaparlar. Yine bu işi sadece devlet kültür ve sanattan uzak kalmasın diye devam ettirirler. Bunun sebebi, onların yüksek değerlere sahip, cömert, hoş görülü ve müsamahakâr olmalarından kaynaklanmaktadır.

Mevlana el-Hâkim -Allah onun ruhunu yüceltsin- sarhoş olmamakla, çalgıları kırmakla, müzisyenleri uyarmakla ve bu minvalde meydana gelen her türlü eylemi yasaklamakla, dedesi El-Muiz-Lidîmillâh'ın sünnetini (yolunu) takip etmiştir. Mevlana el-Hâkim böylece dedesinin bıraktığı ancak giderek bozulan düzeni ıslah etmiştir.

31. Boğazları Olumsuz Etkileyen Çalgılar ve Diğer Şeyler

Üflemeli çalgılar, rebâb, çeng ve bu çalgılarla zembere yapmak sesleri çok ince olduğu için boğazı olumsuz etkiler. Muğannî bu çalgılara sesini uydurmak ve benzetmek zorunda kalır ve uzun süre bunu yaptığı takdirde de, bu durum zamanla alışkanlığa dönüşür.

Raks (dans) boğaza zarar verir. İcra sırasında şiddetli bir şekilde vücudu sıkmak/kasmak da böyledir. Raks hiç şüphesiz kişiyi nefes nefese bırakır. Nefesli çalgıları üflemek de ses tellerini bozar. Vücudu sıkmak/kasmak ise akciğeri ve göğüsleri olumsuz etkiler. Aynı şekilde merdiven çıkmak da benzer şekilde sesi olumsuz etkiler. Kim kendi boğazını korumak istiyorsa mecbur kalmadığı sürece bunlardan sakınsın.

[74] Boğaza zarar veren şeylerden bir diğeri de; müzisyenin kendi tabakasından/akordundan daha alt tabakada/akortta icrâ yapan birisi ile mürâsele yapması ve sesini ona göre ayarlamasıdır. Bunu sürekli yapmak da, hiç yapmamak da boğazı olumsuz etkiler.

32. Büluğ Çağının Öncesi ve Sonrası Boğazın/Sesin Yönetimi

Boğaz için en iyi metot, onu bir tabakaya/akorda alıştırmaktır. Bu şekilde muğannî de zorlanacağı tabakalardan/akortlardan kaçınmış olur. Doğrusu da budur. Ancak erkek ve kadın muğannîlerin seslerinin cevherini (özelliğini) ortaya çıkartmak için

onlara uygun tabakaların/akortların tertibi ve en uygun yerin tespiti uzmanlık gerektirir. Müziğe yeni başlayanlar ile yorgun olan, ağır durumda olan ve benzerlerinin bir tabakadan başka bir tabakaya geçişini serbest bırakma konusunda dikkatli olunmalıdır. Çünkü boğazı fazla yormak sesi bozabilir ve belki de bu bozukluk ömür boyu devam edebilir.

Ben bazı eğitimcilerin çocuklara daha buluş çağına gelmeden yüklediklerini ve onları zorladıklarını gördüm. [75] Boğazlarını düzeltme/egitime düşüncesi ile çocukları en sert/tiz tabakadan/akorttan okumaya zorladılar. Hâlbuki bu durum çocuklara daha zarar vericidir. Çünkü bu durum onların sesini keser ve zarar verir. Ses tellerini ve nefeslerini problemlili hale getirir.

Eskiler ve ârifler muğannîlere uygun olan belli dönemlerde ses egzersizi yaptırırdı. Bu dönemler; hicâme, fasad, bülûğ, ibtina ve nifas dönemleridir. Bu dönemlerde muğannîye şiddetli/tiz tabakalarda/akortlarda egzersiz yaptırılırsa muğannî sesinin zarar görmesinden emin olur. Sürekli şiddetli tabakadan okumak, zaruri olarak her zaman boğaza zarara vererek onu zayıflatır.

Aslında (egzersiz amacı ile) şarkı söylemek için en uygun vakitler, sabah yemek yemeden önceki ve akşam yenilen yemek hazmedildikten sonraki vakitlerdir. Her bir boğazın kendine has bir yapısı ve yeri vardır. Boğazı başka bir şeye uydurmaya çalışmak uygun değildir. Çünkü boğazların eğer hakkı verilmezse, sesi kısılır, sınırlandırılır, tembelleşir, ses organları zayıflar, sesi dağılır ve kronikleşen bir hasar oluşur.

Hamam da böyledir. Çok sık hamama gitmek ve hamama gitmeyi tamamen terk etmek de sese zarar verir, [76] çünkü boğaz rahata alışır. Bu konuda orta yolu seçmek en iyisidir. Şayet ses egzersizine tekrar başlanacak olursa bu da kademeli olarak yapılmalıdır. Bu durum zamanla âdete/alışkanlığa dönüşür. Çünkü alışkanlık ikinci bir tabiatdır. Bu inceliği kavramaya çalış.

33. İkâ'dan/Ritimden Çıkmanın Sebeplerini Bilme

Îkâ‘dan/ritimden çıkmanın sebeplerinden birincisi; müziğe hâkim olmamaktır ki bu en yaygın olanıdır ve düzeltilmesi çok zordur. Alışkanlıktan dolayı îkâ‘dan/ritimden çıkmak ise îkâ‘dan/ritimden çıkmanın en çirkindir.

İshak (el-Mevsîlî) demiştir ki: “ *Kim lâhin yaparsa bizdendir. Kim de kadî’ olursa, o da bizdendir. Ancak kim îkâ‘dan/ritimden çıkarsa ve neden çıktığını bilmiyorsa o bizden değildir.* ”

Îkâ‘dan/ritimden çıkma sebepleri; Aşırı çabalamak, hız, beklemek, ağır davranmak, îkâ‘ zamanını muhafazaya dikkat etmemek ki, bu durumda zaman mefhumu kaybolur ve îkâ‘dan çıkış gerçekleşir. Zamanı tamamen kullanmadan önce acele etmekle de îkâ‘dan çıkılır. Bu da çoğunlukla unutma, karıştırma, korku ve sarhoşluktan kaynaklanır. [77] Yine kişinin kendini beğenmesi, işine önem vermemesi, his bozukluğu, kötü tasavvur ve kıyas/ölçü bozukluğu da îkâ‘dan çıkış sebeplerindedir. Bir diğer sebep te inatçılıktır. Denir ki: “*Dilsiz hayvan ve insan şayet bir îkâ‘/ritimle yürüse, inat bu îkâ‘dan/ritimden çıkıştır. Îkâ‘dan çıkış ise; daha yavaş ya da daha hızlı olarak vezinden ayrılmaktır. Sanatların çoğu dikkate alındığında, hepsinde bir îkâ‘ olduğu görülür.* ”

Emir Safiyyü‘d-Devle Ebû Abdullah Muhammed b. Veziru‘l-Vüzerâ Ebî Ali b. Ca‘fer b. Fellâh (ö. 971) bana dedi ki: “*Bir gün Ebû‘l-Feth el-Huveylâ‘ya; Bu muğannîyi nasıl buluyorsun? Eli İyi midir?’ diye sordum. Bana dedi ki; İyidir, o îkâ‘a/ritme öyle giriyor ki insanların sokakta yürüdüğü gibi (yani ritmi iyi tutuyor).* ”

Bir gün Mevlana ez-Zâhir’in -Allah onun ruhunu kutsasın- huzuruna Ebû‘l-Hüseyin b. Velide geldi ve şu şarkıyı söyledi: [78]

*“Gidişimle birlikte size olan özlemim
Sağımdan, arkamdan ve önümden beni sardı.”*

Sonra Ebû‘l-Hüseyin şarkının makta‘ında îkâ‘dan/ritimden çıktı. Ben de güldüm. Bana sordu ki; “*Niye güldün? İkâ‘dan/ritimden çıktı diye mi?*” Dedim ki; “*Girenler çıkar (yani ritme hiç giremedi ki çıksın!) .”* Mevlana da güldü.

Birilerinin huzurunda îkâ'dan/ritimden çıkan muğannîlere de bazıları derler ki; “*Kapıyı dışardan kapat!*” Bazılarına da; “*Karaya dön!*” derler. Bu da denizcilerin kullandıkları deyimlerdendir.

34. Mûsikî Eğitimi ve Yöntemleri

Her sanatta talimin/eğitimin temeli, esası; zekâ ve sağlam hafızadır. Yine denir ki: -Eğitimin esası- “*tabiat ve istektir*”. Ayrıca öğrenci bu sanatın değerini ve ayrıcalığını bilmesi ve zihninin duru olması gerekir. Bu özelliklerin hepsi bir öğrencide bir arada bulunursa, bu öğretmene yardımcı olur ve eğitimin zorluğunu azaltır.

Şerifü'l-Muğannî, oğlu Lülü'e, kızı Nihirî'e ve karısına ders veren babama bir gün demişti ki: [79] “*Ey Muhmamed'in babası! Gördün mü kızım Nihirî'i! Ne verilirse çabucak ezberliyor*” Babam da ona şöyle demiş: “*Tabiat sahibi olana yeni bir şey verilirse sanki o şeyi unutmuş da yeniden hatırlamış gibi olur.*” Şerif bu sözden hoşlanmış ve onu not etmiş. Babamın söylediği bu söz, daha önce kimsenin söylemediği bir sözdü.

Öğretmen, nazik, halîm, iyi idareli ve sabırlı olmalıdır. Heybetli olmakla beraber korkutmadan öğrenciyi sürekli teşvik etmelidir. Hile yapıp öğrencileri aralarında sürekli yarıştırmalı, onlara yalan vaatlerde bulunmalı ki öğrenciler yaptıkları işe önem versinler.

Küçükken kendisinden şarkı aldığı/öğrendiğim kişilerden birisi olan İbn Temâm'e'nin ğulâm'ı (kölesi) Şücâ'nın bana söylediğine göre, Aşmetü'r-Riyâhiyye kendisinden şarkı alması için ona rüşvet verir ve ona nazik davranırmış. Bu rüşvet verme öğretmenler arasında çok yaygındı. Raks ustası Rifâ, raks öğretirken öğretmenlere siyah bir tay, öğrencilere ise şekerden yapılmış oyuncak vaat ederdi. Ancak hiç kimse böyle bir ödül görmemiştir. [80] Öğretmenler her öğrenciye sevdiği ve arzu ettiği şeyleri öğretmelidir.

Anlatıldığına göre; Yunanlılar, sevdikleri ve onların seviyesini düşürmeyen bir sanatla meşgul olma hususunda çocuklarını serbest bırakırlarmış. Çünkü böyle yapmak öğrencilere ve onların eğitiminde öğretmenlere yardımcı olur.

Öğrenciyi dövmek ve hafife almak iyi yöntemler değildir ve bu yöntemlerin çok az insana faydası olur. Çünkü bu yöntemler öğrencileri üzer, zihinlerini meşgul eder,

tabiatlarını bozar ve dövüldükleri şeylerden onları nefret ettirir. Müzik ise mutluluk ve eğlenmek üzerine kurulu bir sanattır. Dolayısıyla müzik eğitiminin yolu da bu temel üzerine kurulmalıdır.

Öğretmenlerin uygulaması gereken şeylerden birisi, yeni başlayan öğrencilere fazla ödev vermemektir. Çünkü fazlası öğrencileri soğutur, zihinleri dağılır, takatleri kesilir ve ses telleri yorulur. Aksine öğretmenler öğrencileri yavaş yavaş, adım adım eğitmeli ve zor olanlardan başlamalı ki diğerleri kolay gelsin.

Öğrenciler ise kendilerine izin verilmediği sürece şarkı söylememelidir. [81] Aksi takdirde öğrenci acele etmekle öğretmenin planını bozar. Bundan dolayı belki de bir konuda bir şeyleri unutabilir ve eğitim sürecine zarar verir. Böylece öğretmenini de yormuş olur. Ayrıca öğrencilere çalmaları için bir çalgı aleti seçtirmek gerekir. Çünkü çalgı aleti çalmak öğrencinin müzik eğitimine faydalıdır ve hızlı öğrenmesine yardımcı olur.

35. Tasbîh Problemi ve Onun Teşhisi

Tasbîh: Boğazın fitik olmasıdır. Yani boğazda telin (çalgının) akorduna göre az veya çok detonasyon meydana gelmesidir. Tasbîh şarkının başından sonuna kadar olabilir. Yine bazılarında şiddetli yerlerde olur. Bazılarında da tasbîh şarkının başlangıç veya sonunda veya herhangi bir yerinde olabilir. Belki de normal konuşma sırasında bile olabilir. Tasbîh, doğuştan ve kişinin tabiatından da kaynaklanabilir. Bazen hastalıktan, [82] bazen öğretmenin yanlış eğitiminden dolayı olabilir. Bazen de öğretmen tasbîh olup bunu öğrenciye bulaştırabilir. (Öğrenci doğrusunun bu olduğunu düşünerek öğretmeni taklit eder)

Huruç (akortsuzluk/detonasyon), inkitâ'/kesinti, acelecilik ve sesin titremesi bulaşıcıdır. İyi özelliklerin bulaşması gibi bunlar da aynı şekilde bulaşabilir.

Bazı şeyleri bozulduktan sonra düzeltmek çok zordur. Belki de düzeltilemez. Ancak bir hile söyledim ki bu hile ile detone olan boğazı tellere (çalgılara) uydurmak mümkündür. Bu yöntem ancak müziğe yeni başlayanlarda (çocuklarda) işe yarar. Bütün bu kötü durumlardan Allah bizi korusun.

36. Nefes Alıp Vermenin Değerlendirilmesi

Şarkıdaki nefes alma yerleri genelde bölümlerin makta'larında ve fasıllarındaki kesinti/es yerleri yerlerinde olur. Nağmelerin terkiplerinin bitişik olmadığı durumlarda, şarkıların bölümlerinde nefes alınabilirken bazı yerlerinde nefes alınmaz. [83] Nağme uzun sürerse ve bir sonraki makta'a bağlanıp uzatılırsa nefes alma orada değerlendirilir. Şöyle ki; şiddetli/tiz yerlere gelmeden önce, birbirlerine bağlı yerler ile sayhanın veya makta'ın öncesinde muğannînin önceden nefes almayı hesaplaması gerekir. Muğannî kendisini hazırlar ve bu yerlerden önce nefes alıp o yerlere geldiğinde, şaşırmadan ve yorulmadan güçlü, kudretli, uzun ve rahat bir nefesle şarkıyı gür bir şekilde okur. Böylece bu yerlerde sesinin zayıf, kesik ve gergin olmasından kaçınmış olur.

Gizlice nefes kesileceği en güzel yerler, sözlerin ve şiirlerin fasıllarıdır. Şarkı bölümlerinin maktalarında ve fasıllarında açıktan nefes alınırsa bu çirkin olur. Nitekim zor ve uzun yerlerde uzun nefes almak güzeldir. Beyitte şiir kısa da olsa, içinde uzun işlemler ve bir birine yakın seslerde, nağme tekrarı, sayha (meyan), tahnine (zemin) ve intikal (geçki) yapmak da güzel olur. [84] Bunlar lâhinlerin en güzeli, en çok uygulananı ve en sağlam olanlarıdır.

37. Mürâsele, Mübâyene ve Mümâsele

Mürâsele: İki şarkıcının birlikte şarkıyı aynı sestem söylemesidir. İki boğazın imtizacı/ kaynaşmasıdır. İkisi de kim daha iyi icrâ edecek diye yarışır ve bu da güzel bir şeydir. Denir ki: *“İki eşek birlikte anırlarsa, bu bile eğlenceli olabilir. Yeter ki müttefik olsunlar.”* Yine denir ki: *“Çiftlerin müttefik olması ayrı olmasından hayırlıdır.”*

Mübâyene: Şarkı icrâsında iki şarkıcıdan her birinin sıra ile bir beyti söylemesidir. Böylece kimin daha iyi söylediği ve sanatında daha yetenekli olduğu ortaya çıkmış olur.

Mümâsele: Şarkı icrâsı sırasında iki şarkıcıdan birinin beytin birinci mısramını, diğersinin de ikinci mısramını söylemesidir. Bu da eğlenme konusunda müzikte iyi bir yöntemdir.

Bazen de mürâsele yaparken, [85] şarkıcılar şarkıyı aralarında çekiştirirler. Biri melodinin birinci bölümünü tamamlarken, diğeri melodinin ikinci bölümüne başlar ve böylece yumuşak/pest yerlerde biri diğeri cevap vermiş olur.

38. İhtilas ve Ona İşaret Eden Şeyler

İhtilas: Anlaşılması güç, gizli ve latif bir özelliktir. Bunu teorik olarak ifade etmek, pratik olarak göstermekten zordur. Ancak ben ârif kişinin bunların çoğunu anlayabileceği üç tür söyleyebilirim.

Birincisi: Muğannînin zamanı geçen melodilerden bazısına, daha sonra gelen bir melodiden önce dönüş yapmasıdır. Böylece o melodiyi kendi vaktine ulaştırarak icrâ etmiş olur.

İkincisi: Muğannînin vakti gelen melodiyi süresi tamamlanıncaya kadar bekletip bir sonraki melodiden hemen evvel yapılabildiği kadarıyla icrâ etmesidir.

Üçüncüsü: Muğannînin vakti gelen bir melodiyi süresi neredeyse geçinceye kadar bırakmasıdır. Öyle ki, süresini geçirmekten endişelendiği o melodiyi kendi vaktinin sonunda ya da vaktin bitişinden hemen önce, sanki müzikle bir yarış içindeymiş gibi icrâ eder. [86] Bu durumda da bir cümle ile onu geçmiş olur ki bu da ihtilâs türlerinin en zoru, en latifi ve en gizlisidir.

Bu üç İhtilâs türünden her birinin, şarkının bölümlerindeki ve lafızların mevkilerindeki nağme miktarına göre farklı bir yeri vardır. Aslında ihtilas konusunda daha anlatabileceğimiz birçok önemli ve güzel özellikler vardır. Yine ihtilas ile ilgili öyle konular da vardır ki, anlatmakla değil bizzat icrâ etmekle ancak anlaşılabilir.

39. Tağrid ve Nerden Türetildiği Hakkında

Tağrid: yüksek, güzel ve tarab edici bir sesle şarkı söylemektir. Bu kelime güvercin ötüşünden alınmaktadır. Denir ki: “*Güvercin tarab olunca öter.*” Şair dedi ki: “*Bu özleme, bu güvercinin ötüşüne heyecanlandım.*” Ebû'l-Kâsım Hüseyin b. Ali b. el-Mağribî bu anlamda şöyle söylemiştir:

*“Koruluktaki güvercin feryat etti fecrin telâşıyla
[87] Ey kavmimin çocukları! Siz hala uyuyun, yok mu sözümü dinleyecek!”*

Bir başkası da şöyle demiştir:

“Sahur vakit kilisenin çalan çanları beni gece uykusuz bıraktı”

Ebi Nüvâs ise şöyle demiştir:

*“Tok sesli horoz öttü yine, bana içki ver ki, sabah güzel olsun
Doldur kadehi! Ta ki bu çirkinlik bana güzel görünsün
Şarap, bana Nûh’u, Nûh’un gemi yaptığı zamanı hatırlatsın”*

40. Terhîm ve Onun Bilinmesi

Terhîm; icrâ sırasında sesin inceltilmesidir. Şarkının ince/kadife gibi bir sesle söylenmesidir. Yani şarkıyı naif bir tavırla ve kulağa hoş gelen tatlı bir lafızla söylemektir. Terhîmin yapıldığı yer ne gizli ne de açıktır.

Ru’betü İbnü’l-Accâc dedi ki:

*“Hançeren ne kadar da güzel, ne kadar ahenkli söylüyorsun
Sen âlemi yaratanın bir mucizesisin”*

[88] Yine denir ki: *“Mufahham (kalın/kaba) bir nağmenin ardından murahham (ince/yumuşak) bir nağme gelirse hiçbir ârifi tarab etmez.”*

Terhîm şiirde ancak isti’daf (sevgi/merhamet istemek) istikâne (zayıf duruma düşmekle) ve yalvarma varsa olur. Bestekârın her söze ve anlama göre bir lâhin bestelemesi lazımdır. Her bir lâhin, şiirdeki ifade ve manaya uygun ve ona benzer olması gerekir.

41. Tercî‘ ve Onun Uygulanışı

Tercî‘: nağmeyi geri dönüp tatlı bir şekilde ve güzel/eğlendirici bir ikâ‘/ritim ile tekrarlamaktır. Bu kelime mürâcaa (tekrar, gözden geçirme) kelimesinden türetilmiştir.

Şair dedi ki;

*“Sözü ona latife ile tekrar ettim
Fakat doğrudan yalana kaçarak”*

Şarkıları güzelleştiren bu özellikten daha güzel bir özellik yoktur. Tercî’in doğaçlama olması zorlama olmasından daha güzeldir.

Radî dedi ki: [89]

*“Bana zoraki âşık gibi davranma
Yapmacık bir şekle girmek, o şeklin ayıbını ortaya çıkarır”*

Bazıları tercî’i lâhnin fasıllarının başında ve sonunda yaparlar. Böyle yapılması tarabı ve güzelliği artırır.

Zü’r-Rimme dedi ki:

*“Öylesini görürsün ki; feryadı figan eder
Muğannî terci’ yapınca onun o ıstırabı diner”*

42. Neşid ve Türleri

Neşidin türleri vardır. Onlardan biri olan istihlâl (başlangıç); bağırış, çığırış, haykırma demektir. Bir çocuğun doğduğu andaki ağlama ve bağırışı gibidir. Denir ki: *“Ağlayarak istihlâl yaptı.”* Yine denir ki: *“İstihlâl, Safâ’ya yağmurun düşmesidir.”* İstihlâl, şarkıyı söylemeye başlamak istendiğinin bir işaretidir ve şarkının başlangıcı, yani önüdür. İstihlâl beytin ilk cüzünde veya ilk mısramda bulunup şarkı müsaitse sonrasında da yapılabilir. İstihlâlden sonra şarkıya girilir ve beyitler tamamlanır. [90] Neşidin bir diğer türü de “Musarraa”dır. Şarkının birinci mısrasında neşid, ikinci mısrasında tabsîd yapılır. Üçüncü mısrada tekrar neşide dönülür ve dördüncü mısrada da tekrar tabsîd yapılır. Bunun adı el-Musarrâ’dır.

Birinci beyitte tamamen neşid yapıp, ikinci beyitte tabsid, üçüncü beyitte tekrar neşid yapıp dördüncü beyitte tabsîd yapmanın adı ise el-Mübâyettir.

İki beyitte neşid, sonraki iki beyitte ise tabsid yapılırsa; yani birinci ve ikinci beyitte neşid yapıp, üçüncü ve dördüncü beyitlerde tabsid yapılırsa buna da el-Müzdevec denir.

El-Müşhem diye adlandırılan neşid türü ise, Şerif Ebû'l-Kâsım er-Rassî'nin şu şarkısındaki gibidir:

*“Kureyş övünme yarışı için bir araya toplandığında
Abdülmenâf kabilesi bu toplantıların vazgeçilmezidir”*

Müşheme örnek olarak ise benim (şu) şarkım (verilebilir):

*“Yürüdüğünde salınır sazlıktaki kamışlar gibi
Sonra nazla ve hüsnü endamla eğilir”*

[91] [Bu türün] başında tabsîd, ortasında neşîd, sonun da ise yine tabsîd yapılır.

Bir diğer neşîd türünün ismi de “el-Ma‘kûs”tur ki, bu türü ilk defa ben icat ettim. Bu türü bu yeryüzünde daha önce ne duyduk ne gördük, ne de önceden bunu yapanın haberi bize geldi. Hiçbir mûsikî kitabında böyle bir şeyin geçtiği de duyulmamıştır.

*“Kureyşin uğurlu saydığı ve kurban kestiği
Müzdelife gününde ona yemin ettim”*

Birinci mısra başından sonuna kadar işlemlidir. İkinci mısra ise sonuna kadar neşid ile söylenir ta ki mısram fasılası bitene kadar. Bu, yapılması imkânsız derecede zordur ve işitmek bir tarafa bununla ilgili rivayet edilmiş bir şey de yoktur. Bu şarkı sakîlü's-sânî ile mahmûl olarak başlar, sonra mezmûma geçilir. Bu konu ile ilgili söylenmiş bir şey olmadığı için söyleyeceğim başka bir söz yoktur. Benden önce bunu başlatan olmadı ki onu takip edeyim.

Neşîd türlerinden on beyitli ve on beyitten az ya da çok olanları vardır. [92] Bu eskilerin yöntemidir. Sonra şarkıda, şiirden veya başka bir şeyden tabsîd yapılır. Bütün bu uzatmalar süslemeden yoksundur. Nağmesi azdır, bölümlenmesi tektir, ne coşturur ne de kederlendirir. Sanki nağmesiz bir nesir ve tatsız kuru bir kelam gibidir.

Bazı neşîdlerde istihlâl ile bir türe başlanır ve ardından tabsîde geçilir. Sonra da fasılının sonunda hangi türle başlanmışsa tekrar o türe dönülür. Bu konuda açıkladığım şeyleri benden önce ne eskiler, ne de yeniler açıklamamıştır.

43. Muğannîyi Coşturan ve Şevkini Kıran Durumlar

Muğannînin performansını artıran ve icrâsını güzelleştiren durumlar şunlardır: Sihat ve afiyet, beklentisinin yüksek olması, gücünün ve kudretinin yerinde olması, Sultan'ın ona meyletmesi, insanların onu tercih etmesi, [93] iyi bir yaşama sahip olması, iyi giyinmesi, bineğinin (aracının) olması, güzel kokular kullanması, akarsuları ve bağ-bahçeleri seyretmek, sultanlarla, yöneticilerle ve âlimlerle oturup kalkmaktır. Bunun yanı sıra yaşam şartlarının daha iyi olabileceği umudu ve âşık olması, muğannînin icrâsının güzelliğini, cömertliğini ve tarab etme gücünü artırır. Meclislerde muğannîyi aşağılayan, sürekli eleştiren ve başkasını tercih eden yoksa muğaninin tarab etme gücü artar.

İsmail b. Camî'nin hakkında anlatıldığına göre; Hârûn Resîd, İsmâil b. Camî'ye -düzmece- bir mektup göndertmiş. Mektup, İsmail b. Camî'ye çok sevdiği hanımının vefat ettiğini haber vermekteymiş. İsmail b. Camî bu duruma çok üzülmüş ve o vakit bir şarkı söylemeye başlamış. Ancak hüznünden dolayı boğazında daha önce benzeri olmayan bir rahatsızlık oluşmuş. Bunun üzerine İshak, Muhârik ve Alleveyye onun yerine şarkıya devam etmişler.

Şarkı şöyleymiş;

“Hindistan'daki patikalarda nice ayaklar ve kafatasları vardır ki,

Onlar aslında oraya gömülmemiştir.

[94] Kimin de eceli Kandahar'da yazılmışsa,

Haberi dahi olmadan Kandahar'da recmedilir (öldürülür).”

Ona bir şey olacağından korkmuşlar ve olayın doğru olmadığını söylediklerinde İsmail b. Camî'nin sesi eski haline dönmüş ve boğazındaki rahatsızlık ortadan kalkmış. Aynı zamanda mahzun halinden de eser kalmamış. Bu, duyulmuş en ilginç şeydir.

Muğannînin performansını düşüren ve şevkini kıran şeyler ise; bundan önce bahsi geçen ve muğannîde bulunduğu onu coşturan zikrettiğimiz şeylerin tersi

durumlardır. Muğannînin, kendisine güzellik katacak, ifadesinin ve beyanının gücünü artıracak şeylere ihtiyacı vardır. Muğannînin (icrâsının) güzelliklerini eksilten şeyler: hastalık, yoksulluk, sıkıntılar, moral bozukluğu, korku, yorgunluk, ürkmek, çok yemek, aç kalmak, susuzluk, kızgınlık, sultanın ilgisizliği, dostlarının onu terk etmesi, teşvikin kesilmesi, umutsuzluğa kapılması, borçlarının artması, düşmanlarının çoğalması, destekçisinin olmaması, alışkanlıklarının değişmesi, kıyafetinin kirli olması, kötü binek kullanması, insanların başkalarını -özellikle kendisinden müzik konusuna daha aşağıda olanları- tercih etmesi, güzel söylemesine karşın iltifat görmemesi, [95] şarkı söylerken meclisteki insanların başka şeylerle meşgul olmaları ve söylediğini anlamamaları gibi durumlardır.

Söylendiğine göre İshak b. İbrahim'in Ziryâb adında bir ğulâmı/kölesi varmış. Bu ğulam/köle müzik sanatında kendi dönemindeki insanların bilmedikleri birçok şey bilirmiş. İshak, onu ortamı değişsin ve ruhu canlansın (teşvik olsun) diye mûsikî meclislerine götürür ve insanlara yanında bir ârif olduğunu söylemiş. Böylece Ziryâb'ın icrâsı daha da gelişmiş ve güzelleşmiş.

44. Yöneticilerin Huzurunda Mûsikî İcrasının Açılışı

Yöneticilerin huzurunda en güzel açılış dualarla ve senalarla olandır.

Misal:

“Ey Müminlerin Emiri!

Allah size sağlık afiyet versin ve sizin düşmanlarınıza galip gelsin.”

Misal:

“Ey Muhammed'in kızının oğlu!

Düşmanının sabahı karanlık olsun!”

[96] Misal:

“Allah senden öyle ışıldayan bir nur çıkarsın ve o nur görünsün ki,

Yağmuru bol bir kasırga göstereceğin senden”

Misal:

*“Senin yaşadığın sürece günler ne güzeldir,
Zaman musibet getirse de, musibetlerin üstesinden gelmek kolaylaşır.”*

Misal:

*“Övünebildiğin kadar övün
Çünkü sen şerefin zirvelerinde açan bir çiçeksin.”*

Misal:

*“İkram ve cömertlikte artık son noktaya geldiniz,
Her yer sizin, nereyi isterseniz.”*

Misal:

*“Allah sana öyle bir suret verdi ki,
Senin huzurunda diğer melikler cazibene kapılıp titrer.”*

Misal:

“Siz bir misafirin konaklayacağı en iyi yersiniz”

Muğannî, ardından toplanılan ortama ve zamana göre uygun bir şarkı söylemelidir. Mesela gecenin sonunda:

[97] *“Öyle bir gece ki, tamamen büyüdü, dolunay ortada, hafif esintili”*

Mesela sabah için:

“Öyle bir sabah geldi ki, her sabahlayan ona âşık olabilir.”

Bağ ve bahçelerde ise:

*“Öyle bir yerde konakladık ki,
Üzerindeki çiğ taneleri ile çiçeklerle bezenmiş hoş bir bahçedir.”*

Yağmurlu bir günde ise; “*Zemheri gibi soğuk bir gündür, Bulutların iki yakası sanki üstüne iliklenmiştir*” gibi sözler söylenebilir. Ayrıca böyle zamanlar için bunlara benzeyen birçok şiirler vardır.

Muğannînin dikkat etmesi gereken şeyler ise; abartı ve övgü konusunda müneccimlerin ahlakı ile ahlaklanmalıdır. Her zaman geçmiş, gelecek ve bulunduğu vakitteki duruma göre şarkı söylemelidir. [98] Örneğin; bir zafer, çocuk doğması, müjdeli bir haber duyulması veya uzaktan beklenen birinin gelmesi, avlanmak, gezmeye çıkmak veya bir şarabın özelliğini vafsetmek, bir şey dinlemek, birinin soyundan bahsetmek, cömertlik konusunda birini övmek, at yarışının özelliklerini vafsetmek gibi durumlarda, muğannî iyi tarab ederek reisin/sultanın bahşış vermesini teşvik etmiş olur.

45. Meclislerde Mûsikî İcrasının Düzeni

Muğannî, mûsikî meclislerinde icrâya ağır ve uzun işlemlilerle, garip manaları olan güzel neşîdlerle ve istihlâllerle başlamalıdır. Bu türler genellikle mutlaklarla ve mezmûmlarla başlayanlardır. Sakîllerle başlarsa art arda olmamalıdır. Zira eşit aralıklarla ve kolay nağmelerle bunların arasını ayırmak gerekir ki böyle yapınca bir sonraki melodinin güzelliği de ortaya çıkmış olsun. [99] Ancak muğannînin bulunduğu mecliste, onun gibi başka bir şarkıcı olur ve o şarkıcı kendisinden daha iyi olursa, ona göre davranmalıdır.

Muğannî içki meclisinde bulunurken kaynaşma zirveye ulaşmış şarabın etkisi ile yöneticiler kafayı bulunca, şarkılarında remellerle, hezecelemlerle ve kadınimsi hareketler ve seslerle, içkiyi daha da istenir duruma getirmelidir. Mecliste konuşmalar artınca şarkıcı kendisine merhamet etmeli ve sesinin normal tabakasından/oktavından bir alt tabakaya/oktava inmeli, mutluluk veren kolay şarkılar söylemelidir.

İnsanlar gittiklerinde ve meclis boşaldığında ev sahibi ile baş başa kalırsa, muğannî söyleyeceği şarkıları özenle seçmeli ve hiçbir şarkıyı istenmeden tekrarlamamalıdır. Muğannîye mecliste oturması emir verilirse, ancak o zaman oturmalıdır. Mecliste birileri varsa meclisi terk etmemelidir. Mecliste ona gitmesi veya kalması için ancak yönetici seslenebilir.

[100] 46. Mûsikî İcrasındaki Güzel Tavırlar

Usta muğannî, mûsikî icrâsında bazı güzel tavırlara sahip olmalıdır. Muğannînin oturuşu güzel olmalı ve duruşu dik olmalıdır. Aksi takdirde duruş pozisyonu sesini olumsuz etkiler. Yaslanmak sesi bozduğu için yaslanarak icrâ yapmamalıdır. Eğildiği zaman da boğazı zarar görür ve bu da icrâyı bozar. Çünkü hançere eğildiğinde hareketten ve hareketsizlikten etkilenir. Muğannînin icrâ sırasında çenesini boynuna doğru eğmemesi gerekir. Ayrıca vücut olarak da eğilmemelidir. Tembellik göstermemeli, ellerini, bacaklarını hareket ettirmemeli, sallanmamalı, yüzünü kırıştırmamalı, damarları fişkırırcasına ve gözleri yerinden çıkarcasına kendisini sıkmamalı, bir yönden bir yöne de kesinlikle hareket etmemelidir.

Ebû'l-Feth b. el-Hüveyla (icrâ sırasında) bunu yapardı. Mecliste başından sonuna kadar emeklerdi. Bağdâdî ise, (icrâ sırasında) başını sağa sola itici bir şekilde hareket ettirir ve bu da Hüveylâ'nın hoşuna giderdi. [101] Zaten Mısırlılar Bağdâdî'yi başını sağa sola çevirmesinden dolayı güvercine benzeterek ona "ezzak" adını takmışlardı. Mansur el-Bekcûrî'nin ğulamı/kölesi Muhsin, Dimâşk'ta (Şam) şarkı söylerken yüzüyle garip itici hareketler yapar, konuşurken de irab hareketleri olan damme, fetha ve kesre yerlerinde aynı şeyi yapardı.

En güzel işaretler gözle kaşla omuzla ve hafif şekilde başla yapılan hareketlerdir. Bunlar ritmi güzelleştirir ve kolaylaştırır. Ancak yine de bunları yapmamak daha iyidir. Ben bayan ve erkek birçok şarkıcının nağme ve maktaları icrâ etme konusunda kusurlarını gizlemek için bu tarz hareketlerin ve işaretlerin arkasına saklandıklarına şahit oldum. Yine bazıları da şarkı söylerken hançeresi ile yapması gereken nağmeleri çalgı ile yapmaya çalışır ki, bu da çirkin bir adettir.

Şarkıcının dikkat etmesi gereken en önemli şeyler ise; kıyafetinin rengi hoş olmalı, güler yüzlü olmalı, oturuşu ve duruşu düzgün olmalı ve icrâ sırasında fazla hareketli olmamalıdır. İbn Şamiyye yaslanarak şarkı söylerdi. Ancak halifeler ve vezirlerin yanında bunu yapmazdı. [102] İcrâ sırasında udunun sapını yere doğru eğdi. Ancak bu da güzel bir şey değildir. Şerif Ebû'l-Kâsım da udunu çalarken yüzüne kadar getirirdi. İbnü'l-Farisîyyü'l-Kebir ise icrâ sırasında sanki insanları döver gibi ud çalardı.

Bazen de nahoş ve yersiz bir tarzda uda çok şiddetli vurmasından dolayı udunun yüz kısmı çökerdi.

47. Müzik İcrasında İşlenmesi Hoş Görülen ve Görülmeyen Konular

Şarkılarda açıkça ifade edilmesi hoş görülen konular; methetme, kutlama, şerefle ve soyla övünme, diyarlar, vatan, gezilecek kır ve çöl gibi yerler, sular, heba olan gençliğe ağlama, ahde vefayı zikretme, kavuşmayı umma, akrabalık, sevgi, şefkat, bağışlama, sevgiyi arzulama, istiğfar, zafer, galibiyet, nimetin istikrarı, malın mülkün zikredilmesi [103] ve bunun gibi hususlardır.

Şarkılarda ifade edilmesi hoş karşılanmayan konular ise; bir kişiye aşkını ilan edip bu aşkın şiddetini tasvir etmek, cariyelerin isimleri ile kendilerine iltifatta bulunulan şarkıları ve şiirleri söylemektir. Şarkıda Esmâ, Su'dâ, Selma, Cümel, Da'd, Rayya, Âteb, Kurab ve buna benzer isimler söylenmemelidir. Sebebi ise, Sultanın hoşlandığı ve ona şarkı söyleyen bir kadının, sultanın annesinin, kızının, kız kardeşinin veya bazı cariyelerinden birinin bu isimlerden birini taşıyor olabileceği ve muğannînin de bilmeden bu isimleri zikretmiş olacağıdır. Bazen de mecliste bulunan kimselerin bu isimler hoşuna gider ve bu durum sultanı kızdırabilir. Eğer sultan zalim ve despot birisiyse ve sarhoş bir haldeyse muğannîye ne yapılmasını emrederse o emir yerine getirilir veya dövülerek huzurdan çirkin bir şekilde çıkarılır. Bu durumda oradan uzaklaştırılmış ve bahşişten de mahrum bırakılmış olur.

Mesela bu durum İbn Şamiyye'nin başına gelmiştir. İbn Şamiyye, Muhtârû'd-Devle İbn Bezzâl ve onun eşi ile beraberken -İbn Bezzâl'in eşi Ebû Farisi'nin kızıdır ve onun adı Âide'dir- şu şarkıyı söylemiş: [104]

*“Kalbi boş birisi, bana seninle ilgili
Hoş karşılamayacağım şeyler söyledi Ey Âide!
Ve seni huzursuz gördüm dedi,
Bende dedim ki; arzuları tek bir kadın eskitti”*

Muhtârû'd-Devle'nin bu şarkıyı duyunca kıskançlıktan çehresi değişmiş, uyumuş gibi yapmış ve bu çirkin hadise üzerine herkes meclisi terk etmiş.

Bazen muğannî mecliste bir kabileyle dalga geçerken, o kabileye mensup birileri mecliste bulunuyor olabilir. Muğannî de bu durumdan haberi olmadan şu beyitlerdeki gibi sözler söyleyebilir:

*“Gözünü aşağı tut (utan) çünkü sen Nemîr kabilesindensin
Sen ne Kâb ne de Kilâb kabilesinin şerefine ulaşamazsın”*

Mesela İbn Tâhir er-Rebabi de böyle bir olay yaşamıştı. İbn Tâhir bir reisin/yöneticinin huzurundayken reisin yanına Elûf adlı bir şarkıcı cariyesi gelmiş. İbn Tahir, bir süre içki içmiş ve sonra da reisinin evinde uyumuş. Sabah olunca İbn Tahir şu şarkıyı söylemeye başlamış:

*“Gecenin karanlığında birden karşımıza Elûf çıktı
Etrafımızı kuşatan onun hayaline merhaba!”*

Sonra İbn Tâhir bunu tekrar tekrar söylemeye başlayınca, [105] reis huzursuz olup odasına çekilmiş ve bir süre dışarı çıkmamış. İbn Tahir de oradan uzaklaşmış.

Muğannî, mûsikî meclislerinde benim hatırladığım şu sözleri söylememelidir:

*“Bazı insanlar hoşlandıkları şeyi temenni ettiler
Bense ona içimi döküp beni dinlemesini arzu ettim”*

Mesela:

“Ey gözümün bebeği, acı çekenin şikâyetini dinle!”

Mesela:

“Bana söyle, sana gelen elçi kimdir? Onu sana iftira atamaz hale getir.””

Mesela:

*“Sevdiğime utangaç bir edayla bir mektup yazdım,
Ondan başkası onu okuyamaz.”*

Şarkılarda söylenmesi hoş olmayan ve ayıplanan şöyle sözler de vardır; “Üstten, alttan” gibi sözlerin şarkıda söylenmesi ayıptır.

Mesela: “*Huzur bulmam, terkedilmem*”

Mesela: [106] “*Gözyaşların ridâya (örtünün altına) akıp gidiyor.*”

Mesela; “*Sakin olun! Şerlerin bir kısmı diğerlerinden daha hafiftir.*”

Mesela: “*Sen benim içkim, şarkım, baharım, son baharımın.*”

İcrâ sırasında uzatılması hoşça gitmeyen bazı sesler de vardır ki bunlar; “hî, hû, sû, fû, tû, dî, gû, nû” gibi. Bu seslerin yerine başka sesler kullanılabilir.

Denildiğine göre muğannînin birisi, bir gün şarkıda sözleri uzatarak Kafûru'l-İhşidiyye'ye:

“*Sen Mısır'a talipsin ve işte Mısır, Lakin sen hadım edilmişsin*” demiş ve “*Sen hadımsın*” sözünü de tekrar etmiş. Kâfûru'l-İhşidiye ise; “*Ben mi hadım edilmişim!*” demiş ve muğannîyi kötü bir halde göndermiş. Bütün bu örneklerin tamamında muğannî alternatif olarak başka ifadeler kullanması gerekir.

48. İran, Hint ve Rum Muğannîleri Arasında En Üstün Olanlar¹⁴⁷¹ [107]

[108] 49. Emevî Devleti Dönemi Erkek Muğannîlerin İsimleri

Emevî devleti dönemi meşhur erkek muğannîleri; Yûnus el-Kâtib, Ömer el-Vâdî, Huneyn b. Belû', Dehmânü'l-Eşkar, Atarrat, ed-Dârimîyyi, Ahmedü'n-Nasbî, Ebû'l-Feyyâd, İbrahim b. el-Heysem, Karârîd, İbrahîm b. Cercis, es-Salt b. el-Feyyâd'dır.

50. Emevî Devleti Dönemi Kadın Muğannîlerin İsimleri

Emevî Devleti dönemi kadın muğannîleri; Hammâde İbnetü Ma'bed, İbn Tüffaha'nın cariyesi Hasde, Velîd'in cariyesi Nevvâr, el-Hinfâ, el-Hübeyra, Basbas, Denânîr, Mümennea, Bezelü'l-Kebîra, Zünkuda, Nazmü'l-Amyâ, Sanâdîd, Lümeys,

¹⁴⁷¹ İranlı, Rum ve Hint'li müzisyenler hakkındaki bölümün bulunduğu varak kayıp olduğundan yazmada bu başlığın altında herhangi bir bilgi bulunmamaktadır.

Ali'nin cariyesi Müteyyem, Kalemü's-Sâlihiyye, Süleyman'ın cariyesi Acâib, [109] Sâhirü's-Sevdâ, Kadîbü's-Sevdâ'dır.

51. Abbâsî Devleti Dönemi Erkek Muğannîlerin İsimleri

Siyâd, Zeydü'l-Ensârî, Eş'abü'd-Dâmi', Abbâs, Ebû Merdâne, Ebû Zerzûr, Abâdil, Muhammed Na'ce, Ebû Cevzera, el-Kavârîrî, Saddârü'l-Mekkî'dir.

Onlardan sonra ise; Hakemü'l-Vâdî, Ebû Cündüb, Muâz b. ed-Tayyib, İbn Câmî, İbrahim el-Mevsîlî, Fülejh, Mansûr Dârib Zelzel, İbn Sağîrî'l-Ayn, İshak b. İbrahîm el-Mevsîlî, Ebû Sadaka, Miskîn, Hişâm b. Câmî, Cündüb'ül-Esved, Ebû Ubâd, er-Raffü Medenî, Ebû Zekkârü'l-A'mâ, Yezîd-ü Havrâ', Hazrec, Muhammed b. Behrâm, el-Yakdînî'dir.

Onlardan başka ise; [110] el-Mehdî, Kâsım Zünkada, İsmâil b. Zünkada, Mansûr b. Kurratü'l-Ayn, Alleveyye, Muhârik, Muhammed b. Büshunner, Amr b. Bâne, El-Hafsiyyi.

Onlardan Başka; Ebû Dûmâr, Muhammed b. el-Heysen, Muhammed b. İmrânü'l-Bermekî, Ebû Şeyh, Hâlidü'l-Mekkî, el-Bündük, Ahdarü'l-Ayn, el-Bâhiliyyi, İbnü'l-Acûz'dür.

52. Abbâsî Devleti Dönemi Kadın Muğannîlerin İsimleri

Musa'nın iki cariyesi; Ğâdir ve Dayf, Şâribetü Fer'â, İshak'ın cariyesi Muhârik, Müteyyemü'l-Havlâ', Kalemü's-Safrâ', İbn Tahir'in cariyesi Bezel, Kâtib Râşid'in cariyesi Beyât, Ümmü Alî Bintü'r-Ra's, Ferîdetü's-Suğrâ, Haşfü'l-Vâdihyye, Füheyretü's-Sevdâ, Zeynebü'l-Kübrâ, Mesleme'nin cariyesi Hüdâ, el-Mâlikî'nin kızı Âmine, Min'atü's-Sevdâ.

[111] 53. Abbâsî Devleti Dönemi Memâlikten Olan Erkek ve Kadın Muğannîlerin İsimleri

Erkekler:

Nâfiu'l-Hayr, Ebû Kamil, Feth, Sebat, Ma'bed, Muhârik, Sürûr, Zerzûr, Bedîh, Süleyman, Abdâl, Kamra, Tanâb, Gargar, Fülful, Sağîr, Hüseynü'l-Ahval, Selsel, Meyyâh.

Kadınlar:

Bid'a, Mülâhız, Mûlah, Fevz, Ğarâm, Enîs, Radâd, Kalem, Neşvân, Sâriye, Müniyye, Meyyâha, Miske, ed-Dârimiyye, Zeyneb, İştîyâk, Hulve, et-Tavîle, Râyâyâ en-Nâciye.

54. Mısır'da İhşidîler Dönemi Erkek ve Kadın Muğannîlerin İsimleri

[112] [Erkekler]: Ebû'l-Kâsım el-Fârisî, Ebû Bekir el-Enbârî, Hasan ed-Deffâf, Ebû Ali b. el-Cezzâr, Ebû'l-Feth b. el-Hariyye, Merzûku'l-Esved, İbn Masas ez-Zâmir, Elkâu'z-Zâmir, İbnü'l-Müneccim Tanbûrî, Selmâ'nın kölesi Nahdîr, el-Vâsîtî, İbnü'l-Kûfî'dir.

Kadınlar: Seken'in cariyesi Tuhfe, Velihâ el-Bağdadiyye, Sümeru'r-Rebabiyye, Salfû's-Sağîra, Müşfik'in cariyesi Sittü's-Siğâr, İnsafü's-Sevdâ, Neşvânü'r-Râkîsa, Nağamü'l-Mâdrâniyye, Tuhfetü'l-Cenkiyye.

55. Mısır'da Alevî (Fatımî) Devleti Dönemi Erkek Muğannîlerin İsimleri

Abdullah el-Huveylâ, Şerîfü'r-Rassî, Muzaffer b. el-Huveylâ, Ebû Abdullah'ın kardeşi, el-Batal'in Kardeşi, en-Nizâm, Necmü'l-Bahtiyârî, İbnü'r-Resâilî, İbnü'l-Müfâriî, Ebû Abdullah b. et-Tahhân, [113] Ebû Muhammed b. et-Tahhân, Ebû'l-Kâsım Tâhir, Ebû Mürrati's-Sa'îlî, Humâr b. Nihrîr, İbnü'r-Râşidiyye, el-Kibrîtî, el-Vadvâd, el-Cellâdî, İbn Hard el-Belah, Hasenü'r-Radî ve onun oğlu Ali, Müraccâ b. el-Huveylâ, Ahmedkâ, İbnü'l-Büram, Fâiku'r-Râikî, Necâ b. el-Hannâk, el-İskâf, el-Bürkânî, İbnü's-Serâiyye, İbnü's-Şâmiyye, Nüsayra, el-Kuneyne, İbnü'l-Kütebî, Yuhannes, İbnü'r-Rakkâme, Hasenü'l-A'sar, İbnü'n-Nasrâniye, İbn Mektûme, el-Bennâ'nın iki oğlu, İbnü'l-Cezzâr, İbnü's-Sehmî, el-Kevvâz, İbnü's-Sa'd el-Kaffâs, en-Nevfilî, Humâr el-Bahnî, İbnü'l-Ferrâs, İbn Mürra, el-Haşimî, Ebû Ali b. er-Rassî, İbn Tâhir ve bu kitabın müellifi; Şeyh Ebû'l-Hüseyn Muhammed b. et-Tahhân.

56. Mısır'da Alevî (Fatımî) Devleti Dönemi Kadın Muğannîlerin İsimleri

[114] Şekletü'l-Mu'tasımıyye, Uteymetü'r-Riyâhiyye, Savle, Şerâre, Yüsrâ, Ğuneyme, Bişru'n-Nâdiriyye, Zarfü'l-Vezîriyye, Şüeyratü'l-Vezîriyye, Sıyânetü'l-Yemeniyye, Sıyânetü'l-Akîliyye, el-Hâle, Cürâdetü'r-Revâniyye, Mesâbîhu'r-Reyhâniyye, Zehvetü'l-Bağdâdiyye, Uddetü'l-Eftusiyye, Şüherü'l-Kâidiyye, Şecvetü'l-Hadîdiyye, el-Esmeriyye, Bedrü't-Tabbâle, eş-Şükriyye, Ursü'l-Kumeyye, Zevra'r-Rikâbiyye, Tav'a, Zînetü's-Sercûniyye, Meânîye'l-Ebvâ, İshâkiyye, es-Sevdâü'l-Hâlikiyye, İbnetü Lü'lü', İbnetü Nihrîr, el-Yûsufiyye, el-Huveylâ'nın zevcesi el-Beyzâ, Reîs'in câriyesi Bükûr, el-Bekcûrî'nin cariyesi el-Bağdâdiyye, Mülkü'r- Rassiyye, Zînetü'l-Kadîbiyye, Kâbile'nin kızı Lezzet, Melike, A'sar Badne, Şerâretü't- Tâhûtiyye, el-Mersadiyye, el-Bâbiliyye, Vüddü'r- Rassiyye, el-Yetîm'in cariyesi Tarbe, Şemmâme ve onun arkadaşı el-Vezîriyye, es-Sevdâ, Cünha, Kasîrû's-Sükker, Sîtü'l-Hâkimiyye, es-Sa'diyye, en-Naîmiyye, el-Hirakiyye, Cehza, el-Kâide, Fâsikü'l-Harîtiyye, Kasasü'l-Eftusiyye, İbnetü'l-Habbaze, el-Fiddiyye.

[115] 57. Alevî (Fâtımî) Devleti Dönemi Memâlikten Olan Muğannîlerin İsimleri

Bercivân'ın kölesi Necâ, İbn Kumâme'nin kölesi Vişâh, Şüher'in kardeşi Seâde, es-Seyyide'nin kölesi Ehyef, Binti Mâye'nin kölesi Riyâd, Mürhefû'l- Kâidî, Azîz'in kölesi Müfeddâ, Fadl'ın kölesi Azîz, İbn Hannûn'un kölesi Sâbir, Şefî', Takiyyi, Dînârü'l-Felekî, Mukbil, Bedî'in kölesi Mürhef, Veliyyü'l-Ahd'in kölesi Temkîn, es-Seyyide'nin kölesi Nuhîd, Mümkadü'l-Felekî, Tarb'ın kölesi Mübeşşir, el-Makdûde'nin kölesi Reyhân, Felek'in kölesi Hevâ, Cevher'in kölesi İkbâl, Cevher'in kölesi Dînâr, Nihîr'in kölesi Ehyef, İbn Mukaşşir'in kölesi Bişâra, Seâdetü'r-Rikâbî.

58. Şam'lı Erkek Muğannîlerin İsimleri

[116] Ali el-Hamzâvî, en-Nakkâş, Muhassin, Akrü'l-Müdâm, İbnü'l-Hakem, Ferah, Muhârib, Berakât, Üseyd, Ğanâim, el-Affî, el-Müstehâm, el-Akîra'nın kölesi Nüceym, Ali el-Avvâd, Ebû Sa'd er-Rakkî, Ebû Turâb, Berakâtü'd-Debîb, İbnü'd-Debîb, ez-Zefân, el- Muğaffel, Süveyke, Alûse, İbnü's-Sayyâd es-Sarîfî, Şelkân, en-Neşv,

Ahmed el-Kavvâs, Ğanâim el-Mâhûrî, Za'rûra, Sürûrû'l-Bârid, İbnü'l-Havvâs'ın kölesi Necâ, Faddâlû's-Şemmâs, Ali Assfûra, İbnü'l-Merâî, İbnü'l-Harâitî'dir.

59. Şam'lı Kadın Muğannîlerin İsimleri

El-İskâfiye, eş-Şibliyye, Zâde, Ebî İshak'ın kızı Mihr, es-Sühmâniye, el-Bezzâiyye, el-İsbahâniye, İbnetü'l-Assâra, Ümmü Alî, Müstadrif, Şevku'l-Ca'feriyye, ed-Dühâniye, el-Cevheriyye, es-Semrâ', el-Erba'niye, el-Ferîde, Kurabü'l-Bezzâliye, el-Bağdâdiyye, Bintü'l-Haramî, [117] Nügâşü's-Şevkiyye, ez-Za'ferâniyye, el-Cenâhiyye, Şücâ el-Bezzâliyye, Zenâmü Zâmira, Rızâ, ed-Dübeybiyye, el-Mâverdiyye, el-Alûsiyye, Bintü'd-Dübeybiyye, eş-Sühiyye, Bintü't-Tarâifî, el-Beyrûtiyye.

60. Müzisyen Olan Emevî Halifeleri

Yezîd b. Abdülmelik, Velîd b. Yezîd, Mervân b. el-Hakem.

61. Müzisyen Olan Abbâsî Halifeleri

Mehdî, Reşîd (Hârûnürreşîd), Emîn, Me'mûn, Mu'tasım, Vâsık, Mütevekkil, Mu'tez, Mu'tazid, İbrâhim b. el-Mehdî.

62. Halîfelerin Erkek Çocuklarından Müzisyen Olanlar¹⁴⁷²

[118] 63. Halîfelerin Kız Çocuklarından Müzisyen Olanlar

Mehdî'nin kızı Aliyye, Reşîd'in kızı Ümmü Ebîha, Reşîd'in Kızı Hamde, İsâ b. Ali'nin kızı Ümmü Abdullah, Ali b. el-Mehdî'nin kızı Leylâ, Abdullah b. Mûsâ'nın kızı Fâtıma.

64. Vezirlerden, Emirlerden ve Onların Çocuklarından Muğannî Olanlar

Fadl b. er-Rabî', Zekeriya b. Muâz, İbrahîm b. İshak, Ebû Dülûf el-Aclî, Muhammed b. el-Cehmü'l-Mevsılî, Dâvud b. el-Abbâs, Mûsâ b. Bedî', Muhammed b.

¹⁴⁷² Yazmada bu başlığın altında herhangi bir bilgi bulunmamaktadır.

el-Heysem, İbnü'l-Hâl, Abdullah b. Tâhirî, Hârûn b. el-Hasan b. es-Sehl, Mûsâ b. Sâlih, Muhammed b. Cemîl.

[119] 65. Erkek ve Kadın Tambûrler

Erkekler: İbn Berdi'l-Habbâz, İbnü'l-Keyyis, en-Nasîbî, İbnü'l-Hâkân, İbn Şerâşîr, el-Mesdûd, el-Harkûs, Ebû Hasise, İbnü'l-Arif, İsâ es-Semmîn, İbnü'l-Adşî, Ebû's-Şeys, İbnü't-Tavîl, İbnü'l-Hîlî.

Kadınlar: Rukayye el-Amyâ, Rebâb, Vecîhe, Rakîk es-Semra, Salefü'r-Rebâbiyye, Bintü Seleme.

66. Erkekler ve Kadınların Tarabında “Zehzehe” Adabı

Zehzehe; muğannînin ustalığından tarab olan (etkilenen) dinleyicinin, bilgisi ve zevki doğrultusunda coşkunluğunu ifade etmesidir. Zehzehenin adabını, yerini ve zamanını iyi bilmek gerekir ki muğannînin şevki artsın ve daha güzel icrâ yapsın. Denir ki: *“Zehzehe iyi icrâ etme enerjisidir.”* Ben diyorum ki: *“Zehzehe, [120] iyiliğe (güzel icrâya) teşekkür etmektir. Çünkü takdir edilmek iyiliği (icrânın güzelliğini) artırır.”*

Arif kimse, lâhinlerin yerlerini ve bölümlerini, güzel nağmeleri ve onların bestelerini, darpların/ritimlerin güzel ve ilginç olanlarını bilmesi gerekir ki, bu güzel görülen her bir türün bitişinde usulüne uygun zehzehe yapabilsin. Şayet başında yapılırsa zehzehenin güzelliği örtülmüş olur (amacına ulaşmaz) ve dinleyicileri zevk almaktan mahrum eder. Bu durumda muğannî ile mûsikî dinleyerek tarab olmak/coşmak isteyen insanlar arasında bir set çekilmiş olur. Çünkü kurulan mûsikî meclisi bir kişi için değil herkes içindir. Muğannî her yerde sıyâh (üst oktav) yapmamalıdır. Denir ki: *“güzellik çoğalır, güzelliğin değeri kalmaz.”*

Erkeklerin zehzehe yapması ile ilgili olarak, erkekler bir halifenin, sultanın veya bir yöneticinin yanında ne bir erkek muğannî, ne de bir kayne/cariye için kesinlikle zehzehe yapmamalıdır. Bunun yerine edepli ve sessiz kalmalıdır. Eğer yönetici erkek muğannîlerle ilgili hususta izin verirse, [121] ancak o zaman adabına göre zehzehe yapabilirler.

Kadınların zehzehe yapması konusuna gelince; şayet kadınlarda illa ki zehzehe yapmak zorundaysa ve bundan kaçınmak mümkün değilse, bu durumda paravanı idare eden kişiye kadınların yerlerinde kalması, nağmeden ve o coşkudan buldukları yerde zevk almaları söylenir. Perdecinin duymayacağı şekilde sahnede yavaş yavaş zikzaklar çizerek dönülür. Zehzehe perdenin arkasındakilerden çekinerek yapılır ancak bunun terkedilmesi daha doğru ve daha övgüye değerdir.

Ben paravanın arkasında çocuklu kadınların iç çekerek ve gözyaşları içinde şöyle söylediklerini işittim ve gördüm: “*Vay başıma gelenler! Vay ben mahvoldum! Ey kavmim bana merhamet edin! Vallahi başımı feda ettim!*” Bu esnada paravanı idare eden kişi de onlara gülüyordu.

Bir başkasının şöyle söylediğini işittim: “*Kadeh kölenizin elinde.*” Ebû Abdullah bu lafızla nakletmiştir. Bir başkası ise şöyle sesleniyordu: “*Birlikler gece Dükuku'ya gittiler (?)*”¹⁴⁷³ Başka birisi de arkadaşının yanındayken paravanın sahibine bir şarkı yazdı ve şöyle dedi: “*Önceden sadece benim şarkılarım söylenirdi.*” Bir diğeri şöyle diyordu: “*Hanımefendi tekrar et! Bir daha tekrar et!*” Onlardan bazıları da şöyle derdi: [122] “*Asla! Asla! Yüz kere hayır! O ne dediğini bilmiyor!*”

Şarkı konusunda uzman birisi bana dedi ki: “*Ben bu muhteşem sesi duyuyorum. Beste kusursuz ve ne kadar da güzel. Çünkü o kendi dilleriyle söyleyenlerin hikâyesidir.*” Başka bir uzman kişi de bana dedi ki: “*Filanca kadının şarkısından daha güzelini asla işitmedim. Ağzı sanki bir hamam ve sesi döne döne yukarı doğru çıkıyor.*”

Bir kişi, bazı yöneticilerin huzurundayken çirkin sözlerle zehzehe yapıyordu. Ben ona göz kırparak işaret yaptım. O ise; “*Bana göz kırpma! O benim kardeşim gibidir*” dedi. Ahmak ve cahillerin yaptığı bunun gibi zehzehe örnekleri çoktur.

67. Seçilmiş Yüz Savt/Şarkı

¹⁴⁷³ Buradaki ifade silik olduğundan okunamamıştır.

Tamamı Hârûnürreşîd için seçilmiş yüz şarkı vardır. Sonra bu yüz şarkıdan elli şarkı seçilmiş ve bu elli şarkıdan da on şarkı seçilmiştir. Bu on şarkı arasından ise herkesin kabul ettiği şu üç şarkı belirlenmiştir;

[Birincisi]: [123] El-Kasru Fe'n-Nahlü (القصر فالنخل)

İkincisi: Ehâce Hevâke'l-Menzili (أهاج هواك المنزل)

Üçüncüsü: Teşekkâ el-KümeYTE'l-Ceryi (تشكي الكميت الجري)

Bu şarkılardan sonra gelenler ise; İhvetî lâ teb'adû (إخوتي لا تبعدوا), Ve lem erkebi'l-hamîr (ولم أركب الحمير), İzâ mâ tavâki (إذا ما طواك), Îlâ ceydâi kad beasû (لعلك إن طالت), Ve leyse bi tezvîki (وليس بتزويق), Lealleke in tâlet leruktü (لعلك إن طالت), Ve mâ hazâ zikrû'l-kalbi dâhü (وما هذا ذكر القلب داه), Üzcürî'l-ayn (أزجر العين), Ücâ halîliyye (عوجا خليلي), Râa'l-fuâd (راع الفؤاد), Ehâcetke'z-zaâinü (أهاجتك الطعائن), Limeni'd-diyâru (لمن الديار), Rubbe rakebin kad enâhû (رُبَّ ركب قد أناخوا), Küleybün Leamrî (كليب لعمرى), Neferat kalûsî (نفرت قلوصي), İnne'l-uyûne (إنَّ العيون), Ve lehâ bi'l-mâtîrûne (ولها بالماطرون), Ve lehünne bi'l-beyti (ولهن بالبيت), Ümmü selâm (أم سلام), Havrâü memkûratün (حوراء ممكورة), Ücî aleyye fesellimî (عوجي علي فسلمي), Emâtat kisâe'l-hazzi (لحيني والبلاء), Lihaynî ve'l-belâi (ألبيست بالتي قالت), Lihaynî ve'l-belâi (لحيني والبلاء), Kalîlün alâ zahrin (قليل على ظهر), Emine âli meyyite râihun (أمن آل مية رائح), Merartü alâ atlâlin (مررت على أطلال), Ücî aleynâ rabbete'l-hevdecî (عوجي علينا ربة اليهودج), Lâ yeb'adenne rabîatün (لا يبعدن ربيعة), Ecmea'l-hayyi İntîlâkân (أجمع الحي إنطلاقا), Eşârat bi medrahâ (أشارت بمدراها), Ehadün li amrihi (أحد لعمره), Rasse hablü'l-vasli (رث حبلى الوصل), da' zâ veaddi'l-kavle (دع ذا وعد القول), Felâ zâle hasrî (فلا زال حسري), İzheb felâ yüb'idenneke (إذهب فلا يبعدنك), Elem yûleu bi hicrike (ألم يولع بهجرك), Alleka'l-kalbe bi zûan (علق القلب), Araka yücâsimü Atlâlen (عرق يجاسم أطلالا), Deavne'l-hevâ sümme (دعون الهوى ثم), Emaârîfû el-demni (أمعارف الدمن), Limen Talelü bi zî selimin (لمن طلل سلم بندي), Âdenî el-hemmü (أنختم علينا), Ğayra'l-fuâd (غير الفؤاد), [124] Enahtümü aleynâ kelkele (بالله يا ظبني), Billâhi yâ zabye benî el-Hâris (إذا قلت تسلو النفس), İzâ kulte teslû en-nefse (كلكل بعثني رسولا), Emin ümmi amrû bi'l-harîk (أمن أم عمرو بالحريق), Esbaha'l-kalbü fi'l-cibâl (أصبح القلب في الجبال), Beasenî rasûlen fi (مهة لو أن الذر), Mühâtü lev enne el-zerra (وقفت على دار لسعدى), vekaftü âlâ dâra li sa'dî (في)

İnne'l-uyûn (إن العيون), Hucbi el-üliyye künnâ nesr (حجب الألى كنا نسر), Tedavvea misken badnü (تضوع مسكا بطن), Ve min ecli zati el-hâl (ومن أجل ذات الخال), E min reyhânete ed-dâf (أ من ريحانة الداعي), Haleftü yemînen yâ büseyne (حلفت يمينا يا بُثينة), Naîbü el-ğurâbe bi beynin (نعيب الغراب ببين), Halîleyye dâveytümâ zâhîran (خليلي داويتما ظاهرا), Kum teemmel ve ente (قم تامل وأنت), Cerâ nâsîhun bi'l-vüddi (جرى ناصح بالودّ), Heyhâte min emeti el-vehâbi (يا ربة البغلة الشهباء), Yâ rabbete el-bağleti el-şehbâi (يا دار عبلة من مشارق), Erselet hindü ileynâ (أرسلت هند إلينا), Radde el-halîtu cemâlehüm (رد الخليلت جمالهم), Elâ eyyühâ el-şâdin (ألا أيها الشادن), Tebellet fuâduke (تبلت فؤادك), Kûmî hüm katelû ümeym (قومي هم قتلوا أميم), Bâtet aynühû (باتت عينه), E kasadet zeynebe kalbî (منزل أشاقك بالمنتصى), Eşâkake bi'l-müntesâ menzilü (أقصدت زينب قلبي), Yâ sâhibî kîfâ nestahbir (يا صاحبي قفا نستخبر), Emmâ el-katâtü fe innî, (أما القطاة فإني), Haleftü yemînen yâ Ümeyme (حلفت يمينا يا أميمة), İnne'l-halîta ecedde'l-beyne (إن الخليلت أجد البين), Bekkerat aleyke feheyyecet (بكرة عليك فهيجت), Erkamet ve bâbe'l-meferu (أرقت وبابا المفرد...), Efâtîmü mehlen (أفاطم مهلاً), Ecid bi mecdike el-yevme (أجد بمجدك اليوم), Kâtele Allahü kayse aylâne (قاتل الله قيس عيلان), Elâ fes'elî yâ dâr (إلا فاسألني يا دار), İnnel el-havâdise bi'l-medîne (إن الحوادث بالمدينة), Yâ sâhibeyye kîfâ (يا صاحبي قفا), [125] Ve eşnebe ma'sûlü (وأشنب معسول), Eşa'tehüm mukletü insânühâ (هاج مغاني الحي), Velemmâ nezelnâ sâhate'l-hayyi (ولما نزلنا ساحة الحي).

[126] 68. Müziğin Mubah Olması Hakkında

Medineliler şarkı/müzik dinlemeyi helal kabul etmişlerdir. Ğinâ kitapları, müzik dinlemenin faydasız olduğu, şeriata zarar verdiği ve dolayısıyla şarkı söylemeye ruhsat vermenin dini kötülemele eş değer olduğuna yönelik rivayetler içermektedir.

Ancak, onların/Medinelilerin rikâbî/yolculuk şarkılarını dinlediklerine ve bunları dinlemeyi caiz gördüklerine dair rivayetler akla daha uygundur. Çünkü rikâbî (yolculuk) şarkıları, hudâ ve neşid mesabesinde görülüyordu. Anlatıldığına göre; ilk şarkıyı ğılmanlar/oğlanlar edinen kişi Abdullah b. Ca'fer'di. Şayet bunda bir beis olsaydı, Abdullah b. Ca'fer bunu helal kabul etmez, caiz de görmezdi.

¹⁴⁷⁴ Yazmada bu ifade silik olduğundan okunamamıştır.

Anlatıldığına göre, Hasan b. Cafer (as.) demiştir ki: *“Tarabda bir rahatlık vardır. Tarab olduğun zaman daha cömert olursun ve dilenenlere verirsin.”*

Yine anlatıldığına göre; ‘İbn Cüreyc ve Amr b. Ubeyd bir araya gelip mûsikî konusunda tartışma/münazara yapmışlar. Amr b. Ubeyd şarkıyı haram kılıyor, İbn Cüreyc de mubah kılıyormuş. Amr b. Ubeyd; [127] *“Allah (c.c.) ayette diyor ki; ‘İnsan hiçbir söz söylemez ki onun yanında (yaptıklarını) gözetleyen (ve kaydeden) hazır bir melek bulunmasın.’ Şarkıyı kim yazıyor, sağdaki melek mi soldaki melek mi?”* demiş. İbn Cüreyc de cevaben; *“Ne sağda ki, ne de solda ki yazar. Çünkü şarkı söylemek boş lafızdır. Sevabı ya da günahı yoktur ki, ikisinden biri onu yazmış olsun”* demiş.

Basra’da iki bedevi varmış. Mûsikî icrâ edilen bir düğüne gelmişler ve orada şarkı işitmişler. İkisinden biri diğerine şarkı söyleyen muğannî hakkında demiş ki: *“Mahreçleri farklı farklı, manaları da uyumlu olan güzel şeyler duyuyorum. Sence sevap melekleri mi yazıyor günah melekleri mi yazıyor?”* Diğer bedevi de şöyle demiş: *“Vallahi duyduğumuz şeyler güzeldir. Bence sevap melekleri yazıyordur. Onlar günah meleklerinden daha önceliklidir.”*

Bir zahit demiştir ki: *“Şarkı söylemekte ciddiyet göstermekten daha alaycı bir şey görmedim.”*

Bir rivayete göre; Ömer b. el-Hattâb, Rebah b. el-Mu’teref’in şarkı söylediğini işitince -Bu arada Rebah muğannîlerin en iyisidir- ona demiş ki: *“Eğer söyleyeceksen Dırâr b. el-Hattâb’ın¹⁴⁷⁵ söylediği gibi söyle! Onun söylediklerinden bir parça biliyor musun?”* [128] Rebah bunun üzerine coşkulu bir şekilde şarkı söylemeye başlamış. Ömer b. el-Hattâb ise; *“Güzel söyledin, ancak “zâh” deseydin daha çok beğenirdim”* demiş. Rebâh; *“Zah” nedir ki?”* demiş. Ömer (r.a.) da: *“O öyle bir sözdür ki, Kısra beğendiği zaman bunu söylerdi ve beğendiği kişiye dört bin dirhem verirdi. Senin yaptığın öyle olmadı”* demiş ve ona kendi malından dört yüz dirhem vermiş.

69. Usta Muğannînin Özellikleri

¹⁴⁷⁵ ?????????????????

Hâzık (Usta) Muğannî; nefesine hâkim olan, nefes türlerini çeşitlendiren, ihtilası nazikçe yapan, güzel ve yanık/etkileyici sesiyle haz veren, tabiatının ğmaya uygunluğundan, tasarruftan ve güzel sestten bolca nasibini almış kimsedir. Muğannînin üç şeye ihtiyacı vardır. Bunlar: Hikâye, rivayet ve dirayettir.

Kâmil muğannî; şarkı söyleyince amacına ulaşan, coşturan ve eğlendiren kişidir. Denmiştir ki: *“Hâzık muğannî; vezinleri iyi düzenleyen, lâhinlerin hakkını veren, gönle hitap eden, kıyasın/ölçülerin inceliklerini bilen, lafızlara kudret veren, süslemeleri güzel yapan, [129] ika‘ türlerini çeşitlendiren, dinleyicinin kulaklarını doyuran, kısa hecelerde nağmeyi güzel tutan ve uzun nağmeleri tatmin edici şekilde tamamlayandır.”*

Muğannî aynı zamanda teoriyi ve pratiği bir araya getiren kişidir. Eğer ki mûsikî ilmüne sahip olmasına rağmen bu sanata eliyle ve sesiyle hizmet etmiyorsa, ârif ve faziletli bir kimse de olsa ona hâzık (usta) denmez. Müziği icrâ edip, müzik ilminden yoksunsa bunun durumu da diğerinin durumu gibidir. Çünkü bir işin doğrusu sadece ilimle değil, ittifakla (ilim ve icrânın bir araya gelmesi ile) gerçekleşir. Doğru yapıp doğrunun ne olduğunu bilmeyen kişi, hata yaptığında da bu hatanın farkına varamaz.

Hâzık muğannî; ancak ilmi ve icrâyı kendisinde bir araya getiren, icrâsıyla kadehleri kaldırtan ve içerken zevk veren kişiye denir. Hazık kâmil muğannî ise, ilim ile icrâyı bir araya getirmekle beraber yanlıştan doğruyu da ayırmayı bilen kişidir. Öyle ki böyle bir kimse zaruret durumunda hata yapsa bile hatasını düzeltebilir.

Bazı filozoflar dediler ki: *“Bu sanatın (mûsikînin) güzelliğinin, inceliğinin ve anlamlarının bütün olarak kapsanması zor olduğu için bazen yanlışla düşülür. [130] Dokunma ile edinilen bilgiler duyulardaki bir engel sebebiyle karıştırılabilir. Böylece batıl olan hak gibi tasavvur edilebilir. Bu durum, gerçeği karşısında bulan ve bunu alıp akılla kıyas eden birisi için söz konusu olursa, doğruyu yanlıştan, hakikati de yalandan ayırır eder. Bir konuda akıl ve his bir araya gelirse, batılın ortaya çıkmasının bir yolu olmadığı gibi, gerçekten sapmanın da imkânı yoktur.”*

Halife Me'mûn, İshak b. İbrahim'e şarkı söyleyen küçük bir kız ile ilgili yorumunu sorunca İshak ona demiş ki: *“Onu beğenmekten duyduğum haz, tarab*

etmesinden duyduğum hazdan daha fazladır. Usulüne uygun söylemesinden çok icrâsı beni mest etti.”

İshak, Vâsık'ın Bedeli'l-Kebîra hakkındaki yorumunu sorduğunda ise ona şöyle söylemiştir: *“O şarkıyı güzel bir şekilde söyler ve ustalığı ile insanı kahreder.”* Bunun üzerine Vâsık da ona; *“Senin onu bu şekilde nitelemen, onun şarkı söyleyişinden daha güzeldir”* demiş.

Her muğannînin kuralları ezberlemedikçe bölümlemeyi ve teczieyi bilip şiirin aruz vezinlerini şarkı ile eşleştirmedikçe, şarkı söylemesi kabul görmez. Ondan bir şey alınmaz [131] ve ona “zevâidi/ölçüsüz” denir.

Müraccâ b. el-Huveylâ'nın, şarkılarındaki fazlalıklardan ve ölçülerinin doğru olmamasından dolayı eğitim verecek gücü yoktur. Ondan bir şey de alınmaz.

Her ölçüyü doğru bir şekilde uygulayan ve kurallara uyan kişinin ancak eğitimde faydası olur. Aynı şekilde boğazı mükemmel olan ve yanık sesi ile tarab eden kişiden eğitim alan da, onun güzelliklerini kuşanır. Çünkü yenilerin/gençlerin hançereleri, diğer hançerelerden ve onların tatlı edasından etkilenir.

Boğazlar aynı hâl üzerinde sürekli kalıcı değildir. Boğazların durumu yaş ilerledikçe, hastalıktan dolayı veya sürekli taklîd etme sebebiyle ziyade veya noksanlık tarzında değişebilir.

Hazk ise; bir şeyi kökünden koparmaktır. Denir ki; *“Bir şeye hazk oldum, yani onu kökünden kopardım veya koparıyorum dersin.”*

Şair dedi ki:

“Onun yüzünden yüreğimin bağları/damarları, kökünden kopacaktı”

Hâzik olan; şarkıda uzatmaları, kısaltmaları ve dönüşleri iyi yapan, böylece şarkının bütün güzelliklerini idrak eden kimsedir.

İshak dedi ki: *“Dört kişinin şarkı icrâsında daha önce kimsenin ulaşamadığı meşhur bir cinsi/türü vardır. [132] Sakîl türünde Ma'bed, remel türünde İbn Süreyc,*

hezec türünde Hakemü'l-Vâdî, Mâhûrî türünde ise babam İbrahim gibi kimse söylememiştir.”

70. Müzik İlminde İddialı Olan Kişiyi İmtihan Etme

Müziyen olduğunu iddia eden bir kişi gelirse, insanlar ilmini ve kabiliyetini bilmeden o kişinin sadece iyi bildiği ve ezberlediği bir şarkı icrâsına bakıp iyi bir müzisyen olduğunu düşünebilirler. Bu durumda müzisyen olduğunu iddia eden kimse, haberi olmadan benim bu kitabımda yazdıklarımın imtihan edilmelidir. Ârif olan mutlaka ya nazariyat bilir ya da icrâyı bilir. Nazariyat bilen kişi aynı zamanda ud ilmi konusunda bilgi sahibidir. Yahut müzikle ilgili olarak uyumlu-uyumsuz sesler ve bunlar arasındaki münasebetler, notalarla ilgili hesaplamalar ve ölçü konusunda bilgi sahibidir. İcrâyı bilen kişi ise, ancak icrâ ettiği kadarını bilir. Eğer iki durum bir araya gelmezse bu kişi sınavda başarısız olur ve vahim durumu ortaya çıkar.

İmtihan edilen kişiyi uzun uzun dinlemek gerekir. [133] Bazen de o kişinin durumu imtihanın başında anlaşılır. Denir ki: “*His, müziğin başıdır/esasıdır.*” Çünkü âlim/mûsikîşinas olan, ilmini ve icrâ kabiliyetini gizleyemez. Durumunu hareketinden, bakışından ve işaretlerinden (beden dilinden) mutlaka belli eder.

71. Erkek ve Kadınlardan Kadî’ Olanı Bilme

Erkekler ve kadınlardan “kadî” diye adlandırılan kimseler vardır ki, bunlara niçin kadî’ denildiği belli değildir. Kadî’ diye adlandırılan kişinin sesi, yüksek oktavlı seslerden çokça düşüktür ve inkitâ’ın/kesintinin kaç tür olduğu da bilinmemektedir.

Erkeklerden kadî’ olan; udun “mesnâ” perdesinde sayha yapamayan kişilerdir. Kadınlardan kadî’ olan ise; “mesles” perdesinde sayhayı yapamayanlardır. Mesnâ perdesinde okuyan erkekler bu perdenin idâfını (üst oktavını) yapamazken, mesles ve zir perdelerinde okuyan kadınların çoğu bu tabakalarda ellerinden destek alarak id’âfi yapabilirler. Kadî’ işte budur.

Daha önce geçtiği üzere inkitâ’ın/kesintinin birkaç türü vardır. [134] Onlardan bazıları; boğazın farklı tabakalarının yapısından kaynaklanırken, bazıları da; nezle, buhar, doğum yapmak, buluğa ermek, yorgunluk, titreme, şişmanlık, kronik hastalıklar, düşmek

ve sürekli içki içmek gibi rahatsızlıklardan kaynaklanır. Bazısı ise; öğretmenlerden, mürâsele yapılan kişilerden ve yanlış tavsiyelerden dolaydır.

Ben de ilginç bir şey hatırlıyorum; Mevlana ez-Zâhir, (Allah ruhunu kutsasın) Bercivân beldesinden geçerken şarkıcıların satıldığı İbn Allûn el-Cehbez'in evinden Hulûm adlı Hristiyan bir genç kızın sesini işitmişti. Bu genç kız eğitim amacı ile Hımâr b. Nihâr'e gidip gelirmiş. Sultan Mevlana orada durdu ve bu kızın durumunu sordu. Durumunu öğrendiğinde ise Hımâr b. Nihâr ile birlikte kızın kendisine gelmelerini istedi. Sonra da kızı görüp dinleyince satın alınmasını emretti ve dört yüz dinara satın aldı. Ardından da bu kız sarayda şarkı söylemeye başladı. Ancak benim dışımda her muğannî bu kızın sesinin kadî' olduğuna hükmetti.

[135] Ben bu kızın sesinin güçlü olduğunu ve şiddetli/tiz yerlerde sesinin yeterli olabileceğini gördüm. Bunlar, beni kızın sesinin kadî' olmadığına ikna etti. Dediler ki: *"Bunu nasıl söylersin."* Ben de dedim ki: *"Size bunu açıklayacağım."* Kıza, şarkının tabakasını normal ölçülerin yerin geçebilecek bir sayha ile icrâ etmesini ve şarkıyı söylerken boğazını fazla zorlamamasını söyledim. Böylece kız sayhanın dışında şarkının tamamını mükemmel şekilde söyledi. Bunu görünce Müstehabbi'l-Melik'e dedim ki: *"Bu kızı eğiten kişinin sesi kadî'dir ve bu kızı eğiten kişi muhtemelen her sayha yerinde elinden destek aldığı için bunu alışkanlık haline getirdi ve ihtiyaç duymadığı halde de bunu yapmaya devam ediyor."* Ben kızı eğitmeye karar verdim ve onun bu kusurunu ortadan kaldırmak için ısrarcı oldum. Müstehabbi'l-Melik durumu Mevlana ez-Zâhir'e söylediğinde, o da benim bu görüşümü takdirle karşıladı.

Ben, kız bu alışkanlığını terk edene kadar onu eğitmeye devam ettim ve sonunda boğazı mükemmel oldu. Ancak onun boğazı incedir ve boğazının yapısı zayıftır. Lakin kesinlikle kadî' değildir. Bu konu çok ince bir konudur [136] ve benden önce bu konuya değinen başka kimse de bilmiyorum.

72. İd'âf, Sicâh ve Uygulandığı Tabakalar

İd'âf (üst oktav) uygun yerlerde yapılırsa güzel olur. Örneğin; farklı boğaz yapısına sahip iki muğannînin bir tabakada ve bir sanatta bir araya gelmesidir. Biri ince ve tiz diğeri ise kalın ve yumuşak olan -ben buna örneğim- zir ve mesles gibi. Çünkü

ikisi de bir araya gelmek konusunda uyumlu iken, boğazların yapısı açısından yumuşaklık/pestlik ve sertlik/tizlik konusunda ise farklıdır.

Yumuşak boğazlı/kalın sesli bir muğannî şarkı söylerken, sert boğazlı/tiz sesli muğannî id'âf yapar. Örneğin; bir muğannî yumuşak/pest yerlerde şarkı söylerken başka bir muğannî id'âf yaparak diğer muğannîye ayak uydurur ve böylece icrâya güzellik katar. Başka bir durum ise; bir muğannî (tek başına icrâ yaparken) şarkıda yumuşak/pest yerlere geldiğinde id'âf yapar.

Sicâh (alt oktav) ise; muğannînin şiddetli/tiz yerlerdeyken destek alması için yapması gereken bir şeydir. [137] Aksi takdirde muğannî şiddetli/tiz yerleri tamamlamakta zorlanır. Şarkıda kendisini kasmaktansa sicâh yapması en iyisidir.

İbrahim b. Mehdî'nin bazı günlerde şarkının bir yerinde sicâh yaptığı söylenir. Daha sonra sicâhın sicâhını yaparmış ki, bu cidden çok zordur. Ardından da id'âfın id'âfını yaparmış. İd'âf'ın id'âfını yapmak ise sicâhın sicâhından daha kolaydır.

73. Mûsikî Konusunda Eğitmek İçin Çocukların Seçimi

Feraset, eğitmek üzere çocukları seçmede büyük bir rol oynar. Müzik eğitimi konusunda seçilecek kişilerin; yüzü düzgün, organları orantılı ve fiziği güzel, gözlerinden ve dilinden zeki olduğu anlaşılan, uzuvları zarif, tatlı dilli, lafızları düzgün, konuşması güzel, nağmesi hoş, dudakları muntazam, ağzı küçük, boynu bariz, bakışları hızlı, konuşması ise düzgün olmalıdır. [138] Ayrıca bu kişiler; peltek ve kekeme olmamalı, sokak ağzı ile ve genizden konuşmamalı, kibirli olmamalı, yalan ve gıybetten uzak olmalıdır.

Ayrıca çocukların seçiminde; bakışı bozuk ve hafızası zayıf olanlardan, kötü niyetlilerden, siması çirkin olanlardan, tembellerden, geç yanıt verenlerden ve akli zayıf olanlardan da uzak durulmalıdır.

Mûsikî eğitimi için uygun sıfatlara sahip olan çocuklar hamama götürülüp ardından güzelce giydirilmeli, yedirilmeli ve dinç bir hale gelmeleri için ne gerekiyorsa yapılmalıdır. Durumlarına göre içki de içirilebilir. Daha sonra bu çocuklar, çalgı çalanlardan bir çalgı öğrenme konusunda yönlendirilmelidir. İçlerinden birisi ud, zurna,

davul, raks, mi'zef veya rebab gibi bir çalgıya kendini yakın hissederse, o aletle çalışmaya zorunlu tutulmalıdır. Bunun yanı sıra başka çalgılarla da teker teker alıştırma yapılmalıdır. Birini yapamazsa diğeri yapıyor veya hepsini de yapabilir. Bir çocuğı eğitmek için bu kadar çaba gösterdikten sonra fayda etmezse, o takdirde başka bir sanata yönlendirilmesi uygun olur.

[139] 74. Muğannînin Sultanın ve Halkın huzuruna Çıkarken Hazırlığı

Muğannînin kılık kıyafeti temiz olmalı, güzel koku sürmeli, edebe erkâna uymalı, nefesi açık olmalı ve haddini bilmelidir. Ayrıca çok içmemeli, gözü sağa sola kaymamalı, az konuşmalı, espri yapmamalı ve sır tutmalıdır.

Muğannî, “*Falan bana geldi, falan bana para verdi, falan bir yere gittim, dün bize böyle böyle oldu*” gibi sözler söylememelidir. Bir reisi/yöneticiyi başka bir reisin/yöneticinin yanında övmekle, diğeri aşağılamış olur ki bunu yapmamalıdır. Ayrıca yöneticiden/reisten hiçbir şey istenmemelidir. Zor durumda kalındığında da gerçekleştirilmesi zor taleplerden uzak durmalıdır. Çünkü istedikleri verilmezse muğannîde soğukluk oluşur, verilirse de bu onun üzerine büyük bir yük olur. [140]

Bir muğannînin yanında bir başka muğannî olduğu zaman, dikkatleri yanındaki mugananîye çekmemeli, kendini arka plana atıp yanındaki muğannîyi ön plana çıkarmamalıdır. Ayrıca yanındaki muğannîye de kendisini övmemeli ya da sataşmamalıdır. Çünkü bu durumda o kişi muhatap alıp cevap vermeyebileceği gibi, yanlışla düşüp kötü bir şekilde de karşılık verebilir. Bu durumda aralarında asabiyet oluşur ve böylece hoş olmayan durumlar ortaya çıkar.

Muğannînin, şarkılarda konu edilen kıyafetler, mücevherler, kılıçlar, atlar, arkadaşlar, avcı kuşlar, döşemeler, kitaplar vb. konularla ilgili bilgi sahibi olması gerekir. Ayrıca bir sultanın huzurunda bulunduğunda ve sultan ona herhangi bir konuda soru sorduğunda, sadece cevap vermek için ya da kendisinden müzakere yapması ve konuşması istenirse o takdirde konuşur.

Muğannî başkasını fazla taklit etmemeli, kimseyi küçük görmemeli, bayağı ve sıradan da olmamalı, huzurdayken kıyafetini çıkarmamalı, şakalaşmamalı, kendisine

tahsis edilen yerden başka yere geçmemeli, bulunduğu yerden de ihtiyaç dışında kalkmamalıdır. Elbisesini yerlerde sürünecek kadar salmamalı, izin verilmedikçe zehzehe yapmamalıdır. Sultan içki içerken onunla birlikte içmemeli, yöneticiler ayağa kalktığı zaman enstrümanı ile birlikte kalkmalı, bir reisin/yöneticinin huzurunda uyumamalı, uyuyacaksa da cemaatle/toplulukla birlikte uyumalıdır. [141] Muğannî, meclisteki diğer insanların sevdiklerinden ziyade yöneticinin istediği ve sevdiği şarkıları söylemelidir.

75. Geçmişte Erkek ve Kadın Muğannîler ile İlgili Övgüler

Ebû'l-Atâhiye, şarkıcı Muhârik'le karşılaştığında ona şöyle demiş:

*“Ey Ebû'l-Mühennâ! İhtiyaç duyduğumuzda bizi coşturursun
Eğer sözler yemek olsaydı senin şarkıların da o yemeğin katığı olurdu”*

Nâcim:

*“Âtib mükemmel çaldı, daha önce şakıması/söyleyişi mükemmel olduğu gibi
Şarkıdan önce müziğe girdiğinde ise, onun şiirlerini udu söyler”*

Başka bir söz:

*“Ona bakmakla gözler ferahlar, şarkı söylerken de kulaklar ferahlar
[142] Onun tercî' yaparken ki sesleri, daldaki kuşun ötüşü gibidir”*

Başka bir söz:

*“Solu, sağına söylediklerinden usandı
Kavmi de karşısında bir kale gibi duruyor
O sanki keskin bir kahraman gibidir”*

Başka bir söz:

*“Âtib ve udu ses verdiği müddetçe
Şarapla baş başa kaldık bol bol içtik
Udunun telleri hüüzün ve endişeye davet etti
Bu durumdan çıkmak/uyanmak isteyeniyi öldürürüz”*

Başka bir söz:

*“Her istediğimde ve işaret ettiğimde şarkı söyleyen Muğannî
Sesiyle göz kapaklarımızı kaldırır, kalbe düşünceleri hücum ettirir”*

Bazı şairlerin Alleveyye'nin ölümü hakkındaki sözleri:

*“Eskiden Muhârik ve Alleveyye'nin sesi ile eğlenen insanlara deyin ki; [143]
Eğlencenin yarısı öldü, giden o yarıya ağlayın ve Muhârik'in sesi ile eğlenen
Bir ustadan şarkı dinlemek sahte olanlardan dinlemek gibi değildir”*

Ud, udun telleri ve mızrapların sıfatları hakkında başka bir söz:

*“Sırrından ortaya çıkarıp dinlettiği “muhaffef” ile kulağımız şenlendi
Onun “ziri” ateş, “bami” toprak, “mesnası” rüzgâr “meslesi” su içindir
Herkes tabiatı itibariyle ondaki bir nağmeye arzu, iştihak duyar
Sağ elinin vuruşundan acı duyar ancak
Sol tarafı (kalbi) onu kucaklayıp bağrına basar ve yudum yudum emer
Bunu yapmaya devam etti ve ta ki, [144]
En güzel vuruşuyla Muharik'i bile cezbedtiğini bana gösterdi.
Öyle ki, iki Babilli'nin ona
Lafzın kendisinden çıktığı bir sihir kattıklarını sandım.”*

Başka bir söz:

*“Yapısı itibariyle ruhumuza benzeyen
Hızlıca tarab eden bir ud taşıyor
Bir genç kızın kolu gibi uzun bir boynu var
Kolundaki bilezikler gibi de perdeleri var”*

76. İlk Zamanlarda Erkek ve Kadın Muğannîlerin Hicvedilmesine Dair

*“Bizim ölümümüzden korkarak sustuğunda
Ona Allah iyiliğini versin derim
[145] Zanneder ki bununla onun şarkı söyleyişini kastediyorum*

Hâlbuki ben onun susmasını kastediyorum”

Başka bir söz:

*“Muğannînin nağmeleri donuk, iki eli dengesiz
Açık bir sayhanın (meyanın) zevkinden yüzünde eser yoktur
Hiç kimse onu bir kavmin yurdunda ikinci defa görmemiştir”*

Başka bir söz:

*“Öyle bir şarkıcı ki şarkı söylüyor
Sanki vızıldıyor onlarda vızıldaşıyorlar
Ona ağır konuştuk, oda bize şarkı söyledi
Vallahi intikamını bizden aldı”*

İbn Rumî:

*“Şündağ ortalıktan kaybolunca onun için dedik ki,
Kör bacımız nerelerde!
Dediler ki; yüksek bir konağın duvarından düştü
Herkes dedi ki; hayırlısı buymuş”*

Başka bir söz:

*“Dondurucu soğuklar bize ancak
Zerzûr şarkı söylediğinde yaklaşabilir
[146] Allah onu dilsiz etsin, dinleyenlerini ne kadar ahlaksızlığa yönlendirdi
Kendisi de ne kadar ahlaksızlık yaptı”*

Başka bir söz:

*“Öyle bir muğannî ki, şarkı söylediğinde kederlinin kederini artırır
Durumu en güzel olan, sağır olandır”*

77. Günümüzdeki Muğannîlerle İlgili Övgüler

İbn Bişr rahmetli babamla ilgili dedi ki:

*“Şarkıyı çaldı ve öyle bir ikâ‘ yaptı ki
Güfteye gerek kalmadan, çalışı bizzat beyandı
Sanki onun eli ağzı gibidir, kasibinin¹⁴⁷⁶ de sanki dili vardır”*

Abdü’l-Muhsin’in, şiirlerini ölçülü bir şekilde bestelediğim kulağma gittiğinde bana yazdıkları: [147]

*“Bir genç ki, udun tellerine değer değmez
Onu duymak için bütün organlar harekete geçer
Ud çalışına mı, sesini dinlemeye mi?
Yoksa ritmine mi hayran kalırsın, anlayamazsın
Eğer kederler fitrat olsa,
Bu genç şarkı söylerken keder kalmaz”*

Bedî’in benimle ilgili sözleri:

*“Faziletli kişi faziletlerine mukabil rızıklandırılrsa
Senin faziletlerin sebebiyle rızıklar lütfedilir
Ey Ebû’l-Hüseyn! Sen öyle çok faziletlere sahipsin ki
Daha önce İshâk (el-Mevsîlî) bile böylesi faziletlere sahip değildi
Bestelerini sanatla süsledin,
Usta olanlar bile bunun gerisinde kaldı
[148] Senin katıldığın meclisler büyüyüp geliyor
Eğer bir gün ortadan kaybolursan, O meclislerin letafetinden eser kalmaz.”*

Ebû’l-Meşkûri’l-Halebî bana yazdı ki:

*“Ey her açık fazilet sahibinin kendisinden ayırt edildiği kişi!
Seni hatırlamaktan kalp hatıralarla ve arzularla dolar
Bana udunun tellerinden haber ver ki, kalbin de telleri vardır”*

Ebû’l-Hüseyn El-Kanû’ eş-Şair’in bana yazdıkları:

¹⁴⁷⁶ Bir tür üflelemeli çalgı.

*“Ey bütün faziletlerin yegâne sahibi olup
Bu eşsizliği ortadan kaldırılamayacak olan kişi!
Allah sana iyilik versin
Faziletli ve uyanık olan kemalin her manasında eşsizdir
Sen gam ve keder ordusunu dağıtan,
Şarkıları ve bu sanatın güzelliğini bir araya toplayan kişisin”*

[149] Mufaddal b. Said el-Mağribî'nin bana yazdıkları:

*“Ey insanlara dağıtılmış bütün güzel hasletleri kendisinde toplayan kişi
İnsanların arasında davranışları en asil, ihsanı eksiksiz ve en şerefli olan kişi!”*

Ebû'l-Ğanâim Zeyd b. Ahmed bir kıtada bana şöyle yazdı:

*“Şayet onu görmeden önce udunu konuşturan bir hatip görseydik
Bu parmaklar yazmaz kötürüm kalırdı”*

78. Günümüzde Muğannîlerin Hicvedildiği Konular

[150] Babamın, Ahî Said el-Ebras diye bilinen bir muğannî hakkındaki hicvi:

*“Ahi Said'e hayret ediyorum
Onun hayalinde canlandırıp ortaya çıkardığı temsillere de hayret ediyorum,
Oysa vücudunda bulunan ve cildinde ortaya çıkanların farkında bile değil
Şayet farkında olsaydı feryadı figanından kör olurdu”*

Muhassin el-Muğannî ile ilgili bazı şairlerin söyledikleri:

*“Güzel şarkı söyleyemez hiçbir zaman da söylememiştir
Şarkı söylemesi öylesine bir fakirliktir ki zenginliği yok eder
Şarkı söylediğinde sesiyle sanki kavmini öldürür
Bugün bağırsa, dünyanın sonunun geldiğinin işaretidir”*

İbn Şamiyye hakkında bazı yeni şairlerin sözleri:

“İbn Şamiyye bize şarkı söylerse

Oluşturduğu soğuktan bizi Şam 'da hissettirir

[151] *Kabız ve tutuk olan kişi sözle bile ifade edemediklerini*

Şarkılarıyla nasıl ifade edebilir ki

Şayet şarkı söylemek isterse her yıla ancak bir şarkı düşer

Yaşı ilerledi ve hala kendini genç zanneder

Babana yeminim olsun ki benim yaptığım besteleri hiç söylemez

Ama bazen şans kötü gider ve vuran vurmak istediği yerden vurulur”

Aynı şairin Nasîratü'l-Muğannî hakkındaki sözleri:

“Dediler ki; Ebû Nasr anjin¹⁴⁷⁷ olmuştur

Ben de bu söze göre güzel bir laf söyledim

[152] *Aslında o şarkı söylerken biz anjin olduk*

İnsanları ölüme çağırıyormuş gibi şarkı söylediğinden”

Bu şairin İbn Nedîm ez-Zâmir ile ilgili sözleri:

“Benim konumum ondan daha yüksek ve parlak olduğu halde

Zâmir rütbe konusunda benimle yarışmaya kalktı

Ben ise tenezzül etmeyerek dilimi ve kulaklarımı ondan korudum

İddia eder diye edeb ve fazilete daldım ki

Benimle aynı yerdeyken bile iddialaştı

Ben de ona, şair Ebû Tayyib'in

Benî Mesmai'nin kölesi ile ilgili sözlerini söyledim”

El-Mütenebbî'nin (Ebû't-Tayyib) Benî Mesmai'nin kölesi hakkında söylediği söz de şöyleydi:

“Benî Mesmai'nin kölesi bana sövdü

Ben de kendimi ve şerefimi ondan korudum

[153] *Onu aşağılamak maksadıyla ona cevap bile vermedim*

Köpek ısırıldı diye kim köpeği ısırır ki!”

¹⁴⁷⁷ Boğazın iltihaplanarak şişmesi anlamına gelen bir tür hastalıktır.

Bu şair, bir gurup muğannî ile ilgili bir kıtada şöyle demiştir:

*“Benim onlardan üstün bir özelliğim var ki
Bu özellikle insan diğer varlıklardan ayrılır
Ortaya çıktıkları kavmin arasında benim bir mislim yoktur
Korkaklar nerede cesurlar nerede!
Şayet söylediklerimi inkâr ederlerse
Bu, söylediklerimin sadece bir kısmıdır
Akli başında olan kişi için delil olarak bu kadarı yeter”*

Bu şairinin İbnetü'l-Assâra ile ilgili sözleri:

*“Çırpı bacaklı, burnu koku almayan
Güzel şarkı söyler, fakat öyle bir burnu var ki, leş gibi kokar
Ağzıyla sana şarkı söylüyor, burnu ile adeta yelleniyor
Ondan çıkan bizden irak olsun”*

[154] Bu şairin diğer bazı şarkıcılar hakkındaki sözleri:

*“Asrımızda bizi eğlendirecek bir erkek bile kalmadı
Artık eğlencenin ömrü bitmiştir
Üç kişi vardır ki, geldikleri zaman mutluluk kaybolur
Tarab ve eğlence kaçır gider
Üçü de kördür, basiretleri yoktur
Ne şarkı söylerken ne de çalarken
Oturdukları zaman ağır gelir
Eğlendirirken ise soğuk gelirler
Şakalaştıklarında küçük düşer
Konuştukları zaman yalan söylerler
Bildikleri zaman kısa kısa söyler
Vuslata ulaştıklarında ise ilişkiyi keserler
İnsaf ettikleri zaman aslında zulmeder
Önce öne çıkar sonra da kaçarlar
Söz verdikleri zaman sözden döner*

*Yemin ettikten sonra ise gaddarlık yaparlar
Güven verdikten sonra ihanet eder
Hatalarını sorguladığında ise kızarlar
[155] Onlara dostluk gösterilince katı davranırlar,
Oyuna getirdiğinde ise asıl seni oyuna getirirler
Onları kandırduğunda, asıl seni kandırmış olurlar
Onlara yakınlaşmayı düşündüğünde, onlar zaten yakın olurlar.
Çekildiklerinde çekmiş olurlar, onları yormaya çalışırken asıl onlar yorarlar
Güldürdüğünde gülmekten yere yatar, yüklediğinde ise asıl onlar yüklerler
İnsanlar onlardan çekinsinler, çünkü kalpler Allah'ın dediği gibi değişir”*

Abdü'l-Muhsin es-Sûriyyi'nin Nasîratü'l-Muğannî ile ilgili sözleri:

*“Ebû Nasr gece şarkı söylediğinde onu erkek sandım
Şayet Ebû Nasr bir gün bunu okursa o zaman belki yardım olunur
En küçük zurnacının zurnası da küçüktür ve çalınca sanki böğürür”*

79. Eski Muğannîlerin Beste Sayıları

Ma'bed: Bütün bestelerinin toplamı 46 şarkıdır.

[156] İbn Süreyc: Yaklaşık 30 şarkısı vardır.

İbn Muhriz: 26 şarkısı vardır.

Ğarîd: 28 şarkısı vardır.

Malik b. Ebi's-Semh: 40 şarkısı vardır.

İbn Aişe; 17 şarkısı vardır.

Dehman: 21 şarkısı vardır.

80. Eski Muğannîlerin Şarkıları Kimden Aldıklarına Dair

Tuveys; Saib Hâsir ve Neşîd'dan sonra Medine'de ilk şarkı söyleyen kişidir.
Tuveys dedi ki: “Hz. Muhammed'in vefat ettiği gün doğdum. Ebû Bekir'in öldüğü gece

sütten kesildim. Hz. Ömer'in katledildiği gece ihtilam oldum. Hz. Osman'ın öldürüldüğü gece evlendim. Hz. Alinin öldürüldüğü gece de çocuğum oldu."

Ma'bed; şarkıyı Cemile'den ve Mâlik b. Ebi's-Semh'den almıştır. [157] Mâlik ve Ma'bed, ikisi de aynı yoldan geçmiştir ve şarkıyı aynı üslupla söylerlerdi.

Ĝarîd, İbn Süreyc'in hizmetçisiydi. İbn Süreyc onu dinlediğinde hayalleri canlanırdı. Ancak daha sonra onu yanından kovdu. Kovmasının sebebi de cinlerle ilgilidir. Cinlerin söylediği bir şarkı vardı ve bu şarkının söylenmesi yasaklandığı halde Ĝarîd o şarkıyı söylediği için İbn Süreyc onu yanından kovmuştur.

İbn Süreyc ise; siyahi idi. Şarkıları Ma'bed'den, Ĝarîd'den ve Malik'ten almıştır. İbn Süreyc müzik konusunda onların arasında en üstünüdür ve en iyi beste yapan kişidir. Aynı zamanda remel türündeki yöntemleriyle tektir. Ne öncesinde ne de sonrasında onun gibi güzel şarkı söyleyen, güzel boğaza sahip ve tarab eden bir kişi gelmemiştir. İbn Süreyc kendi döneminde şarkı tavrıyla eşsizdir ve ondan sonra gelenler onun tavrını, güzelliğinden dolayı kadınların şarkı söyleme tavrına benzetmişlerdir.

Birinci makale Allah'ın yardımını ve Hz. Muhammed'e salavat getirerek tamamlanmıştır. Ardından ameli mûsikî ile ilgili makale gelecektir.

[159] II. MAKALE

***Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn* İsimli Kitabın İkinci Makelesi**

Müellif: İbnü't-Tahhân olarak bilinen, rahmetli Ebi'l Hasen Muhammed b. el-Hasenî



[160] Rahman ve Rahim olan Allah'ın adıyla.

Şeyh Ebû'l-Hüseyin Muhammed b. el-Hasan İbnü't-Tahhân'ın telif ettiği "Havil Fünûn ve Selvetü'l- Mahzûn" isimli eserinin -mûsikî- sanatının pratik yönünü ihtivâ eden ikinci makalesi:

1. Mûsikî kelimesinin anlamı, mûsikînin ölçüleri ve oluşumu, nağmelerin harflerle ifade edilmesi ve bunların birbiriyle uyumlu olarak ifade edilmesi
2. Udun mûcidi kimdir? Udun ilk icâdı ile ilgili farklı görüşler.
3. Ud sazının ölçüleri, nasıl bir çalgı olduğu ve uda verilen isimler.
4. Perdelerin isimleri, yerleri, bağlanış şekli ve bununla amaçlanan şeyler.
5. Tellerin yapılarını, isimlerini, ağırlıklarını, seçimlerini ve bir araya getirilme usullerini bilme.
6. Tarikaların isimleri, türleri, devirleri ve vuruş yerleri
7. [161] Nağmeler nasıl elde edilir, nağmelerin durumları, miktarları, telli çalgılardaki nağme sayısı ve bunlarla ilgili açıklama.
8. En temel lâhinlerde bulunan nağmelerin türleri, bazı perdelerde geçişlerin sınıflandırılması
9. Kullanılan îkâ'lardaki işaretler ve bunlarla ilgili gerekli olan hususlar.
10. Fârisî udunu en iyi icrâ eden kişi ve Fârisî udun tarîka sayıları
11. Arap şarkılarını Arap udu ile en iyi icrâ eden kişi.
12. Udun nitelikleri, ud hakkında methiyeler, ud üzerinden yapılan benzetmeler ve şiirlerde ud hakkında söylenenler
13. "Zir" telini aşağı, "bam" telini yukarı takmanın sebebi hakkında
14. Akordu bozulmuş udun akordunun nasıl düzeltileceği hakkında
15. [162] Güzel/Hoş îkâ'ların sayıları, türleri ve isimleri hakkında
16. Raks türleri ve isimleri
17. İbrahim b. el-Mehdî, İbrahim el-Mevsîlî ve onun oğlu İshak el-Mevsîlî'nin îkâ' vuruşlarıyla ilgili ihtilafları hakkında
18. Süreyci, mâhûrî, mücenneb ve muhalif hakkında
19. Hüsrevânî, tarhânî, humeyrî ve hafîfü'l- hezec hakkında
20. Her bir hançere türüne göre uygun çalgı aleti seçimi hakkında

21. Tamburlar, mizefler, rebablar, mizmarlar, davullar, erĝaneler, kaysâralar, defler, ŧelyak, salih ve kenkele hakkında
22. Tarika türlerinde farklı lâhinlerin kullanımını ve bunların birleŧtirilmesi



[163]

1. “Mûsikî” İsmimin Anlamı

Onların mûsikî dedikleri şey lafzen “elhân”dır (makam/beste/melodi). Elhân ise; geleneksel bir şekilde nazmedilmiş kelimeleri oluşturan harflerle bütünleşmiş, sınırlı ve âhenkli notalar birliğidir.

Şöyle söylenmiştir: Mûsikî ismi diğer feleklere üstünlüğünden dolayı Yunanca “mûsikâ kıyâ” adı verilen en büyük felekten gelmektedir. Mûsikî sanatı diğer sanatların en üstünü olduğu için bu sanata da “mûsikî” ismi uygun görülmüştür.

Yine şöyle söylenmiştir: Mûsikî her dile uyum sağlar. Huyları etkiler, tabiatları değiştirir, sakin olanı harekete geçirir, hareketli olanı da teskin eder (sakinleştirir).

Orpheus şöyle demiştir: “*Mûsikî erdemlilerin ve erdemsizlerin icrâ ettiği hem ruhani hem cismani bir sanattır, dolayısıyla mûsikînin insandaki çok sayıda meziyeti bir araya getirdiğini görürsün.*”

Yine şöyle söylenmiştir: “*Mûsikî hareket, sayı ve zamanı bir araya getirir. Başka bir ifade ile farklı hareketleri bir araya getiren sanattır.*” Günümüzde mûsikî ismini duyan herhangi bir kişi, [164] bunu sadece tellerden, çalgılardan vs. ibaret zanneder. Fakat bu bir hatadır. Çünkü mûsikî kavramı, hem teorik hem de pratik yönü olan bir sanatla ilgilidir. Mûsikî vurmali çalgılardan, telli çalgılardan ve nefesli çalgılardan elde edilen insan ürünü olan nağmelerin, bilinen bir hesap ile bir araya getirilmesidir. İnşallah ilerde bu husus daha iyi anlaşılacaktır.

2. Ud Sazının Mûcidi ve Bu Hususta İnsanlar Arasındaki İhtilaflar

Bu hususta konunun uzmanlarının genel görüşüne gelecek olursak; Taberî, tarihinde şöyle demektedir: “*Lamek b. Mehvîl b. Muhril b. Metûşelah b. Uhnuk b. Fesil b. Âdem çok sayıda kadınla evlendi. Çok mal mülk sahibi oldu, ancak kız çocukları olmasına rağmen hiç erkek çocuğu olmadı. Ömrünün sonuna doğru bir kadınla evlendi ve o kadından bir erkek çocuğu dünyaya geldi. Bu duruma çok sevindi. Bu erkek çocuk dokuz yaşında vefat etti. Bu duruma çok üzüldü. [165] Ölen çocuğunu gömmek istemedi ve bir ağaca astı. O’na şiirler eşliğinde ağıtlar yaktı. O çocuğun etleri artık çürümeye ve*

ağaçtan düşmeye başladı. Kemikleri düşmeye başladı. Sadece uyluk ve baldır kemikleri kaldı. Bunun üzerine Lamek bir dal parçası aldı. Onu ortadan yardı ve inceltti. Sonra bu dalı iç içe geçirdi. O dalı ölen çocuğunun kalan uyluk ve baldır kemiğine benzetti. Tutacak sapını da ayaklarına ve parmaklarına benzetti. Böylece yaptığı aletle kör oluncaya kadar ağıt yakmaya ve ağlamaya devam etti.” Bu, udun icâdı ile ilgili bir görüştür.

Rivayet edilen bir diğer görüş de şudur: İblis (aleyhiline) Davud’un (as.) kavmini, ibadetle ve Dâvud’un (as.) mezmurları ile tarab olduklarını (çoştuklarını) görünce onları bundan uzaklaştıracak bir şey ile kandırmak istedi ve böylece diğer çalgıları yaptı. Sonra bunları sandıklara koydu. Tacir bir adam suretine girerek bu sandıkları topluluğun içindeki en zahit kişiye getirerek ona emanet etti. Zahit kişiye, “*Ben buralı değilim. Bir yolculuğa çıkmaya niyetlendim, bu sandıkları da sana emanet ediyorum. Eğer gidişimin üzerinden bir yıl geçer ve geri dönmezsem, bu sandıkları aç ve içindekileri sat. [166] Parasını da uygun gördüğün kişilere sadaka olarak ver”* dedi ve yoluna gitti.

Bir sene tamamlanınca zahit kişi sandıkları açtı ve onların içinde daha önce hiç görmediği, tanımadığı aletlerle/çalgılarla karşılaştı. Ardından onları satmak için insanları etrafına topladı. İblis ise bir erkeğin kılığında halkın arasına girip bu çalgıların satışı için insanları çağırmaya başladı. Halkın bu çalgılarla ilgili hiçbir fikri yoktu ancak iblisin bunları pazarlaması ilgilerini çekti. İblis o çalgıları kendisi satın almaya başladı, böylece fiyatları yükseltmeye başladı ve satın aldığı her çalgıyı da çalıyordu. Bu nağmeleri ve ritimleri dinledikçe insanların hoşuna gitti ve fiyatları yükselterek birbirleri ile yarışa girdiler. Halkın zenginleri ise aletleri çalmak, onların isimlerini öğrenmek istedikçe iblis reddediyordu. Bundaki amacı ise insanların isteğini ve arzularını artırmaktı. İblis mecbur kalınca bu aletleri artık onlara öğretti. Sonra da bu çalgılar halk arasında yayıldı ve çalmaya başladılar. Böylece Hz. Davud’un mezmurlarını terk ettiler. Bu da zayıf bir rivayettir.

[167] Akla uygun ve kabul edilebilir olan görüş ise şudur: Filozoflar kendilerini ilim ve hikmet istemekle yorunca ve bedenlerini zorladıkça düşüncelerini ve kendilerini dinlendirmeye ihtiyaç duymuşlar ve bu aletleri icat etmişlerdir. Ancak bunu yaparken de

hikmetin sınırından çıkmamışlardır. Filozoflar bu aletleri insanların dört tabiatına göre, hüzünden mutluluğa, mutluluktan hüzne, korkudan cesarete ve cesareten korkuya geçiş ve buna benzer durumlarını düşünerek oluşturdular.

Eski zaman filozoflarından birisi -zannedirim Pisagor- boş olan ve daha sonra içi boşaltılmış olan cisimlerin arasında bir oran olduğu gerçeğini ortaya çıkarmış. Bir gün dökümcüler veya demirciler çarşısından geçerken daha önce telif etmeyi düşündüğü bir şeye benzeyen, birbiriyle vezinleri orantılı/uyumlu sesler duymuş. Durmuş ve bu sesleri çıkaranları bir müddet izlemiş. Arıdan bu seslerin îkâ'larını terennüm etmeye başlamış. [168] Bunların, kendi zihninde olanla ve yapmak istediği şeyle uygun olduğunu fark etmiş. Yapmak istediği şey de böylece varlık âlemine çıkmış.

Daha sonra evine dönmüş ve farklı birçok cisim arasında ilişki kurmaya çalışmış. Sonra hissi inceliğinden dolayı bu istediği nispeti fark etmiş ve böylece istediği aleti yapmış.

Nikomakûs dedi ki: *“Pisagor nağmelerin oranlarını, çekiçlerin vuruluşu sırasında çıkan kalın ve ince sesler ile bu seslerin arasında oluşan ritimden ve aralarındaki uyumdan dikkat ve hisleri ile tespit etti.”* Bu ise, bu konudaki en makul ve en anlamlı rivayettir. En doğrusunu Allah bilir.

3. Udun Ölçüleri, Niteliği ve İsimleri

Yabancı udlarla ilgili olarak bir şey söylemeye hacet yoktur. Çünkü bu bölgede bu tür udlar çok azdır ve onları çalan kişi de mevcut değildir. Ayrıca farklı türlerde oldukları için bilinen bir ölçüsü de yoktur.

[169] Üzerinde ittifak edilen şekliyle Arap udunun isimlerinden birisi; “el-Barbad”dır. Aynı zamanda “el-Berbes” de denir ve onun kökü “Berbec”den gelmedir. Bu kelime, bâbü'l-cennet (cennetin kapısı) anlamındadır. Udun diğer isimleri ise “el-Vezn” ve “el-Müzhir”dir. Ud ile ilgili şair demiştir ki;

*“Müzhiri (Udu) konuşturdu ki uzun zamandır sessizdi
Eğlence coşmaz ûud ses vermedikçe”*

Dedi ki; *“Bizim udumuz sürekli çalışır.”*

Dedi ki;

*“Müzhir (ud) çalınmayı özlediğinde,
Cömert insanların kulakları da onu duymayı özler.”*

Berbes ise Farsçadaki “berbere” kelimesinden gelmektedir. Bu nedenle Onu vasfeden bazıları dediler ki;

*“Berbere udunun bam teli olduğu gibi ses verdi
Bir ihtiyarın çocuklarına yüksek sesle seslenmesi gibi”*

Udun isimlerinden bir diğeri de; “el-kiran”dır. Şair dedi ki; ?¹⁴⁷⁸

[170] Denilmiştir ki; *“El-kirân, mızrabın adıdır. Bazı kitaplarda böyle geçmektedir.”*

Udun niteliği: Ud yapımı için sedir/kökнар ağacı ahşabının en eskisine bakılmalıdır. Bu, düz, yarasız, yarıksız, budaksız, yanıksız ve çivi izi olmayan bir ahşap olmalıdır. Seçilen ahşap ince bir şekilde biçilir. Gövdesinin imal edildiği kısım, şeritlerin olduğu tekne/arka kısımdan daha kalın yapılır. Ayrıca udun yüz kısmı çekip ayrılmasın diye tek parça yapılmamalıdır. Belki iki veya üç parçadan oluşmalıdır. Sonra udun teknesi ölçülüp, hesaplanır. Sağlam bir biçimde tamamı inceltilir. Ardından udun iki yüzünün de eşit şekilde kabuğu soyulup ayrılır. Şeritleri eşit ölçüde yapılır ve her bir şerit karşısındakine eşit olur ki, hizaya konulduklarında biri diğerinden ne fazla ne eksik olsun.

Bazen on üç şerit kullanılsa da, udun sırt kısmı ortaya çıksın ve iyi bombe olsun diye gövdenin en mükemmel ve en düzgün olanı, on bir şeritten yapılındır. Ayrıca her bir şerit diğerinin üzerine monte edilmez. **[171]** Şeritler sağlam olsun diye altına az miktarda yapıştırıcı konur ve şeritleri bir arada tutan taşıyıcı yaprak, iyi kalitede manşüriden yapılmış olmalıdır. Yarılmış olursa bu daha iyidir ki, şerit üzerinde tıkırdama yapmasın. Udun sapı/klavyesi, tutulduğunda elin onu iyice sarması için, mutedil bir

¹⁴⁷⁸ Yazmada ilgili beyitlerin bulunması gereken satırlar boştur.

şekilde ve nazikçe oyulur. Sağlam bir burguluk/eğik sap ve biraz kalın olarak burgular yapılır. Her ikisi de önemli olduğu için alt eşik (muşt) ve üst eşik (enf), öne ve geriye doğru düzeltilirken ihtiyatlı olunmalıdır. Bu alt eşik ve üst eşik (...)¹⁴⁷⁹ içtihatla değil ittifakla böyle yapılır. Udun klavyesi oluşturulurken dikkatli davranılması gerekir ki, öne veya arkaya doğru bir eğiklik meydana gelmesin. Udun göğsü/düz kısmındaki oymalı kafes özenle yapılmalıdır ve sağlamca yerleştirilmeli/sabitlenmelidir. Aksi takdirde udu çalarken hınsır telinde cızırtılı bir ses oluşacaktır. Süslemenin de çok abartılı veya çok silik olması uygun değildir. Süsleme yüzeysel ve ölçülü olmalıdır.

[172] Muşt/alt eşiğe gelince; hiçbir şeyle ağırlaştırılmamalıdır. Fildişi, abanoz, altın veya herhangi bir değerli taşla kaplanmamalıdır. Çünkü bunlar udun sesini donuklaştırır/cansızlaştırır. Udun süslemesinde genelde sarısabır, sandal ya da kâfur ağacı kullanılır. Ancak bu ağaçlardan ud yapılmaz, sadece süsleme yapılır.

Udun ölçüleri: Uzunluğu, bitişik olarak kırk parmak, genişliği/eni aynı şekilde on altıparmak, derinliği de bitişik şekilde on iki parmak olmalıdır. Alt eşik (muşt) udun alt tarafından iki küsur parmak, udun üzerine yerleştirilecek olan klavyenin/sapının ölçüsü ise bir karış ve bir parmak boğumudur. Burguluğun (bancak) uzunluğu da bir karış ve bir boğumdur. Burgular (akort vidaları) ise sekiz adettir. Eğer ki uda zîr hâd teli de takılacaksa, o zaman burgular on adet olur, her ne kadar bu tel gününüzde bilinmiyor olsa da. Gözlerin yerleştirileceği burguluk kısmında bitişik parmakla sekiz parmak ölçüde gözler açılır. [173] Alt eşğin/muştun altında derin bir delik açılır ki, bu udun sesini daha yumuşak hale getirir.

En iyi udlar, süslemesiz, nakışsız, fildişi, abanoz ve benzerinden uzak olan ve sade bir ağaçtan yapılandır. Şayet abanozla süslenmesi zorunlu ise, bu mümkün olduğunca hafif ve abartısız bir şekilde yapılmalıdır. Udun en düzgün şekli budur.

Uda ve diğer müzik aletlerine zarar veren ve yapısını bozan şeyler ise şunlardır: Aşırı sıcak, aşırı soğuk, yağmur, rutubet, sıcakta taşınması, terli vücuda temas etmesi, güneşe ve ateşe maruz kalması, nemli hava, sıcaktan şişmesi, kumaş türü şeylerle sarılması, üzerine şarap dökülmesi, gülsuyu veya benzeri sıvı sıçraması, alt eşğin/muştun

¹⁴⁷⁹ Yazma da burada olması gerek iki kelime silinmiş olduğundan okunamamıştır.

veya üst eşiğin/enfin değiştirilmesi ki, bütün bunlar udun ilk formunu ve mevcut halini bozar. Ayrıca çatlamak, yarılmak, şeritlerin ayrılması, askısından dolayı yüzeyinin bel vermesi/şişmesi de aynı şekilde uda zarar veren şeylerdir. [174]

Perdelerin İsimleri, Yerleri, Ayarlanması ve Bununla Amaçlan Şeyler

Bazı insanlar, perdelerin bağlantı farklılığına göre uddaki nağmelerin sayısının da farklı olacağını zannederler. Biz burada üzerinde ittifak edilen görüşü zikredeceğiz ki bu da, müzikte takip edilen bir kanun mesabesinde olup perdelerin en uygun bağlanma yöntemi çerçevesinde seyrederek. Bu sahanın en kıymetli konusu budur.

Perdeler, nağmelerin sınırlarını ifade eder. Uddaki nağmelerin ve boğazdan çıkan harflerin çıkış yerleri bu altı tel/perde ile ilişkilidir. Bir ses/harf, boğazdaki gerçek yerinden çıktığı zaman saf/net olarak çıkar. Telden çıkan nağme de böyledir. Doğru perdeden çıkarsa saf/net olarak çıkar.

İnsan için doğal nağmelerin çıkarıldığı ve bütün lâhinlerde kullanılan perdeler altı tanedir. [175] Bunlar mücenneb perdesi, sebbâbe perdesi, vusta'l-fürs perdesi, vusta'l-arab perdesi, bınsır perdesi ve hınsır perdesidir. Vusta'l-arab ile bınsır perdeleri arasında başka bir perde daha vardır ki, onun adı zelzel perdesidir. Ancak insanların çoğu bu perdeyi ihmal eder. Yine bınsır ile hınsır perdeleri arasında başka bir perde daha vardır. Aynı şekilde o da ihmal edilir. İlk verdiğimiz sayının dışındaki bu perdeler, İranlıların kullandığı perdelerdir. Ancak yerlerini bildiğim için, ben çıkış yerlerine basarak bu perdeleri de kullanıyorum. Bunu yapmak henüz öğrenme aşamasında olanlar için zordur. Dolayısıyla bu perdelerin terkedilmesi daha uygun ve daha doğrudur.

Udun perdelerini bağlamak için bu konuda bilgi sahibi olmak gerekir. Udun perdelerini ayarlamak isteyen kişi bir pergele ihtiyaç duyar. Pergeli, ayarlamak istediği kadar açar ve sağlam bir ölçü ile perdelerin aralarındaki orantıyı ayarlar. Matematik yeteneği olan kişi, pergel olmaksızın da perdelerin ölçülerini ve yerlerini bilir. [176] Hisleri ve tecrübesiyle nağmeleri karşılaştırarak perdeleri doğru bir şekilde bağlayabilir. Yukarıda ölçüsünü verdiğimiz şekilde perdeler tamamlanırsa nağmeler sağlam ve saf/net çıkar. Bu kadar izah kâfidir.

Perdeleri göstermek için beyaz bağırsaktan yapılan dört bükümlü tellerden fazlasına ihtiyaç duyulmaz. Ancak bu teller kalından inceye aşamalı olmalıdır. Şöyle ki, birincisi kalın, ikinci kalın olandan biraz ince, üçüncüsü de ondan daha ince olmalıdır ve sonuna kadar bu şekilde ayarlanır. Şayet gözle bu ölçümlene yapılamıyorsa, tartılarak yapılması daha doğrudur.

5. Teller, Özellikleri, İsimleri, Seçimleri ve Yapısı

Sert/sıkı tellerin sesi tiz çıkar, gevşek tellerin sesi ise pest çıkar. Bununla ipekten ve bağırsaktan yapılan telleri kastediyorum. Yine ince teller, tizliğe ve hızlı titreşime sebep olur. [177] Kalın teller ise pestliğe ve titreşimde ağırlığa yol açar. Titreşimin hızlı olması, kulağı tirmalar ve sesi dağıtır. Telin kalın olması durumunda ise hareketi ağır olur.

Nağmelerin, tiz/pest -sert/ yumuşak -hızlı/yavaş -hafif/ağır gibi özellikleri bulunduğu için, buna uygun olarak tüm nağmeleri karşılayacak teller imal edilmiştir. Durum İshak'ın (el-Mevsîlî) ve onun tabilerinin zannettiği gibi değildir. Zira İshak, iki telden çıkan nağmelerin tümünü kapsadığını ve diğer tellere ihtiyaç bırakmadığını düşünmüş, bu tellerin boğazdaki nağmelerin karşılığı olduğunu göz ardı etmiştir. Hâlbuki tabakatü's-siyâh ve tabakatü'l-iscâh olmak üzere iki tabaka taksim edilmiş ve aralarındaki uygunluk tam olsun diye her bir tiz nağmeye, karşılığı olan pest bir nağme ile mukabele edilmiştir. Böylece her bir lâhin diğerinden ayrılmıştır.

Tellerin aslı dört tanedir. Erken dönemdekiler “zîri'l-had” adıyla uda beşinci bir tel eklemişlerdir. Böylece udun beş teli olmuştur.

Kanderus el-Mûsikî şöyle demiştir: “Biz dört teli insandaki dört huya nispet ettik. [178] Zir telinin karşılığı cesarettir, cesaret ise sarı safrâya denk gelir. Mesna telinin karşılığı aşktır, aşkın karşılığı da kandır. Mesles telinin karşılığı ise iffettir, iffetin karşılığı da balgamdır. Bam telinin karşılığı yumuşak huydur, o da sevdaya karşılık gelir. Mesnanın karşılığı sürur ve tarab, meslesin karşılığı korkaklık, bam telinin karşılığı hüüzün, zir telinin karşılığı ise kasvet ve atılganlıktır. Tellerin birbirine oranları, insandaki huyların oranları gibidir.

Ziri ve meslesi, sarı safraya ve balgama, onları da yaza ve sonbahara benzettik. O da huy olarak cesaret ve korkaklığı temsil eder. Mesnâ ve bamı sevdaya ve kana, onları ise kış ve ilkbahara benzettik. O da huy olarak mutluluk ve hüznün duygularına karşılık gelir. Cesaretin belirtileri; mal-mülk, cömertlik, el açıklığı. Korkaklığın belirtileri; şehvetin kesilmesi, nefsin zelil olması, mertebenin düşmesi, hüznün ve kederdir.” Bütün bu yorumlar güzel ve isabetlidir.

Biz kopma ihtimaline karşı ihtiyat olsun ve ses daha güçlü çıksın diye telleri sekiz adet olarak belirledik. [179] Bu teller seçilirken şu şekilde düzenlenir: İlk olarak zir teli bir birim ağırlıkta olmalı, mesnâ teli, zîr telinin ağırlığından üçte bir daha fazla olmalı, mesles teli de mesnâ telininden üçte bir daha ağır olmalı, bam teli ise mesles telinden üçte bir daha ağır olmalıdır.

İpek teller seçkin, düğümsüz/boğumsuz, ne kalın ne de ince olan kusursuz bir ibrişimden seçilmelidir. Farklı cinslerden sakınılmalı ve tellerin hepsi aynı özellikte olmalıdır. Aksi takdirde nağme dağılır, kulağa itici gelir ve coşkuyu da yok eder. Bu ibrişimlerin saflığı ve doğru seçimi ile nağmeler saf/net olur. Bağıraktan yapılan tellere gelince; iki tel alınır ve bu tellerin uçları bir araya getirilerek bir ucu başparmak ile diğer ucu da sol el ile sıkıca tutulur. Sonra tel bir yere çarpılır/vurulur. Eğer teller aynı anda hareket edip yine aynı anda durursa bu teller uyumlu demektir. Birinin hareketi diğerinden önce biterse, bu teller uyumsuz demektir. Bu da bilinmeyen, ilginç ve güzel bir yöntemdir.

Uda ilk önce mesnâ telleri, sonra zir telleri, ardından mesles telleri, [180] en son ise bam telleri bağlanır. Tellerin birbirleri ile ölçümleri yapılır. Ölçü tam oluncaya kadar uzatılır ya da kısaltılır. Eski teller ile yeni teller, kalın tellerle de ince teller birlikte bağlanmaz. Yine tellerin bazıları gevşek bazıları sıkı bağlanmamalıdır.

6. İkâ‘ Tarîkaların İsimleri, Türleri, Devirleri ve Nakre/Vuruş Sayıları

Tarîkaların dört türü vardır. Sakîller; sakilü’l-evvel ve onun hafifi, sakilü’s-sânî ve onun hafifidir. Remel ve onun hafifi, hezec ve onun hafifidir. Her bir tarîkanın da kendi içinde dört türü vardır. Bunlar ise; mutlak, mezmûm, mahmûl ve mahsûrdur. Bu dört tür de kendi içinde mücenneb, münsarih, vustâ ve mümahhar olmak üzere dört kısma

ayrılır. Bunlardan her birinin mecrâsı/akışı hafifi ile aynıdır. Sadece aralarında hafiflik-ağırılık yönünden fark vardır. Ayrıca her bir tarîkanın da ayrı bir devri vardır.

Sakîlü'l-evvel [181] toplam sekiz vuruştur. İçinde altı vuruşa ilaveten “meczaz ve itimad” adında iki vuruş daha vardır. Sakîlü's-sâni toplam on vuruştur. İçinde sekiz vuruşa ilaveten yine “meczaz ve itimad” adında iki vuruş vardır. Remel ve Hezec de altı vuruştur.

Hafiflerin nakreleri/vuruşları de sakîllerin nakreleri/vuruşları gibidir. Aralarında ağırılık ve hafiflik, yavaşlık ve hızlılık farklı vardır. Bu vuruş sayıları, tarîkaların ana sütunlarıdır/temelidir. Tarîkalarındaki tasarruf ve nağmelere gelince, bunlar sayı ile sınırlı değildir. Bu konuyu böyle anlayın.

Biz bu konuda kaba ifadelerden ve tembihten sakınıyoruz. Meseleyi kitabımızı okuyan kişinin anlayışına havale ediyoruz. Kitabımızı inceleyen kişinin, bu ilim dalında deneyimli ve kulağına itimat edilen birisi olması gerekir. Şayet kitabımızda bir karışıklık varsa, bu ancak acemi ve anlayışı zayıf olan için söz konusu olacaktır.

7. Nağmelerin Nitelikleri, Sayıları ve Tellerde Mevcut Olan Yerleri ve Bunların Sayıları

Tellerden çıkan nağme, tel titreştiğinde çevresindeki havanın dalgalanmasıyla meydana gelir. [182] Çünkü tel titreşip havada dalgalanma yaptığında, bu hava çalgıdaki menfezlerden boşluklara gider ve böylece çevreyi kuşatan havada yankı meydana gelir. Tek bir ses olarak bir araya gelmelerinden önce kulağın nağmeyi yankıdan ayırt etmesi mümkün değildir. Bu yankıya kendisine uygun başka bir yankı eşlik ettiği takdirde kulak bunu nağme olarak algılar. Eğer ki uygun olmayan bir yankı olursa senkronize duyulmaz ve o zaman kulak bunu nağme olarak algılamaz.

Çalgılardaki perdelerde bulunan nağmeler ve bu nağmelerde mevcut olan durumlar iki kısımdır; nicelikleri ve nitelikleri.

Nağmelerin nitelikleri: Lezzet ve iticilik, saflık ve dağınıklık, sertlik ve yumuşaklık, pürüzsüzlük ve keskinliktir.

Nağmelerin nicelikleri ise; ağırlığın şiddetinin, tizliğin ve pestliğin miktarının bilinmesidir. İnsan sesindeki nağmelerin tizlik ve pestlik sebepleri, üflemeli çalgılarda duyulan pestlik ve tizlik sebepleri ile aynıdır. Çünkü hançereler sanki doğal nefesli çalgılar gibidir. Nefesli çalgılar da yapay hançereler gibidir.

[183] Nağme, bam, mesnâ veya sebbâbe nağmesinin sesi gibi tek yumuşamış bir sestir. Ses nağmeden önce gelir ve nağmenin bir cinsi gibidir. Sessiz nağme oluşmaz. Çalma olmadan da ses oluşmaz. Sesler ancak nağmelerle ortaya çıkar. Diğer tellerdeki mevcut olan nağmelerin sayısı ondur. Birisi mutlak, dördü de dört parmak içindir. Bu kadar anlatmak kâfidir.

8. Lâhinlerin Başlangıç Kısımındaki Nağme Cinsleri, Bazı Perdelerde Geçiş Türleri

Cumhura göre, bir araya getirilmeleriyle lâhinlerin oluştuğu meşhur perdelerden çıkarılan nağme cinsleri üç tanedir. Bu cinslerin her birinde yedi nağme vardır. Nağmelerin çeşitlenmesi, kulak için tabi olan lâhinlerde birbiriyle uyumlu nağmelerin bir araya gelmesi ile olur. Tertîb edilmiş/düzenlenmiş bir lâhnin içeriğinin hangi nağme cinslerinden oluştuğunu öğrenmek istediğimizde, çalanın parmağına ve udun perdelerine bakar [184] ve böylece hangi cinsle başladığını anlarız.

Bölünmüş perdelerle sahip meşhur müzik aletlerinden bu nağmelerin çıkarılması mümkün değildir. En güzeli nağmelerin bir biriyle müttefik/uyumlu olmasıdır. Şayet nağmeler bir biriyle müttefik/uyumlu olmazsa, bu tür nağmelerden oluşturulacak bir bestenin güzelliği olmaz ve böyle bir bestenin zaten anlamı/gereği de yoktur. Kaldı ki nağmelerden oluşan lâhinler, bir bütün olarak birbirine benzerse beste yapmak zor olmayacaktır. Buradaki benzerlik ifademizden kastettiğimiz, bölümlenmenin doğru olmasıdır. Başka bir deyişle, birinci daha sonra gelene benzer ve bölümlenme doğru kabul edilir.

Büyüklik ve küçüklük açısından nağmelerin ölçüleri farklılık gösterebilir. İyi ve güzel olanı, nağmelerin aşama aşama ve sistemli bir şekilde pesten tize doğru veya tizden peste doğru bir sıraya göre tertîb edilmesidir. Ta ki, ikâ' intizamlı/düzenli olarak bitinceye kadar. Bütünlüğü tamamlayan en uygun geçiş, birbiriyle uygun nağmeler üzerinden

yapılan geçiştir. Bu kadarı, bilen bir tarafa, bilmeyene dahi öğretmeye yetecek özet bir bilgidir.

[185] 9. Kullanılan İkâ'larla İlgili Hareketler ve Bununla İlgili Lüzumlu Şeyler

İkâ'/ritim; birbirini takip eden eşit zaman dilimleri içinde, birbiri ile uyumlu nakrelerin/vuruşların zamanlarla bölümlenmesidir. Bunların her birine devir denir. Devir en az iki nakreden/vuruştan meydana gelir ki, o da zamanın en küçük birimidir. Farabi de bu şekilde ifâde etmiştir.

İkâ'lar nağmelerin vezinleridir. Zaman olarak adlandırılır çünkü zamanın sonunda iki zamanı ayıran iki vuruş/nakre vardır. Bu zaman, vuruştan/nakreden oluşan yankı ve bu yankının kulağa geldiği süredir.

Nakrelerin/vuruşların sayıları daima ikâ'daki zaman periyotlarından bir fazladır. Nakrelerin/vuruşların kuşattığı zaman periyotları ve her bir zaman periyodunun içerisinde oluşturulan birbiriyle uyumlu nağmelerle de lâhin meydana gelir.

Muttasıl ve munfasıl olmak üzere iki türlü ikâ' vardır. Muttasıl ikâ'; **[186]** nakreleri/vuruşları ve devirleri bitişik olandır. Munfasıl ikâ' ise; devirleri ayrı olandır. Muttasıl ikâ'lar, munfasıl ikâ'ların aslını oluşturur.

Açık nakreler/vuruşlar; sayı ile sınırlandırılabilen ve dikkatli olunması gereken büyük nakrelerdir/vuruşlardır. Zayıf ve gizli nakreler ise; sayı ile belirlenemeyen küçük nakrelerdir/vuruşlardır.

Büyük nakreler/vuruşlar ile küçük nakreler/vuruşlar bazen karıştırılabilir (bir arada kullanılabilir). Bunun çokça yapılabilmesi ancak vuran kişinin yetkinliği, elinin hafifliği ve hareketinin seriliği ile olabilir. Bundan dolayı insanların ikâ'ları farklı farklıdır. Bu yüzden de bazısına; "elleri iyi çalan", bazısına da "elleri zayıf" denir.

10. Fârisî Uduunu En İyi Çalanı ve Fârisî Tarîkalarının Sayılarını Bilme

Birçok kitapta rivayet edildiğine göre Kısra Ebravîz döneminde Farslılardan en iyi ud çalan kişi Pehlebîz ve Şirkâs'dır. Pehlehîz, vezinli ifadelerden oluşan hüsrevânî türünde şarkı söylerdi ve onun şarkı söylemesinde bir zarafet ve edep vardı.

Kısra Ebravîz, [187] beraberinde Sirîn'in de olduğu bir gece vakti onu çağırdı. Bu davet şiddetli soğuk bir gecede idi. Kısra ona dedi ki: *“Seni özledim ve gecemi seninle noktalamak istedim.”* Bunun üzerine Pehlebîz ona şarkı söylemeye başladı. Daha sonra Melik ona içmesini emretti o da içti.

Pehlebîz küçük abdestini yapmak için dışarı çıktı ve bir sedir ağacının dibine düştü. Ebraviz Sirîn'e; *“Vay başıma gelenler, konuğumuz nerede?”* dedi ve sonra dışarı çıktığında onu uyurken gördü. Sırtındaki samur postunu onun üstüne örttü. Sabah olunca Ebraviz, Sirîn'e dedi ki: *“Konuğumuz ne yaptı biliyor musun?”* Sirîn; *“Melik daha iyi bilir”* dedi. Kısra dedi ki: *“Sanki onun ne yaptığını görür gibiyim. Kanaatimce sarhoşluğundan ayılınca örtüyü görmüştür ve hemen kalkıp onu çıkarmış ve ağaca asmıştır. Abasını da altına yaymıştır. Böylece elindeki görmezden gelmiştir (nankörlük etmiştir).”* Sirîn dedi ki: *“Eğer böyleyse, bu durumda Melik, Allah'ın nuru ile bakar (Melik merhametle hareket eder).”* Ebraviz; *“Kalk ve Benimle birlikte gel!”* dedi. İkisi birlikte kalktılar ve onu Kısra'nın dediği şekilde buldular. Melik, Ebraviz'e yüklü bir miktarda mal verilmesini emretti. Yine Rey şehrinde bir bölgeyi ve başka bir yeri de ona iktâ olarak verdi.

[188] Kısra, bir gün yolda giderken Şirkâs denilen bir köleye rastladı. Kölenin beraberinde, üzerinde tezek yüklü bir öküz vardı ve köle şarkı söylüyordu. Kölenin hançeresi/sesi çok hoşuna gitti. Ardından bu köleyi Pehlebîz'in yanına gönderdi ve Pehlebîz'e de onu eğitmesini emretti. Pehlebîz onu eğitti ve sonunda bu köle Pehlebîz'i geçti. Bunun üzerine Pehlebîz, Şirkâs'ı kışkandı ve onu yüksek bir duvardan aşağı atarak öldürdü. Ardından da Şirkâs'ın cesedini alıp Kısra'ya getirdi. Kısra; *“Yazıklar olsun sana, haset içine öyle bir işledi ki, kalbin köreldi ve soğukkanlılıkla onu öldürdün öyle mi? Oysa sen çok iyi biliyordun ki, seninle huzur bulup (sıkılınca) ona dönüyor ve ondan da sana dönüyordum”* dedi ve onu fillerin ayaklarının altına atılmasını emretti. Pehlebîz dedi ki; *“Ey Melik! Senin dediğine göre, eğlencenin yarısını ben öldürdüm ve sen de diğer yarısını öldürürsen, eğlencesiz ve mutluluktan uzak kalmaz mısın? Eğer böyle yaparsan*

kendi huzuruna yönelik cinayetin benim cinayetimden daha büyük olmaz mı?” dedi. Kisra dedi ki: “Bu ifadeyi söylemesini ona gösteren şey ecelinin ertelenmesine dair Allah’ın yazdığı kaderdir.” Böylece Pehlebîz hayatta kaldı ve Kisrâ’ya şarkı söylemeye devam etti. Pehlebîz, hüsrevânî türünde ilk şarkı söyleyen kişiydi ve bu türle Kisrâ’ya farsça övgüler dizerdi.

11. Arap Şarkılarını Arap Udu ile En İyi İcrâ Eden Kişi¹⁴⁸⁰ [189]

[191] 12. Udun Vasfı, Övgüsü ve Diğer Çalgılara Üstün Tutulması ve Udun Benzetilmesi, Şiir Olarak Udla İlgili Söylenenler

*“Müzik aletleri çeşit çeşittir ve onların önde geleni ise el-müzhiri’l-ğarîd’dir
Uzun zamandır suskun olan ud konuştu ki, ud konuşmadan eğlence başlamaz”*

Başka bir söz:

*“Kalbi gönlü olmayan bir dille konuştu
Bacağın üstüne eklenmiş bir baldır gibidir
Konuştuğunda kendi dışındakilerin iç dünyasını ortaya çıkarır
Kaleminden dökülenlerin başkalarının iç dünyasını ortaya çıkardığı gibi”*

Başka bir söz:

*“Ud ayağın üstündeki bacak ve ona eklenmiş baldır gibidir
Onun sapı iyice kavrayan bir elin içerisinde harekete geçen dört telden oluşur
Bu ğına için en iyisidir ve bunda zezeme vardır, bunda süreklilik vardır
İşte saf, net ses budur, ondaki bu ses de inilti gibidir”*

Başka bir söz:

*“O eşsiz bir şiiri terennüm edendir,
Canı yoktur belki, ama canlılara da ölümlere de şarkı söyler
[192] Avucumu ona gerdanlık yaptım, teknesini/baldırını kucağıma aldım*

¹⁴⁸⁰ Yazmada bu başlık altında herhangi bir bilgi bulunmamaktadır.

Bütün dostlar arasında bir tek ona sarıldım”

Başka bir söz:

*“O adeta bir gerdanlıktır denildi fakat o bir göz ağrısıdır
Tecrübe sahibi kişinin elinde körü görür hale çevirir
Güngörmüş ihtiyarın özellikleri
Ve küçük bir çocuğun boyunu bile bilmeyen,
Sağır, dilsiz, hiçbir şeyden haberi yoktur
Burguluklarını büktüğünde dokunaklı (yumuşak) sesi, feryada (tize) dönüşür
Ona dedi ki: Coşku ile söyle,
Cimrinin sözcüsü sana vaaz etmiş (sesini çok sakınıyorsun)
Konuşmasından dolayı ona cevap verdi ve dedi ki:
Sende büyük insanların kibri var.”*

Başka bir söz:

*“Bir el onunla buluştuğunda ruh da onunla bütünleşir
Elin hareket ve ölçüsü udun hareket ve ölçüsüdür
Sağ el onun güzelliklerini bozsa da
Sol eli çirkinliklerini ve eksikliklerini kesinlikle giderir.”*

Başka bir söz:

*“Sırrından ortaya çıkarıp dinlettiği “muhaffef” ile kulağımız şenlendi [193]
Onun “ziri” ateş, “bamı” toprak, “mesnası” rüzgâr “meslesi” su içindir
Herkes tabiatı itibariyle ondaki bir nağmeye arzu, iştiyak duyar
Sağ elinin vuruşundan acı duyar ancak
Sol tarafı (kalbi) onu kucaklayıp bağrına basar ve yudum yudum emer
Bunu yapmaya devam etti ve ta ki
En güzel vuruşuyla Muharik’i bile cezbettğini bana gösterdi.
Öyle ki, iki Babilli’nin ona
Lafzın kendisinden çıktığı bir sihir kattıklarını sandım.”*

Başka bir söz:

*“Yapısı itibariyle ruhumuza benzeyen
Hızlıca cevap veren bir ud taşıyor
Bir genç kızın kolu gibi uzun bir boynu var
Kolundaki bilezikler gibi de perdeleri var.”*

[194] 13. Bâm Telinin Yukarıya Zîr Telinin de Aşağıya Konulmasının Sebebi

Bu, çok bilinmeyen hoş bir konudur. Şayet birisi derse ki: “Zir teli alt tarafa bam üst tarafa neden konulmuştur? Bunun sebebi nedir?” Ona şöyle cevap veririz: “Sıralamayı biz bu şekilde bulduk (bizden öncekiler hep böyle yapmışlar).” Ancak ben şunu da söylemek isterim: Zir (teli) safra tabiatında, safra da ateş tabiatındadır. Ateşin temel karakteri ise, bir kuyuda tutuşturulması, yükselip hep yukarıya çıkmayı arzu etmesidir. Bam (teli) ise sevda tabiatındadır. Sevda da yerin (toprak) tabiatındadır. Bir taş veya toprak parçasının temel karakteri şudur: Alınıp yukarıya atılırsa, o her zaman merkeze doğru meyilli olduğundan tekrar aşağı iner. İşte zir (teli) alt tarafa, bam (teli) ise üst tarafa konulmuştur ki, biri aşağı insin diğeri yukarı çıksın ve böylece ikisinin arasından da nağmeler meydana gelsin.

Aynı zamanda tellerin sıralanmasındaki amaç hareket ettiklerinde ve onlara dokunulduğunda onlardan işitilen nağmelerdir. Şayet merkezlerinde bırakılmış olsalardı, orada sakin kalıp hareket etmeyeceklerdi. [195] Her biri kendi merkezi dışında yapılmıştır ki kendi merkezine ulaşmak için hareket etsin. İşitenleri eğlendiren ve taraba sevk eden şey de bundan kaynaklanır.

14. Akort Ederken Tellerin Bozulması ve Bu Durumun Düzeltilmesi

Ud ile ilgili tuhaf ve garip akort etme usulleri vardır. Ben bunlardan bir ya da iki türünü uygulayanı ancak gördüm.

İbrahim el-Mevsili ile el-Hâdi arasında yaşanmış bir habere vakıf oldum ki o da şudur: Bir gün İbrahim el-Mevsili, el-Hâdi'nin huzuruna çıktığında halifeye denilmiş ki: “İbrahim el-Mevsili'nin akordu bozulmuş tellerle şarkı söylediğini bir duysan ey müminlerin emiri!” O da İbrahim'e; “Söylenileni yap bakalım” demiş. İbrahim, udun

üstündeki telleri çok aykırı bir şekilde karıştırmış (akortlarını bozmuş) ve bu şekilde ona şarkı söylemiş. El-Hâdî'nin çok hoşuna gitmiş ve şöyle demiş: “*Bu yöntemi biz neden bilmiyoruz?*” İbrahim el-Mevsîlî; “*Ey müminlerin emiri! Buna yetecek ömür nerede?*” [196] *Bu yöntemi edinmek için ömrümü uğruna verdiğim otuz senem geçti*” diye cevap vermiş.

Bu habere vakıf olunca benim canım da bunu yapmak istedi. Ben de buradan hareketle birkaç farklı akort yaptım. Tellerin her birinin akordu bozulsa, yetenekli erkek veya kadın bir şarkıcıya verilse bunu garip karşılar ve kabul etmez. Bilinen tarîkalar üzere îkâ' yapmaya muktedir olamaz. Akordu bozuk bu ud ile sanki akordu sağlam bir ud ile îkâ'da bulunuyormuş gibi îkâ' yapar. Bunun şerhi çok uzundur ve faydası da yoktur.

Nakledildiğine göre Vâsık, İshak b. İbrahim'e bir lâhnin yerini sordu. O da bu bölümün başında biraz önce zikrettiğim sözü söyledi ki, bu da; sözün ifadeden aciz kaldığı ancak uygulama ile bilinebilen bir şeydir. (Bu inceliği) kavramaya çalış.

15. İkâ'ların Güzellikleri, Sayıları ve Türleri

| | | | |
|----------------|------------|------------|--------------|
| - dağdağa | - mebâdî | - irşâd | - tafsil |
| [197] - tevsîl | - idrâc | - hass | - tad'if |
| - tayy | - taknîât | - teşbîât | - naksât |
| - ibtidâ' | - iktidâ' | - tehşîm | - hadv |
| - ihtilâsât | - tağyîrât | - taklîb | - munsarifât |
| - lafz | - tekrî' | - hamr | - tehattî |
| - hasr | - haml | - dimem | - itlâk |
| - tesrîc | - tahmîr | - mesh | - ilmâm |
| - fevâsil | - tevtiye | - tertîl | - iştirâk |
| - istinâbe | - tekrîr | - mûmâsele | - muhâtele |
| - istilâh | - temettu' | - terkîs | - tevtie |
| - idâra | - telmî' | - ta'bîr | - intikâle |

16. Raksın Türleri ve İsimleri¹⁴⁸¹ [198]

¹⁴⁸¹ Yazmada bu bölümün altında herhangi bir bilgi bulunmamaktadır.

[199] 17. İshak el-Mevsîlî ile İbrahim b. el-Mehdî'nin İkâ' Tarîkalarıyla İlgili Aralarındaki İhtilaf

İkâ' tarîkalarını gruplandıran ve bu isimlerle isimlendiren İshak'ın babası İbrahim el-Mevsîlî'dir. Daha önce tarîkaların, İbrahim el-Mevsîlî'nin nispet ettiklerinden daha başka isimleri vardı. Şöyle denilirdi: *“Birinci lâhin, ikinci, üçüncü, dördüncü, beşinci, altıncı, yedinci...”* Tarîkalar lâhinlerle bilinirdi. Günümüzde ise lâhinler tarîkalarla bilinmektedir.

İbrahim el-Mevsîlî bunları gruplandırdı ve isimlendirdi. İbrahim b. el-Mehdî ile arasında bu konuda ihtilaf ortaya çıktı. İbrahim b. el-Mehdî dedi ki: *“Sakilü'l-evvelin devirleri sakilü's-sanîden nasıl daha kısa olur? Halbuki sakilü'l-evveldeki lâhinler kolay ve birbirine yakındır, sakilü's-sanîde ise daha zor ve daha karmaşık olduğu halde sakilü'l-evvel sekiz vuruş ve sakilü's-sanî on vuruş nasıl olabilir?”* [200] İkisi aynı dönemde vefat ettiler ve bu konuda kendilerine nispet edilebilecek herhangi bir şey de yazılmamıştır.

Ben bu olaya vakıf olduğum zaman aralarında orta yolu bulmak istedim ve şöyle diyorum: İbrahim b. el-Mehdî itiraz ettiği konuda kesinlikle doğru söylemiştir. Edebiyat ve mûsikî konusunda kendisi gibi üstün birinin ancak ayrıt edebileceği güzel bir konuyu tenkit etmiştir. Ancak İbrahim el-Mevsîlî bu konuda ondan daha ikna edicidir ve daha bilgilidir.

İbrahim el-Mevsîlî birinci sakil ve ikinci sakil ifadelerinden şaraplarla ilgili olarak “ikinci derecede keskin” denildiği gibi bir derecelendirmeyi kastetmiştir. Dolayısıyla birinci sakil birinci derecede, ikinci sakil ise ikinci derecedir. Bu bir makaleye giriş ve kitabın fihristine başlayış ve bir konağın dehlizine (gizli geçit) giriş gibidir. Henüz yeni başlamış amatör olanların idrakine yaklaştırmak için böyle söylemiştir. Çünkü ilk öğrenileni, melodileri zor, devirleri uzun ve sakil yaparsa elbette bu durumda öğrenim güçleşecektir. [201] Öğrenciye ulaşmak daha kolay olsun diye böyle yapmıştır.

İkâ'ların hepsi asıldır/temeldir. Bununla ya da şununla, ya da sadece şununla ikâ' yapılar denilemez. Birçok kitapta ikâ'ların devirlerinin ve nakrelerinin/vuruşlarının çok

olduğu ifade edilmiştir. Bu konuda İbrahime “ölçek” denildiği halde, İbrahim el-Mevsîlî bu konuyu niçin ihmal etmiş ve bundan söz etmemiştir bilmiyorum.

18. Süreycî, Mâhûrî, Mücenneb ve Muhalifi Bilme

Süreycî: Tek başına bir tarîka değildir. Süreycî, İbn Süreyc’e ait olan ve onun şarkılarında kullandığı bir yöntemdir. İbn Süreyc, zamanları onunla böldü ve bu tür süreycî olarak bilindi. Süreycî, bütün diğer tarîkalara ve lâhinlere uyum sağlar, onları daha güzelleştirir ve daha güçlendirir. Bu ilmi bilmeyenler, şarkı söyleyene; “*Süreycî getir!*” diye seslenirler. Onların nazarında süreycî, bir tarîka olarak görülür.

Mâhûrî: İkinci hafif sakildir ve vuruş sayısı ondur. [202] Devirleri birinci sakilde olduğu gibi ağırdır ve bunu herkes bilemez. Ancak İbrahim el-Mevsîlî bu tarîka ile şarkı söylemeyi sevdiği ve onu çokça kullandığı için kendisine nispet edilmiştir ve onlar demiştir ki: “*Mâhûrî tarîkası, Mâhûrî’ye nispet edilmez.*” Ancak şöyle söylenmiştir: “*Bu tarîkada, şayet tüm teller kullanılırsa, o zaman mâhûrî diye isimlendirilir.*” Mâhûrî de, aynı şekilde diğer bazı tarîkalarla ve bazı lâhinlerle mezcedilir. Bu türde şarkı azdır. Mutlak tarîkasını dâhil etmeksizin tek başına bu türü Mısır’da uygulayan kimse yoktur. Ben bunun dışındaki türleri çeşitli şekillerde uyguladım ve uyguladığım bu türlerde ortaya koyduğum şarkıları söylerim. Ancak nadiren bu şarkılarımı gün yüzüne çıkarırım. Bunun sebebi ise, bu bestelerimin alınıp çoğaltılma ihtimali ve alan kişinin de bunları kendisine nispet ederek benden çaldıklarıyla bu konuda tek olma iddiasında bulunacağı endişesidir.

Rivayete göre; Şerif Ebû’l-Kâsım er-Rassî ve Ebû’l-Feth el-Muzaffer el-Huveylâ, [203] Mevlânâ Aziz Billâh’ın -Allah onun ruhunu kutsasın- huzurunda birlikte yemek yediler. Ardından Ebû’l-Feth el-Huveylâ; “*Sultanımızın başı hakkı için, ben günümün kalan kısmında sadece mâhûrî ile şarkı söyleyebilirim. Sen de benim gibi yemin eder misin?*” dedi ve iddiaya girdiler. Ebû’l-Feth on bir şarkı söyledi. Şerif ise, karşılıklı sıranın uzun sürmesinden dolayı ancak sekiz şarkı söyledi ve daha fazla devam edemediler. Şerif Ebû’l-Kâsım iddiayı kaybetti ve kendisinin yanında bu türde daha fazla söyleyecek bir şeyinin olmadığını kabul etti.

Mücenneb: Bu da tek başına bir tarîka değildir. Mücenneb, İshak b. İbrahim’in mezhebidir. Onu İbrahim başlatmıştır. Şöyle ki; ömrünün sonunda boğazında meydana

gelen rahatsızlıktan dolayı sesi detone olduğu için büyük bir ustalıkla mücennebi yapana kadar telin ayarını düzenledi. Bunu da şöyle yaptı: Sebbâbe perdesinin altındaki (mücenneb) yukarıda gibi yapmaya çalıştı ve bu perdeyi yukarıya bağladı. Şarkılarının tümünü buna göre söyledi ve mücenneb ona özgü bir yöntem oldu. Bütün kusurlarını da bu şekilde gizlemiş oldu. Bu da güzel olmuştur.

Muhâlîf: Ondaki lam fethalı değil kesrelidir. O uddan daha çok tambura özgü bir şeydir. Onun aslı ise remel mahmûldür. Ancak ikâ'ları farklıdır. Sebbâbe, kendi perdesinden kaldırılıp mücenneb perdesine yükseltildiği için ona muhalif denilmiştir. [204] Bununla şarkı söylemek güzel tarab eder.

19.Hüsrevânî, Darhânî, Humeyrî ve Hafîfü'l-Hezeci Bilme

Hüsrevânî: Bizim dönemimizde bazı telleri gevşetmek suretiyle remel muallak ile bunu yapanlar var ve onlar bunu “Hüsrevânî” diye isimlendirmişlerdir. İnsanların çoğunun hüsrevânî diye dinlediği şeyler aslında hüsrevânî değildir. Çünkü o, devirleri ile nakreleri çok ve alt türlere ayrılan, bir türden başka bir türe geçen Fârisî bir tarîkadır. Gerçekte de onun ikâ'sının hakkını vermek ancak boyunları ince acem udlarıyla mümkündür. Çünkü bu udlarda başparmağın, bâm telinde çok bilinmeyen ama hoş bir işlevi vardır. Bu tarîka, üç yüz altmış Fârisî tarîkalarından biridir. Pehlebîz, yılın her günü krala farklı bir ikâ' ile şarkı söylerdi. O kadar ki, senenin sonuna kadar aynısını bir daha tekrar etmezdi. [205] Yine onların “mihrican” adı verilen başka bir ikâ'sı daha vardır. Birçok kişiden bu ikâ'yı duymama rağmen, “Bürkân” adıyla bilinen ve sanatında eşsiz olan bu adam gibi hüsrevânîyi çok güzel ikâ' eden birini duymadım. Bu konuda ulaşabildiğimiz bilgi bu kadardır.

Darhani: Ebû'l-Hüseyn İbn Şâmiyye remel münserih ve biraz da imâle yapardı. Onun bu icrâsını, bu türü bilmeyen dinleyiciler garip karşıladılar. İbn Şâmiyye diyordu ki; “*Bu darhânidir*” Belki de İbn Tarhan adında birisi bu tarîkayı icâd etmiş olabilir ve ondan da İbn Şâmiyye'ye geçmiştir. Bana, Emîr Nizamü'd-Devle İbn Ezâderûh geldi ve bu konuyu açtı. Ben de bu konudaki görüşümü anlattım. O ise, bu türü bilen ve icrâ eden zeki biri olmasına rağmen, bu duruma şaşırды ve benim görüşümü kabul etti.

Humeyri: Tamburlarla ilgilidir ve tamburlar için konulmuş bir tarîkadır. [206] Hafifü'r- remel mahsûr ile çalınır. Bu tarîkaya, nakrelerini kısaltıp, devirlerini de bozdukları için humeyri isim verilmiştir. Bu, eskiden îka' edilen ama İbrahim'in (el-Mevsîlî) meyletmediği, tecübe edip denemediği bir tarîkadır.

Hafifül-Hezec: En mühim tarîkalardan olmasına rağmen unutulmuş ama çok hoş bir tarîkadır. Zaferânî, üstat Kâfûr'a yazdığı mektubunda bu tarîkadan söz etmiş ve iki kişinin dışında bunu îkâ' eden kimseyi görmediğini söylemiştir. Biri, Ğulam b. Besdâm, diğerinin adını ise unuttum. Yetiştığım günden yaşlandığım güne kadar karşılaştığım her Iraklı, Suriyeli, Mısırlı yaşlı erkek ve kadın herkese sorup araştırdım ama bunu îkâ' eden kimseye rastlayamadım.

Şerif Ebû'l-Kâsım er-Rassî diyordu ki: "*Hezec altı nakre/vuruş ise hafifi kaç nakre/vuruştur?* Onun söylediği yanlıştır ve bu soru onun ilminin az olduğunun bir göstergesidir. Her hafif tarîkasını, sakîl tarîkasından daha az diye mi düşünüyor?"

İbnü'l-Huveyla ve ailesine bu tarîkayı sordum, [207] ancak onlarda da bunun cevabını bulamadım. İbn Şamiyye'ye ve Nasîra'ya da sordum, onlar da bu tarîkayı bilmediklerini söylediler.

Zâferânî'nin, mektubunda bu tarîkadan ve özelliklerinden söz ettiğini gördüm. Ben de bunu icrâ ettim ve aslıyla kıyas ettim. Bu tarîkaya örnek olacak birçok şarkı söyledim. Bu sanat erbabının insafı az olduğu için, bunları yaymaya gönlüm elvermedi.

20. Farklı Boğazlar ve Bunlardan Her Bir Sınıfa Uygun Çalgı Aletlerinin Seçimi

Çalgı aleti seçme konusunda en yetkili kişi, eğer çalgı konusunda bilgiliyse, bizzat söyleyen kişidir. Eğer bilmiyorsa onun için bilen bir başkası seçer. Cehîr udu, ona benzeyen boğaz için uygundur. Vâtî ud ise, zayıf boğazlar için uygundur. Keskin ud ise ise, sayyah (tiz) boğazlara yakışır. Udların da telleri iyi olan ve olmayanları vardır. Bunun bir sebebi vardır. [208] Bu da udların ebatları ile ilgilidir.

21. Tambur, Mi'zef, Rebâb, Mizmar, Tabl, Erğan, Kaysâra, Şelyak, Def, Safîh ve Kenkele Hakkında

İlk defa tamburu yapan Hz. Lût'un kavmidir. Onların bir köse erkek köle hoşuna giderse, onu tambur çalarak kendilerine çekerlerdi ki tambur eşliğinde oynasın. Farşlılar ise tamburu birçok çalgıya tercih ederlerdi. Rey, Taberistan ve Deylemlilerin şarkıları tamburlarla icrâ edilirdi. Hüseyin b. es-Sabî'nin dediğine göre; tamburun bir sapı vardır ve bu sapın çıkardığı sestem "tambur" ismi türetilmiştir. [209] Denildiğine göre tambur ve bur, bu sapın çıkardığı *birbir* şeklindeki sestem türetilmiştir. Bunu çalan hakkında ise, "tanne birra" (tınlattı, birlattı) denir. Bu konuda bazılarının da farklı görüşleri vardır.¹⁴⁸²

Mi'zef hakkında:

Denildi ki, Sıla binti Lît b. Âdem, ilk mi'zefi yapan kişidir. Mi'zef, uzûf'dan türetilmiştir. Halil b. Ahmed demiştir ki: "*Mi'zef, gönli üzüntüden sevince çevirmek için çalınır.*"

Şair dedi ki:

*"Ey sevgili! Bilmiyor musun ki mutluluktan arzularından uzağım
Şayet dostum suçsuz yere huzursuz edilmiş ise"*

Def hakkında:

Kendisi ile eğlenilen alete "def" ya da "düf" denir. Denir ki: "*Tedfif, kuşun yerde kanatlarını çırparak paytak paytak yürümesinden türetilmiştir ki, [210] bu da kuşun kanatlarını hareket ettirerek uçması ve özgürleşmesidir.*"

Şair dedi ki:

*"Elinde sürekli çevirdiği ritmi düzgün bir def var
Onun yankısı gök gürültüsüne benzer."*

Tabl/Davul hakkında:

¹⁴⁸² Yazmanın bu bölümünde, üç satırlık boş bir alan bulunmaktadır.

Davulu ilk yapan kişi Lamek'in kızı es-Sılâ'dır. Hırlamasından dolayı kediye "hırra" denilmesi, çığlık atmasından dolayı baykuşa "katâ" denilmesi gibi, Davul ismi de kendi sesinden türemiştir.

Şair dedi ki:

*"Ey gecemizin neşesi, bir bayan şarkıcı ile eğleniyoruz
Bir vücutta iki başı olan bir şeyi çalıyor
Onun kulaktaki yankılanan sesini
Aslanın iki çenesi arasından çıkıyormuş zannedersin."*

Mizmar hakkında;

Neyler ve mizmarlar Dâvûd'un (a.s.) hançeresine benzetilerek ilk defa İsrailoğulları tarafından yapılmıştır. [211] Neyle ilgili olarak bazı şairler şöyle demişlerdir:

*"Güzel bir cariye'nin elinde siyah, çirkin bir ney vardır
Melodilerini sesin üzerine gönderiyor, dilsiz ve hançeresiz olarak
Eğer sırrını oraya bırakırsa, neyin onu ortaya çıkarması çok kolaydır"*

Yine bazı şairler de dediler ki:

*"Neyin kendisinin rengi parlaktır
Ona âşık olan ise bakışlar ve cilvelerdir
Zenci bir gençten peydahladığı bir çocuğunu öpüyor sanki"*

Ergani hakkında:

Bu çalgı, Romalıların çalgısıdır ve on altı teli vardır. Uzaktan dahi duyulabilen bir sesi vardır. [212] İlk defa Yunanlılar tarafından icat edilmiş bir çalgıdır.

Şelyak hakkında:

Şelyak, Rum halkının yaptığı bir çalgıdır. 24 teli vardır. Anlamı ise bin ses demektir.

Kaysâra hakkında:

Kaysâra da Rum çalgısıdır ve 12 teli vardır.

Rebab hakkında:

Rebâb da Romalıların icat ettiği bir çalgıdır. Ona “el-Lura” denir. Üç, dört, beş ya da altı telli olanı vardır. Sindlilerin¹⁴⁸³ yaptığı bir alet olduğu da söylenmektedir.

Salîh hakkında:

Salîh da aynı şekilde bir Roma çalgısıdır. Dana derisinden yapılır ve belli bir ölçüsü vardır. [213] Anlatıldığına göre, onu çalmak çok keyiflidir.

Kenkele hakkında:

Kenkele, tek telli bir Hint çalgısıdır. Tel uzunca bir kabak üzerine gerilir ve ud gibi kabul edilir. Ancak ben bu çalgıyı hiç görmedim.

22. Mutlaka Kullanılması Gereken Lâhin Türleri

Tarîkaların türleri, ağırlaştırılmadan veya karma yapılmadan, basit olarak kullanılırsa güzel olmaz ve tarab etmez.

Yetenekli bir müzisyenin, bir vezinden başka bir vezne çıkmaksızın tarîkaları birbirine mezcetmesi gerekir. Bu da, mesela “mezmûm”u “mahmûl”e, “mahmûl”ü “mezmûm”a, “mutlak”ı “mezmûm”a mezcetmesi, “mahmûl”de “mutlak” yapması, “mezmûm”da “mahsur” yapması, [214] “mahsur”da ise “mezmûm” yapması, uygun yerlerde ölçüden çıkabilmesi, yine uygun düşen yerlerde de “tecnîb” ve “tahmîr” yapması şeklinde olur.

Sakîlü'l-evvel'e uygun düşen şiirler; övgü bildiren, cesarete, kahramanlığa sevk eden, nefret, hamiyetperverlik, kudret ve gazap uyandıran türde şiirlerdir.

¹⁴⁸³ Sind: Hindistan, Kirman ve Sicistan Bölgeleri arasında bir yerdir.

Mezmûm'a uygun düşenler; cömertlik, alicenaplık, liderlik, himmet, merhamet, aşk ve incelik ihtiva eden şiiirlerdir.

Mahmûl'e uygun düşenler; coşku, parlaklık, lezzet ve rahatlama içeren şiiirlerdir.

Mahsur'a uygun düşenler; düşünceye sevk eden, geçmişii hatırlatan türde şiiirlerdir.

Mücenneb'e uygun düşenler; hüznü şiiirler, mersiyeler, ağıtlar, derin üzüntü, aniden başa gelen belalar, feryat ve ayrılığı ihtiva eden şiiirlerdir.

Merah'a uygun düşenler; nefsi coşturan, günaha sevk eden, buluşmaya teşvik eden, [215] bir araya gelmeye davet eden, vefayı yok eden türde şiiirlerdir.

Mumahhar'a uygun düşenler ise; tehdit, kin, savaş, ceza ve bu türden olan şeylerden sakındırma içeren şiiirlerdir

Vustâ (orta) tarîkalarda ise; güzel ahlak, yumuşak huyluluk, nasihat alma, mala şükretme, sır tutma ve bu türden olan şiiirler kullanılır. Bu da çok bilinmeyen ve unutulmuş bir bölümdür. Kitabı bu bölümle sonuçlandırdık.

“*Havi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*” kitabı tamamlanmıştır. Allah'a hamdolsun, O'na minnet ve şükran duymak, her özgür ve kölenin görevidir. Hz. Muhammed'e ve âline salat ve selam olsun. Allah bize yeter, o ne güzel bir vekildir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Âbidîn, Sami Hasîb. *El-İtticâhâtü'l-Ğinâiyye fî Kasri'l-Me'mûn*. Beyrut: Dâru Mîrzâ, 1993.
- Afif, Abdurrahman. *Mu'cemü's-Şuarâi'l-Abbâsiyyîn*. 1. Bs. Beyrut: Dâru Sâdır, 2000.
- Akdoğan, Bayram. *Fıkıh Mezheplerine Göre Müzik Sanatı Müzik Aletleri ve Müzisyenler*. Ankara: Mans Medya, 2007.
- Ali el-Kâtib, Hasan b. Ahmed b. *Kemâlü Edebi'l-Ğinâ*. Thk. Ğattâs Abdülmelik Haşebe. Kahire: el-Mektebetü'l-Arabiyye, 1975.
- Arel, Hüseyin Sadeddin. *Türk Mûsikîsi Kimindir*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.
- Arslan, Fazlı. *İslam Medeniyetinde Mûsikî*. İstanbul: Beyan Yayınları, 2015.
- Askalânî, İbn Hacer. *El-İsabe fî Temyizi's-Sahabe*. 1. Bs, 8 Cilt. Beyrut: Daru'l-Kütüb el-İlmiyye, 1994.
- Askalânî, İbn Hacer. *Tehzîbü't-Tehzîb*. 1. Bs, 12 Cilt. Hindistan: Matabaatü Dâiratü'l-Maârifü'n-Nizâmiyye, 1908.
- Askerî, Ebû Hilâl. *Dîvânü'l-Meânî*. 2 Cilt. Beyrut: Dâru'l-Cil, 2007.
- Ateş, Erdoğan. *Türk Din Mûsikîsi*. İstanbul: Rağbet Yayınları, 2015.
- Bağdâdî, Hatîb. *Târihu Bağdât*. 1. Bs, 16 Cilt. Beyrut: Dâru'l-Ğarbi'l-İslâmî, 2002.
- Bâhilî, Ebî Nasr. *Dîvanu Zi'r-Rime Şerhu Ebî Nasr el-Bâhilî*. 3 Cilt. Cidde: Müessesetü'l-Îmân, 1982.
- Bahterî. *Divânü'l-Bahterî*. thk. Hasan Kâmil el-Musayrifî. 3. Bs, 5 Cilt. Kahire: Dâru'l-Kütüb ve'l-Vesâik el-Kavmiyye, 2009.
- Basrî, Ebû'l-Hasan. *Hamâsetu'l-Basriyye*. Ed. Muhtâruddin Ahmed. 2 Cilt. Beyrut: Âlemü'l-Kütüb, t.y.

- Bekrî, Âdil. *Safiyüddîn el-Urmevî: Müceddidü'l-Mûsîka'l-Abbâsî*. Bağdat: Vizâratü's-Sekâfe ve'l-Fünûn, 1978.
- Belâzürî, Ebûl-Hasen Ahmed b. Yahyâ b. Câbir b. Dâvûd. *Ensâbü'l-Eşrâf*. Thk. Riyaz Zerkeli - Suheyl Zekkar. 13 Cilt. Beyrut: Darü'l-Fikr, 1996.
- Brockelmann, Carl. *Geschichte der Arabischen Litteratur und Supplementen (GAL)*. 2 Cilt. Leiden, 1938.
- Buhari, Ebû Abdullah Muhammed b. İsmâil. *Târîhu'l-Evsat*. Thk. Mahmud İbrahim Zâyed. 1. Bs, 2 Cilt. Kahire: Dâru'l-Vâî, Mektebetü'd-Dâr, 1977.
- Buhari, Ebû Abdullah Muhammed b. İsmâil. *Târîhu'l-Kebîr*. 8 Cilt. Haydarâbad: Dâiratü'l-Maârifî'l-Osmâniye, 1941.
- Câhız, Ebu Osman Amr b. Bahr. *El-Beyân ve't-Tebyîn*. 3 Cilt. Beyrut: Dâr ve Mektebetü'l-Hilâl, 2002.
- Câhız, Ebû Osman Amr b. Bahr. *Kitâbü'l-Hayavân*. 7 Cilt. Beyrut: Daru'l-Kütüb el-İlmiyye, 2003.
- Câhız, Ebû Osman Amr b. Bahr. *Resâilü'l-Edebiyye*. 2. Bs. Beyrut: Dâr ve Mektebetü'l-Hilâl, 2002.
- Câhız, Ebu Osman Amr b. Bahr. *Saray Adabı Kitâbü't-Tâc fi Ahlâki'l-Mülûk*. Trc. Ali Benli. İstanbul: Klasik Yayınları, 2015.
- Câhız, Ebu Osman Amr b. Bahr. *Selâsü Resâil-i li'l-Câhız*. Thk. Nebîl Abdurrahm Hayyâvî. Beyrut: Dâru'l-Erkâm bin Ebî'l-Erkâm, 2016.
- Cerîr b. Atiyye. *Dîvânu Cerîr*. Thk. Ömer et-Tıbâ'. Beyrut: Dârül-Erkâm bin Ebî'l-Erkâm, 1997.
- Cündî, Ahmed. *Min Târîhu'l-Ğinâ-i İnde'l-Arab*. Şam: Vizâratü's-Sekâfe, 1988.
- Çetinkaya, Yalçın. *İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi*. İstanbul: İnsan Yayınları, 1995.
- Darü'l-Kütübi'l-Mısırî. *Neşretü bi Esmâi Kütübi'l-Mûsîkâ ve'l-Ğinâ ve Müellifihâ el-Mahfûzâti bi Dâri'l-Kütüb*. Kahire: Matbaatü Darü'l-Kütübi'l-Mısırî, 1932.
- Dayf, Şevki. *Târîhu'l-Edebi'l-Arabî*. 12. Bs, 10 Cilt. Kahire: Dâru'l-Maarif, 1973.

- Devellioğlu, Ferid. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*. Ankara: Aydın kitabevi, 2007.
- Ebşihî, Şihâbüddin Ahmed. *El-Mustadraf fi Külli Fennin Mustazraf*. Beyrut: Âlemü'l-Kütüb, 1998.
- Ebü Nuvâs, Ebü Ali el-Hasan b. Hâni. *Divânı Ebî Nuvâs*. 1. Bs. Abudabi: Dâru'l-Kitâb el-Vataniyye, 2010.
- El-Kholy, Samha Amîn. *The Function of Music in İslamic Culture*. Kahire: General Egyptian Book Organization, 1984.
- Endâkî, Dâvud b. Amr. *Tuhfetü'l-Bekriyeti fi İhkâmi'l-İstihmâmi'l-Külliyeti ve'l-Cüz'iyeti*. Ed. Muhammed Yâsir Zekûr. Dâru'l-Kütüb el-İlmiye, 1971.
- Erhat, Azra. *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1972.
- Esed, Nasruddin. *El-Kıyân ve'l-Ğinâ' fi'l-Asri'l-Câhilî*. Beyrut: Dâru's-Sâdır, 1960.
- Fârâbî, Ebü Nasr Muhammed b. Muhammed b. Tarhan b. Uzluğ. *İhsâu'l-Ulûm*. Trc. Ahmet Ateş. İstanbul: MEB Yayınları, 1990.
- Fârâbî, Ebü Nasr Muhammed b. Muhammed b. Tarhan b. Uzluğ. *Kitâbu İhsâu'l-İkâ'ât*. Manisa İl Halk Kütüphanesi. 1705.
- Fârâbî, Ebü Nasr Muhammed b. Muhammed b. Tarhan b. Uzluğ. *Kitâbu'l-Mûsîka'l-Kebîr*. Ed. Ğattâs Abdülmelik Haşebe - Mahmud Ahmed el-Hıfînî. Kahire: Daru'l-Kitabi'l-Arabî li't-Tıbaati ve'n- Neşr, 1967.
- Fârâbî, Ebü Nasr Muhammed b. Muhammed b. Tarhan b. Uzluğ. *Kitâbu'l-Mûsîka'l-Kebîr*. Ed. Eckhard Neubauer. Frankfurt: Ma'hedü Tarihu'l-Ulûmi'l-Arabiyyeti ve'l-İslâmiyeti, 1998.
- Farmer, Henry George. *Studies in Oriental Music*. Ed. Fuat Sezgin - Eckhard Neubauer. 2 Cilt. Frankfurt: Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University, 1997.
- Farmer, Henry George. *Târihu'l-Mûsîka'l-Arabiyye*. Trc. Hüseyin Nassâr. Kahire, 1956.
- Farmer, Henry George. *The Sources of Arabian Music*. 2. Bs. Leiden: E. J. Brill, 1965.

- Fârukî, Lois Ibsen. *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*. London: Greenwood Press, 1981.
- Ferruh, Ömer. *Târihu'l-Edebi'l-Arabî: el-Asru'l-Abbâsî*. 4. Bs. Beyrut: Daru'l-İlmi'l-Malayin, 1981.
- Güray, Cenk. *Bin Yılın Mirası; Makamı Var Eden Döngü Edvar Geleneği*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2011.
- Gürbüz, Sait - Şahin, Faruk. *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri: Felsefe - Yöntem - Analiz*. Ankara: Seçkin Yayıncılık, 2015.
- Hul'î, Muhammed Kâmil. *Kitâbü'l-Mûsikâ'ş-Şarkiyye*. Kahire: Müessesetü Hindâvî, 2012.
- Hamevî, Yâkut b. Abdullah. *Mu'cemü'l-Büldân*. 2. Bs, 7 Cilt. Beyrut: Dâru's-Sâdır, 1995.
- Hamevî, Yâkut b. Abdullah. *Mu'cemü'l-Üdebâ*. 1. Bs, 7 Cilt. Beyrut: Dâru'l-Ğarbi'l-İslâmî, 1993.
- Harb, Dalâl Mahmud. *Mu'cemü A'lâmü'l-Esâdiri ve'l-Hurufât*. Beyrut: Daru'l-Kütüb el-İlmiyye, 1999.
- Harezmî, Muhammed b. Ahmed b. Yusuf. *Mefâtihi'l-Ulûm*. Thk. İbrahim El-Ebyârî. 2. Bs. Beyrut: Daru'l-Kitabi'l-Arabî, 1989.
- Harrânî, İbn Şebîb. *Câmiu'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*. Thk. Faruk Eslîm - Fatıma el-Berîkî. Abudabi: el-Mecmeu's-Sekâfî, 2014.
- Haşebe, Ğattâs Abdülmelik. *Mu'cemü'l-Mûsika'l-Kebîr*. 1. Bs, 5 Cilt. Kahire: el-Meclisü'l-A'lâ li's-Sekâfe, 2003.
- Hibetullah, Ebû Ca'fer Eminüddevle Muhammed b. Muhammed ibn. *El-Mecmuu'l-Lefif*. Beyrut: Dâru'l-Ğarbi'l-İslâmî, 2005.
- Husrî, Ebû İshak İbrâhîm b. Alî. *Zehrü'l-Âdâb ve Semerü'l-Elbâb*. 4 Cilt. Beyrut: Dâru'l-Cîl, 1972.
- İbn Abdi'l-Berr. *Camiu Beyani'l-İlm ve Fadlihi*. Thk. Ebi'l-Eşbâli ez-Zehîrî. 1. Bs, 2 Cilt. Suudi Arabistan: Dâru İbnü'l-Cevzî, 1994.

- İbn Cüreyc, Ebû'l-Hasan Ali b. el-Abbas. *Dîvânü İbnü'r-Rûmî*. Thk. Hüseyin Nassâr. Kahire: Dâru'l-Kütüb ve'l-Vesâik el-Kavmiyye, 2003.
- İbn Ebî Avn, İbrahim b. Muhammed. *Et-Teşbihât*. Thk. Muhammed Abdülmüid Han. Cambridge: Cambridge Üniversitesi Matbaası, 1950.
- İbn Fâris, Ebû'l-Hüseyin. *Mu'cemü Makayisi'l-Luğat*. Thk. Abdüsselam Muhammed Hârûn. 6 Cilt. Beyrut: Daru'l-Fikr, 1979.
- İbn Haldûn, Ebû Zeyd Abdurrahman b. Muhammed. *Târîhu İbn Haldûn*. Thk. Halil Şehâde. Beyrut: Dâru'l-Fikr, 1988.
- İbn Hamdûn, Muhammed b. el-Hasan. *Tezkiratü'l-Hamdûniyye*. 10 Cilt. Beyrut: Dâru Sâdır, 1996.
- İbn Hurdâzbih, Ubeydullah b. Abdullah. *Kitâbü'l-Lehv ve'l-Melâhî*. Thk. Ğattâs Abdülmelik Haşebe. Kahire: el-Heyetü'l-Mısriyyetü'l-Amme li'l-Kitab, 1984.
- İbn Kesîr, İsmail b. Ömer. *El-Bidâye ve'n-Nihâye*. 1. Bs, 14 Cilt. Beyrut: Dâru İhyâe't-Terâse'l-Arabî, 1988.
- İbn Manzûr, Ebül Fazl Cemâleddin Muhammed. *Lisânü'l-Arab*. 3. Bs, 15 Cilt. Beyrut: Dâru Sâdır, 1993.
- İbn Said, Ebû Abdullah Muhammed. *Tabakâtü'l-Kübrâ*. 1. Bs, 8 Cilt. Beyrut: Dâru'l-Kütüb el-İlmiye, 1990.
- İbn Seleme, Ebû Talib Mufaddal b. Seleme b. Asım Mufaddal. *Kitâbü'l-Melâhi ve Esmâihâ*. Thk. Ğattâs Abdülmelik Haşebe. Kahire: el-Hey'etü'l-Mısriyyetü'l-Amme li'l-Kitâb, 1984.
- İbn Sînâ, Ebû Ali el-Hüseyin b. Abdullah. *Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ min Kitâbi'ş-Şifâ*. Thk. Zekeriya Yusuf. Kahire: el-Matbaatü'l-Emîra, 1956.
- İbn Sînâ, Ebû Ali el-Hüseyin b. Abdullah. *Esbâbü Hudûsü'l-Hurûf*. Thk. Muhibbüddin el-Hatîb. Kahire: Matbaatü'l-Müeyyid, 1913.
- İbn Zeyle, Ebû Mansûr el-Hüseyin. *El-Kafî fi'l-Mûsikî*. Thk. Zekeriyâ Yusuf. Kahire: Daru'l-Amme, 1964.

- İbnü'l-Accâc, Rü'be. *Divanu'l-Accâc*. Thk. Azze Hasan. Beyrut: Dâru'ş-Şarki'l-Arabî, 1995.
- İbnü'l-Adim, Ebû'l-Kâsım Kemaleddin. *Buğyetü't-Taleb fi Tarihi Haleb*. Thk. Süheyl Zekkar. 12 Cilt. Beyrut: Dâru'l-Fikr, 1988.
- İbnü'l-Adim, Ebû'l-Kâsım Kemaleddin. *Zübdetü'l-Haleb fi Târihi Haleb*. Beyrut: Daru'l-Kütüb el-İlmiyye, 1996.
- İbnü'l-Esir, İzzuddin Ebû'l-Hasan Ali b. Muhammed el-Cezerî. *Üsdü'l-Ğâbe fi Marifeti's-Sahâbe*. Thk. Ali Muhammed Ma'vad Âdil Ahmed Abdü'l-Mevcûd. 1. Bs, 8 Cilt. Beyrut: Dâru'l-Kütüb el-İlmiyye, 1994.
- İbnü'l-Kelbî, Hişâm. *Mesalibü'l-Arab*. Thk. Necâh et-Tâî. 1. Bs. Beyrut: Dâru'l-Hüdâ, 1998.
- İbnü'l-Müneccim, Yahyâ b. Ali. *Risâletü Yahya b. el-Müneccim fi'l-Mûsîkâ*. Thk. Zekeriya Yusuf. Kahire: Matbaat-ü liCenneti't-Telif ve't-Tercümet-i ve'n-Neşr, 1964.
- İbnü't-Tahhân, Ebû'l-Hüseyin Muhammed b. *Havi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*. Thk. Zekeriya Yusuf. Bağdat: Dâiratü'l-Fünûn'il-Mûsîkiyye, 1976.
- İbnü't-Tahhân, Ebû'l-Hüseyin Muhammed b. *Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*. Ed. Eckhard Neubauer. Frankfurt: Institute for the History of Arabic-Islamic Science, 1990.
- İfesî, Artemidorus. *Kitâbu Ta'bîru'r-Ru'yâ*. Ed. Abdü'l-Men'am el-Hifnî. Trc. Huney b. İshak. 1. Bs. Kahire: Dâru'r-Reşâd, 1991.
- İhvân-ı Safâ. *Resâilü İhvânu's-Safâ ve Hullânu'l-Vefâ*. Thk. Arif Tamîr. Beyrut-Paris, 1995.
- İsdâvî, Abdülmecid. *Şi'ru'l-Müvesvisîn fi Asri'l-Abbâsî*. Riyad: el-Mecelletü'l-Arabiyye, 2013.
- İsfahânî, Ebü'l-Ferec. *Kitâbü'l-Eğânî*. 1. Bs, 25 Cilt. Beyrut: Daru İhyai't-Türâsi'l-Arabi, 1994.
- Kâlî, Ebû Ali. *Kitâbü'l-Emâlî*. 4 Cilt. Kahire: Dâru'l-Kütübî'l-Mısriyye, 1926.

- Kâtîp Çelebi. *Keşfü'z-Zünûn*. 5 Cilt. İstanbul, 1972.
- Kehhâle, Ömer Rızâ. *Mu'cemü Kabâili'l-Arab*. 7. Bs, 5 Cilt. Beyrut: Müessesetu'r-Risâle, 1994.
- Koca, Fatih. *İslam Medeniyetinde Sala ve Salavat Geleneği*. Ankara: DİB Yayınları, 2017.
- Kuraşî, Abbâs b. Muhammed. *Hamâsühû el-Kuraşî*. Thk. Hayreddin Mahmud Kabalâvî. Şam: Vizâratü's-Sekâfe, 1995.
- Kuraşî, Bakır Şerif. *Hayâtü'l-İmâmü'l-Hasan bin Ali (a.s.) Dirâse ve Tahlîl*. 3 Cilt. Beyrut: Dâru'l-Belâğa, 1992.
- Küşâcîm, Mahmud b. el-Hüseyin. *Dîvânu Küşâcîm*. Thk. En-Nebevî Abdülvâhid Şa'lân. 1. Bs. Kahire: Mektebetü'l-Hancî, 1997.
- Mağribî, Ali b. Saîd. *Nücümü'z-Zâhira fî Hulâ Hazreti'l-Kâhire*. Kahire: Matbaatü Dâru'l-Kütüb, 1970.
- Mahfûz, Hüseyin Ali. *Kâmûsü'l-Mûsikâ'l-Arabiyye*. Bağdat: Vizâratü'l-İ'lâm, 1977.
- Mecmau'l-lugati'l-Arabiyye. *Mu'cemü'l-Vasît*. 2 Cilt. Kahire: Dâru'd-Da've, 2004.
- Mehdi, Salih. *El-Mûsika'l-Arabiye Makamât ve Dirasât*. Beyrut: Dâru'l-Garbi'l-İslâmî, 1993.
- Mehdi, Salih. *El-Mûsika'l-Arabiyye fî Numuvviha ve Tatavvuriha : Tarihen ve Edeben ve Bahsen*. Beyrut: Dâru's-Şarki'l-Arabi, 2003.
- Mehdi, Salih. *El-Musika'l-Arabiyye Târihuhâ ve Edebühâ*. Tunus: Daru't-Tûnisiyye, 1979.
- Me'mûn, Cihân Memdûh. *Tenîs*. Kahire: Dâru Nahdatü Mısır, 2012.
- Merzûkî, Ebû Ali Ahmed b. Muhammed. *Şerhu Dîvâni'l-Hamâse*. Thk. Ğarîd eş-Şeyh. Beyrut: Dâru'l-Kütüb el-İlmiye, 2003.
- Meymun b. Kays, Ebu Basir. *Divanül-A'sa'l-Kebîr*. Thk. Muhammed Hüseyin. Kahire: Mektebetü'l-Âdab, 1951.

- Muhammed, Ahmed Abdü'l-Kavî. *Âsar ve Fünûnu Medîneti'l-Behnesâ*. Kahire: el-Hey'etü'l-Mısriyyeti'l-Amme li'l-Kitab, 2005.
- Mutçalı, Serdar. *Arapça-Türkçe Sözlük*. İstanbul: Dağarcık, 1995.
- Mu'tez, Abdullah b. *Dîvânu İbnü'l-Mu'tez*. Beyrut: Dâru Sâdır, 1961.
- Ömer, Ahmed Muhtâr. *Mu'cemü'l-Lugati'l-Arabiyyeti'l-Muâsıra*. 1. Bs, 4 Cilt. Kahire: Âlemü'l-Kütüb, 2008.
- Öncel, Mehmet. *XI. Yüzyıl Mûsikî Nazariyesi - İbn Zeyle'nin el-Kâfî fi'l-Mûsikâ'sı*. İstanbul: Endülüs Yayınları, 2018.
- Özcan, Nuri. *Türk Din Mûsikîsi Ders Notları*. İstanbul, 2001.
- Râzî, Fahreddin. *Tefsîru'l-Kebîr*. 3. Bs, 32 Cilt. Beyrut: Dâru İhyâüt-Türâsi'l-Arabi, 1999.
- Remzi, Muhammed. *El-Kâmûsü'l-Coğrafî li'l-Bilâdi'l-Mısriyye*. 2 Cilt. Kahire: el-Hey'etü'l-Mısriyyetü'l-Âmme li'l-Kitâb, 1994.
- Ribera, Julian. *Târihu'l-Mûsikî fi'l-Cezireti'l-Arabiyye ve'l-Endelüs*. Trc. Hüseyin el-Hasan. Abudabi: Abu Dhabi Kültür ve Miras Kurumu, 2008.
- Samed, Vâdih, Thk. *Dîvânü'n-Nâbiğatü'l-Ca'dî*. Beyrut: Dâru Sâdır, 1998.
- Seâlibî, Ebû Mansur. *Ahsene mâ Semî'te*. Beyrut: Dâru'l-Kütüb el-İlmiyye, 2000.
- Seyyid, Fuâd. "Fihrisü'l-Mahtûtati'l-Musavvera". *Câmiatü'd-Düveli'l-Arabî-Ma'hedi'l-Mahtûtati'l-Musavvera*. 4. Kahire: El-Maarifü'l-Âmme ve'l-Fünûni'l-Mütenevvia, 1964.
- Shiloah, Amnon. *Music in the World of İslam: A socio-cultural study*. London: Scholar Press, 1995.
- Şerifü'r-Radî, Muhammed b. el-Hüseyin. *Divanü Şerifü'r-Radî*. Thk. Yusuf Şevki Ferhat. 1. Bs, 2 Cilt. Beyrut: Dâru'l-Cîl, 1995.
- Taberî, Ebû Cafer Muhammed b. Cerîr. *Câmiu'l-Beyan fî Tevili'l-Kur'ân*. Thk. Ahmed Muhammed Şâkir. 1. Bs, 24 Cilt. Beyrut: Müessesetü'r-Risâle, 2000.

- Taberî, Ebû Cafer Muhammed b. Cerîr. *Târih-u Taberî*. 2. Bs, 11 Cilt. Beyrut: Dâru't-Terâse, 1967.
- Tancî, Muhammed, Thk. *Dîvânu Ebî Tâlib*. 1. Bs. Beyrut: Dâru'l-Kitâb el-Arabî, 1994.
- Tanrıkorur, Cinuçen. *Müzik, Kültür, Dil*. İstanbul: Dergâh yayınları, 2009.
- Temîmî, Abdü'l-Vâhid el-Âmüdiyyi. *Ğurarı'l- Hikem ve Dürarı'l- Kelem*. Thk. Abdü'l-Hasan Düheynî. 1. Bs. Beyrut: Darü'l- Hâdî, 1992.
- Tıraşçı, Mehmet. *Türk Müsikîsi Nazariyatı Tarihi*. İstanbul: Kayıhan Yayınları, 2017.
- Turabi, Ahmet Hakkı. *İbn Sinâ - Müsikî*. İstanbul: Litera Yayıncılık, 2004.
- Turabi, Ahmet Hakkı, trc. *İhvân-ı Safâ Risâleleri*. 5 Cilt. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012.
- Turabi, Ahmet Hakkı. "Klasik İslam Düşüncesinde Müsikî Tasavvuru". *Sanat ve Klasik*. 99-118. İstanbul: Klasik Yayınları, 2006.
- Tülek, Füsun. *Efsuncu Orpheus*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1998.
- Ubeydî, Muhammed b. Abdurrahman. *Tezkiratü's-Sa'diyye fi'l-Eş'ârî'l-Arabiyye*. Thk. Abdullah el-Cubûrî. Beyrut: Darü'l-Kütüb el-İlmiyye, 2001.
- Uludağ, Süleyman. *İslam Açısından Müzik ve Semâ*. 1. Bs. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005.
- Uygun, Mehmet Nuri. *Safiyüddîn Abdülmü'mîn Urmevî ve Kitâbü'l-Edvâr'ı*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 1999.
- Ve'vâî'd-Dimeşkî, Muhmmmed b. Ahmed. *Dîvanü'l-Ve'vâî'd-Dimeşkî*. Thk. Dehân, Sami. 2. Bs. Beyrut: Dâru's-Sâdır, 1993.
- Yahya es-Sûlî, Ebû Bekir Muhammed b. *Eş'âru Evlâdi'l-Hulefâ*. Kahire: Matbaatü's-Sâvî, 1939.
- Yılmaz, Okan Kadir. *İSAM Tahkikli Neşir Kılavuzu (İTNES)*. İstanbul: İSAM Yayınları, 2018.
- Yusuf, Zekeriya. *El-Mevrid*. Bağdat: Darü'l-Hürriye li't-Tab'a Matbaati'l-Hukûme, 1973.

- Yusuf, Zekeriya. *Müellefâtü'l-Kindî el-Musikiyye*. Bağdat: Matbaatü'ş-Şefik, 1962.
- Zâhîrî, Ebû Bekir Muhammed b. Dâvud b. Ali ez-. *Ez-Zehra*. 2. Bs, 2 Cilt. Zerkâ: Mektebetü'l-Menâr, 1985.
- Zeydan, Corci. *Târihu Âdâbi'l-Lugati'l-Arabiyye*. 4 Cilt. Kahire: Müessesetü Hindâvî, 2013.
- Ziriklî, Hayruddin. *El-A'lâm*. 15. Bs, 8 Cilt. Beyrut: Daru'l-İlmi'l-Malayin, 2002.
- Zübeyrî, Ebû Abdullah. *Kitâbu Nesebi Kureyş*. Ed. E. Lévi Provençal. Kahire: Dâru'l-Maarif, 1982.
- Zübyânî, Nâbiğatü. *Divanü'n-Nâbiğatü'z-Zübyânî*. Thk. Şükri Faysal. Beyrut: Dâru'l-Fikr, 2001.

Makaleler

- Adıgüzel, Adnan - Sinjar, Esra. “Geçmişten Günümüze Mûsikîşinâs Ziriyab’ın Endülüs Kültür Hayatına ve Avrupa’ya Etkileri”. *Yakın Doğu Üniversitesi İslam Tetkikleri Merkezi Dergisi* 2/1 (30 Mayıs 2016): 71-96.
- Ak, Ahmet Şahin. “Türk-İslam Medeniyetinde Müzikle Tedavi”. *Türktob Dergisi*. 25 (2018): 57-61.
- Akdoğan, Bayram. “Câhız ve Mûsikînin Tesiri Hakkındaki Makalesi”. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 42/1 (2001): 247-256.
- Akpınar, Hüseyin. “İlimler Tasnifinde Mûsikînin Yeri”. *İstem*. 5 (2005): 191-201.
- Aycan, İrfan. “İslam Toplumunda Eğlence Sektörünün Ortaya Çıkışı”. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 38/1 (1998): 155-194.
https://doi.org/10.1501/Ilhfak_0000001313.
- Can, M. Cihat. “Eski Grek Dört Unsur Nazariyesi ve Türkçe Müzik Yazmalarında Etkisi”. *GÜ Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi* 22/2 (2002): 133-143.
- Erkoçoğlu, Fatih - Arslan, Fazlı. “Endülüs’ün Sanat Güneşi "Ziryâb””. *İSTEM: İslâm, San’at, Tarih, Edebiyat ve Mûsikîsi Dergisi*. 14 (2009): 261-268.
- Kalender, Ruhi. “Türk Mûsikîsinde Kullanılan Makamların Tesirleri”. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 29 (1987): 361-375.

- Öncel, Mehmet. "Hasan b. Ahmed b. Ali El-Kâtib'in Kemâlû Edebi'l-Ğınâ Adlı Eserinde Mûsikişinas Adâbı". *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi* 5/53 (2017): 423-443.
- Öncel, Mehmet. "Hasan b. Ahmed b. Ali El-Kâtib'in Kemâlû Edebi'l-Ğınâ Adlı Eserinde Ses, Aralık, Nağme, Cins Ve Cem' Kavramı". *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 40 (2018): 163-188.
- Öncel, Mehmet. "XI. Yüzyıl Mûsikî Nazariyesinde Kullanılan Terimler: "Kemâlû Edebi'l-Gınâ ve el-Kâfi Fi'l-Mûsikâ Örneği". *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 50 (2019): 39-59. <https://doi.org/10.21054/deuifd.627382>.
- Öztürk, Okan Murat. "Makam, Âvâze, Şûbe ve Terkib: Osmanlı Musiki Nazariyatında Pisagorcu" Kürelerin Uyumu/Musikisi" Anlayışının Temsili". *Rast Müzikoloji Dergisi* 2/1 (2014): 1-49.
- Tancî, Muhammed et-. "Et-Tarâiku ve'l-Elhâni'l-Mûsikîyye fi İfrîkiyyi ve'l-Endülüs". *el-Ebhâs* 21/2-3-4 (1968): 93-116.
- Turabi, Ahmet Hakkı. "Ebû Ya'kûb b. İshâk el-Kindî'nin Müzik Risâlelerinde Tesbit Edilen Terimler". *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 25/2 (2003): 65-78.
- Turabi, Ahmet Hakkı. "İbnü'l-Müneccim ve Risâle fi'l-Mûsikâ Adlı Eseri". *Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 11 (2005): 201-222.
- Turabi, Ahmet Hakkı. "İlk Dönem İslam Dünyasında Mûsikî Çalışmalarına Bir Bakış". *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 15 (1997): 225-248.
- Turabi, Ahmet Hakkı. "İlk Koro Kurucusu ve Şefi İbrâhim el-Mevsilî". *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 5/1 (2005): 177-193.
- Turabi, Ahmet Hakkı. "Medîneli Efemine Şarkıcı Tuveys". *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* X/1 (2010): 41-65.
- Ünver, Süheyl. "Fârâbî, Mûsikîsi ve Makamları Hakkında". *Türk Müsikîsi Dergisi*. 3 (1948).

Öncel, Mehmet. “XI. Yüzyıl Mûsikî Nazariyecilerinden İbn Zeyle'nin El-Kâfi Fi'l-Mûsikâ Adlı Eserinde ‘Ses, Nağme, Aralık, Cins ve Cem’ Kavramı”. 4. *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresi*. 243-255. Ankara, 2019.

Turabi, Ahmet Hakkı. “Farabî'nin Mûsikî Alanındaki Görüşleri ve Eserleri”. *Uluslararası Farabî Sempozyumu Bildirileri*. 47-63. Ankara: Elis Yayınları, 2005.

Tezler

Harmancı, A. Başak. *Klasik Türk Mûsikisi'nde İkâ Kavramı*. Marmara Üniversitesi SBE Basılmamış Doktora Tezi, 2011.

Öncel, Mehmet. *Hasan b. Ahmed b. Ali el-Katib'in Kemâlü Edebi'l-Ğınâ Adlı Eseri*. Marmara Üniversitesi SBE Basılmamış Doktora Tezi, 2017.

Rızvanoğlu, M. İsmail. *Fârâbî'de İkâ Teorisi*. Marmara Üniversitesi SBE Basılmamış Doktora Tezi, 2007.

Sezikli, Ubeydullah. *Abdülkadir Meragî ve Câmiu'l-Elhân'ı*. Marmara Üniversitesi SBE Basılmamış Doktora Tezi, 2007.

Tıraşçı, Mehmet. *Kitâbü Keşfü'l-Humûm ve'l-Kürab fî Şerhi Âleti't-Tarab İsimli Anonim Mûsikî Eseri (Edisyon Kritik ve İnceleme)*. Marmara Üniversitesi SBE Basılmamış Doktora Tezi, 2013.

Turabi, Ahmet Hakkı. *El-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*. Marmara Üniversitesi SBE Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 1996.

Turabi, Ahmet Hakkı. *İbni Sînâ'nın Kitâbuş-Şifâ'sında Mûsikî*. Marmara Üniversitesi SBE Basılmamış Doktora Tezi, 2002.

Yahşi, Turgut. *Mufaddal b. Seleme'nin Kitâbü'l-Melâhî ve Esmâihâ Adlı Eserinin İncelenmesi*. Marmara Üniversitesi SBE Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 2013.

Maddeler

Aktan, Ali. “Mu'tazid-Billâh”. *DİA*. 31: 383-384. İstanbul: TDV Yayınları, 2006.

Aktan, Ali. “Mu'tez-Billâh”. *DİA*. 31: 390-391. İstanbul: TDV Yayınları, 2006.

Altan, Ebru. “Sûr”. *DİA*. 37: 535-537. İstanbul: TDV Yayınları, 2009.

- Arslan, Fazlı - Erkoçoğlu, Fatih. "Ziryâb". *DİA*. 44: 464-465. İstanbul: TDV Yayınları, 2013.
- Atçeken, İsmail Hakkı. "Velîd II". *DİA*. 43: 31-33. İstanbul: TDV Yayınları, 2013.
- Avcı, Casim. "Mu'tasım-Billâh". *DİA*. 31: 380-382. İstanbul: TDV Yayınları, 2006.
- Aycan, İrfan. "Mervân I". *DİA*. 29: 225-227. İstanbul: TDV Yayınları, 2004.
- Aycan, İrfan. "Nadr b. Hâris". *DİA*. 32: 280-281. İstanbul: TDV Yayınları, 2006.
- Aydın, Cengiz - Aydın, Gülseren. "Batlamyus". *DİA*. 5: 196-199. İstanbul: TDV Yayınları, 1992.
- Ayyıldız, Erol. "Ebû'l-Atâhiye". *DİA*. 10: 294-295. İstanbul: TDV Yayınları, 1994.
- Bilge, Mustafa. "Ahvaz". *DİA*. 2: 192-193. İstanbul: TDV Yayınları, 1989.
- Bilge, Mustafa. "Asyût". *DİA*. 3: 543-544. İstanbul: TDV Yayınları, 1991.
- Bozkurt, Nahide. "Hâdî-İlelhak". *DİA*. 15: 16-17. İstanbul: TDV Yayınları, 1997.
- Bozkurt, Nahide. "Hârünürreşîd". *DİA*. 16: 258-261. İstanbul: TDV Yayınları, 1997.
- Bozkurt, Nahide. "Mehdî-Billah". *DİA*. 28: 377-379. İstanbul: TDV Yayınları, 2003.
- Bozkurt, Nahide. "Me'mûn". *DİA*. 29: 101-104. İstanbul: TDV Yayınları, 2004.
- Bozkurt, Nebîl - Özcan, Nuri. "Davul". *DİA*. 9: 53-56. İstanbul: TDV Yayınları, 1994.
- Bozkurt, Nebîl - Özcan, Nuri. "Def". *DİA*. 9: 83-85. İstanbul: TDV Yayınları, 1994.
- Cerrahoğlu, İsmail. "İbn Cüreyc". *DİA*. 19: 404-406. İstanbul: TDV Yayınları, 1999.
- Çuhadar, Mustafa - Durmuş, İsmail. "İbnü'r-Rûmî". *DİA*. 21: 186-188. İstanbul: TDV Yayınları, 2000.
- Demirhan Erdemir, Ayşegül. "Ahlât-ı Erbaa". *DİA*. 2: 24. İstanbul: TDV Yayınları, 1989.
- Durmuş, İsmail. "İstitrat". *DİA*. 23: 401-402. İstanbul: TDV Yayınları, 2001.
- Durmuş, İsmail. "Mütenebbî". *DİA*. 32: 195-200. İstanbul: TDV Yayınları, 2006.
- Durmuş, İsmail. "Tazmîn". *DİA*. 40: 206. İstanbul: TDV Yayınları, 2011.
- Durmuş, İsmail. "Tezat". *DİA*. 41: 60. İstanbul: TDV Yayınları, 2012.

- Elmalı, Hüseyin. "Hassân b. Sâbit". *DİA*. 16: 399-402. İstanbul: TDV Yayınları, 1997.
- Er, Rahmi. "Rü'be b. Accâc". *DİA*. 35: 282-283. İstanbul: TDV Yayınları, 2008.
- Fayda, Mustafa. "Abdullah b. Selâm". *DİA*. 1: 134-135. İstanbul: TDV Yayınları, 1988.
- Fayda, Mustafa. "Cebele b. Eyhem". *DİA*. 7: 184-185. İstanbul: TDV Yayınları, 1993.
- Fayda, Mustafa - Koçak, Muhsin. "Ömer". *DİA*. 34: 44-53. İstanbul: TDV Yayınları, 2007.
- Fığlalı, Ethem Ruhi. "Abdullah b. Ca'fer". *DİA*. 1: 89. İstanbul: TDV Yayınları, 1988.
- Fığlalı, Ethem Ruhi - Kandemir, M. Yaşar. "Ali". *DİA*. 2: 371-378. İstanbul: TDV Yayınları, 1989.
- Gökdoğan, Melek Dosay. "Pisagor". *DİA*. 34: 292-293. İstanbul: TDV Yayınları, 2007.
- Güldaş, Ayhan. "Çeng". *DİA*. 8: 268. İstanbul: TDV Yayınları, 1993.
- Günel, Fuat. "İbn Âişe". *DİA*. 19: 299. İstanbul: TDV Yayınları, 1999.
- Günel, Fuat. "Ma'bed b. Vehb". *DİA*. 27: 283. İstanbul: TDV Yayınları, 2003.
- Günel, Fuat. "Mâlik b. Ebi's-Semh". *DİA*. 27: 506. İstanbul: TDV Yayınları, 2003.
- İlhan, Avni. "Amr b. Ubeyd". *DİA*. 3: 93-94. İstanbul: TDV Yayınları, 1991.
- Jebrini, Alâeddin. "Fârâbî, Mûsikî". *DİA*. 12: 162-163. İstanbul: TDV Yayınları, 1995.
- Kan, Kadir. "Vâsık-Billâh". *DİA*. 42: 548-549. İstanbul: TDV Yayınları, 2012.
- Kandemir, M. Yaşar. "Dırâr b. Hattâb". *DİA*. 9: 276. İstanbul: TDV Yayınları, 1994.
- Karaarslan, Nasuhi Ünal. "Ebû Nüvâs". *DİA*. 10: 205-207. İstanbul: TDV Yayınları, 1994.
- Karakaya, Fikret. "Rebap". *DİA*. 34: 493-494. İstanbul: TDV Yayınları, 2007.
- Karakaya, Fikret. "Tambur". *DİA*. 39: 553. İstanbul: TDV Yayınları, 2010.
- Kavas, Ahmet. "Saîd". *DİA*. 35: 344-346. İstanbul: TDV Yayınları, 2008.
- Kaya, Mahmut. "Fârâbî". *DİA*. 12: 145-162. İstanbul: TDV Yayınları, 1995.
- Kılıç, Hulusi - Yetiş, Kazım. "Cinas". *DİA*. 8: 12-14. İstanbul: TDV Yayınları, 1993.

- Kılıç, Mahmut Erol. "Hermes". *DİA*. 17: 228-233. İstanbul: TDV Yayınları, 1998.
- Kılıç, Ünal. "Yezîd II". *DİA*. 43: 515-516. İstanbul: TDV Yayınları, 2013.
- Kırkpınar, Mahmut. "Mütevekkil-Alellâh". *DİA*. 32: 212-214. İstanbul: TDV Yayınları, 2006.
- Kurtuluş, Rıza. "Şüşter". *DİA*. 39: 276-277. İstanbul: TDV Yayınları, 2010.
- Olguner, Fahrettin. "Eflâtun". *DİA*. 10: 469-476. İstanbul: TDV Yayınları, 1994.
- Öz, Mustafa. "Hâkim-Biemrillah". *DİA*. 15: 199-201. İstanbul: TDV Yayınları, 1997.
- Özaydın, Abdülkerim. "Müstansır-Billâh el-Fâtımî". *DİA*. 32: 119-121. İstanbul: TDV Yayınları, 2006.
- Özcan, Nuri - Çetinkaya, Yalçın. "Mûsikî". *DİA*. 31: 257. İstanbul: TDV Yayınları, 2006.
- Özel, Mustafa. "Şerîfü'r-Radî". *DİA*. 39: 4-5. İstanbul: TDV Yayınları, 2010.
- Özkan, İsmail Hakkı. "îkâ". *DİA*. 22: 13. İstanbul: TDV Yayınları, 2000.
- Öztürk, Murat. "Zâhir el-Fâtımî". *DİA*. 44: 88-89. İstanbul: TDV Yayınları, 2013.
- Sarıçam, İbrahim. "İbrahim b. Mehdî". *DİA*. 21: 320-321. İstanbul: TDV Yayınları, 2000.
- Savran, Ahmet. "İmruü'l-Kays b. Hucr". *DİA*. 22: 237-238. İstanbul: TDV Yayınları, 2000.
- Sena, Cemil. "Nikomakûs". *Filozoflar Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1976.
- Seyyid, Eymen Fuâd. "Fâtımîler". *DİA*. 12: 228-237. İstanbul: TDV Yayınları, 1995.
- Söylemez, Mehmet Mahfuz. "Vâsıt". *DİA*. 42: 541-544. İstanbul: TDV Yayınları, 2012.
- Topdemir, Hüseyin Gazi. "Öklid". *DİA*. 34: 20-25. İstanbul: TDV Yayınları, 2007.
- Turabi, Ahmet Hakkı. "İbn Câmî". *DİA*. 19: 385-386. İstanbul: TDV Yayınları, 1999.
- Turabi, Ahmet Hakkı. "İbrahim el-Mevsîlî". *DİA*. 21: 322-323. İstanbul: TDV Yayınları, 2000.

- Turabi, Ahmet Hakkı. “İshâk el-Mevsîlî”. *DİA*. 22: 536-537. İstanbul: TDV Yayınları, 2000.
- Turabi, Ahmet Hakkı. “Tuveys”. *DİA*. 41: 449-450. İstanbul: TDV Yayınları, 2012.
- Turabi, Ahmet Hakkı. “Yûnus el-Kâtib”. *DİA*. 43: 607-608. İstanbul: TDV Yayınları, 2013.
- Tülücü, Süleyman. “A’sâ”. *DİA*. 3: 344-345. İstanbul: TDV Yayınları, 1991.
- Uygun, Mehmet Nuri. “Ney”. *DİA*. 33: 68-69. İstanbul: TDV Yayınları, 2007.
- Uzun, Taceddin. “Alkame b. Abede”. *DİA*. 2: 466-467. İstanbul: TDV Yayınları, 1989.
- Yazıcı, Tahsin. “Erdeşîr”. *DİA*. 11: 284-285. İstanbul: TDV Yayınları, 1995.
- Yetiş, Kazım. “Cezâlet”. *DİA*. 7: 483. İstanbul: TDV Yayınları, 1993.
- Yıldız, Hakkı Dursun. “Emîn”. *DİA*. 11: 112-114. İstanbul: TDV Yayınları, 1995.
- Yıldız, Musa. “Zürümme”. *DİA*. 44: 581-582. İstanbul: TDV Yayınları, 2013.

İnternet Kaynakları

- Abdülcélil, Abdülaziz b. “Medhal ilâ Kitâb (Hâvi’l-Fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn)”. *Internet Archive*. Erişim: 26 Mart 2019.
https://archive.org/details/amalzahrani2002_hotmail_20170106_2037.
- Demir, Abdullah. “İSNAD Atıf Sistemi”. Erişim: 02 Aralık 2019.
<https://www.isnadsistemi.org/>.
- Pelusium: Gateway to Egypt*. archaeology.org, t.y.
<http://www.archaeology.org/online/features/pelusium/>.
- “İقليدس، Biography, Contributions, & Facts”. *Encyclopedia Britannica*. Erişim: 07 Şubat 2019. <https://www.britannica.com/biography/Euclid-Greek-mathematician>.
- “الأرشيف المصرى للحياة والمآثورات الشعبية”. Erişim: 21 Şubat 2019. http://www.nfa-eg.org/Search/Place_Details.aspx?ID=179.
- “بوابة الشعراء - أبو دهبيل الجمحي”. Erişim: 22 Mayıs 2019.
<http://www.poetsgate.com/Poet.aspx?id=843>.

“حاوي الفنون وسلوة المحزون”. Erişim: 29 Nisan 2019.

<http://41.33.22.69/uhtbin/cgisirsi.exe/?ps=hkR1cAqbBi/ELDAR/244820008/123>.

“فنون جميلة- 32 / حاوي الفنون وسلوة المحزون”. <http://41.33.22.69/uhtbin>. Erişim: 30 Nisan 2019.

<http://41.33.22.69/uhtbin/cgisirsi.exe/?ps=x0XWU7CCyv/ELDAR/148910007/9>.

“فنون جميلة- طلعت 84 / حاوي الفنون وسلوة المحزون”. <http://41.33.22.69/uhtbin>. Erişim: 30 Nisan 2019.

<http://41.33.22.69/uhtbin/cgisirsi.exe/?ps=zC5TtPgAKz/ELDAR/144850006/9>.

“مدينة رشيد”. Erişim: 20 şubat 2019. https://mawdoo3.com/مدينة_رشيد.

“مدينة قيسارية الفلسطينية - ديوان العرب”. Erişim: 20 şubat 2019.

<http://www.diwanalarab.com/spip.php?article11944>.

“منتدى سماعي للطرب العربي الأصيل”. Erişim: 01 şubat 2019.

<https://www.sama3y.net/forum/archive/index.php/t-81572.html>.

“نسخة من حاوي الفنون وسلوة المحزون لإبن الطحان – أرشيف النجمة الزهراء”. Erişim: 29 Nisan

2019. <http://ennejma.tn/archives/ar/2017/06/26/06-118-نسخة-من-حاوي-الفنون-وسلوة--118>
[/المحزون-لا](http://ennejma.tn/archives/ar/2017/06/26/06-118-نسخة-من-حاوي-الفنون-وسلوة--118).