

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

**HASAN B. AHMED B. ALİ EL-KÂTİB'İN *KEMÂLÜ EDEBİ'L-ĞİNÂ* ADLI
ESERİ**

Doktora Tezi

MEHMET ÖNCEL

İSTANBUL, 2017

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

**HASAN B. AHMED B. ALİ EL-KÂTİB'İN *KEMÂLÜ EDEBİ'L-ĞİNÂ* ADLI
ESERİ**

Doktora Tezi

MEHMET ÖNCEL

Danışman: YRD. DOÇ. DR. NURİ ÖZCAN

İstanbul, 2017

MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

İSLAM TARİHİ VE SANATLARI Anabilim Dalı İSLAM TARİHİ VE SANATLARI
Bilim Dalı DOKTORA öğrencisi MEHMET ÖNCEL'nin HASAN B. AHMED B. ALİ EL-
KÂTİB'İN "KEMÂLÜ EDEBİ'L-ĞİNÂ" ADLI ESERİ adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim
Kurulunun 20.04.2017 tarih ve 2017-9/34 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği /
oy çokluğu ile Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 26.04.2017

Öğretim Üyesi Adı Soyadı		İmzası
1. Tez Danışmanı	Yrd. Doç. Dr. NURİ ÖZCAN	
2. Jüri Üyesi	Prof. Dr. SAFİ ARPAGUŞ	
3. Jüri Üyesi	Yrd. Doç. Dr. M.NURİ UYGUN	
4. Jüri Üyesi	Prof. Dr. M.SAFA YEPREM	
5. Jüri Üyesi	Yrd. Doç. Dr. UBEYDULLAH SEZİKLİ	

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyisim	: Mehmet Öncel
Anabilim Dalı	: İslam Tarihi ve Sanatları
Programı	: İslam Tarihi ve Sanatları
Tez Danışmanı	: Yrd. Doç. Dr. Nuri Özcan
Tez Türü ve Tarihi	: Doktora-26/04/2017
Anahtar Kelimeler	: Hasan b. Ahmed b. Ali el-Kâtib, Kemâlû Edebi'l-Ğinâ, Musiki Nazariyatı, Dini Musiki, Müzik, Müzikoloji, Musiki Tarihi.

ÖZET

HASAN B. AHMED B. ALİ EL-KÂTİB'İN KEMÂLÛ EDEBİ'L-ĞİNÂ ADLI ESERİ

Satır aralarında ve bazı kaynaklardan elde ettiğimiz bilgiler ışığında X. yüzyılın sonu veya XI. yüzyılın başlarında yazıldığı tahmin edilen Hasan b. Ahmed b. Ali el-Kâtib tarafından kaleme alınan ansiklopedik eser *Kemâlû Edebi'l-Ğinâ* kendi dönemi ve kendinden sonraki dönemlerin mûsikî yapısının anlaşılmasında önemli bir yer teşkil etmektedir. Hem nazarî hem de amelî mûsikînin inceliklerinin anlatıldığı bu eser kısaca sesin tanımı, sesin oluşumu, ses oranlarının ne zaman bulunduğu, insanda ses, perde, nağme, aralıklar, aralık çeşitleri, cins ve çeşitleri, cem' ve çeşitleri, tarika, lahinlerin çeşitleri, faziletleri, lahinlerin manası, lahinler ile ilgili terimler, lahin-güfte ilişkisi, lahin-felek-nefis ilişkisi, îkâ tanımı ve çeşitleri, îkâya ait terimler, lahinlerin tertibi, mûsikişinas vasıfları, icrada yapılması gerekenler, bestekâr vasıfları, mûsikişinasın imtihan edilmesi, lahinlerde hırsızlık, boğaza faydalı-zararlı şeyler, boğaz terimleri, dinleyicinin özellikleri ve enstrümanlara dair konuları içermektedir. Ayrıca bugün literatürde yer almayan yönetici, filozof, şair, mûsikişinas ve onlara ait kitap isimleri sayesinde mûsikî tarihinin karanlıkta kalmış boşlukların aydınlatılmasına yardımcı olacağı düşüncesindeyiz. Çalışmamızı kendi dönemine kadar yazılmış Fârâbî'nin *Mûsikâ'l-Kebîr*, İbn Sînâ'nın *Kitâbü's-Şifâ*, İbn Hurdâzbih'in *Kitâbü'l-Melâhî*, Kindî'nin mûsikî risâleleri, Harezmi'nin *Mefâtihu'l-Ulûm*, İhvan-ı Safâ'nın *er-Resâil*, Ebu'l-

Hüseyin ibn el-Hasan İbn el-Tahhân'ın *Havi'l-Fünûn Ve Selvetü'l-Mahzûn* adlı eserlerindeki ilgili bölümlerin ele alınarak, *Kemâlü Edebi'l-Ğınâ* ve kendi dönemine kadar yazılan bu eserler arasındaki benzerlik ve farklılıklar gösterildi.



GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Mehmet Öncel
Field : Islamic History and Arts
Programme : Islamic History and Arts
Supervisor : Associate Professor Nuri Özcan
Degree Awarded and Date : Doctorate- 26/04/2017
Keywords : Hasan b. Ahmed b. Ali el-Kâtib, Kamal adab al-ghina,
Music theory, Religious music, Music, Musicology, History of music.

ABSTRACT

THE WORK OF HASAN B. AHMED B. ALİ EL-KÂTİB TITLED “KAMAL ADAB AL-GHINA”

In the light of the acquired knowledge by reading relevant sources and between the lines, the encyclopedical work *Kamal adab al-ghina*, which is penned by Hasan ibn Ali al-Katib presumably in the late 10th or early 11th centuries, occupies an important place in the understanding of the musical structure of its own time and afterwards. This book, which has both theoretical and practical details of music, covers topics such as the definition and formation of sound, the discovery time of sound ratios; voice, pitch, tune, intervals and their types, tetrachords and their types, scale and its types, method (*tarika*), types of music, its merits and meanings, musical terminology, music-lyrics relation, music-space-nafs relation, definition of rythm, its types and terminology, categorization of rythm, specialities of the musician, requirements of performing, specilities of the composer, examination of the musician, plagiarism in music, useful and harmful things for vocal cords and related terms, specialities of the audience, and musical instruments. Additionally, this dissertation aims at contributing to fill the gaps in the history of music by providing the names of some rulers, philosophers, poets, musicians and their works which were until then unknown. By analysing the relevant chapters of the previous works such as Al-Farabi's *Kitab al-musiqā al-kabir*, Avicenna's *Kitab*

al-shifa', Ibn al-Khurdazbih's *Kitab al-malahi*, Al-Kindi's epistles on music, Al-Khwarizmi's *Mafatih al-ulum*, Ikhwan al-Safa's *ar-Rasail*, Abu al-Husayn ibn al-Hasan ibn al-Tahhan's *Hawi al-funun wa al-salwa al-mahzun*, the similarities and the differences between the mentioned works and *Kamal adab al-ghina* were pointed out.



ÖNSÖZ

XI.-XIII. yüzyılları arası mûsiki nazariyatı bakımından durgun bir dönem kabul edilmişse de kanaatimizce bu görüş tam olarak doğru değildir. Özellikle son dönemlerde karşılaştığımız eserler bunun bizim düşündüğümüz gibi cereyan ettiğini göstermektedir. Hasan b. Ahmed b. Ali el-Kâtib, Ebu'l-Hüseyin ibn el-Hasan İbn et-Tahhân, Fahreddîn er-Râzî'nin XI ve XII. yüzyıllarda yapmış oldukları nazari çalışmaları kendilerinden sonra Safiyyüddîn Urmevî, Tûsî, Şirâzî ve Ömer Hayyam gibi önemli bir mûsikişinasların ortaya çıkmasına katkı sağladığı düşüncesindeyiz. Durgun dönem olarak addedilen bu döneme ait bir eserin tarafımızca çalışılması o döneme ait mûsikî yapısının anlaşılmasına katkı sağlamak bizler için büyük bir sevinç kaynağıdır. Böyle bir eserin çalışılmasında bizlere öncülük eden kıymetli danışmanım Yrd. Doç. Dr. Nuri Özcan bey başta olmak üzere, tezimin şekilsel olarak oluşmasına katkı sağlayan hocam Prof. Dr. M. Safa Yeprem, Arapça çevirisinde yardımlarını esirgemeyen Yrd. Doç. Dr. Ali Benli ve Yrd. Doç. Dr. Yılmaz Özdemir, Fransızca metin okumada yardımlarını esirgemeyen kıymetli kardeşim Osman Doğan, tezimin tashihi konusunda üşenmeden okuyup fikirler veren Yrd. Doç. Dr. Mehtap Demir, Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz Dişiaçık, Yrd. Doç. Dr. Berat Açıl, Dr. Zeynep Yıldız Abbasoğlu, Yrd. Doç. Dr. Ubeydullah Sezikli, Yrd. Doç. Dr. Nuri Uygun, Yrd. Doç. Dr. Mustafa Kılıç, Selman Benlioğlu, Turgut Yahşi, Ömer Said Güler, Abdullah Rıdvan Gökbel ve ismini zikredemediğim diğer hoca ve dostlarıma çok teşekkür ederim. Tez yazım sürecinde gerek kaynak gerekse ortamın uygunluğu bakımından bizlere güzel hizmetler sunan İSAM çalışanlarına ve İSAR vakfına teşekkürü bir borç bilirim Bu mütevazı çalışmamızda mutlaka eksiklik ve hatalarımız olmuştur. Bu eseri okuyan inceleyen kıymetli hocalarımızın gördükleri eksiklik veya önerileri bizlere iletmesinden ziyadesiyle memnun olacağımızı bilmelerini isteriz. Son olarak her bakımdan can ü gönülden yardımlarını benden esirgemeyen sevgili eşim ÖZLEM ve biricik kızım ZEYNEP MERCAN'a şükranlarımı sunarım. Gayret bizden Tevfik Allah'tan...

26/04/2017

MEHMET ÖNCEL

ÖZET	ii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	vi
ŞEKİLLER	xiii
KISALTMALAR	xiv
GİRİŞ	1
1.1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE KAPSAMI.....	2
1.1.1. ARAŞTIRMANIN AMACI.....	2
1.1.2. PROBLEM CÜMLESİ.....	3
1.1.2. ALT PROBLEMLER.....	3
1.1.3. SINIRLAMALAR.....	4
1.1.4. İLGİLİ LİTERATÜR.....	4
1.1.5. ARAŞTIRMANIN BÖLÜMLERİ	8
1.2. METODOLOJİ.....	9
1.2.1 ARAŞTIRMA YÖNTEMİ.....	9
1.2.2. EVREN	10
1.2.3. ÖRNEKLEM.....	10
1.2.4. VERİLERİN TOPLANMASI VE İŞLENMESİ.....	11
1.3. ANAHTLARIYLA XI. YÜZYILA KADAR İSLAM DÜNYASINDA MÛSİKÎ.....	11
1.3.1. CAHİLİYE DÖNEMİNDE MUSİKÎ	11
1.3.2. HZ. PEYGAMBER VE DÖRT HALİFE DÖNEMİNDE MUSİKÎ	14
1.3.3. EMEVİLER DÖNEMİNDE MÛSİKÎ	17
1.3.4. ABBASİLER DÖNEMİNDE MÛSİKÎ.....	20
BİRİNCİ BÖLÜM	23
2.1. KEMÂLÜ EDEBİ'L-GİNÂ'NİN TANITIMI.....	24
2.1.1. KEMÂLÜ EDEBİ'L-ĞİNÂ HAKKINDA	24
2.1.2. ESERİN YAZARI HAKKINDA	25
2.1.3. ESERİN KALEME ALINDIĞI BÖLGE: SİNCÂR	25
2.1.4. ESERİN FİZİKİ ÖZELLİKLERİ VE YAPISI	26
2.1.5. NÜSHA TAVSİFİ	27
2.1.6. KEMÂLÜ EDEBİ'L-ĞİNÂ'NİN GENEL İÇERİĞİ	31
2.1.7. KEMÂLÜ EDEBİ'L-ĞİNÂ'NİN KAYNAKLARI	33
2.2.KEMÂLÜ EDEBİ'L-ĞİNÂ'DA İSMİ GEÇEN ÖNEMLİ KİŞİLER	34
2.2.1 MÛSİKÎŞİNAS, ŞAİR VE FİLOZOFLAR	34
2.2.1.1. Ahmed et-Tayyîb es-Serahsî (احمد بن الطيب السرخسی):.....	34
2.2.1.2. Alleveyye (علوية) :.....	35

2.2.1.3. Amr b. Bâne el-Kâtib (عمر بن بانه الكاتب):	35
2.2.1.4. Aristoteles (أرسطو طائلس):	36
2.2.1.5. Attâbî (العتابي):	36
2.2.1.6. Batlamyus (بطلميوس):	36
2.2.1.7. Cemîle el-Hazrecîyye (جميلة الخزرجية):	37
2.2.1.8. Dionysios (ديونيسيوس):	37
2.2.1.9. Ebû'l-Ferec el-Isfahânî (ابو الفرج الاصفهاني):	38
2.2.1.10. Eflatun (Platon=أفلاطون):	38
2.2.1.11. Fârâbî (الفارابي):	39
2.2.1.12. Filolavos (Philolaos) (فيلولاوس):	40
2.2.1.13. Garîz (الغريز):	40
2.2.1.14. İbn Câmi' (ابن جامع):	41
2.2.1.15. İbnü'l-Müneccim (ابن المنجم):	41
2.2.1.16. İbn Süreyc (ابن سريج):	42
2.2.1.17. İbn Muhriz (ابن محرز):	42
2.2.1.18. İbrahim b. Meymun el-Mevsilî (ابراهيم بن ميمون الموصللي):	43
2.2.1.19. İshâk el-Mevsilî (اسحاق الموصللي):	44
2.2.1.20. Kindî (الكندي):	45
2.2.1.21. Küşâcim (كشاجم):	46
2.2.1.22. Mâlik b. Ebû's-Semh (مالك بن ابو السمح):	46
2.2.1.23. Ma'bed (معبد بن وهب):	47
2.2.1.24. Mansur b. Talha b. Tâhir (منصور بن طلحة بن طاهر):	47
2.2.1.25. Hurdâzbih (خرداذبه):	48
2.2.1.26. Nikomakûs (نيقوماخس):	48
2.2.1.27. Öklid (أقليدس):	48
2.2.1.28. Pythagoras (بيوثاغوروس):	49
2.2.1.29. Sâbit b. Kurre (ثابت بن قرة):	49
2.2.1.30. Sokrates (سقراطيس):	50
2.2.1.31. Za'ferânî El-Kâtib (زعفراني الكاتب):	50
2.2.2. YÖNETİCİLER	50
2.2.2.1. İskender (ذالقرنين الاسكندر):	50
2.2.2.2. İbrahim b. Mehdî (775-785) (ابراهيم بن مهدى):	51
2.2.2.3. Hâdî-İlelhak (785-7860) (الهادي الى الحق):	52
2.2.2.4. Kâfûr el-İhşidî (كافور الاحشيدى):	52
2.2.2.5. Mu'tasim (833-842) (المعتصم):	52
2.2.2.6. Me'mûn (813-833) (المأمون):	53

2.2.2.7. Reşid (786-809) (هارن الرشيد):	53
2.2.2.8. Ubeydullah b. Abdullah b. Tâhirî (عبيد الله بن عبد الله بن طاهري):	54
2.2.2.9. Vâsık (842-847) (الوائق بالله):	54
İKİNCİ BÖLÜM: II	55
KEMÂLÜ EDEBİ'L-GİNÂ'DA MÛSİKİ VE FELSEFE	55
3.1. Ses	56
3.1.1 Sesin Oluşumu:	56
3.1.2. Sesin Tizliği ve Pestliği:	57
3.1.3. Ses oranlarının ne zaman bulunduğu:	57
3.1.4 İnsan da Ses:	59
3.2. Nağme	61
3.3. Perdeler:	62
3.4. Aralık:	67
3.4.1. Küçük ölçekli aralıklar:	67
3.4.1.1. Tanini:	68
3.4.1.2. Yarım Tanini:	68
3.4.2. Orta ölçekli aralıklar:	68
3.4.2.1. Ellezî bi'l-erba'a:	69
3.4.2.2. Ellezî bi'l-hams:	69
3.4.3. Büyük ölçekli aralıklar:	69
3.4.3.1. Cem'/Ellezî bi'l-küll:	69
3.4.3.2. Ellezî bi'l-küll merreteyn/ Cem'u't-tâm:	70
3.4.3.3. Ellezî bi'l-küll ve'l-erba'a:	70
3.4.3.4. Ellezî bi'l-küll ve'l-hams:	70
3.4.3.5. Di'f Ellezî bi'l-erba'a merreteyn:	70
3.4.3.6. Bi'l-küll ve di'f Ellezî bi'l-erba'a:	71
3.5. Cins ve çeşitleri	71
3.6. Cem' ve çeşitleri:	74
3.6.1. Birinci skala:	74
3.6.2. İkinci skala:	74
3.6.3. Üçüncü skala:	75
3.6.3.1. Zü'l-meddeteyn:	76
3.6.3.1.1. Birinci çeşidi:	76
3.6.3.1.2. İkinci çeşidi:	77
3.6.3.1.3. Üçüncü çeşidi:	77
3.6.3.2. Kavî müstakim:	77
3.6.3.2.1. Birinci çeşidi:	77
3.6.3.2.2. İkinci çeşidi:	78
3.6.3.2.3. Üçüncü çeşidi:	78
3.7. Tarîka:	78

3.8.	<i>Mûsikî/Lahin/Gınâ:</i>	82
3.8.1.	Tanımı ve konumu:	82
3.8.2.	Mûsikî/Lahin/Gınâ Kısımları ve Kullanım Alanları:.....	85
3.8.3.	Mûsikînin/Lahnin/Gınânın Fazileti:	89
3.8.4.	Mûsikînin/Lahnin/Gınânın Tesiri:.....	93
3.8.5.	Lahinlerin edâsı ve mânâsı:	97
3.8.6.	Lahinlerde gösterilmesi ve gizlenmesi gerekenler:	98
3.8.7.	Lahinlerle ilgili terimler:	100
3.8.9.	Lahinlerin harf ve hareketlerle ilişkisi:	111
3.8.10.	Lahin güfte/şiiir uyumu:.....	113
3.8.11.	Lahin, Nefis ve Felek ilişkisi	116
3.8.12.	Lahinlerin/Gınânın tertibi:	118
3.9.1.	<i>Îkâ' ve çeşitleri:</i>	120
3.9.1.1.	Remel:.....	124
3.9.1.2.	Hafif-i remel	125
3.9.1.3.	Sakîl-i evvel	125
3.9.1.4.	Hafif-i sakîl-i evvel	126
3.9.1.5.	Sakîl-i Sâni.....	126
3.9.1.6.	Hafif-i sakîl-i sâni	127
3.9.1.7.	Hezec	127
3.9.1.8.	Sakîl-i hezec.....	128
3.9.2.	<i>Îkâ' ile ilgili terimler</i>	128
3.10.	<i>Mûsikîşinas</i>	132
3.10.1.	Mûsikîşinasların vasıfları	132
3.10.2.	Bir icrada yapılması gerekenler:	137
3.10.3.	Bestekârın vasıfları	138
3.10.4.	Mûsikîşinasın imtihan edilmesi.....	139
3.10.5.	Lahinlerde hırsızlık	139
3.10.6.	Boğaza (ses tellerine) uygun şeyler:.....	140
3.10.7.	Boğaz (ses-haççere) ile ilgili terimler	142
3.10.8.	Dinleyicinin özellikleri:	145
3.11.	<i>Enstrumanlar:</i>	147
3.11.1.	Ud	147
3.11.2.	Ney.....	150
3.11.3.	Tanbur.....	151
3.11.4.	Mi'zefe:.....	152
3.11.5.	Lîr veya Lûrâ	152
3.11.6.	Rebab	152
3.11.7.	Sanc	152
3.11.8.	Tabl/Davul	153
3.11.9.	Def	153
3.11.10.	Cülcül.....	153

SONUÇ	154
TERİMLER SÖZLÜĞÜ	163
EKLER	172
ESERİN TÜRKÇE TERCÜMESİ.....	173
ESERİN ARAPÇA METNİ	274
ESERİN ELYAZMASI VE TAHKİKİLİ ÖRNEĞİ.....	431
KAYNAKÇA	440
KİTAPLAR.....	440
TEZLER.....	448
MAKALELER.....	450
MADDELER	453



ŞEKİLLER

- Şekil 1: *Udun bir telinden elde edilen perdeler*
- Şekil 2: *Udun Telleri*
- Şekil 3: *Udun sapı*
- Şekil 4: *Perdeler ve tel oranları*
- Şekil 5: *Birinci Skala*
- Şekil 6: *İkinci Skala*
- Şekil 7: *Üçüncü Skala*
- Şekil 8: *Zü'l-meddeteyn- 1.çeşidi*
- Şekil 9: *Zü'l-meddeteyn- 2.çeşidi*
- Şekil 10: *Zü'l-meddeteyn- 3.çeşidi*
- Şekil 11: *Kavî müstakim- 1.çeşidi*
- Şekil 12: *Kavî müstakim- 2.çeşidi*
- Şekil 13: *Kavî müstakim- 3.çeşidi*
- Şekil 14: *Tellerin mizac ve dört sıvı ile ilişkisi*
- Şekil 15: *Nakretü'l-mecâz*
- Şekil 16: *Nakretü'l-itimâd*
- Şekil 17: *Remel 1*
- Şekil 18: *Remel 2 (Sengin Semâî)*
- Şekil 19: *Hafîf-i Remel (Semâî Dâric)*
- Şekil 20: *Sakîl-i Evvel-1-*
- Şekil 21: *Sakîl-i Evvel-2- (Muhammes Arabî)*
- Şekil 22: *Hafîf-i sakîl-i evvet*
- Şekil 23: *Hafîf-i sakîl-i evvel (Sofyan Türkî)*
- Şekil 24: *Sakîl-i Sâni*
- Şekil 25: *Sakîl-i Sâni-2-*
- Şekil 26: *Sakîl-i Sâni-2- (Müdevver Arabî)*
- Şekil 27: *Hafîf-i Sakîl-i Sâni (Mâhûrî)*
- Şekil 28: *Hafîf Hezec (Tâyir Usûlü)*
- Şekil 29: *Sakîl-i Hezec (Usulü'l-vâhideti'l-kebîre)*

KISALTMALAR

a.g.e.	Adı geçen eser
b.	Bin
bkz.	Bakınız
C.Ü.S.B.E.	Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
çev.	Çeviren
D.İ.A	Diyanet İslam Ansiklopedisi
ed.	Editör
G.Ü.E. F.D.	Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi
haz.	Hazırlayan
İ.A.	İslam Ansiklopedisi
M.Ü.	Marmara Üniversitesi
M.Ü.İ.F.D.	Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi
M.Ü.S.B.E.	Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
ö.	Ölümü
r.a.	Radiyallahu anh
s.	Sayfa
sy.	Sayı
Thk.	Tahkik
vb.	Ve benzeri
vd.	Ve diğerleri
y.y.	Yüzyıl

GİRİŞ



1.1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE KAPSAMI

1.1.1. ARAŞTIRMANIN AMACI

XI.-XIII yüzyılları arası mûsikî nazariyatı bakımından durgun bir dönem olarak nitelendirilmektedir. Ancak yapılan literatür çalışmasında Hasan b. Ahmed b. Ali el-Kâtib *Kemâlû Edebi'l-Ğınâ*, İbn Zeyle *el-Kâfi fi'l-Mûsika*, Ebu'l-Hüseyn ibn el-Hasan İbn et-Tahhân *Havi'l-Fünûn Ve's-Selvetü'l-Mahzûn*, İbn Vâsıl *Tecrîdü'l-Eğânî mine'l-mesâlis ve'l-mesânî*, Ömer Hayyam *el-Kavl alâ Ecnâs*, Fahreddîn er-Râzî *Câmiu'l-Ulum*'un mûsikî bölümü ve diğer mûsikî eserleri yukarıda zikredilen dönemlerde ele alınmıştır. Bu eserler arasında X-XI. yüzyılları arasında kaleme alındığı tahmin edilen *Kemâlû Edebi'l-Ğınâ* kendi dönemi ve kendisinden önceki dönemlerin mûsikî nazariyatı hakkında önemli bilgiler içermektedir. Özellikle İshâk el-Mevsîlî'ye ait *Kitâbü'l-Ğınâ*, filozof Ahmet et-Tayyib es-Serahsî'ye ait *el-Mûsikâ*, Kindî'nin mûsikî risaleleri, Sabit b. Kurre'ye ait mûsikî risaleleri ve Fârâbî'nin *Mûsikâ'l-Kebîr* adlı eserinden nakiller yaparak mûsikî çalışmalarına yeni bilgiler kazandırması bu eseri değerli kılan en önemli sebepler arasındadır. Bu eserde gerek nazarî gerekse amelî mûsikînin nasıl olması gerektiğine dair bilgilerin bulunması, bir müzisyende olması gereken vasıflar, icrada ses kontrolü, mûsikîşinasların imtihan edilmesi, melodi hırsızlığı, küçük sözlük olarak nitelendirebileceğimiz mûsikî terimlerine ait bölümlerin olması, lahinlerin özellikleri, tertibi, yapısı, kısımları, lahinlerde yapılması ve yapılmaması gereken şeyler, îkânın tanımı, çeşitleri, lahin-îkâ ilişkisi, aralık çeşitleri, cins çeşitleri, sese zararlı ve faydalı şeyler, vezinler, mûsiki-şiiir ilişkisi, ud yapısı, telleri, ud ve nefis arasındaki benzerlik, dört sıvı ile udun telleri arasındaki ilişki, neyin yapısı, mûsikînin diğer ilimlerle ilişkisi, mûsikî felsefesi, mûsikinin tesiri, Grek filozofların mûsikî hakkındaki görüşleri, sesin oluşumu, sesin tizlik ve pestlik sebepleri, dönemin önemli mûsikîşinaları, edebiyatçıları, yöneticileri, günümüze ulaşmamış önemli eserlerin isimleri ve içerikleri gibi pekçok konu hakkındaki bilgilerin yer alması bu eseri çalışılmaya değer kılmıştır. Bizlerin de amacı bu eserdeki bilgilerle, sınırlılıklar bölümünde zikrettiğimiz kendinden önce ve kendi döneminde yaşamış önemli mûsikî nazariyatçılarının eserlerini de inceleyerek dönemin mûsikî yapısının daha iyi anlaşılmasını sağlamaktır.

1.1.2. PROBLEM CÜMLESİ

Kemâlî Edebi'l-Ğınâ adlı eserin mûsikî nazariyesine katkıları nelerdir?

1.1.2. ALT PROBLEMLER

- *Kemâlî Edebi'l-Ğınâ*'nın yazıldığı döneme kadar genel olarak Arap dünyasında mûsikî tarihinin seyri nasıl gerçekleşmiştir?

- Eserin yazarı hakkındaki bilgiler nelerdir?

- Eserin fiziki özellikleri, yapısı, içeriği ve kaynakları nelerdir? Eserin tercümesinde karşılaşılan zorluklar nelerdir?

- Eserde ismi geçen önemli kişiler kimlerdir?

- Ses nedir? Ses nasıl oluşur? Ses oranları ne zaman ve nasıl bulundu? İnsanda ses nasıl oluşur? Sesin tizlik ve pestlik sebepleri nelerdir? Perde, aralık, cins, cem nedir?

- Lahin nedir? Mûsikî nedir? Bu ikisi aynı şey midir?

- Lahinlerin özellikleri, kısımları, çeşitleri, fazileti, tesiri, lahin-şiir ilişkisi, lahinlerde gizlenmesi ve gösterilmesi gereken şeyler, lahin terimleri nelerdir?

- Ğınâ nedir, ğınanın tertibi, ğınanın insana kazandırdıkları nelerdir?

- Eserde ismi zikredilen mûsikî çalgıları hangileridir?

- İkânın tanımı, sınıfları, çeşitleri, lahin ikâ ilişkisi nedir?

- Nağme nedir? Nağme harf ilişkisi nedir? Nağmenin hadleri (perde yerleri) nelerdir?

- Udda perdeler nasıl elde edilir? Ud tellerinin yapısı nelerdir? Udun oktav aralığı ve akordu nasıl yapılır?

- Vezinler nelerdir?

- Tarikler nelerdir?

- Mûsikîşinasın, bestekârın vasıfları, sıfatı nelerdir ve icrada nelere dikkat edilmelidir? Mahir olmayan mûsikîşinas nasıldır? Mûsikîşinas nasıl imtihan edilir? Eserde hırsızlığa dair neler yapılmıştır? Zehzehe nedir? Boğazın özellikleri ve çeşitleri nelerdir?
- Mûsikî felsefesinde kimlerden etkilenilmiştir? Nefis ve lahin arasındaki benzerlikler nelerdir? Ud tellerinin nefisteki karşılıkları nelerdir? Dört sıvı ve ud telleri ilişkisi nasıldır? Mûsikînin diğer ilimlerle ilişkisi, nazariyat-pratik ilişkisi ve Grek teorisyenlerin mûsikî hakkındaki görüşleri nelerdir?
- Eserde ismi geçen lahin ve îkâ terimleri nelerdir?
- *Kemâlû Edebi'l-Ğinâ*'da yukarıda zikredilen mûsikî konularının sınırlamalar bölümünde belirtilen eserlerde bir karşılığı var mıdır? Benzerlik ve farklılıklar nelerdir?
- Amnon Shiloah ve Ğattâs-Hıfnî'nin eserle ilgili yapmış olduğu çalışmalarda önemli bir farklılık var mıdır?

1.1.3. SINIRLAMALAR

Kemâlû Edebi'l-Ğinâ'nın çok geniş bir içeriğe sahip olması bizlerde eser ile ilgili bir sınırlama zorunluluğu hissettirdi. Bu sebeple eserin sınırlanması çerçevesinde özellikle kendi dönemine kadar yazılmış Fârâbî'nin *Mûsikâ'l-Kebîr*, İbn Sînâ'nın *Kitâbü'ş-Şifâ*, İbn Hurdâzbih'in *Kitâbü'l-Melâhî*, Kindî'nin mûsikî risâleleri, Harezmi'nin *Mefâtihu'l-Ulûm*, İhvan-ı Safâ'nın *er-Resâil*, Ebu'l-Hüseyn ibn el-Hasan İbn el-Tahhân'ın *Havi'l-Fünûn Ve Selvetü'l-Mahzûn* adlı eserlerindeki ilgili bölümlerin ele alınmasının uygun olacağı düşünüldü.

1.1.4. İLGİLİ LİTERATÜR

Kemâlû Edebi'l-Ğinâ'nın mûsikî nazariyatı ve felsefesinin anlaşılabilmesi için kapsamlı literatür taramasına ihtiyaç duyuldu. Çalışmamızın verilerine dair çeşitli kaynaklar kullanıldı. Bunların bir kısmı dolaylı bir kısmı doğrudan kaynaklardır. Yapılan literatür çalışmasının birincil kaynakları, eserin Topkapı Sarayı Müzesi

Kitaplığındaki yazma nüshasıyla beraber Amnon Shiloah, Zekeriya Yusuf ve Ğattâs-Hıfnî ikilisinin eser üzerindeki çalışmalarını gösterebiliriz. Özellikle Ğattâs Abdülmelik Haşebe ve Amnon Shiloah'ın eserde yapmış olduğu izahat ve vermiş oldukları kaynak referanslar bizim için çok istifadeli olmuştur. Nüsna tavsifini Amnon Shiloah oldukça doyurucu bir şekilde anlatarak el yazmasında okuyamadığımız veyahut anlayamadığımız metinleri oradan tamamladık.

Bu eserlerin künyeleri kısaca:

- Hasan b. Ahmed b. Ali El-Kâtib, *Kemâlû Edebi'l-Ğinâ*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Revan Kitaplığı Bölümü, no: 1729, Müst. Memluk Hasan b. Yusuf b. Ebu'l-K. [y.y.]: Yazma, 1228. 121 vr.
- Hasan b. Ahmed b. Ali El-Kâtib, *Kitabü Kemâli Edebi'l-Ğinâ*, thk: Ğattâs Abdülmelik el-Haşebe, el-Mektebetü'l-arabiyye Kahire, 1975.
- Hasan b. Ahmed b. Ali El-Kâtib, *Kemâlû Edebi'l-Ğinâ*, (Fransızca çev. Amnon Shiloah), Librairie Orientaliste Paul Geuthner-Paris, 1972.
- Hasan b. Ahmed b. Ali El-Kâtib, “*Kemâlû Edebi'l-Ğinâ*”, thk: Zekeriyya Yusuf, **El-Mevrid, II**, Darü'l-hürriye li't-tab'a matbaati'l-hukûme, Bağdat-1973.

İkincil kaynaklar sınırlamalar bölümünde belirttiğimiz o döneme kadar yazılmış Arapça nazariyat kitaplarıdır. Çalışmamız hakkında Türkçe mûsikî literatüründe bu eserin varlığına dair mahdut bilgilerin olması bizi öncelikle klasik kaynaklara müracaat etmeye sevketti. Klasik kaynaklar ile *Kemâlû Edebi'l-Ğinâ*'nın yazıldığı döneme kadar geçen zaman diliminde telif edilen kaynakları kastediyoruz. Bu eserlere müracaat edilerek *Kemâlû Edebi'l-Ğinâ*'nın hem teorik hem de pratik yönü daha anlaşılır hale gelmesi hedeflendi. Söz konusu eserleri şu şekilde sıralayabiliriz:

- Zekeriya Yusuf, *Müellefâtü'l-Kindiyyi'l-Mûsikiyye*, Bağdat, 1962.
- Ebû Nasr Muhammed b. Muhammed b. Tarhan b. Uzluğ el-Fârâbî (ö.950), *Kitabü'l-Mûsika'l-Kebîr*, ed. Eckhard Neubaues, 1998, Me'had-ü Tarihi'l-Ulûmu'l-Arabiyyeti ve'l-İslâmiyeti.

- Ebû Nasr Muhammed b. Muhammed b. Tarhan el-Fârâbî, *Kitâbu'l-Mûsika'l-Kebîr*, (thk. ve şerh Ğattâs Abdülmelik Haşebe-Mahmud Ahmed el-Hıfînî), Kahire, 1967.
- Zekeriya Yusuf, *Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ min Kitâbi 'ş-Şifâ*, Kahire, 1977.
- İbn Hurdâzbih, Ubeydullah b. Abdullah (ö.300/911?), *Kitabü'l-Lehv ve'l-Melâhî*, thk: Ğattâs Abdülmelik el-Haşabe, el-Heyetü'l-Mısriyyetü'l-Amme li'l-Kitab, 1984.
- İbn Seleme, Ebû Talib Mufaddal b. Seleme b. Asım Mufaddal (ö.290/903), *Kitabu'l-Melâhi ve Esmaihâ*, thk. Gattas Abdülmelik Haşebe, Kahire 1984, el-Hey'etü'l-Mısriyyetü'l-Âmme li'l-Kitâb.
- El-Harezmi Muhammed b. Ahmed b. Yusuf, *Mefâtihu'l-Ulûm*, (Thk. İbrahim el-Ebyârî), Beyrut, 1989.
- Arif Tamir, *Resâilu İhvâni's-Safâ ve Hullânu'l-Vefâ*, Beyrut-Paris, 1995.
- Ebu'l-Hüseyn Muhammed b. el-Hasan b. et-Tahhân, *Havi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, (Ed.Eckhard Neubauer), Frankfurt an Main: Institute for the History of Arabic-Islamic Science, 1990.

Kindî'ye ait mûsikî risaleleri özellikle ud, ritim, cinsler, mûsikî-lahin-felek-tıp ilişkisi, notasyon bakımından önemlidir. Ali el-Kâtib çalışmamızın muhtelif bölümlerinde Kindî'den alıntılar yaparak açıklamalarda bulunmuştur. Fârâbî'nin *Mûsika'l-Kebîr*'i özellikle ses, aralık, perde ve lahinler konusunda çalışmamıza katkı sağladı. Hiç şüphesiz mûsikî nazariyatına dair yazılmış en kapsamlı eserlerinden birisi *Mûsika'l-Kebîr*'dir. Kendi döneminden önceki yazılan eserlere benzemeyen *Mûsika'l-Kebîr* teori ile pratiğin bir arada mezc edildiği bir eserdir. İbn Sina'nın *Kitâbü 'ş-Şifa* adlı eseri XI. yüzyıl mûsikî yapısının anlaşılmasında önemli bir yere sahiptir. Sesin tanımı, oluşumu, mûsikînin tanımı, uyumlu uyumsuz aralıklar, cinsler, cemiler, îkâ, şiir ve vezinler hakkında sistematik bilgiler serdetmiştir. İbn Hurdâzbih *Kitabü'l-Lehv ve'l-Melâhî* adlı eserinde özellikle enstrumanlar ile ön plana çıkmaktadır. Ancak ğına, cins, tarab, muğannî vasıfları, îkâ'ya dair kıymetli bilgiler vermiştir. Harezmi'nin *Mefâtihu'l-Ulûm* adlı ansiklopedik eserinin mûsikî bölümü özellikle mûsikî terimleri bakımından oldukça önemlidir. İhvân-ı Safâ risalelerinin mûsikî bölümü sesin oluşumu, oranları, seslerin uyumluluğu-uyumsuzluğu, sesin tesiri, matematiksel oranlar, mûsikî sanatının aslı, lahinlerin esasları, enstrumanlar, ud nağmeleri-felek ilişkisi gibi *Kemâlü Edebi'l-*

Ġinâ'da yer alan konularından meydana gelmektedir. Ebu'l-Hüseyin Muhammed b. el-Hasan b. et-Tahhân'in *Havi'l-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn* adlı eseri gerek başlıklandırma gerekse içerik bakımından *Kemâlü Edebi'l-Ġina*'ya en çok benzeyen eserdir. Çalışmamızda en fazla istifade ettiğimiz kaynaktır. Eser iki bölümden meydana gelmektedir. Birinci bölüm seksen babdan, ikinci bölüm ise yirmi iki babdan oluşmaktadır. Birinci bölüm genel olarak filozofların mûsikiye dair görüşleri, lahinlerin fazileti, lahinlerin manası, şiirlere uygun lahinler, ğinânın tarifi, ğinânın tertibi, seslerin oluşumu, bölümlenmesi, Arap ğinâsının kaynağı, eski şiirlerin yeni şiirlere üstünlüğü, eski ğinâların yeni ğinalara üstünlüğü, lahinlerin şeref bakımından üstünlüğü, cahiliye ve islamın ilk dönemi mûsikişinasları, ğınayı ilk kaleme alanlar, lahinlerin çeşitleri, tarab, boğaza uygun-zararlı şeyler (yiyecek, içecek, ortam, egzersiz, enstruman), boğazların özellikleri, boğaz terimleri, lahin terimleri, ğinânın öğretimi, nefes kontrolü, seslerde uyumluluk-uyumsuzluk, terhîm, tercîh, neşîdler ve isimleri, muğanninin edebi, muğanninin güzel vasıfları, Rûm, Hind, Fars ve Şam diyarı meşhur muğannileri, Emevi, Abbasî, İhşidîler ve Fatimiler bölgesi kadın erkek mûsikişinasları, Tanbur isimleri, zehzehe, yüz seçkin savt ve isimleri, usta muğanninin özellikleri, hocanın öğrenci seçimi, muğannide övgü-yergi, mütekaddimin muğannilerin beste sayısı vb. konuları içermektedir.

İkinci bölüm ise mûsikî isminin manası, keyfiyeti, udu ilk kimin icat ettiğine dair görüşler, udun diğer isimleri ve keyfiyeti, perdeler ve isimleri, udun telleri, özellikleri, tariklerin isimleri, cinsler, nakreler, nağmenin halleri, geçişler, îkânın tanımı, çeşitleri, îkâ terimleri, Farısî ud bilgisi, Farısî tariklerin sayısı, Arabî ud bilgisi, udun vasfı, zîr telinin en alta bam telinin en üste konulması, uda faydalı-zararlı şeyler, îkâ çeşitleri, raks çeşitleri ve isimleri, İbrahim bin el-Mehdî ile İbrahim el-Mevsilî arasındaki ihtilaf, Süreycî, Mahûrî, Mücenneb terimleri, mûsikî aletleri vb konuları içermektedir.

Eserin daha iyi anlaşılması için yukarıda zikredilen çalışmalara ilaveten Ġattâs Abdülmelik Hâşebe'ye ait beş ciltlik *el-Mu'cemu'l-mûsika'l-kebîr*, Lois Faruqî'nin *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms* ve Hüseyin Ali Mahfuz'un *Kâmûsü'l-Mûsika'l-Arabiyye* adlı eserlerine müracaat edilerek ilgili terimler açıklanmaya çalışılmıştır.

Çalışmamızın literatür taraması yüksek lisans ve doktora çalışmaları, Türkçe, Arapça ve İngilizce yayımlanmış kitaplar, dergiler ve ilgili makalelerin ekseninde devam etmiştir. Bu konuda en fazla istifade edilen tezler şunlardır:

-Ahmet Hakkı Turabi, *el-Kindî'nin Mûsikî Risaleleri*, M.Ü.S.B.E. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1996.

_____, *“İbn Sinâ'nın Kitâbü'ş-Şifâ'sında Mûsikî”*, M.Ü.S.B.E. Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 2002.

-Ayşe Başak İlhan Harmancı, *Klasik Türk Mûsikisi'nde İkâ' Kavramı*, M.Ü.S.B.E. Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul-2011

-Turgut Yahşi, *Mufaddal B. Seleme'nin Kitâbü'l-Melâhi ve Esmâiha adlı eserinin incelenmesi*, M.Ü.S.B.E. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2013.

-M. İsmail Rızvanoğlu, *Fârâbî'de İkâ' Teorisi*, M.Ü.S.B.E. Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul-2007.

-Mehmet Nuri Uygun, *Safiyüddin Abdülmü'min el-Urmevî ve Kitâbü'l-Edvârı*, İstanbul Kubbealtı Neşriyatı 1999. (Basılmış Doktora Tezi)

Sonuç olarak yukarıda zikredilen tüm eserler en fazla istifade edilen eserlerdir.

Bunların yanında özellikle çalışmamızda kısaca mûsikî tarihi ve eserde yer alan önemli isim ve yerler hakkında pek çok makale ve ansiklopedi maddesinden istifade edilmiştir. İbn Nedîm'in *el-Fihrist*'i, İbn Hallikan'ın *Vefeyâtü'l-Ayân*'ı, İbn Kıftî'nin *Tarihü'l-Hükemâ*'sı, Yâkut el-Hamevî'nin *Mu'cemü'l-Üdebâ*'sı ve Kâtip Çelebi'nin *Keşfü'z-Zunûn* adlı eserinde yaptığımız incelemelerle araştırmamızın müellifine dair herhangi bir bilgiye ulaşamadık. Bu eserleri kaynakça bölümünde tasnifli olarak gösterdik.

1.1.5. ARAŞTIRMANIN BÖLÜMLERİ

Araştırma, giriş ve sonuç bölümleriyle beraber dört bölümden oluşmaktadır.

Giriş bölümünde araştırmamızın amacı ve kapsamı, problem cümlesi, alt problemler, sınırlamalar, ilgili literatür, araştırmamızın bölümleri, araştırma yöntemi, evren, örneklem veriler belirtildikten sonra anahatlarıyla eserin yazıldığı döneme kadar muhtasar olarak İslam dünyası mûsikî tarihi ele alınarak eserin anlaşılmasına ve yorumlanmasına zemin hazırlanmıştır.

Birinci bölümde *Kemâlî Edebi'l-Ğinâ*'nın kapsamlı tanıtımı yapılmıştır. Bu bölüm kendi içinde iki kısma ayrılmaktadır. Birinci kısımda eserin kim tarafından nerede ve hangi ana kaynaklarda yer aldığına dair bilgilere ilaveten kaleme alındığı coğrafya, eserin fiziki özellikleri ve yapısı, nüsha tavsifi, eserin genel içeriği ve eserin meydana geliş sürecinde hangi kaynaklardan beslendiği hakkındadır. İkinci kısım ise *Kemâlî Edebi'l-Ğinâ*'da ismi geçen önemli mûsikîşinas, şair, filozof ve yöneticilerin tanıtıldığı kısımdır.

İkinci bölüm, *Kemâlî Edebi'l-Ğinâ*'nın kapsamlı olarak incelendiği en geniş bölümdür. Bu bölümde ses, sesin oluşumu, sesin tizliği pestliği, ses oranlarının ne zaman bulunduğu, insanda sesin oluşumu, nağme, perde, aralık, cins, cem', tarîka, mûsikî/lahin/gınânın tanımı, kısımları, fazileti, tesiri, lahinlerde gizlenmesi veya gösterilmesi gerekenleri, lahinler ile ilgili terimler, lahin-güfte ilişkisi, lahin felek ilişkisi, ğınânın tertibi, îkâ'tanımı, çeşitleri, îkâ ile ilgili terimler, mûsikîşinas vasıfları, icrada yapılması gerekenler, bestekâr vasıfları, mûsikîşinasların imtihan edilmesi, lahinde hırsızlık, boğaza faydalı-zararlı şeyler, boğaz (ses teli- hançere) ile ilgili terimler, dinleyici özellikleri ve araştırmada yer alan sazların her biri müstakil bir başlık altında kapsamlı olarak incelenmiştir.

Araştırmada tespit edilen bulgu ve analizlerin yer aldığı sonuç kısmından sonra tezin daha iyi anlaşılması için eserimizde zikredilen terimlerin yer aldığı terimler sözlüğü eklenmiştir. Ardından ekler bölümünde *Kemâlî Edebi'l-Ğinâ*'nın Arapçadan Türkçeye çevirisi ve Arapça metnine yer verilmiştir. Son olarak yazma eserin bazı sayfalarından örneklerle beraber diğer Arapça ve Fransızca eserlerin kapaklarının yer aldığı ek bölümüyle tamamlanmıştır.

1.2.METODOLOJİ

1.2.1 ARAŞTIRMA YÖNTEMİ

Çalışmamızda eldeki probleme, betimlenen evrene, kullanılacak örnekleme şekline, veri türlerine, çözümleme yöntemi ve kontrol olanaklarına göre en uygun araştırma yöntemlerini seçmeye çalıştık. Öncelikle kullanılış, amaç, düzey ve fonksiyonuna göre

temel araştırma¹yöntemi, çevreye göre saha araştırmaları şeklinde olup tarihi² ve betimleme³ yöntemi kullanılacaktır. Bununla beraber kontrol özelliğine göre de karşılaştırma tipinden de istifade edilecektir. Bu çalışma Francis Bacon'un sistemleştirmiş olduğu tümevarım yöntemiyle tarihsel kaynaklı bir temelle sunulmaktadır.

Çalışmamız Kindî, İbn Sina, Safiyüddin Urmevi, Abdülkadir Merağî gibi önemli mûsikîşinasların eserlerini ele aldığı konu başlıklarına benzer tarzda bir sınıflama yapılarak şekillendirildi. Özellikle daha önce edvar kitaplarını çalışmış bu yönüyle bizlere yol gösteren doktora ve yüksek lisans çalışmalarında yer alan tasnif göz önünde bulundurularak içeriği oluşturuldu.

Tezde kullanılan kaynak gösterme yöntemi Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün neşrettiği *Lisansüstü Tez ve Proje Yazım Klavuzu*'nda yer alan *Dipnotlu Kaynak Gösterme Yöntemi* kullanılarak yazıldı. Dipnotların numaralandırılması başlangıçtan itibaren sıralı olarak ele alınıp atıf ve alıntılara ilaveten gerekli görülen açıklamalara da dipnotta yer verildi. Farklı dillerdeki eserlerden yapılan alıntılar Türkçeye çevirilerek yazıldı. Dipnotta daha önce ismi geçen atıflar kısaltma yapılarak kullanıldı. Son olarak atıf yapılan eserlerin tamamının künyesini **kaynakça**'da gösterildi.

1.2.2. EVREN

Bu araştırma kapsamında evrenimiz XI. yüzyıla kadar yazılmış Arap mûsikî nazariyatına ait eserlerdir. Evrenimiz içinde sınırlamalar bölümünde tespit ettiğimiz nazarî eserlerin sayısı yedi tanedir. Bu eserlerin tamamı elimizde mevcuttur.

1.2.3. ÖRNEKLEM

Örneklemimiz ise evrenimizdeki nazarî kitaplara muadil sayılabilecek *Kemâlî Edebi'l-Ğınâ* adlı eserdir.

¹ “Bilim bilim içindir” sözüne uygun bir şekilde bilgi haznesine yenilerini katma gayesini prensip edinen bir yöntemdir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Saim Kaptan, **Bilimsel Araştırma ve İstatistik Teknikleri**, Ankara-1995, s.47.

² “Geçmiş zaman içinde meydana gelmiş olay ve olguların araştırmasında ya da bir problemin geçmişle olan ilişkisi yönünden incelenmesinde kullanılan yöntem tarihi yöntem denir.” Bkz. Kaptan, s.53

³ Buna survey yöntemi de denir. Olayların, objelerin “ne” olduğunu açıklayan yöntemdir. Bkz. Kaptan, s.59

1.2.4. VERİLERİN TOPLANMASI VE İŞLENMESİ

Yaklaşık altı aylık alan taramasının ardından *Kemâlî Edebi'l-Ğınâ*'yı Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde bulduk. Daha sonra esere dair yaptığımız inceleme ve araştırmalar sonucu eserin Arapça olarak Zekeriya Yusuf daha sonra da Ğattâs Abdülmelik Haşebe-Ahmed Hıfnî ikilisi tarafından ele alındığını tespit ettik. Ayrıca aynı eseri Amnon Shiloah da Fransızca kaleme almıştır. Yazma eserin diğer Arapça eserlerle karşılaştırmasını yaptıktan sonra Arapça tercümesini Ğattâs Abdülmelik Haşebe'nin çalışmasını esas alarak Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Arap Dili ve Belağatı bölümü hocalarından Yrd. Doç. Dr. Ali Benli ve Yrd. Doç. Dr. Yılmaz Özdemir'in yönetiminde yaptık.

İlgili verilerin toplanmasından sonra bu bilgilerin işlenmesi sürecinde bazı zorluklarla karşılaşıldı. Özellikle metnin bazı yerlerinde müellifin kullandığı dil oldukça karmaşık ve kapalıdır. Bu metinleri anlamada ve anlamlandırmada hem alan bilgisine hem de o dönemin diline hâkim hocalarımızdan istifade edildi. Karşılaşılan bir diğer zorluk ise eserin Fransızca tercümesini okuma sürecidir. Bunu da Galatasaray Üniversitesi Siyaset Bilimleri ve Sinema bölümünden mezun Osman Doğan'ın yönetiminde okundu.

1.3. ANAHTLARIYLA XI. YÜZYILA KADAR İSLAM DÜNYASINDA MÛSİKÎ

1.3.1. CAHİLİYE DÖNEMİNDE MUSİKİ

İbn Haldun'a göre Cahiliye Dönemi Arapları yalnızca şiirle ilgilenmişlerdir. O, *Mukaddime* adlı eserinde bu sanatın meydana getirilebilmesi için kelimeler ve cümlelerin birbirine eşit parçalar halinde terkip edilmesi, bunun da kelime ve sesler arasında bir uyum ve ahengin göz önünde bulundurulması gerektiğini aktarmaktadır.⁴

Cahiliye Dönemi'nde Arap toplumunun yaşayış tarzı daha çok çöller ve vahalarda hayvancılıkla uğraşma üzerine kurulu göçebe bir görünüm arz etmekte ve

⁴ İbn Haldun, **Mukaddime II**, Haz: Süleyman Uludağ, İstanbul Dergah Yayınları, 1991, s.989.

Araplar arasında yaygın olan sesli şiir okuma (inşâd) geleneği mûsikînin daha çok iptidai bir vaziyeti olarak kendisini göstermekteydi.⁵ Arapların çölde yaptıkları uzun yolculuk esnasında deve ve atların ayak ritimlerine uygun olarak hem kendilerini hem de bu hayvanları canlı tutmak maksadıyla çeşitli mûsikî yapılarını ortaya çıkardığını öğrenmekteyiz.⁶

Bu dönemde icra edilen mûsikî; aşk, macera ve hikmetli sözlerin içinde yer aldığı bir form şeklindedir. Bu yüzden de dönemin önemli kavimlerinden Nabatlar, Gassaniler ve Hire Arapları tarafından çok yaygın olarak kullanılmadığını belirtmiştir. Ancak bayram ve önemli günlerde tertiplenen mûsikî meclislerine kadınlar da icracı olarak katılmaktaydı. Buralardaki faaliyet, irticali olarak icra edilen vezinli mûsikîdir.⁷

Gelişerek devam eden mûsikî merakı ile ilgili tarih ve edebiyat kitaplarında Arapların beşikten mezara kadar şarkı söylediklerine dair pek çok örneklerin bulunduğu, özellikle de ölümlerin arkasından ağıtlar (nevh), savaşlarda cesaret ve kahramanlık şarkıları, çöllerde develeri gayrete getiren vezinli sözler yardımıyla uzun yolculuklarda kullandıkları melodilerin önemli bir yer teşkil ettiği belirtilmiştir.⁸ Bu melodiler hayvanların hareketlerinin hızlanmasına dolayısıyla insanların günlük işlerinin daha çabuk bitmesine imkân tanımıştır.⁹

Yukarıda zikredilen bilgilere paralel olarak bu dönemde mûsikînin daha çok Suriye, Irak ve Batı Arap yarımadasından başlayarak yayıldığı da vurgulanmıştır. Çünkü bu bölgelerdeki toplulukların ortak dini olmadığından dolayı ortak payda ancak mûsikî ile sağlanmaktaydı.¹⁰ Kâbe'nin Mekke'de oluşu, Hicaz bölgesinin ticari bir öneme haiz olması¹¹, Ukaz vb. panayırının bu bölgelerde gerçekleşmesi ve Suriye

⁵ Mustafa Kılıçlı, **Sadrulislam ve Emeviler Devrinde Ğına**, Erzurum 1993, Atatürk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Ofset Tesisleri, s 4.

⁶ Muhammed Mahmud Sami Hafız, **Târihu'l-Mûsîka ve el-Ğinaü'l-Arabiyye**, s.2-3.

⁷ Şâhâde en-Nâtûr, **"İslâma Göre Ses ve Mûsikî Sanatı"**, çev: Yrd. Doç. Dr. Ruhi Kalender-Dr. Adem Akın, **Ankara Üni. İlahiyat Fak. Dergisi**, XXXIII, s.188.

⁸ Kılıçlı, **Sadrulislam ve Emeviler Devrinde Ğına**, s 4.

⁹ Koca, **İslam Tarihi ve Medeniyetinde Salâlar ve Salavatlar**, C.Ü.S.B.E. Basılmamış Doktora Tezi, s.13. Ayrıca bkz. Neşet Çağatay, **İslam Öncesi Arap Tarihi**, Ankara Okulu Yay., Ankara 2006, s.179.

¹⁰ Ahmet Hakkı Turabi, **"Klasik İslâm Düşüncesinde Mûsikî Tasavvuru"**, (Haz. Halit Özkan), **Sanat ve Klasik**, İstanbul-2006, s.99.

¹¹ Henry George Farmer, **A History of Arabian Music**, London 1929, s.3.

bölgesinde Sâmî kültürünün egemen olması da mûsikînin etkinliğini arttıran sebepler arasındadır.¹²

Bu dönemin mûsikî formları hakkında kaynaklarda muhtelif bilgiler bulunmaktadır. Bunlar *hudâ*, *nasb*, *inşâd*, *sinad* ve *recez* olarak bilinen mûsikînin basit formlarıdır.

Arap ğınasının ilk örneğinin *hudâ* formu olduğu kabul edilmektedir.¹³ *Hudâ*, deve adımlarına paralel, sanatsal yönü zayıf, irticalen, deve çobanları tarafından okunan bir formdur. Bazı kaynaklarda *hudâ*, kadınlar tarafından ölümlerin arkasından okunan ağıtlar olarak geçse de bu bilgi, kabul gören bir görüş değildir. *Hudâ*'nın oluşması konusunda, çoğunluk tarafından kabul gören görüşe dair bilgiler *Kitâbü'l-lehv ve'l-melâhî* ve *Murûcu'z-zeheb ve Meâdini'z-zevâhir* adlı eserlerde bulunmaktadır. *Kitâbü'l-lehv ve'l-melâhî* adlı eserde Mudar İbn Nazar adlı bir kişi hizmetçisinin eline vurmuş ve o acıyla hizmetçi ağlayarak "ah ellerim, ah ellerim" diye bağırınca bu sestem oldukça etkilenen deve hızlanmıştı. El-Mesudi'nin eserinde ise çok güzel sesli Mudar, devesinden düşüp ellerinin kırılmasından duyduğu acıyla "يا يداه ! يا يداه !" "Vay elim! Vay elim!" diye inleyince bundan etkilenen deve harekete geçmiştir.¹⁴ Zikrettiğimiz iki olay ve bunun gibi sayısız örnek, Araplarda ilk mûsikî formunun (*hudâ*'nın) iptidai halden sanatlı hale geçiş serüveni hakkında bizlere bilgi kaynaklığı edebilir. Kısaca *hudâ*; feryad, ağıtla ortaya çıkan kervan veya deve şarkısı olarak tanımlanabilir.¹⁵ *Hudâ* hakkında Hıfînî ve Ğattâs şöyle demektedir: *Hudâ*, recez bahrinde basit, mürsel bir ğınâ çeşidi olup bedevilerin çölde develeri yürümeye teşvik etmek için kullandıkları bir türdür.¹⁶ *Nasb* ise *hudâ* formuna göre daha nazikçe olup sesin titretilmesi ve sözün uzatılıp kısaltılması ile icrâ edilen bir formdur.¹⁷ İnşâd esnasında ise Araplar tarafından

¹² Turabi, "İlk Dönem İslam Dünyasında Mûsikî Çalışmalarına Bir Bakış", MÜİFD, İstanbul 1997, sayı 13-15, s. 226.

¹³ İbn Seleme, Ebû Talib Mufaddal b. Seleme b. Asım Mufaddal (ö.290/903), **Kitâbu'l-Melâhi ve Esmâihâ**, thk. Ğattâs Abdülmelik Haşebe, Kahire 1984, s. 40-41.

¹⁴ Âbidin, Sami Hasîb Rufâî, **El-İtticâhâtü'l-Ğmâiyyeti fi Kasri'l-Memûn**, Beyrut-1993, s.56.

¹⁵ Amnon Shiloah, **Music in the world of İslam: A socio-cultural study**, 1995, s.5.; İbn Hurdâzbi, Ubeydullah b. Abdullah (ö.300/911?), **Kitâbü'l-Lehv ve'l-Melâhî**, thk:Ğattâs Abdülmelik el-Haşabe, 1984, el-Heyetü'l-Mısıriyyetü'l-Amme li'l-Kitab, s.29.

¹⁶ Fârâbî, **Kitâbu 'l-Mûsîka'l-Kebîr**, (thk. ve şerh Ğattâs Abdülmelik Haşebe- Mahmud Ahmed el-Hıfînî), Kahire, 1967, s. 68.

¹⁷ Ahmed Mahmud Hıfînî, **Muhîtu'l-Funûn**, Kahire ts., s. 59.

özel olarak def de kullanılmaktaydı.¹⁸ Bu dönemde yaygın olarak kullanılan diğer enstrümanlar davul, kadîb, mizher gibi daha çok vurmali âletlerdir.¹⁹

Sinad, nağmeleri fazla, vurgulu ve nakaratlı olan ağır bir ğınadır. *Hezec* ise def ve mizmârla icra edilen coşkulu ve neşeli bir formdur. Daha çok eğlence ve kutlamalarda kullanılmaktadır.²⁰

Bu dönemde *kayne* olarak isimlendirilen kadın müzisyenlerin de büyük bir tesiri vardır.²¹ Cahiliye döneminde kaynelerin mûsikîyi çok ileri seviyelere taşıdıkları ve bu kadın müzisyenler için “*dâcina, mudcina ve karîna*” isimlerinin de kullanıldığı aktarılan bilgiler arasında yer almaktadır.²² Meşhur kayneler arasında Cerâdetâ ‘Ad, Ku‘âd, Semâd, benî Cedîs’ten Hezîle ve ‘Afîre gelmektedir.²³ Cahiliye Dönemi mûsikîşinasları arasında da Adıyy b. Rabîa, Alkame b. Abde, Meymun b. Kays, Nadr b. El-Hars gösterilebilir.²⁴

1.3.2. HZ. PEYGAMBER VE DÖRT HALİFE DÖNEMİNDE MUSİKİ

Kaynaklarda ilk dönemde mûsikî ve diğer sanatlara ait gelişmeler, İslam’ı yayma çabası ile birçok seriyye²⁵ ve gazve²⁶ münasebetiyle kaydedilememiştir. Bu dönemde Arap yarımadasında mûsikî, ancak köle kadınlar ve kayneler tarafından sürdürülmekteydi.²⁷ Arap müziğinin bu dönemde iptidai olmasının sebebinin coğrafi muhitin basitliği, sadeliği ve göçebe hayat tarzından kaynaklandığı yönünde açıklamalar ileri sürülmüştür.²⁸

Mûsikînin İslam tarihindeki serüvenine temas eden bir pasajın, dönemi tasvir eden şu tespitleri önemli bir anekdot oluşturmaktadır: “*İslamiyetin ilk dönemlerinde*

¹⁸ Hüseyin el-Mahfuz, *Kâmûsu'l-mûsikâ'l-Arabiyye*, Bağdat, 1977, s.145.

¹⁹ el-İhtiyâr, Nesib, *el-Fennü'l-Gınâi İnde'l-Arab*, Dimaşk 1955., s.18

²⁰ Kılıçlı, *Sadrulislam ve Emeviler Devrinde Ğina*, s 6-7.

²¹ Samha Amîn el-Kholy, *The Function of Music in İslamic Culture*, Kahire 1984, s.20-21.

²² George Henry Farmer, “*Ğinâ*”, *İslam Ansiklopedisi (İA)*, İstanbul 1993, IV, 773.

²³ Cercîs Fethullah el-Muhâmî, *Târihu'l-Mûsikâ'l-Arabiyye*, Darün Mektebeti'l-Hayât, Beyrut ts., s.61

²⁴ El-Muhâmî, *Târihu'l-Mûsikâ'l-Arabiyye*, s.59-60.

²⁵ Hz. Peygamber’in bizzat katılmayıp görevlendirdiği kumandanlarla sevk ve idare ettiği sefer. Ayrıntılı bilgi için bkz. Serdar Özdemir, “*Seriyye*”, *DİA*, XXXVI, 2009, s.565-566.

²⁶ Hz. Peygamber’in bizzat sevk ve idare ettiği savaşlar. Ayrıntılı bilgi için bkz. Hüseyin Algül, “*Gazve*”, *DİA*, XIII, 1996, s. 488-489.

²⁷ Farmer, *A History of Arabian Music*, London, 1929, s.43.

²⁸ Süleyman Uludağ,, *İslam Açısından Mûsikî ve Semâ*, İstanbul Kabcacı Yayınevi, 2005, s. 17

mûsikî, dinî bir kimlik altında Kur'an-ı Kerîm tilaveti, ezan, bayram salâtları, tekbir ve tehliller olarak tezahür ediyordu. Din dışı mûsikî ise yine nasb, hudâ ve inşâd türünden "şa'bi" mûsikî olarak icra ediliyordu."²⁹ Öncelikle dinî mûsikîmizin temellerinin atıldığı bu dönemde günde beş vakit ezan okuyan Hz. Peygamber'in müezzinlerini de bu konu içerisinde zikretmemiz gerekir. Bunlar; Bilâl-i Habeşî, İbn-i Ümmü Mektûm Kureyşî, Ebû Mahzûre Semure ve Sa'dü'l-Karaz'dır.³⁰

Hz. Peygamber'in mûsikîye karşı tavrı son derece objektif olmuştur. Örneğin Hicret sebebiyle Medine'ye ulaştığı esnâda halkın koro halinde ellerindeki çeşitli enstrümanlarla söylemiş oldukları mûsikîli şiiri hoş karşılaması, Kurban bayramında cariyelerin def çalarak şarkı söylemelerine müsaade etmesi bunlara delil olarak gösterilebilir.³¹ Mısır Kralı Mukavkıs'ın Hz. Peygamber'e hediye olarak gönderdiği Sîrîn adındaki cariye İranlı olup sesinin güzelliği ve mûsikîşinaslığı ile meşhurdu.³² Sîrîn, bu bölgede birçok mûsikîşinasa hocalık yaparak Arap mûsikîsine önemli katkılarda bulunmuştur.

Kısa süren halifeliğinde Hz. Ebûbekir (r.a.) (632-634) dönemine baktığımızda halifelik sürecinin, irtidat (dinden dönme) savaşları ve yalancı peygamberlerle mücadele içinde geçtiğini görmekteyiz.³³ Hatta bu yüzden Hz. Ebûbekir döneminde mûsikî ve eğlencenin çok fazla yer almadığı üzerinde durulmuştur.³⁴ Hz. Ömer döneminde de fetih hareketleri süratle devam etmekteydi. Bu dönemde Sasani İmparatorluğuna son verilmiş, Mısır, Suriye ve Irak İslam topraklarına eklenmiştir. Öyle ki Hz. Ömer döneminde fethedilen arazinin toplam miktarı 2.251.000 km² olup ülke, Mekke'den kuzeye 1036 km, doğuya 1087 km, güneye ise 483 km genişlemiştir.³⁵

Hz. Osman (r.a) ve Hz. Ali (r.a) dönemlerinde İslamiyet'in sınırları daha da genişlemiş, toplum refaha ermiş ve İslam'ın fethedilen yerlerde hakkıyla yaşanabilmesi için çeşitli faaliyetlere başlanmıştır. Göçebe hayat tarzından yerleşik hayata geçiş

²⁹ Ahmet Hakkı Turabi, **el-Kindî'nin Mûsikî Risaleleri**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1996., s. 6.

³⁰ Ahmed Cevdet Paşa, Mahiz İz, **Peygamber Efendimiz**, (Haz. M. Ertuğrul Düzdağ), İzmir Işık Yayınları, 1996, s.317.

³¹ Aycan İrfan, vd., **Emevîler Dönemi Bilim, Kültür ve Sanat Hayatı**, Ankara 2003, s. 112-113.

³² Turabi, "**Klasik İslâm Düşüncesinde Mûsikî Tasavvuru**", (Haz. Halit Özkan), **Sanat ve Klasik**, İstanbul-2006, s.101.

³³ Ayrıntılı bilgi için bkz. Nuri Ünlü, **İslam Tarihi I**, İstanbul M.Ü.İ.F.V. Yayınları, 1992.

³⁴ Nebi Bozkurt, **Hadiste Folklor-Eğlence**, İstanbul Marmara İlahiyat Fakültesi Yayınları, 1997, s. 133.

³⁵ Ünlü, **İslam Tarihi I**, s.114.

sürecinin başladığı bu dönemde fethedilen yerlerin kültürleri ile etkileşim de artmaya başladı.³⁶

Hz. Osman dönemiyle birlikte profesyonel erkek müzisyenler ortaya çıktı. Bunlar daha çok muhannisîn olarak adlandırılan elleri kınalı kadınsı hareketlerde bulunan kişilerdi. Bunların en meşhuru Tuveys'tir. Bu tür insanların hal ve hareketleri, ayrıca mûsikînin icra edildiği ortamın durumu, ilk zamanlarda mütedeyyin kimseler tarafından pek hoş karşılanmadı. Buna ilaveten mûsikînin daha çok alt tabakadaki insanlar tarafından daha fazla icra edilmesi de mûsikînin hoş görülmesini engelleyen faktörler arasında sayılabilir.³⁷ Ancak Hz. Ali'nin şair olması, aynı zamanda edebiyat ve güzel sanatlara karşı ilgili olması bu dönemden sonra mûsikînin de içinde olduğu bu alanların daha da yayılmasına sebep olmuştur.³⁸

Bu dönemde mûsikî, genellikle Arap olmayanlar ve özellikle de yabancı beldelerden gelen köleler tarafından icra edilmekteydi. Bu köleler, efendilerini memnun etmek için kendi mûsikîlerini Arap kültürüne uyarlayarak icra ediyorlardı. Araplar'ın bedevî kültürüne ait şiirlerini şehir kültürüne uygun şekilde dönüştürülmesinde aristokrat kesimin yanında bu köleler de önemli bir rol oynamıştır. Bölgedeki önemli kişilerin evlerinde düzenlenen meclislerde şiir ve mûsikî faaliyetleri ön şart idi. Gelen şair ve mûsikîşinaslar tarafından büyük bir gelir kapısı olarak görülen bu meclisler, şair ve mûsikîşinaslar arasında büyük bir yarışmaya sebep olmaktaydı. Bu dönemdeki en meşhur kadın ve erkek mûsikîşinasların büyük çoğunluğu azatlı köle olarak isimlendirilen *mevâlî*'lerden oluşmaktadır. Bunlar arasında Azzatü'l-Meyla (ö. 705) ve Cemîle (ö. 720) örnek gösterilebilir.³⁹ Bu dönemin profesyonel en önemli kadın mûsikîşinaslarından Azzetü'l-Meyla, putperestlik döneminin mûsikî geleneğini bir sonraki döneme aktaran önemli temsilcilerdendir. Hocaları Sîrîn, Zirnab, Hâvle, Rebâb, Selma ve Râika'dır.⁴⁰

Bu dönemin mûsikî âletleri konusuna da kısaca değinmek gerekir. Telli enstrümanlar arasında mi'zefe (santur?) ve mi'zef (lîre benzeyen bir enstrüman) gösterilebilir. Ayrıca mizher, gövdesi deri ile kaplı uda benzeyen bir âlet, tanbur ise

³⁶ Turabi, *el-Kindî'nin Mûsikî Risaleleri*, s. 9

³⁷ Farmer, *A History of Arabian Music*, s.45.

³⁸ Farmer, a.g.e. s.43.

³⁹ Amnon Shiloah, *Music in the World of İslam: A socio-cultural study*, 1995, s.11-12

⁴⁰ Farmer, a.g.e., s.46.

daha çok Irak bölgesine ait bir enstrümandır. Üflemeli âletler kassâbe, mizmar ve bûk olarak sıralanabilir. Vurmalı enstrümanlar ise kadîb, def, sanc ve tabl'dır.⁴¹

Bu dönemin ileri gelen mûsikîşinasları arasında, mûsikîyi Dört Halife Dönemi'nde himaye edenler Hz. Aişe, Hz. Hasan, Sükeyne bint Hüseyin, Sa'd ibn Ebî 'Alî, 'Aişe bint Sa'd, Mus'ab İbn ez-Zübeyr, Aişe bint Talha ve Abdullah İbn Cafer gösterilebilir. Aişe bint Talha, Mus'ab İbn Zübeyr'in eşi olup dönemin en önemli kadın mûsikîşinası Azzatü'l-Meylâ gibi bir konuma sahipti.⁴²

1.3.3. EMEVÎLER DÖNEMİNDE MÛSİKÎ

Hulefâ-i Râşidîn döneminin ardından İslam tarihinde ilk hanedan devleti Emevîler'in kurucusu, Hz. Peygamber'in vahiy Kâtibi Muaviye b. Ebû Süfyân'dır. Adını Ümeyye oğulları, Emevîler kabilesinden alan bu devletin başkenti Suriye'nin merkezi Dımaşk'tır. 661-750 yılları arasında üçü Süfyânî ve on bir tanesi ise Mervânî olmak üzere toplam on dört halife bu aileden çıkmıştır.⁴³ Yaklaşık bir asırlık dönemde Muaviye b. Ebû Süfyân, Abdümelik b. Mervân, Hişam b. Abdümelik ve I. Velîd, dönemin yetmiş yılı halifelik görevinde bulunmuş, diğer on halife ise yirmi yıl kadar görev yapmıştır. Emevî halifeleri arasında Ömer b. Abdülaziz dönemi hariç diğer bütün halifelerin hilâfetinde devletin iç ve dış siyasetinin olumsuzluklar içerisinde olduğu ve birçok tehlikelerle karşı karşıya kaldığını söyleyebiliriz.⁴⁴ Bu dönemi, kendinden önce kurulmuş kurumların bir kısmının değiştirildiği, bir kısmının ise yeniden tesis edildiği, özellikle İslâm medeniyetinin temellerinin atıldığı bir dönem olarak kabul edebiliriz.⁴⁵

Emevîler döneminde mûsikî, sosyal hayatın bir parçası olmuş ve toplum tarafından takdir ve kabul gören bir meslek haline dönüşmüştür.⁴⁶ Bu dönemde gerek hususi gerekse umuma açık yerlerde konserler verilmekte ve bunlara yoğun ilgi

⁴¹ Farmer, a.g.e., s.47.

⁴² Farmer, a.g.e., s.48.

⁴³ İsmail Yiğit, "Emevîler", **DİA**, İstanbul-1995, XI, s.88-89.

⁴⁴ İrfan Aycan; İbrahim Sarıçam, **Emeviler**, Ankara T.D.V Yayınları, 1993, s. 157.

⁴⁵ İrfan Aycan; İbrahim Sarıçam, **Emeviler**, s. 159.

⁴⁶ Turabi, **Gevrekzâde Hafız Hasan Efendi ve Mûsikî Risâlesi**, İstanbul Rağbet Yayınları, 2005, s. 18.

gösterilmektedir. Özellikle mûsikîşinas cariyeler ve köleler, efendileri tarafından daha fazla önemsenmiş ve himaye edilmişlerdir.⁴⁷

Emevî devletinin ilk halifesi olan Muaviye, başkenti Dımaşk'a taşımış olmasından ötürü⁴⁸ Bizans ve İran gibi köklü bir medeniyete sahip devletlerle etkileşimler meydana gelmiş ve kültürel açıdan birtakım gelişmeler kaydedilmiştir.⁴⁹ Muaviye'nin oğlu Yezîd ve kızı 'Atika da mûsikîyi himaye eden kimseler arasındaydı. Atika, aynı zamanda mûsikîşinas olup kendi bestelerini Mekke ve Medine'den gelen şarkıcılara öğretmiştir.⁵⁰

Emevîlerin fetihler sonucu elde ettiği ganimetler, devletin ekonomik yapısını güçlendirmiş, bu da ülkenin birçok bölgesinde gerek mimarî gerekse diğer sanat türlerinde estetik duyguların daha ön planda tutularak icra edilmesine olanak sağlamıştır. Ancak I. Velîd'den sonra israfın ve eğlencenin toplumda yaygınlaşması, özellikle devlet adamlarının zevk u safa içinde yaşamaları, devletin çöküşünü hızlandıran en önemli sebepler arasında yer almaktadır.⁵¹ Dönem mûsikîsinde özellikle Bizans ve İran tesirini açıkça görmekteyiz. Arap mûsikîsini profesyonel olarak icrâ eden erkek ve kadınların büyük çoğunluğu Arap asıllı olmayanlardan oluşmaktaydı. Fetihler sonucu Hicaz'a gelen binlerce köle ve cariyeler kendileriyle beraber kültür ve medeniyetlerini de getirmiş oldular. Bu sayede Emevî toplumu, köle ve cariyelerin getirmiş olduğu kültürlerin bir parçası olan mûsikî ve âletlerini de tanımış oldu. Köle ve cariyeler özel meclislerde, daha önce Arap kültüründe olmayan yeni tarz okuyuşları icra ederek dinleyenleri hayran bırakmış⁵², bu sayede Hicaz, Şam ve diğer bölgelerde eşine daha önce rastlanılmamış yeni bir mûsikî kültürü meydana gelmiştir. Bir yandan da Saib Hasir, Tuveys, İbn Miscâh gibi mûsikîşinaslar Arap mûsikîsine yeni esaslar getirerek bu kültürü geliştirmişlerdir. Tuveys'in remel ve hezec usulünü icadı, Saib Hasir'in yabancı

⁴⁷ Rıza Savas, "Emevîler Devri Eğlence Hayatından Kesitler ve Dönemin Bazı Kadın Şarkıcıları", **İstem**, Konya 2006, c. IV, sy. 8, s. 59-61.

⁴⁸ Shiloah, **Music in the world of İslam: A socio-cultural study**, s.18.; Farmer, George Henry, **Tarihu'l-Mûsikâ'l-Arabiyye**, ter: Cercis Fethullah el-Muhâmî, Beyrut, s. 115.

⁴⁹ Turabi, "Klasik İslâm Düşüncesinde Mûsikî Tasavvuru", **Sanat ve Klasik**, s.103.

⁵⁰ Bahriye Üçok, "İslâm'da Mûsikî Üzerine", **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Ankara-1967, XIV, s.89.

⁵¹ İrfan Aycan vd., **Emevîler Dönemi Bilim, Kültür ve Sanat Hayatı**, s. 109.

⁵² En-Nâtûr, "İslâma Göre Ses ve Mûsikî Sanatı", çev: Yrd. Doç. Dr. Ruhi Kalender-Dr. Adem Akın, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, XXXIII, s.195.

besteleri Arap mûsikîsine uygun tarzda okumaya çalışması, İbn Miscâh'ın yabancılar tarafından okunan şarkıları Arap mûsikîsine aktarması⁵³, İran asıllı İbn Muhriz'in yaşadığı bölgelerdeki eserleri sentez yapması, Garîz'in papazların hüznü bestelerinden etkilenerek yeni bir form oluşturması, İbn Miscâh'ın Bizans, Şam ve İran ziyaretlerinden etkilenerek yeni bir mûsikî kültürü oluşturması bunlara örnek olarak verilebilir.⁵⁴ Bu dönemde özel olarak mûsikîşinas yetiştiren teknik okul ve enstitü tarzı merkezler kurulmaya başlanmış ve bununla beraber mûsikî artık akademik bir hüviyete bürünmüştür.⁵⁵

Bu dönemin önemli mûsikîşinasları arasında Tuveys, İbn Sayyâd, Saib Hasîr, İbn Süreyc, Ma'bed, Cemîle, Azzetü'l-Meylâ, İbn Muhrîz, Hakem b. Meymun, Garîz, İbn Âişe, Mâlik b. Ebi's-Semh, İbn Miscâh, Habbâbe, Sellâme, Huneyn el-Hirî, Yûnus el-Kâtib, Dehman lakaplı Abdurrahman b. Ömer, Sıyât, Abâdil b. Atiyye gösterilebilir.⁵⁶ Bunlara ilaveten Ömer el-Vadî, Uttared, Dahaman el-Eşkar, Ahmed en-Nasîy, Ebû'l-Feyâz, İbrahim b. el-Heysem, İbrahim b. Cercîs, Hammâde b. Mâbed, Hunefâu gibi kişiler gösterilebilir.⁵⁷

Sonuç olarak özellikle I. Yezîd ve II. Velîd'in halifeliğinde mûsikî büyük bir himaye görmüştür. Bazı idarecilerin Şam'a göndermek üzere Hicaz'daki valilerine şarkıcı sipariş ettiklerini, üstelik bu uğraşı da devlet işlerini aksatacak kadar önceliklerini öğrenmekteyiz.⁵⁸ Velid b. Yezid şarkıcı Ma'bed'i huzura çağırır şarkılarını dinledikten sonra on bin dinar ihsanda bulunurdu. Hatta yol masrafları için ilaveten iki bin dinar da verirdi.⁵⁹ Yezid b. Abdülmelik'in profesyonel mûsikîşinaslara çok büyük ihsanlarda bulunduğu, özellikle şarkıcı Habbâbe'ye olan hayranlığından dolayı haftalarca devlet işlerini aksattığı aktarılmıştır. Habbâbe'nin uduyla güzel şarkılar icra etmesi, halifenin Cuma namazını kıldırma görevini dahi başkasına tevdi etmesine yol açmış, onun devlet idaresinde söz sahibi olacak kadar yetkiyle donatılması

⁵³ En-Nâtûr, "İslâma Göre Ses ve Mûsikî Sanatı", s.193.

⁵⁴ Aycan, **Emeviler**, s. 153-155.

⁵⁵ En-Nâtûr, *a.g.m.*, s.195.

⁵⁶ Aycan İrfân vd., s.109-145., Farmer, **A History of Arabian Music**, 59-89,

⁵⁷ Et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, s. 108..

⁵⁸ Aycan, İbrahim Sarıçam, s.144.

⁵⁹ Rıza Savaş, "Emeviler Devri Eğlence Hayatından Kesitler ve Dönemin Bazı Kadın Şarkıcıları", **İstem**, Sy. 8, 2006, s. 53.

yönetimde büyük zafiyetlere sebep olmuştur. Habbâbe'nin ölümünün ardından Yezîd de üzüntüsüne dayanamayarak ölmüştür.⁶⁰ İslam tarihinde birçok devlet gibi Emevîler de kurulma, yükselme devrinin ardından Abbasîler tarafından hicri 131'de bozguna uğratarak yıkılmışlardır. Savaş sonucunda ise harp meydanında Emevîler'e ait sayısız ud, tanbur, ney gibi mûsikî âletlerine rastlanmıştır.⁶¹

1.3.4. ABBASİLER DÖNEMİNDE MÛSİKÎ

Adını Hz. Peygamber'in amcası Hz. Abbas'tan alan ve 750-1258 yılları arasında geniş bir coğrafyada hüküm süren hanedan devleti Abbasiler'de⁶² ilim ve kültür adına pek çok gelişmelerin kaydedildiğini anlamaktayız. Farmer'a göre (750-847) yılları arası *Altın Çağ*, (847-945) *Duraklama*, (945-1258) yılları arası ise *Çöküş* dönemi yaşanmıştır.⁶³ Abbasiler'le beraber başkent Suriye'den Irak'a geçmiş ve böylece Bizans yerine İran tesiri daha baskın bir duruma geçmiştir.⁶⁴ Bu dönemde Arapların kendi enstrümanları yerine İranlılara ait udu kullandıkları hatta Arapların "C-D-G-a" akordunu bırakıp yerine "A-D-G-c" şeklindeki akordu benimsedikleri ifade edilmiştir.⁶⁵ Ayrıca Araplar udun üst ve alt tellerini değiştirip İranlıların "zîr" ve "bam" olarak kullandıkları isimlendirmeyi tercih ettiklerini bizlere nakletmektedir.⁶⁶ Altın Çağ olarak zikredilen dönemde Halife Me'mûn farklı kültürlerle İslam arasında meydana gelen sürtüşme ve tartışmaların Müslüman perspektifinden tutarlı bir şekilde ortaya konulması amacıyla 830 yılında Bağdat'ta *Beytülhikme*'yi kurdu.⁶⁷ Bu nedenlerden dolayı

⁶⁰ Kılıçlı, a.g.e., s.56-57.

⁶¹ Aycan vd., a.g.e., s.145. Emevîler dönemi mûsikî yapısının daha iyi anlaşılması için Mustafa Kılıç'ın *Sadrulislam ve Emevîler Döneminde Ğina*, İrfan Aycan'ın mûsikî bölümünü yazdığı *Emevîler Dönemi Bilim, Kültür ve Sanat Hayatı*, dönemin mûsikîşinasları hakkında ise Ebû'l-Ferec el-İsfahânî'nin *Kitâbü'l-Eğani*'sine müracaat edilebilir.

⁶² Hakkı Dursun Yıldız, "*Abbasiler*", **DİA**, İstanbul 1988, I, 46-47.

⁶³ Farmer, **A History of Arabian Music**, s. 91.

⁶⁴ Turabi, "*Klasik İslâm Düşüncesinde Mûsikî Tasavvuru*", s.106.

⁶⁵ Harf ile akord şu şekilde gösterilebilir. A= Batı Müziği LA = Türk Müziği RE; B = Batı Müziği Sİ = Türk Müziği Mİ; C = Batı Müziği DO = Türk Müziği FA; D= Batı Müziği RE = Türk Müziği SOL; E= Batı Müziği Mİ = Türk Müziği LA; F= Batı Müziği FA = Türk Müziği Sİ bemol; G= Batı Müziği SOL = Türk Müziği DO notasına tekabül etmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Mutlu Torun, **Ud Metodu**, İstanbul Çağlar Yayınları, 2000, s. 39.

⁶⁶ Farmer, **A History of Arabian Music**, s. 71; Farmer, "*Musikî*", **İslam Ansiklopedisi MEB.**, İstanbul 1993, VIII, s.679.

⁶⁷ Mahmut Kaya, "*Beytü'l-Hikme*", **DİA**, İstanbul 1992, VI, 88.

Greklere ait pek çok ilmi ve felsefî eser Arapça'ya tercüme edildi.⁶⁸ Bu çeviriler arasında Aristoxenus, Euclid, Ptolemy ve Nicomachus'un Grek mûsikî nazariyatına dair kaleme aldıkları eserler de bulunmaktadır. Bu eserler İslam dünyası mûsikî teorisine dair yazılan ilk eserlerin de temel kaynağı olmuştur.⁶⁹ Ortaçağ İslam dünyasında Endülüs'ten Çin'e ve Orta Afrika'dan Kafkaslar'a kadar yayılan bu geniş alanın mûsikî sistemi Grek mirasına göre şekillenmiştir. Özellikle Grek müziğinin İslam dünyası üzerindeki tesirlerini Kîndî, Fârâbî, İbn Sînâ, İbn Zeyle, *İhvân-ı Safâ*'da görebiliriz.⁷⁰

Abbasi döneminde mûsikî, gerek halifeler gerekse devrin diğer ileri gelenleri tarafından himaye edilmekteydi. Mûsikîşinaslara sağlanan yüklü ihsanlar sayesinde müzisyenler geçim sıkıntısından uzak bir şekilde sanatlarına yoğunlaşabilme fırsatını elde edebilmişlerdir. Saraylarda farklı milletlerden pek çok kişi mûsikî hayatına hatırı sayılır ivme kazandırarak yön vermiştir.⁷¹

Abbasi döneminin meşhur mûsikîşinas halifeleri arasında özellikle de Muntasır, Mu'taz ve Mu'tamid'in öne çıktığı ifade edilmiştir. Bu sanatla uğraşan ve sanat eserleri koleksiyonu yapan ilk halife çocukları İbrahim b. Mehdî ve kız kardeşi Aleyye binti Mehdî'dir. Mûsikînin meslek olarak kabul edilmesi halife Hârûn Reşîd dönemine rastlamaktadır. Bu dönemden itibaren Abbasi ailesinin mensupları arasında mûsikî daha da yaygın hale gelmiştir. Bunlar arasında en meşhurlar halife el-Hâdî'nin oğlu Abdullah, el-Mütevekkil'in oğlu Ebû İsâ ve el-Mutazz'ın oğlu Abdullah'tır.⁷² Ayrıca halife Vâsık da döneminin önemli bestekârları arasında gösterilmektedir.⁷³

İbn Haldun, Abbasiler döneminde İbrahim Mehdî, İbrahîm Mevsîlî ve İshâk el-Mevsîlî'nin mûsikîde ön plana çıktığını, ayrıca o dönemdeki mûsikî sanatı ve meclislerinin şöhretinin kendi dönemine kadar ulaştığını zikretmektedir.⁷⁴

⁶⁸ Kaya, "Beytülhikme", 88.

⁶⁹ Cihat Can, "Eski Grek Dört Unsur Nazariyesi ve Türkçe Mûsikî Yazmalarında Etkisi", **G.Ü.E.F.D.**, C.22, sy. 2(2002), 137.

⁷⁰ Can, "Eski Grek Dört Unsur Nazariyesi ve Türkçe Mûsikî Yazmalarında Etkisi", 136.

⁷¹ Selman Benlioğlu, **İlk Dönem Abbasi Sarayında Mûsikî**, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek lisans Tezi, Bursa-2011, s.31.

⁷² Bahriye Üçok, "İslâm'da Mûsikî Üzerine", Ankara Üni. **İlahiyat Fak. Dergisi**, Ankara-1967, XIV, s.91.

⁷³ Bahriye Üçok, **Emeviler-Abbasiler**, Ankara Sevinç Matbaası 1968, s.153.

⁷⁴ İbn Haldun, **Mukaddime II**, Haz: Süleyman Uludağ, İstanbul Dergah Yayınları, 1991, s.991.

Bu dönemin mûsikîşinasları arasında Yezid Havra (يزيد حوراء), Abdullah b. Vehb Siyât (عبد الله بن سياط) (İbrahim Mevsilî'nin hocası), İbn Câmi', İbrahim el-Mevsilî, İshâk el-Mevsilî, İbrahim b. El-Mehdî, Aleyye binti el-Mehdî (عليه بنت المهدي), Ziryâb, Mansur Zelzel, Mutîm el-Hişamiyye (متيم الهشامية), Muharik b. Yahya b. Nâvis el-Cezzar (مخارق), (بن يحيى بن ناوس الجزائر), Alleviyye (علوية), Selim b. Selam (سليم بن سلام), Ebû Zekâr el-A'mâ (ابو زكار الاعمى), Ez-Zübeyr b. Dahmân (الزبير بن دحمان), Ma'bed (معد), Ferîde el-Kübrâ (فريدة الكبرى), Bezel (بذل), Arîb (عريب), Kindî (الكندي), Vâsık'ın cariyesi Feride (فريدة), (جارية الوثائق), Ahmed b. Sıddıka (احمد بن صدقة), Şâriye (شارية), Fârâbî (فارابي) gösterilebilir.⁷⁵ Abbas Ebu Merdâne (عباس أبو مردانة), Ebu Zerzûr (أبو زرزور), Abâdil (عبادل), Muhammed Na'ce (محمد نعة), Ebû Cevzere (أبو جوذرة), el-Kavâfirî (القواريري), Seddâr el-Mekkî (صدار المكي) vd...⁷⁶

⁷⁵ Âdil el-Bekrî, **Safiyüddin el-Urmevî**, Kahire 1978, s.89-108. Abbasi dönemi hakkında daha fazla ayrıntılı bilgi için Ahmet Hakkı Turabî'nin **el-Kindi'nin Mûsikî Risaleleri** adlı yüksek lisans çalışmasına, "İlk dönem İslam Dünyasında Mûsikî Çalışmalarına Bir Bakış" adlı makalesine, M.Ü.İ.F.D. İstanbul-1997, sayı. 13-14-15, s. 226-248 dâhilindeki çalışmalara, Selman Benlioğlu'nun **İlk dönem Abbasi Sarayında Mûsikî** adlı yüksek lisans çalışmasına, Bahriye Üçok'un **Emeviler-Abbasiler** adlı araştırmasına, Farmer'in **A History of Arabian Music** ve Isfahânî'nin **Kitâbü'l-Eğani**'sinin ilgili bölümlerine bakılabilir.

⁷⁶ Et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, s.109-111..



BİRİNCİ BÖLÜM

2.1. KEMÂLÜ EDEBİ'L-GİNÂ'NIN TANITIMI

2.1.1. KEMÂLÜ EDEBİ'L-ĞİNÂ HAKKINDA

Mûsikî nazariyatına dair yazılmış *Kemâlû Edebi'l-Ğinâ* adlı ansiklopedik eserin tek nüshası Topkapı Sarayı Müzesi Revan Kitaplığı Yazmalar Bölümü 1729 numarada bulunmaktadır. Yapılan katalog taramaları sonucu bu eserin başka nüshasına rastlayamadık. Ancak Ğattâs Abdulmelik Haşebe, Mahmud Ahmed Hıfnî, Zekeriyya Yusuf, George Henry Farmer ve Carll Brockellman'ın ifadelerine göre yukarıda zikredilen kütüphaneden mikro filminin kopyası alınarak Dârü'l-Kütüb ve'l-Vesâik el-Mısıriyye'de 505 numaralı yerde de mevcut olduğunu öğrenmekteyiz.⁷⁷ Ayrıca bu eseri Hüseyin Ali Mahfuz *Kâmûsü'l-Mûsika'l-Arabiyye* adlı sözlükte sadece içindekiler bölüm başlıklarını vererek, Fadlou Shehadi ise *Philosophies of Music in Medieval Islam* adlı eserinde genel hatlarıyla ele almıştır.⁷⁸ Türk mûsikîsi nazariyatı bibliyografyasında sadece Recep Uslu, *Selçuklular'da Mûsikî ve Literatürü* başlıklı yazısı ve *Selçuklu Topraklarında Mûsikî* adlı kitabında böyle bir eserin varlığından ve kısaca içeriğinden bahsetmiştir. Ancak eseri sehven 43 bölüm değil de 53 bölüm olarak zikretmiştir.⁷⁹ Leyla Feyyad *Kemâlû Edebi'l-Ğinâ*'yı hicri VI. asır musiki kaynakları arasında göstermektedir.⁸⁰ Ayrıca böyle bir eserin varlığına dair Fazlı Arslan, Subhi Enver Reşid çeşitli bilgiler vermiştir.⁸¹

⁷⁷ Hasan b. Ahmed b. Ali El-Kâtib, *Kitâbü Kemâli Edebi'l-Ğina*, thk: Ğattâs Abdulmelik el-Haşebe, el-Mektebetü'l-arabiyye Kahire, 1975, s.6., Henry George Farmer, *The Sources of Arabian Music*, Leiden 1965, s.45; Carl Brockelmann, *Geschichte der Arabischen Litteratur and Supplementen*, Leiden E. J. Brill, 1938, c.II, s.1035.; Zekeriyya Yusuf, *El-Mevrid, II*, Darü'l-hürriye li't-tab'a matbaati'l-hukûme, Bağdat-1973, s.104

⁷⁸ Hüseyin Ali Mahfuz, *Kâmûsü'l-Mûsika'l-Arabiyye*, Bağdat 1977, s. 429-436, Fadlou Shehadi, *Philosophies of Music in Medieval Islam*, 1995, s. 81-91.

⁷⁹ Recep Uslu, *Selçuklu Topraklarında Mûsikî*, Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Konya-2015, s. 240; <http://www.tarihtarih.com/?Syf=26&Syz=372068> Recep Uslu, *Selçuklularda Mûsikî ve Literatürü*.(23.10.2015).

⁸⁰ Leyla Feyyad, *Mevsâtu'l-A'lâmi'l-Mûsikkiyye*, Beyrut 1992, s. 6.

⁸¹ Fazlı Arslan, *Safiyüddin-î Urmevî ve Şerefiyye Risalesi*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 2017, s. 6.

2.1.2. ESERİN YAZARI HAKKINDA

Hicri altıncı asırda devlet ricâlinden Hasan b. Ahmed b. Ali el-Kâtib hakkında İbn Nedîm'in *el-Fihrist*'i, İbn Hallikan'ın *Vefeyâtü'l-Ayân*'ı, İbn Kıftî'nin *Tarihü'l-Hükemâ*'sı, Yâkut el-Hamevî'nin *Mu'cemü'l-Üdebâ*'sı ve Kâtip Çelebi'nin *Keşfü'z-Zunûn* adlı eserinde yaptığımız incelemeler sonucu herhangi bir bilgiye ulaşamadık. Yazarın nerede yaşamış olduğu da kesin olarak bilinmemekte ancak Amnon Shiloah X. yüzyılın sonu XI. yüzyılın başlarında kuzey Suriye bölgesinde yaşamış olabileceğini tahmin etmektedir. Shiloah ayrıca, devlette kâtiblik vazifesinde bulunmuş olup döneminin önemli mûsikîşinas ve nazariyecilerinden olduğunu belirtmiştir.⁸² *Kemâlû Edebi'l-Ğinâ* 'nın bazı yerlerinde ifade edildiğine göre yazarın nazariyata dair *el-Kitâb el-Muknî' fi'n-neğâm ve'l-ikâ'* adlı başka bir eserinin olduğunu öğrenmekteyiz.⁸³ Ğattâs ve Hıfînî ile beraber Zekeriyya Yusuf da bu eserin kayıp olduğunu ifade etmektedir.⁸⁴ Ayrıca yazmanın 12. sayfasında hamdele ve salve bölümünde Hz. Ali ve onun soyundan gelen imamlardan bahsetmesi onun şîî inancında olabileceğini düşündürmektedir. Aynı görüşü Amnon Shiloah da ifade etmektedir.⁸⁵ İsmail Raci el-Faruki ve Luis Lamia el-Faruki *İslam Kültür Atlası* adlı eserinde *Kemâlû Edebi'l-Ğinâ* 'nın yazarının Kuzey Suriye bölgesinde yaşadığını belirtmektedir.⁸⁶

2.1.3. ESERİN KALEME ALINDIĞI BÖLGE: SİNCÂR

El-Cezîre⁸⁷ bölgesinin Diyâr-i Rebî'a kısmının tam ortasında yer alan Sincar, bölgenin en meşhur ve en güzel şehirlerinden biridir⁸⁸. Mûsul ve Nusaybîn (Nisîbîn) ile

⁸² Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900)*, G. Henle Verlag, München 1979, s. 125-126.

⁸³ Ğattâs, *Kemâlû Edebi'l-Ğinâ*, s. 53.

⁸⁴ Zekeriyya Yusuf, *El-Mevrid, II*, Darü'l-hürriye li't-tab'a matbaati'l-hukûme, Bağdat-1973, s.104. Ğattâs, *Kemâlû Edebi'l-Ğinâ*, s. 53.

⁸⁵ Shiloah, *Kemâlû Edebi'l-Ğinâ*, s. 6.

⁸⁶ İsmail Raci El-Faruki, Luis Lamia el-Faruki, *İslam Kültür Atlası*, (Çev. Mustafa Okan Kibaroglu-Zerrin Kibaroglu), İstanbul İnkılab Yayınları, 1999, s.476.

⁸⁷ İslâm coğrafyacılarının Yukarı Mezopotamya'ya verdikleri isimdir. Cezîretü Asûr, İklimü Asûr da denilen bu bölge Dicle'nin doğusunda kalan Meyyâfârikîn (Silvân), Erzen, Siirt, Zap havzası ve Fırat'ın batısındaki Adıyaman bölgesini de içine alır (Ramazan Şeşen, "Cezîre", *DİA*, VII, s. 509).

⁸⁸ İbn Hurdâzbih, *Kitâbu'l-mesâlik ve'l-memâlik*, Türkçe trc. Murat Ağarı, *Yollar ve Ülkeler Kitabı*, İstanbul 2008, s. 84; Yâkut el-Hamevî, *Mu'cemu'l-buldân*, III, Beyrût 1977, s. 262; Mehmet Kavak, *Fetihten Selçuklu Hâkimiyetine Kadar Tur Abdîn Bölgesi Tarihi*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2013, s. 12.

arasında üç günlük mesafe bulunmaktadır⁸⁹. Irak'ın kuzeyinde, Mûsul'un batısında ve Nusaybîn'in güneyinde yer alan Sincâr, aynı ismi taşıyan yüksek dağın eteğinde kurulmuş olup Irak ve Bilâd-i Şâm'a giden yol üzerinde yer almasından dolayı stratejik açıdan da oldukça mühim bir mevki üzerindedir. Bu nedenle şehir, Ortaçağ'da el-Cezîre'ye hâkim olmak isteyen güçlerin öncelikli hedefleri arasında yer almıştır⁹⁰.

Sincâr'ın dâhil olduğu el-Cezîre bölgesi oldukça zengin, münbit, akarsuları ve otlakları bol bir bölgedir. Bunun yanı sıra Doğu Anadolu, Cebel-i 'Abdu'l-'Azîz ile Rakka arasındaki saha ve özellikle de Harran-Re'su'l-'ayn bölgesi çok verimli bir ziraat bölgesidir⁹¹.

Büyük Selçuklu Devleti'nin son sultanı Sencer b. Melikşâh (1118-1157), 479/1086 yılında Sincâr şehrinde doğmuş, Sultan'ın isminin, doğduğu bu şehirden geldiği rivâyet edilmiştir⁹². Sincâr şehrinin iki kalesi olup bunlardan biri 'Ukayliler tarafından yapılmıştır. Diğeri de Yeni Kale'dir. Bu kale, 660 yılında Mûsul hâkimi 'Îmâdu'd-dîn Zengî tarafından yaptırılmıştır⁹³. Günümüzde Kuzey Irak'ta Musûl kentinin bir ilçesi Sincâr olarak görülmektedir.

2.1.4. ESERİN FİZİKİ ÖZELLİKLERİ VE YAPISI

Ethem Fehmi Karatay, Topkapı Sarayı Kütüphanesi Revan Kitaplığı bölümünde yer alan bu eser hakkında şu bilgileri vermektedir:

“1729 numaralı aharlı kağıt, 245 mm boy ve 160 mm eninde olup 121 yapraktır. Sayfalar harekeli nesihle yazılmış olup 100 mm uzunluğunda ve 9 satırdan oluşmaktadır. Mamlûk Hasan b. Yusuf b. Ebi'l-Kâsım'ın eliyle h. 625 (m. 1228) yılında istinsah edilmiştir. Deri cilt üzerine muklebe ve şemseli olup kahverengidir.

⁸⁹ Yâkût el-Hamevî, **Mu'cemu'l-buldân**, III, s. 262.

⁹⁰ Tülay Yürekli, “Selçuklular Döneminde Sincâr”, *Dinî Araştırmalar*, XI/32, (Eylül-Aralık 2008), s. 259.

⁹¹ Şeşen, “Cezîre”, *DİA*, VII, s. 510.

⁹² Yâkût el-Hamevî, **Mu'cemu'l-buldân**, III, s. 262; Abdülkerim Özaydın, “Sencer”, *DİA*, XXXVI, s. 507. Sultan Sencer'in doğumuna dair ilginç rivâyet için bkz. Kavak, **Fetihten Selçuklu Hâkimiyetine Kadar Tur Abdîn Bölgesi Tarihi**, s. 12-13.

⁹³ Kavak, **Fetihten Selçuklu Hâkimiyetine Kadar Tur Abdîn Bölgesi Tarihi**, s. 13.

" كمال ادب الغناء " (*Kamal adab al-ğına*) Hasan b. Ahmad b. Ali al-Kâtib'in *mûsikîye dair eseridir.*"

Eser, " الحمد لله مولى النعم و اهل الطول و الكرم.... ثبت جمل ابواب الكتاب " ifadeleriyle başlamıştır.⁹⁴

Eserin yapısı ve fiziki özellikleri hakkında yukarıda zikredilen malumatlar doğru olmakla beraber yalnızca bir hata dikkatimizi çekmektedir. Eser, 121 yaprak değil, 124 yapraktır. Ancak Karatay'ın burada, mûsikî ile ilgili kısmın anlatıldığı bölümü göz önünde bulundurduğu anlaşılmaktadır.

Eserde dikkatimizi çeken hususlardan bir diğeri, kitabın kapağında herhangi bir tezyinatının bulunmaması ayrıca varaklarda ebru, tezhip, minyatür vs. diğer süslemelerin olmamasıdır.

2.1.5. NÜSHA TAVSİFİ

Bu eserin tanıtımı konusunda okumakta zorlandığımız veya okuyamadığımız bölümlerin anlaşılır kılınması için Amnon Shiloah'ın eser hakkındaki çalışmasından istifade ettik. Shiloah bu konuda şu bilgileri veriyor: *Kemâlû Edebi'l-Ğınâ'nın* İstanbul Topkapı Sarayı Kütüphanesi'ndeki tek nüshası, Diyarbakır'ın kuzeyindeki yönetim bölgesi antik Sincâr şehrinde yazılmıştır.⁹⁵ Eserin bu nüshası el-Hasan b. Yusuf b. Ebi'l-Kâsım el-Melikî el-Eşrefî tarafından 607(h)/(1210-11) çıkarılmıştır. Ibn Hallikan'a⁹⁶ göre bu eseri çoğaltan kişi, cömert ve büyük bir zekâ olan Eyyûbî hükümdarı el-Melik el-Eşref'in kâtibidir.⁹⁷ Bu eserin çoğaltılmasının onun girişimiyle olduğunu söylemek mümkündür. Eserin tarifi aşağıdaki gibidir:

Eser 22×15 cm boyutunda, 124 varak (248 sf.), bir sayfası 9 satır halinde düzenlenmiştir. Son 3 varakta (6 sf.) çeşitli açıklamalara yer verilmiş, eserin doğrudan bir kısmını teşkil etmemektedir. Sayfa numaralama düzeni Arapça, yazı şekli ise Eyyûbî

⁹⁴Ethem Fehmi Karatay **Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Arapça Yazmalar Kataloğu**, Topkapı Sarayı Müzesi-İstanbul, 1966, C.III, s.880-881

⁹⁵El-Kâtib, Hasan b. Ahmed b. Ali, **Kemâlû Edebi'l-Ğınâ**, (Fransızca çev. Amnon Shiloah), Librairie Orientaliste Paul Geuthner-Paris, 1972, s.3.

⁹⁶Shiloah, **Kemâlû Edebi'l-Ğınâ**, s.3; İbn Hallikan, **Vefayâtü'l-a' yân**, II, s. 205-206.

⁹⁷Shiloah, **Kemâlû Edebi'l-Ğınâ**, s.3.

döneminde yaygın olarak kullanılan yazı türüdür. Her bâb ebced yazısına göre sıralanmış olup, eserin sayfaları Arap rakamlarına göre sıralanmıştır.⁹⁸

Kitabın başlığı *Kitâbü'l-Mûsikî* (كتاب الموسيقى), bir alt satırda / (و معناه كمال) (ادب الغناء) ma'nahu *Kemâlû Edebi'l-Ġinâ* [mânâsı Ġinâ ilimlerinin kemâli] ve sonraki satırda (تاليف الحسن ابن احمد ابن علي الكاتب) (telif eden el-Hasan b. Ahmed b. Ali el-Kâtib) ifadeleri birinci sayfada ikişer defa yazılmıştır.

Amnon Shiloah'a göre “ كتاب الموسيقى و معناه ” [Mûsikî kitabı ve mânâsı] ifadesi esere sonradan eklenmiş ve bu ibare, bir başka kişi tarafından yazıya geçirilmiştir. Shiloah, buna delil olarak da yazmanın yirminci sayfasında eserin isminin müellif tarafından “كمال ادب الغناء”⁹⁹ olarak verildiğini göstermektedir. Eserin kaleme alınışı konusunda müellif özellikle şunları belirtmektedir: “*Eser verdiğim isim, onun anlamını yansıtmaktadır: “Mûsikî ilimlerinin Kemâli”. Bu sebeple eserin ismini ne burada ne de başka bir bölümde “Kitâbü'l-Mûsiki” (Mûsikî İncelemesi-Kitabı) şeklinde isimlendirmek mümkün değildir. Bu şekilde hatalı isimlendirme eserin isminin hemen üzerine eklenmiştir. Bunun başka biri tarafından yazıldığı anlaşılmaktadır.*”

Kitabın ikinci sayfasının giriş cümlesi (بسم الله الرحمن الرحيم و عليه توكلني) Besmele ve aleyhi tevekkül. 240. sayfanın son cümlesi ise: (وانتظرت ظهور كتابه لاضحك منه و هذا آخر) (الكتاب/ بعون الله و رحمته) **Tercümesi:** (Ona gülmek için kitabının çıkmasını bekledim. Bu Allah'ın inayeti ve rahmeti ile kitabın sonudur.)

Eserin ne zaman ve kim tarafından istinsah edildiğine dair son tetimme cümlesi ise şöyledir (s. 240-241): (تم الكتاب و وافق الفراغ منه يوم الاربعاء حادي عشر المحرم من سنة خمس و عشرين ستمائة بسنجان المحروسة علقه المملوك حسن بن يوسف ابي القاسم الملكي الاشرافي حامداً لله و مصلياً على سيدنا محمد النبي الامي و على آله الطاهرين و مسلماً و يسأل الله سبحانه وتعالى الغفران له و لي امة محمد عليه السلام.)

Tercümesi: “*Eserin sonu; eserin aslından çıkarılan bu kopya 625 senesi Muharrem ayı 11'i Çarşamba günü, korunmuş olan Sincer'de tamamlanmıştır.*”

⁹⁸ Shiloah, *Kemâlû Edebi'l-Ġinâ*, s.3.

⁹⁹ El-Kâtib, Hasan b. Ahmed b. Ali, *Kemâlû Edebi'l-Ġinâ*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Revan Kitaplığı Bölümü, no: 1729, Müstensih Memluk Hasan b. Yusuf b. Ebû'l-K. [y.y.]: Yazma, 1228. 121 vr. s.20.

Eserinde çıkarılan bu kopya Hasan b. Yusuf ebi'l-Kâsım / el-Melikî el-Eşrefî tarafından talik yazılmıştır. Allah u Teala 'ya hamd, efendimiz Muhammed Mustafa 'ya ve temiz aile üyelerine salât u selâm olsun. Allah (c. c) aynı zamanda bu kulu ve Muhammed ümmetini affeyesin."

Eserin başlangıç ve son iki sayfasında birçok gözden geçirme yazısı, telif yazıları ve birtakım kayıtları içeren yazılar bulunmaktadır. Başlangıç sayfasında bulunan yazılar aşağıdaki şekildedir: Sayfanın üst kısmında solda, 835/1431-1432 tarihli telif simgesi, ilk satır silinmiş; (silinmiş kelime)... *sene 835 Muhammed b. Ömer b. Ahmed b. Ali...*

Yine sol kenarda, yatay olarak, gözden geçirme yazısı, tabib Ebû Bekr b. Yusuf b. Muhammed'in ismi. " *نظر في هذا الكتاب فقير رحمة ربه / ابو بكر ابن يوسف ابن محمد الطبيب عفا لله* " *عنه و ذلك في شهور سنة تسعة و عشرين و ثمانمائة* "

Tercümesi " *Bu kitabı Rabbinin merhametine muhtaç Ebûbekir b. Yusuf b. Muhammed et-Tabîb 829 senesinde incelemiştir.* "

Sol kenarda, yatay şekilde biraz aşağıda, 885 /1480-81 tarihi görülmektedir : " *من* " *...كتب* " *Min kütüb veya men ketebe* (okunamayan isim) *sene 885.*

Sayfanın üst sağ tarafında okunamayan bir mühür bulunmakta ancak içinde okunamayan silik bir yazı yer almaktadır. Mührün hemen altında

" *قال بعد الفضلاء انفراد بسرك عن العاقل و الجاهل و قيل عالم معاند خير من جاهل منصب* "

Tercümesi: *Bazı bilgiler derki: "sırrını âlim ve câhilden gizle. Denilir ki inat olan âlim, öfkeli câhilden hayırlıdır.*

Yatay olarak sağ kenarda iki deyim yer almaktadır. " *و من لم يحكم ندم و من صبر* " *غنم / و عاقل خير من مقارنة الجاهل* "

Tercümesi: *Kim hüküm vermezse pişman olur ve kim sabrederse umduğunu elde eder. (Silinmiş Kelime) Âkîl câhil ile arkadaşlık yapmaktan evladır.*

3. Sayfanın sol üst köşesinde Shiloah'ın ifadesine göre III. Osman'ın tuğrasını andıran bir tuğra basılmıştır. Bu, Osmanlı padişahı II. Mustafa'nın oğlu olup 1754-67 yılları arası hüküm sürmüştür.¹⁰⁰

240. sayfanın alt kısmında 810/1407-08 tarihli bir inceleme damgası vurulmuştur. Bir kısmı silinmiş olmasına rağmen sonraki sayfanın alt kısmında görülebiliyor. İsmail ibn. Hasan ibn. Sâlim el-Fev'er e ait olduğu düşünülüyor. “ نظر فيه المملوك اسماعل ابن حسن ابن سالم الفوعر/ متأملاً لمعانه البالغة / داعياً لمالكه بالنعام الصابغة / و ذلك في شهر سنة عصر/ و ثمان مئة ”

Tercümesi: “*Bu kitabı memlük İsmail b. Hasan b. Selim el-Fev'er belîğ mânâlarını düşünerek ve müellifine bol bol dua ederek 810 senesinde inceledi.*”

241. sayfada birçok açıklama yer almaktadır: Sayfanın sol üst kısmında, eğik yazılmış şekilde tarihsiz bir inceleme damgası yer almaktadır: نظر في هذا الكتاب/ العبد الفقير الى الله تعالى/ الراجي عفو ربه عبيد الكتب / و الحمد لله رب العالمين ابو بكر.

Tercümesi “*Bu kitabı Cenâb-ı Hakk'a muhtaç ve onun affını dileyen Ebûbekir Ubeyd el-Kâtib inceledi. Hamd alemlerin rabbınadır.*”

Sayfanın ortasında sağda dikey olarak hafifçe aşınmış aynı kişiye ait bir inceleme notu ve imza yer almaktadır: “ نظر في هذا الكتاب/ العبد الفقير الى الله لدولة المسلمين ”

Tercümesi “*Bu kitabı Allah'a kul, fakir birisi müslüman devletinde inceledi.*”

Sayfanın ortasında solda, bu eserin bir kopyasını 626/1228-29 yılında yazan kişinin düştüğü not yer alıyor: “ نقله حسن بن محمد بن اسماعل العلوي / داعياً لمالكه بطول البقاو مزيد / الملك / و العلا في صفر سنة ست و عشرين و ستمئة / بالمنزلة المعروفة بالعجول ”

Tercümesi “*Bu kitabı Hasan b. Muhammed b. İsmail el-alevî müellifinin uzun yaşaması ve maddi manevi servetler kazanması için dua ederek Acûl'de 626 senesi Safer ayında istinsah etti.*”

¹⁰⁰ Shiloah, *Kemâlû Edebi'l-Ġinâ*, s. 4.

-Sayfanın alt sol çaprazında 804 tarihli bir inceleme notu yer almaktadır: “ نظر فيه المملوك احمد بن حسن الدنيسري / متأملاً لمعانه الباغة داعياً لمالكة بالنعام النابغة / و ذلك في شهر سنة اربع وثمان مئة ”

Tercümesi “*Bu kitabı memlük Ahmed b. Hasan ed-Diniyserî beliğ mânâlarını düşünererek ve müellife bol bol dua ederek 804 senesinde inceledi.*”

Sayfanın altında sağ tarafta çapraz şekilde 240. sayfada yer alan damganın bir benzeri yer alıyor.

Amnon Shiolah eserin son üç varlığında çeşitli açıklamaların yer aldığını ancak bunların mûsikî konularıyla ilgili olmadığını ifade etmektedir. Bununla birlikte Shiloah, 245. sayfanın bir kısmı, 246 ve 247’inci sayfalarındaki bilgilerin Beyrut 1958 tarihli Barhebreus’un *Tarih Muhtasar ed-Duvel* isimli eserinde yer aldığını belirtmektedir. 245. sayfada alttan 8 ve 9. satırda “*Kâne el-vezîr Nizâm el-mülk ... ila sadeğ*” şeklinde bir dize yer almaktadır. Burada bahsedilen vezir Nizam el-Mülk’tür. Sayfanın altından 3-5 no’lu satırlarda “*Lenâ tabîb ... fi-l-hadid*” şeklindeki dizede zikredilen kişiye meşhur Yahudi doktor Ebû el-Bereket’tir. Sayfanın altında 2-3 no’lu satırlarda “*Ve dehaltu cennetuhu ... vech el-melik*” şeklinde Hibbetullah b. Hüseyin el-Tabib bestelenmiş iki dize vardır. Sayfanın altında 2-1 no’lu satırlarda “*Yahya b. Said ... nücûm el-rücûm*” olarak Yahya b. Said’in kaleme aldığı dize yer almaktadır. Sayfa 246: Hülâgu tarafından Eyyûbî hâkimi el-Melik el-Nasir’e hitaben yazılmış bir mektup; sayfa 247 ise Barhebreus’un eserinden 30-31’inci sayfalardan bölümlerdir...¹⁰¹

2.1.6. KEMÂLÜ EDEBİ’L-ĞİNÂ’NIN GENEL İÇERİĞİ

Kemâlû Edebi’l-Ğinâ’da bazı bölümler birbirinin devamı bazı bölümler ise müstakil olarak yer almakta ve eser toplam 43 bölüm/bab’dan meydana gelmektedir. Yazar *İftitahü’l-kitâb* başlıklı **giriş** bölümünde hamdele ve salvelenin ardından mûsikî sanatının yani lahinlerin kaç kısma ayrıldığından ve teorinin pratiğe olan üstünlüğünden bahsetmektedir. Ayrıca insanların sesleri düzgün olarak algılayamamasının nedenlerini ve bazı kişilerle geçirmiş olduğu diyalogları konu edinmektedir. **Birinci bölüm**

¹⁰¹ Shiloah, *Kemâlû Edebi’l-Ğinâ*, s.4-5

“*Tarab*” başlığı altında tarabın mânâsı ve Ahmed Tayyib es-Serahsî’nin ğınâ hakkındaki görüşlerinin yer aldığı kısımdır. “*Lahinlerin Fazileti*” başlıklı **ikinci bölüm**, lahinlerin sadece insanları eğlendirmek maksadıyla yapılmadığından, özellikle siyaset, hile ve tedavide kullanıldığına dair malumatın verildiği, hayvanların dahi çeşitli şekillerde etkilendiğine dair bilgilerin yer aldığı bölümdür. **Üçüncü bölüm** ise “*Lahinlerin Anlamları*” başlıklı olup burada lahnin açık ve kapalı mânâlarından bahsedilmektedir. **Dördüncü bölüm** “*Lahinlerin Etkileri*”i hakkındadır. Bu bölümde lahnin özellikle şiirin anlamına ve güzelliğine katılan artı bir değer olduğundan bahsetmekte ve işitilen lahnin türüne göre insanların nefsinde bir infial oluştuğunu anlatmaktadır. **Beşinci ve altıncı bölümler** ise “eski şiir ve ğınânın üstünlüğü” hakkında olup bu bölümlerde eski şiir ve ğınânın yeni döneme nazaran daha sanatsal ve kalıcı olduğundan bahsedilmektedir. **Yedinci bölüm** “sanatın fazileti” hakkındadır. Özellikle mûsikî ilminin matematik, geometri ve astronomi ilminden daha üstün olduğuna dair bilgilerin ve bu konuda önemli ilim adamı ve filozofların fikirlerinin yer aldığı bölümdür. **Sekizinci bölümde** lahinlerin özelliklerine ait bilhassa Fârâbî’nin ortaya koymuş olduğu bilgilere dair bir bölümdür. **Dokuzuncu bölüm** nefis, lahin ve felek arasındaki benzerliğin ortaya konulduğu özellikle Pythagorasçı görüşün öne çıktığı bölümdür. Bu bölümde 4’lü ve 5’li aralıklar ve bunların bir araya gelmesiyle oluşan ve “*Ellezî bi’l-küll*” olarak isimlendirilen oktav aralığının, nefsin çeşitleriyle olan ilişkisi açıklanmıştır. Ayrıca lahin ve felek arasındaki ortak noktanın, konum ve hareketlerden kaynaklandığı anlatılmaktadır. **Onuncu ve onbirinci bölümler** “insanda ve cisimlerde sesin nasıl meydana geldiği” hakkındadır. **Onikinci bölüm** “mûsikî” lafzının Arap literatüründe ne mânâyâ geldiği ve çeşitli tanımların yer aldığı bölümdür. **Onüç, ondört ve onbeşinci bölümler** “perde ve cinslerin nasıl elde edildiği” hakkındadır.

Onaltıncı bölüm lahinlerin yapılarının açıklandığı “*ellezî bi’l-küll*”, “*ellezî bi’l-erbaa*”, “*ellezî bi’l-hamse*”, “*cemu’t-tam*”, “*ellezî bi’l-küll merrateyn*” ve bunların birbirine ilavesiyle meydana gelen aralıkların, “*bu’d*”, “*cem*” kavramlarının anlatıldığı bölümdür. **Onyedinci, onsekiz ve ondokuzuncu bölümlerde** ise “icra esnasında kullanılan sesli ve sessiz harflerin nasıl kullanılması gerektiği, nefes kontrolü ve lahinlerde kullanılan örnek tef’ilelerin anlatıldığı” bilgiler yer almaktadır. **Yirmi ve**

yirmialtıncı bölümler arası “lahinlerin özellikleri, lahinlerde ve ikâlarda kullanılan mûsikîal terimler, lahinlerin uygun şiirlerle kullanılması, lahinlerde gösterilmesi ve gizlenmesi gereken şeyler” hakkında detaylı bilgilerin yer aldığı kısımlardır. **Yirmiyedi ve yirmisekizinci bölümlerde** “ikânın tanımıyla beraber o dönemde kullanılan ikâ çeşitleri” uzunca anlatılmaktadır. **Otuz ve otuzdokuzuncu bölümler arası** “daha çok mûsikîşinasların özellikleri, sıfatları, ses tellerine faydalı ve zararlı şeyler, ğınânın tertibi, tariklerin çeşitleri, zehzehe ve iktizâ, mûsikîde süsleme ve imtihanın nasıl olması gerektiği” anlatılmaktadır. Son olarak yazarın “*Kitapta bulunmayanlar ve İrşad*” olarak isimlendirdiği iki bölüm bulunmaktadır. *Kitapta bulunmayanlar* bölümünde yazarın eksik gördüğü veya sonradan ilave ihtiyacı duyduğu bilgiler, *İrşad* bölümünde ise daha çok istifade ettiği kaynaklar, dönemin mûsikî ve edebi yapısı hakkında bilgiler yer almaktadır.

2.1.7. KEMÂLÜ EDEBİ'L-ĞİNÂ'NIN KAYNAKLARI

Yazar *Kemâlü Edebi'l-Ğinâ*'yı yazarken “*İrşad*” başlıklı 43. bölümde genel olarak kimlerin eserlerinden istifade ettiğini açıkça anlatmaktadır. Bu bölümde zikredilen şahısları Amnon Shiloah şu şekilde gruplara ayırarak zikretmiştir:¹⁰²

- a- Şairler ve yazarlar;
- b- Meşhur Arap müzisyenler
- c- Nazarîyatçılar-felsefeciler;
- d- Mûsikîye dair eser vermiş edebiyatçılar.

İlk iki gruba örnek olarak el-Abbas b. El-Ahnaf (ö. 191/807), Ebû Nuvvas (ö. 195/811), Alkama b. Abda (I/VI yy) gibi şairler; Ebû'l-Ferec el-İsfahânî'nin özellikle eski dönem müzisyenlere dair rivayetlerin yer aldığı *Kitabü'l-Eğani*'sinden söz ediliyor. Ancak bunların dışında İbn Miscah (ö. 96/715), İbn Sureyc (ö. 107/726), el-Garîz (ö. 106/724), Ma'bed (ö. 125/743), İbrahim el-Mevsîlî (ö. 188/804), İshâk el-Mevsîlî (ö. 235/850), şehzâde İbrahim b. El-Mehdî (ö. 225/839), İbn Câmî (ö. 193/ 809), Abdullah b. Tâhir (ö. 300/912) Abbasîler döneminin önemli müzisyenleri arasında zikredilebilir.

Üçüncü kısımdaki meşhur nazarîyatçı-felsefeciler arasında, üç meşhur isme çok fazla yer verilmiştir. Bunlar: el-Kindî (ö. 260/874), el-Serahsî (ö. 275/ 889) ve el-Fârâbî

¹⁰² Shiloah, *Kemâlü Edebi'l-Ğinâ*, s.9.

(ö.338/950). Bu nazariyatçılar arasında özellikle Fârâbî'nin mûsikîye dair fikirleri eserde oldukça mühim bir yer teşkil etmektedir. Mûsikîye dair eser veren edebiyatçılar arasında ise İbrahim b. El-İmam el-Abbâsî, İbn Yahya el-Müneccim, İbn Vasîf el-Ahmedî, Katip ez-Zaferanî zikredilmiştir.

Yazar son olarak Kâtip Kûşâcim ve Kâtip Hurdâzbih'in de mûsikîye dair eserlerinin olduğundan bahsetmekte ancak Hurdâzbih'in eserinin çok faydalı olmadığını ifade etmektedir.¹⁰³

2.2.KEMÂLÜ EDEBİ'L-ĞİNÂ'DA İSMİ GEÇEN ÖNEMLİ KİŞİLER

Kemâlü Edebi'l-Ğinâ'da birçok kişiden bahsedilmektedir. Ancak bu şahısların hepsinin zikredilmesi yerine bunlar arasında devlet adamı, filozof ve mûsikîşinaslardan mümeyyiz kişilere yer vermeyi uygun gördük. İsmi geçen kişileri de önce meslek gruplarına, daha sonra da alfabetik dizime göre tasnif ettik.

2.2.1 MÛSİKİŞİNAS, ŞAİR VE FİLOZOFLAR

2.2.1.1. Ahmed et-Tayyîb es-Serahsî (احمد بن الطيب السرخسي):

Asıl adı Ebû'l-Abbâs Ahmed b. Et-Tayyib b. Mervân es-Serahsî'dir. Kindî ekolüne mensup dönemin önemli filozof ve âlimlerindedir. Horasan bölgesindeki Serahs şehrinde 833-837 yılları arasında dünyaya gelen Tayyib, 892 yılında Mu'tazid'in nedimliği görevine getirildi. Ancak çok geçmeden 899'da Halife tarafından öldürülmüştür. Öldürülmesi hakkında çeşitli görüşler ileri sürülmüştür. Bunlar arasında İbnü'n-Nedîm halifenin sırrını ifşa etmesini, İbnü'l-Cevzî ise insanlara nübüvvetle ilgili zındıkça fikirlerini empoze etmesini göstermektedir. Tıp, mantık, edebiyat, astronomi, metafizik, aritmetik, cebir, mûsikî hakkında yaklaşık elli civarında eser kaleme almıştır.¹⁰⁴ Mûsikî ile ilgili altı eser yazmıştır.¹⁰⁵ Bunlardan bazıları şunlardır: *Kitâbü'l-*

¹⁰³ Ğattâs, *Kitâbü Kemâli Edebi'l-Ğina*, s. 145.

¹⁰⁴ İlhan Kutluer, "*İbnü't-Tayyib es-Serahsî*", *DİA*, XXI, s. 230-232

¹⁰⁵ El-Kâtib, Hasan b. Ahmed b. Ali, *Kemâlü Edebi'l-Ğinâ*, (Fransızca çev. Amnon Shiloah), Librairie Orientaliste Paul Geuthner-Paris, 1972, s. 42.

*Lehv ve'l-melâhî, Kitâbü'l-Mûsîka'l-Kebîr, Kitâbü'l-Mûsîka's-sağîr.*¹⁰⁶ Kıftî, *İhbârü'l-Hükemâ* adlı kitabında eserleri hakkında, “*İbaresî güzel ve çok özlü kitaplardır*” ifadesini kullanır.¹⁰⁷ Kindî'nin talebelerinden olup onun en önemli ilmî mirasçılarındandır. Grek kültürünün Müslüman düşünürler tarafından daha iyi anlaşılmasında önemli bir rol oynamıştır.¹⁰⁸

2.2.1.2. Alleveyye (علوية) :

Asıl ismi Ali b. Abdullah b. Seyf olup köken olarak Semerkanlıdır. Dönemin önemli mûsikîşinas, edîb ve enstrüman icracılarından. İbrahim el-Mevsilî tarafından yakın ilgi görmüştür. Abbasi halifesi Vâsık bu mûsikîşinas hakkında “*İshâk'tan sonra en iyi icracı, Muhârik'ten sonra en güzel sesli, Ziryâb'dan sonra en iyi üdi*” ifadesini kullanmıştır.¹⁰⁹ Halife Me'mûn tarafından da büyük iltifatlar gören Alleveyye, şarkıcı Muhârik'in gölgesinde kaldığı ifade edilir.¹¹⁰ Ğattâs ve Hıfî'nin onun solak olduğunu ve udu sol eliyle çaldığını söyler. Alleveyye, halife el-Mütevekkil döneminde h. 236 senesinde vefat etmiştir.¹¹¹ Vefatı hakkında *Kitâbü'l-Eğânî* yakalandığı hastalık sonucu kullandığı ilaçların ölümüne sebebiyet verdiğini ifade etmektedir.¹¹²

2.2.1.3. Amr b. Bâne el-Kâtib (عمر بن بانه الكاتب):

Kemâlü Edebi'l-Ġina'da Hasan Ali el-Kâtib, bu zat hakkında sesleri çok iyi taklit edebilen, hatta taklit ettiği kişi kendisini dinlediğinde onu hayretlere düşürecek kadar sesini o kimseye benzeten birisi olduğunu ve mûsikî icrasında herhangi bir enstrüman kullanmadığını anlatır.¹¹³

¹⁰⁶ Kutluer, “*İbnü't-Tayyib es-Serahsî*”, s. 230-232

¹⁰⁷ Ğattâs, *Kitâbü Kemâli Edebi'l-Ġinâ*, s.19-20.

¹⁰⁸ Franz Rosenthal, “*From Arabic Book and Manuscripts, XVI: As-Sarakhsi on the Appropriate Behavior for Kings*”, *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 115, no.1 (Jan-Mar., 1995), pp.105.

¹⁰⁹ Salih el-Mehdî, *el-Mûsîka'l-Arabiyye Fî Numuvvihâ ve Tatavvurihâ Târîhen ve Edeben ve Bahsen*, Beyrut, 2003, s. 65.

¹¹⁰ Sâmi Hasîb Rufâi Âbidin, *el-İtticâhâtü'l-Ġinâiyye fî Kasri'l-Me'mûn*, Beyrut, 1993, s.269-270.

¹¹¹ Ğattâs, *Kitâbü Kemâli Edebi'l-Ġinâ*, s.118.

¹¹² Ebû'l-Ferec Ali b. El-Hüseyni El-İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, (thk İhsan Abbas, İbrahim al-Sa'âfîn ve Bekir Abbas), Beyrut, Dâr Sâder, c.XI, s.224.

¹¹³ Ğattâs, *Kitâbü Kemâli Edebi'l-Ġinâ*, s.120.

2.2.1.4. Aristoteles (أرسطو ظايلس):

M.Ö.(384-322) Selanik yakınlarında Stageiros bölgesinde dünyaya gelen Aristoteles'in babası, Makedonya Kralı Amyntas'ın hekimi ve yakın dostu Nihomakhos'tur. Aristoteles 19 yaşında Platon'un Akademia'sına girdi, onun talebesi oldu ve Platon'un ölümüne kadar yanında kaldı. Hocasının ölümünün ardından Kral Philipp'in oğlu İskender'i yetiştirmek üzere üç yıl sarayda kaldı. Daha sonra Atina'ya geçerek kendi okulunu kurdu. İskender'in vefatıyla beraber Makedonya'da iç karışıklıklar sebebiyle Khalkis'e gitti ve bir yıl sonra 62 yaşında mide hastalığından öldü. Aristoteles'e göre sanat bir taklittir ve taklidin konusu da insanlar ile bunların eylemleridir. Taklit araçları ise söz, ritim ve harmoniden meydana gelmektedir. Aristoteles mantık, siyaset, ahlak, metafizik, sanat, hitabet gibi birçok alanda kıymetli eserler vücuda getirmiştir.¹¹⁴

Aristoteles'e göre insanlar mûsikî ve trajedi yoluyla temizlenir ve arınırlar. Böylece mûsikî, ruhun eğitiminde önemli bir rol oynar.¹¹⁵ Arap kültürüne önemli etkileri olan Aristoteles'in müziğe dair *كتاب قُوال الحكماء في الموسيقى* (Dicto of the Philosophers on Music) adlı eseri vardır.¹¹⁶

2.2.1.5. Attâbî (العتابي):

Asıl ismi Kulsum b. Amr el-Attâbî'dir. Abbasi dönemi önemli şairlerindedir. Halife Me'mûn ve Harünürreşid'in sarayında bulunmuştur. Halife Me'mûn'un huzurunda İshâk el-Mevsîlî ile karşılıklı olarak atıştıkları söylenir.¹¹⁷

2.2.1.6. Batlamyus (بطلميوس):

Grek literatüründe Cladius Ptolemaios, İslam kaynaklarında Batlamyus veya Batlamyus el-Kâlûzî (القالوذي) olarak geçmektedir. Miladi 108 yılında İskenderiye'de doğduğu tahmin edilmektedir. İslam astronomisine büyük tesiri olan Batlamyus aynı zamanda matematik, astroloji, coğrafya, optik, mineroloji ve müziğe dair eserler vücuda

¹¹⁴ Macit Gökberk, **Felsefe Tarihi**, İstanbul Remzi Kitabevi, 2004, s.67-68

¹¹⁵ Vural Yıldırım, Tarkan Koç, **Mûsikî Felsefesine Giriş**, Ankara Bağlam Yayınları, 2011, s.32.

¹¹⁶ Farmer, "Grek Theorists of Music in Arabic Translation", **Chicago Journals/ History of Science Society-ISIS**, Vol. 13, No. 2 (Feb. 1930), pp. 326.

¹¹⁷ el-İsfahâni, (ö.356/967), **Kitâbü'l-Eğâni**, (thk İhsan Abbas, İbrahim al-Sa'âfin ve Bekir Abbas), XIII, s.74-76.

getirmiştir. *Harmonikon* adlı eseri mûsikîle ilgili olup üç bölümden meydana gelmektedir. Muhteviyatı Grek müziğinin teorisi ve mûsikî âletleridir. P. Kraus'a göre Fârâbî, mûsikî nazariyesine dair yazmış olduğu *Kitâbü'l-Mûsikâ'l-Kebîr*'i yazarken Batlamyus'un mûsikî teorisinden istifade etmiştir.¹¹⁸ İskender'in ölümünün ardından fethedilen bölgeleri kendi aralarında paylaşan komutanlar arasında Batlamyus da vardır. Batlamyus, Mısır'da kurduğu hanedanlıkla beraber İskenderiye'de İskenderiye Kütüphanesi adıyla birçok bilim dalında çalışmalar başlatmış ve Euklides, Apollonios, Eratostenes, Philon, Arşimed gibi dönemin önemli bilim adamlarını bir araya getirerek enstitü kurmuştur.¹¹⁹ Hüseyin Sadeddin Arel Batlamyus hakkında, “*Bu zat mûsikî meselelerinde Pitagor gibi rakamlara veya Aristoksen gibi kulaklara değil, ancak ve ancak tecrübenin yardımından istifade eden akla müracaat edilmek lazım geleceği nazariyesini ileri sürüyor*” ifadelerini kullanarak mûsikî meselelerine bakış açısını özetlemiştir.¹²⁰

2.2.1.7. Cemîle el-Hazrecîyye (جميلة الخزرجية):

Kemâlü Edebi'l-Ğınâ'da (جميلة الحدراء) imlâsıyla yazılmış olsa da asıl adı Cemîle el-Hazrecîyye'dir.¹²¹ Azzatü'l-Meylâ ile aynı dönemde yaşamış döneminin en önemli mûsikîşinas kadınlarından biridir. Ma'bed, İbn Âişe, Sallâme, Habbâbe, Ukayle, Akikiyye, Huleyde ve Ruheyha gibi zamanının mühim sanatçılarına hocalık yapmıştır.¹²² Ma'bed, Cemîle hakkında şu ifadeleri kullanmaktadır: “*Biz bir ağacın dalları isek Cemîle de o ağacın kendisidir.*”¹²³ Hicri ikinci yüzyılın başlarında vefat etmiştir.¹²⁴

2.2.1.8. Dionysios (ديونيسيوس):

VI. yüzyılda yaşamış Yeni-Platoncu bir filozof olup Ortaçağ'da özellikle mistisizmin gelişmesi üzerinde büyük etkisi vardır.¹²⁵ Ayrıca felsefeyle ilgili fikirlerini

¹¹⁸ Cengiz-Aydın, Gülseren Aydın, “*Batlamyus*”, *DİA*, İstanbul-1992, V, s.196-199

¹¹⁹ Ahmet Arslan, *İlkçağ Felsefe Tarihi 4*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2012, s.5.

¹²⁰ Hüseyin Sadeddin Arel, *Türk Müsîkîsi Kimindir?*, Kültür Bakanlığı Yayınları-Ankara, 1990, s.179.

¹²¹ Ğattâs, *Kemâlü Edebi'l-Ğınâ*, s.133.

¹²² Aycan vd., 128-129.

¹²³ Shioloah, *Music in the World of İslam: A socio-cultural study*, 1995, s.13

¹²⁴ Ğattâs, *Kemâlü Edebi'l-Ğınâ*, s.133.

¹²⁵ Gökberk, *Felsefe Tarihi*, İstanbul Remzi Kitabevi, 2004, s.141.

akıcı, süslü, etkileyici bir tarzda yazarak felsefeye yeni bir yazın türü kazandırmış, retorik (söylev) türünde güzel konuşmanın temelini uyum, ölçü ve akıcılığa bağlı olduğunu vurgulamıştır.¹²⁶

2.2.1.9. Ebû'l-Ferec el-İsfahânî (ابو الفرج الاصفهاني):

Asıl adı Ebû'l-Ferec Alî b. El-Hüseyn b. Muhammed b. Ahmed el-Kureşî el-İsfahânî olup 284/897 yılında İsfahân'da dünyaya geldiği tahmin edilmektedir. Ancak babasının Bağdat'ta ikâmet etmesi ve amcasının halife Mütevekkil-Alellah'ın kâtipliğinde bulunması onun Bağdat'ta doğduğu iddiasını kuvvetlendirmektedir. İlköğreniminin ardından şiir ve mûsikî eğitimi almıştır. Daha sonra Kûfe'ye geçerek devrin önemli âlimlerinden hadis, tarih, tefsir, lügat, tıp, baytarlık, nücûm, edebiyat, şiir ve mûsikî ilmini öğrenmiştir. Mûsikîye dair kaleme almış olduğu *Kitâbü'l-Eğânî* adlı eseri halen günümüzde Arap mûsikî tarihi ve edebiyatına dair kullanılan en büyük kaynaklardan birisidir. Ömrünün sonunda akli dengesini yitirip felç geçirerek 356/967 yılında Bağdat'ta vefat etmiştir.¹²⁷ İsmail Erünsal *Osmanlılarda Sahaflık ve Sahafklar* adlı eserinde *Kitâbü'l-Eğânî*'nin İsfahânî tarafından yazılmadığını ifade etmektedir. Hammad b. İshak'tan naklen eserin son halinin Sindi b. Ali ve bir arkadaşının derlemesi olduğunu belirtmektedir.¹²⁸

2.2.1.10. Eflatun (Platon=أفلاطون):

İslam felsefesine tesir eden ilkçağ Yunan filozofu Platon M.Ö. 427 tarihinde Atina'da doğdu. Kendisine dedesinin ismi Aristo verildiyse de alınının genişliğinden dolayı tarih kaynaklarında hep Platon olarak anılmıştır. Arap kaynaklarında Eflatun denmesinin sebebi Arapçada "p" harfinin bulunmamasıdır. Eflatun, eğitimini siyasi ve içtimai kavgaların çokça yaşandığı bir dönemde almıştır. Nitekim hocası Sokrat'ın idamına şahit olmuş ve hayat felsefesinin merkezini oluşturan demokrasi, sosyal toplum gibi meseleler üzerine yoğunlaşmıştır. Eflatun, Sokrat'ın ölümüyle beraber birçok şehir ve ülkeleri gezerek önemli ilim ve fikir adamlarından istifade etmiştir. En son Atina'ya

¹²⁶ <http://www.filozof.net/Turkce/filozof-biyografi-l/19333-dionysius-longinus-kimdir-hayati-hakkinda-bilgi.html> (10/04/2014)

¹²⁷ Hulûsi Kılıç, "Ebû'l-Ferec el-İsfahânî", *DİA X*, İstanbul-1994, 316-318. Ayrıca hayatı hakkında bkz. El-İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, (thk İhsan Abbas, İbrahim al-Sa'âfîn ve Bekir Abbas), Beyrut, Dâr Sâder, c.I, s. 1-15, Feyyâz, Leyla Meliha, *Mevsûatu'l-A'lâmi'l-Mûsikîyye*, Beyrut 1992, s. 10.

¹²⁸ İsmail Erünsal, *Osmanlılarda Sahaflık ve Sahafklar*, İstanbul Timaş Yayınları, 2013, s. 48

gelip *Akademi* olarak tarihe geçen okulunu kurarak ömrünün sonuna kadar talebe yetiştirmiş ve çeşitli eserler telif etmiştir. Eflatun'un en önemli öğrencisi Aristo'dur. Kindî, Fârâbî ve İbn Sînâ gibi birçok İslam filozofu Eflatun ve Aristo'nun felsefesinden etkilenmişlerdir.¹²⁹ Platon'un felsefesinin temelinde yatan asıl gerçeklik duyuların aksine zihinle kavranabilen idealardır.¹³⁰ Platon'a göre mûsikî sadece eğlenceden ibaret değildir. İnsanın ruhuna dinginlik veren bir sanattır. Ona göre melodi, söz, makam ve ritmin bir araya gelmesiyle oluşur. Mûsikî eğitimiyle insanın ruhsal sıkıntılarından kurtulabileceğini ve ruhsal düzeni sağladığını savunmaktadır.¹³¹ Merâgî, *Şerhu'l-edvâr* adlı eserinde Eflâtun'un kanun sazının mûcidi olduğunu bildirmektedir.¹³²

2.2.1.11. Fârâbî (الفارابي):

Asıl adı Ebû Nasr Muhammed b. Muhammed b. Tarhan b. Uzluğ el-Fârâbî et-Türkî'dir. İslam felsefesinin metot, terminoloji ve problemler bakımından belli bir temele oturtulmasını sağlayan en önemli Türk filozoflarından biridir. Türkistan'ın Fârâb şehri yakınlarındaki Vesiç'te 870 yılında doğduğu tahmin edilmektedir.¹³³ Küçük yaşta fıkıh, tefsir, hadis gibi dini ilimlerin yanında Türkçe, Farsça ve Arapça dillerini öğrendi.¹³⁴ Bunların yanında Bağdat'a geçerek dönemin ünlü âlimlerinden mantık dersleri aldı. Çok kısa bir sürede hocalarına ders verecek seviyeye ulaşan Fârâbî, daha sonra Şam ve Haleb'e geçerek dönemin emiri Seyfûddeve'nin (944-967)¹³⁵ sarayında yakın ilgi gördü. Daha sonra tekrar Şam'a geri dönerek 950 yılında orada vefat etti.¹³⁶ Mantık, felsefe, teoloji, ontoloji, psikoloji, ahlâk, siyaset felsefesi ve mûsikîye dair birçok eser kaleme alan Fârâbî'nin eserlerinin sayısı kaynaklarda farklı olarak telaffuz edilmektedir.¹³⁷ 70 civarında eser telif ettiği ifade edilmekte, ancak bazı kaynaklarda bu sayının 200'e kadar çıktığı görülmektedir.¹³⁸ Fârâbî'nin mûsikîye dair eserleri *el-*

¹²⁹ Fahrettin Olguner, "Eflatun", *DİA*, X, İstanbul-1994, s. 469-476.

¹³⁰ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul İletişim Yayınları, 2013, s.21.

¹³¹ Vural Yıldırım, Tarkan Koç, *Mûsikî Felsefesine Giriş*, Ankara Bağlam Yayınları, 2011, s.32.

¹³² Turabi, *Gevrekzâde Hafız Hasan Efendi ve Mûsikî Risâlesi*, Rağbet Yayınları İstanbul 2005, s.134.

¹³³ Mahmut Kaya, "Fârâbî", *DİA*, İstanbul-1995, XII, s.145.

¹³⁴ M. Muhammed Şerif, *Klasik İslam Filozofları ve Düşünceleri*, İstanbul-İnsan Yayınları, 2000, s.44.

¹³⁵ Abdülkerim Özyayın, "Seyfûddeve el-Hamdâni", *DİA*, XXXVII, s.36.

¹³⁶ Mehmet Kuyurtar, "Fârâbî", *Felsefe Ansiklopedisi, VI*, (Ed. Ahmet Cevizci), Ankara-2009, Ebabel Yayınları, s. 45.

¹³⁷ Kuyurtar, "Fârâbî", *Felsefe Ansiklopedisi, VI*, s. 45.

¹³⁸ Nuri Özcan, *Türk Din Mûsikîsi Ders Notları*, İstanbul-2001, s.9.

Mûsîka'l-Kebîr, Kitâbü İhsâi'l-Îkâât ve Kitâb fi'l-Îkâât'dir. Mûsikî ilminin nazarî ve amelî olarak ele alındığı *el-Mûsikâ'l-Kebîr*, Kindî, Aristo, Themistius ve Euclides gibi filozofların kaleme aldığı eserlerden istifade edilerek kaleme alınmıştır. Ancak Fârâbî bu görüşler arasında yanlış veya eksik bulduğu yönleri tamamlayarak mûsikî dehası olduğunu kanıtlamıştır. *El-Mûsîka'l-Kebîr* iki bölümde ele alınmıştır. Birinci bölümde nağmenin tanımlanması, tam ve eksik grup, uyumlu ve uyumsuz grupların tablosu, seyir, ritim, temel ritimler, ritim çeşitleri, melodi bestelenmesi vb. bölümlerden oluşmaktadır. İkinci bölüm ise insan hançeresi ve nağmeler, ses öğeleri, melodi söz uyumu, seslendirme çeşitleri, beste yapma, bir lahnin başlangıcı ve sonu vb. bölümlerden oluşmaktadır.¹³⁹ *Kitâbü İhsâi'l-Îkâât* usûllerle ilgili olup, 1958 yılında Ahmet Ateş tarafından Manisa İl Halk Kütüphanesi'nde tespit edilmiştir. *Kitâb fi'l-Îkâât* ise yine usûllerle ilgili olup tek nüshası Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndedir.¹⁴⁰

2.2.1.12. Filolavos (Philolaos) (فيلولاوس):

V.yüzyılın birinci yarısında yaşamış olan Philolaos (İ.Ö. 480-405), Yunanlı ünlü filozof ve matematikçidir. Doğum yeri Kroton veya Tarentum'dur. Arkhytas ile beraber Pythagorasçılarının en önemli iki temsilcisi arasında gösterilmektedir. İlim dünyasında özellikle kozmolojik görüşleri bakımından önemli bir yere sahiptir.¹⁴¹

2.2.1.13. Garîz (الغريض):

Emevîler döneminin önemli şarkıcılarından Garîz, Mekke'de doğmuş olup aslen Berberî'dir.¹⁴² Asıl adı Ebû Yezîd (Ebû Mervân) Abdümelik el-Garîz'dir.¹⁴³ Garîz kelimesi lügatte öten, şarkı söyleyen mânâlarında kullanılmaktadır. Ayrıca çok güzel bir sese ve yüze sahip olması ve mûsikîye daha önce kullanılmayan birtakım yenilikler getirmesi sebebiyle halk arasında Garîz'in cinler ve periler tarafından eğitilip

¹³⁹ Kubilay Kolukırık, *İbni Sinâ'nın Mûsiki Temel Konularına Yaklaşımı ve Onun Mûsikî Anlayışında Fârâbî'nin Etkisi*, C.Ü.İ.F.D., XII/2-2009, s. 375.

¹⁴⁰ Alâeddin Jebrini, "Fârâbî", **DİA**, İstanbul-1995, XII, s.162-163.

¹⁴¹ Ahmet Arslan, **İlkçağ Felsefe Tarihi 1**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2012, s.144.

¹⁴² Farmer, **Târihü'l-Mûsîka'l-Arabiyye**, çev.: Cercîs Fethullah El-Muhâmî, Darü Mektebeti'l-Hayât, Beyrut ts., s.141.; Aycan İrfan, vd., **Emevîler Dönemi Bilim, Kültür ve Sanat Hayatı**, Ankara 2003, s. 122.; Turabi, "Klasik İslâm Düşüncesinde Mûsikî Tasavvuru", **Sanat ve Klasik**, s.105.; Mustafa Kılıç, **Sadrulislam ve Emevîler Devrinde Gına**, Erzurum 1993, Atatürk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Ofset Tesisleri., s.112-114.

¹⁴³ Fuat Günel, "Garîz", **DİA**, İstanbul-1996, XIII, s.382.

yetiştirildiği fikri kabul edilmekteydi.¹⁴⁴ Sesinin güzelliğinin yanı sıra, ileri seviyede bir ud icracısı olduğu ve çeşitli ritim âletlerini ustalıklarla kullandığı rivayet edilmektedir.¹⁴⁵ Asıl mesleği terzicilik olan Garîz, İbn Süreyc tarafından nevh (mersiye) formunu icra etmek üzere eğitim almıştır. Ancan İbn Süreyc ile aralarında çıkan haset ve kıskançlıktan dolayı İbn Süreyc onu kendi yanından kovmuştur. Yirmi sekiz tane bestesi vardır.¹⁴⁶ İshâk el-Mevsılî onun Hicaz'daki meşhur beş muğanniden birisi olduğunu zikreder. Yemen'de 716-717 yılında vefat etmiştir.¹⁴⁷

2.2.1.14. İbn Câmi' (ابن جامع):

Abbasi döneminin önemli mûsikîşinaslarından olup asıl adı Ebü'l-Kâsım İsmâîl b. Câmi' b. Abdullah'dır. Mekke'de doğdu.¹⁴⁸ İlk mûsikî derslerini Yahya el-Mekkî'den almış ve mûsikîde İbrahim el-Mevsılî'nin "Klasik Ekol"üne karşılık "Romantik Ekol"ün temsilciliğini yapmıştır.¹⁴⁹ Halife Mehdî ile Harun Reşit'in sarayında birçok mûsikî icralarında bulundu. Sesinin İbrahim Mevsılî'den güzel olması aralarında kıskançlığa yol açmıştır.¹⁵⁰ Güçlü sesi, nağmelerinin tatlı oluşu şöhretinin yayılmasını hızlandırmıştır. 192/808 senesinde vefat etmiştir.¹⁵¹

2.2.1.15. İbnü'l-Müneccim (ابن المنجم):

Asıl adı Ebû Ahmed Yahyâ b. Ali b. Yahyâ b. Ebî Mansûr'dur. Devrinin önemli edebiyat tarihçisi, kelâm âlimi ve mûsikî nazariyatçısı olan İbnü'l-Müneccim 241/855 tarihinde Bağdat'ta dünyaya geldi. Küçük yaşta öğrenimine babasından başlayarak dönemin önemli ilim adamlarından istifade etti. Arap mûsikî nazariyatına dair *Risâle*

¹⁴⁴ Nebi Bozkurt, **Hadiste Folklor-Eğlence**, İstanbul Marmara İlahiyat Fakültesi Yayınları, 1997, s. 142.

¹⁴⁵ Günel, "Garîz", s.382.

¹⁴⁶ Ebu'l-Hüseyn Muhammed b. el-Hasan b. et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, (Ed.Eckhard Neubauer), Frankfurt an Main: Institute for the History of Arabic-Islamic Science, 1990, s.156-157.

¹⁴⁷ Kılıç, **Sadrulislam ve Emeviler Devrinde Gına**, s.113.

¹⁴⁸ Turabi, "İbn Cami'", **DİA**, İstanbul 1999, XIX, 385.

¹⁴⁹ Turabi, "İbn Câmi' (ö. 808) Kureyşli Meşhur Muğanni ve Bestekâr", **Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, 2005, Cilt IX / 1, s.170.

¹⁵⁰ Âdil el-Bekrî, **Safiyüddin el-Urmevî**, Kahire 1978, s.100.

¹⁵¹ Turabi, "İbn Câmi'", s. 385.; Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Ğına**, s.120. Ayrıca hayatı hakkında bkz. Sâlih el-Mehdî, **el-Mûsika'l-Arabiyye**, Tunus 1979, s. 48.; Feyyâz, Meliha Leyla, **Mevsûatu'l-A'lâmi'l-Mûsikiyye**, Beyrut 1992, s. 7.

fi'l-mûsikâ (رسالة في الموسيقى) adlı çalışması günümüze kadar ulaşmıştır. 300/912 yılında Bağdat'ta vefat etti.¹⁵²

2.2.1.16. İbn Süreyc (ابن سريج):

Asıl adı Ebû Yahya Ubeydullah b. Süreyc'tir. Türk asıllı olan İbn Süreyc, mûsikî eğitimini Tuveys ve İbn Miscah'tan almış, ayrıca sanatın en yüksek seviyede icra edildiği Azzatü'l-Meylân'ın meclislerine de katılarak burada kendisinden istifade etmiştir.¹⁵³ Bunun yanında Neşîd el-Fârisî'den de Fars müziğini öğrendi. Sükeyne bint Hüseyin'in düzenlemiş olduğu mûsikî meclislerinde de büyük bir kabul görmüştür. Özellikle Abdullah b. Abdurrahman b. Ebü'l-Hüseyin'in sünnet töreninde icra ettiği şarkılarla Hicaz bölgesinde kendinden söz ettirmiştir.¹⁵⁴ Döneminde Arap mûsikîsinin Mekke'deki temel direkleri arasında gösterilen İbn Süreyc ve İbn Muhriz'e karşılık Medine'de Ma'bed ve Mâlik b. Ebû Semh gösterilmekteydi. Velîd b. Abdülmelik b. Mervân'ın daveti üzerine sarayda yaklaşık on yıl kadar saygı ve ikram görenek kalmıştır.¹⁵⁵ İsfahânî, İbn Süreyc'in cüzzam hastalığı sebebiyle, Hişam b. Abdülmelik b. Mervan döneminde Mekke'de vefat ettiğini ifade etmesine rağmen¹⁵⁶, Süleyman b. Abdülmelik, Ömer b. Abdülaziz veya Yezid b. Abdülmelik döneminde vefat ettiğini kaydeden kaynaklar da bulunmaktadır.¹⁵⁷ Et-Tahhân' a göre yaklaşık 30 bestesi vardır.¹⁵⁸

2.2.1.17. İbn Muhriz (ابن محرز):

Eğânî'de adı Müslim b. Muhriz olarak geçmekte olup Ebü'l-Hattab künyesiyle anılmıştır. Ancak isminin Abdullah veya Selmun olduğu rivayet eden kaynaklar da mevcuttur. İshâk el-Mevsilî, İbn Muhriz'in yılın belli aylarında Mekke ve Medine'ye

¹⁵² Turabi, "*İbnü'l-Müneccim*", **DİA**, İstanbul-2000, XXI, s.155.

¹⁵³ el-Mehdî, **el-Mûsîka'l-Arabiyye Fî Numuvvihâ ve Tatavvurihâ Tarihen ve Edeben ve Bahsen**, Lübnan-Beyrut,2003, s. 35.

¹⁵⁴ Fuat Günel, "*İbn Süreyc*", **DİA**, XX, İstanbul-2002, s.366.

¹⁵⁵ El-Mehdî, **el-Mûsîka'l-Arabiyye Fî Numuvvihâ ve Tatavvurihâ Târîhen ve Edeben ve Bahsen**, s.35.

¹⁵⁶ **Eğânî**, I, s.167.

¹⁵⁷ Günel, "*İbn Süreyc*", s.366., Ayrıca hayatı hakkında bkz. Aycan İrfan, vd., **Emevîler Dönemi Bilim, Kültür ve Sanat Hayatı**, Ankara 2003, s. 127.; Feyyâz, Leyla Meliha, **Mevsûatu'l-A'lâmî'l-Mûsikiyye**, Beyrut 1992, s. 9.

¹⁵⁸ et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, s.156.

gelerek İbn Miscâh ve Azzatü'l-Meylâ gibi dönemin üstatlarından istifade ettiğini haber vermektedir.¹⁵⁹ İbn Muhriz'i diğer mûsikîşinaslardan ayıran en önemli özelliklerinden birisi Fars, Bizans ve diğer bölgelere ait mûsikîyi öğrenip bunları Arap mûsikî kültürüne uyarlamasıdır.¹⁶⁰ Remel usûlünü ilk kullanan kişidir. Cüzzam hastalığına yakalanması sonucu insanlardan uzak yaşamış, dolayısıyla bütün şarkılarını kendisiyle ilgilenen cariyesi Rahîme aktarmıştır. İshâk el-Mevsilî, Rahîme'den İbn Muhriz'e ait pek çok ğınayı ezberlediğini nakletmektedir.¹⁶¹ İshâk, dönemin en önemli mûsikîşinaslarını sırasıyla İbn Süreyc, İbn Muhriz, Ma'bed, Garîz ve Mâlik olarak göstermektedir.¹⁶² Et-Tahhân'a göre yirmi altı bestesi vardır.¹⁶³ Yaklaşık 715 yılında vefat etmiştir.¹⁶⁴

2.2.1.18. İbrahim b. Meymun el-Mevsilî (ابراهيم بن ميمون الموصلي):

Abbâsîler döneminin tanınmış mûsikîşinaslarından birisi de Ebû İshâk İbrahim b. Mâhân b. Behmen b. En-Nûsk'tür.¹⁶⁵ İbrâhim el-Mevsilî aslen İran'ın Arracan¹⁶⁶ [Errecan] vilâyetinden olup 125/743 senesinde Kûfe'de doğdu.¹⁶⁷ Âdil Bekrî'nin eserinde Mevsilî hakkında şu ifadelere yer verilmektedir: "İbrahim b. Meymûn'un Musûl'da ilk mûsikî derslerini alması ve orada kalması sebebiyle kendisine Mevsilî lakabı verilmiştir. İbrahim Mevsilî aynı zamanda Fars müziğini öğrenmek için Rey'e gitti ve döneminde Arap ve Fars müziği hakkında geniş bir malumata sahip oldu."¹⁶⁸ Birçok hocadan ders alan İbrahim el-Mevsilî'nin en önemli hocası Yûnus el-Kâtib'dir.¹⁶⁹ İbrahim Bağdat'ta halife Mehdî, Hâdî ve Reşîd dönemlerinde büyük şöhrete sahip olup yaklaşık 900 tane lahinin kendisine nispet edildiği söylenmektedir. Bestekârlık hususunda döneminde hiç kimse kendisine rakip olamadı.¹⁷⁰ Bu yüzden kaynaklarda halife Hâdî tarafından kendisine 150.000 dirhem ihsanda bulunduğu

¹⁵⁹ Eġânî, I, s.245.

¹⁶⁰ Feyyâz, a.g.e., s. 9. Henry George Farmer, "Ġinâ", İslam Ansiklopedisi (İA), İstanbul 1993, IV, 774.

¹⁶¹ el-Mehdî, a.g.e, s. 28.

¹⁶² Eġânî, I, s.246.

¹⁶³ et-Tahhân, Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn, s.156.

¹⁶⁴ Feyyâz, s.9.

¹⁶⁵ Turabi, "İbrahim el-Mevsilî", DİA, İstanbul 2000, XXI, s.322-323.

¹⁶⁶ Turabi, "İbrahim el-Mevsilî", s. 322.

¹⁶⁷ Eġânî, V, s.102.

¹⁶⁸ Bekrî, s. 100.

¹⁶⁹ Hüseyin Nassâr, Tarihu'l-Mûsîka'l-Arabiyye, Mısır-1956, s.101.

¹⁷⁰ Bekrî, s. 100.

rivayet edilmektedir.¹⁷¹ Hâdi; İbrahim el-Mevsilî'yi bütün sertliği ve kibrine rağmen beytü'l-mala tayin ederek oradan 100 kese altın almasına müsaade etmiştir.¹⁷² *Mûsikî* konusunda büyük bir işitme hassasiyeti vardı. 30 cariyenin aynı anda bir şarkıyı çaldığında içlerinden akordu bozuk veya yanlış perdeleri kullanan kişinin kim olduğunu fark eder, hangi telin akordunun bozuk olduğunu söylerdi.¹⁷³ Birçok talebe yetiştiren İbrahim el-Mevsilî'nin en önemli talebesi oğlu İshâk el-Mevsilî'dir. Diğer talebeleri Zelzel, Muhârik, Muhammed b. El-Hâris, Ebû Sadaka'dır.¹⁷⁴ 188/804 yılında Bağdat'ta vefat etmiştir.¹⁷⁵

2.2.1.19. İshâk el-Mevsilî (اسحاق الموصلي):

Asıl adı Ebû Muhammed İshâk b. İbrahim b. Mâhân (Meymun) el-Mevsilî'dir. 767 yılında Rey'de dünyaya gelen İshâk, İbrahim el-Mevsilî'nin oğludur.¹⁷⁶ İshâk el-Mevsilî, halife Hârünürreşid tarafından yakınlık görmüş ve halife kendisine "ابا صفوان" (Ebâ Safvân) künyesini vermiştir.¹⁷⁷ Kısa sürede mûsikî ve ğınanın yanında İslami ilimler, edebiyat ve şiir alanında da şöhret kazanmıştır. İshâk hakkında halife Me'mûn, "Eğer İshâk toplumda ğına bakımından meşhur olmasaydı onu kadılığa getirirdim." ifadelerini kullanmıştır.¹⁷⁸ İshâk'ın ilmi seviyesi göz önüne alındığında mûsikî, onun için en alt seviye ifade etmesine rağmen dönemin bütün mûsikîşinasları onun bu alandaki düzeyine ulaşamamışlardır. İshâk'ın mûsikî ilmine sağladığı en büyük katkılardan birisi de mûsikî nazariyatı ile ilgili olarak özellikle ğınâların cins ve tarîklerini belirli tertibe ve düzene koymasındadır.¹⁷⁹ İshâk, kendi şiirini besteleyip okuyacak kadar önemli bir mûsikîşinastır. Abbasi halifelerinden Memun veya Mutasım onun hakkında "İshak'ın bir şarkıdaki hatası, İbrahim el-Mevsilî'nin doğrusundan daha iyidir." ifadelerini kullanarak onun mûsikî sahasındaki kudretini açıkça bizlere

¹⁷¹ Nassâr, *Tarihu'l-Mûsîka'l-Arabiyye*, s.119

¹⁷² *Kemâlû Edebi'l-Ġinâ*, s.33.

¹⁷³ Âdil el-Bekrî, *Safiyüddin el-Urmevî*, Kahire 1978, s.101-102.

¹⁷⁴ Farmer, *A History of Arabian Music*, s. 117.

¹⁷⁵ El-Mehdî a.g.e. s. 48.; Ğattâs- Hıfînî a.g.e. s. 118; *Eġânî*, V, s.102.

¹⁷⁶ Turabi, "İshâk el-Mevsilî", *DİA*, İstanbul 2000, XXII, s. 536-537.

¹⁷⁷ *Eġânî*, V, s.173.

¹⁷⁸ el-Bekrî, *Safiyüddin el-Urmevî*, s.92., *Eġânî*, V, s.173.

¹⁷⁹ Turabi a.g.m. s.536.

göstermektedir.¹⁸⁰ Halife Vâsık, İshâk hakkında, “Onu dinledikçe sanki servetimin ziyadeleştiğini zannediyorum” demiştir. Halifeler Reşid, Emîn, Me’mûn, Mu’tasım, Vâsık ve Mütevekkil dönemlerinde yaşamış ve bu halifeler tarafından büyük takdir görmüş bir mûsikîşinas olan İshâk¹⁸¹, udla beraber birçok mûsikî âletini de ileri seviyede icra ederdi. Hayatının son dönemlerinde gözlerinin görmediği rivayet edilen İshâk halife Mütevekkil’in ilk halifelik döneminde 235/850 senesinde Bağdat’ta vefat etmiştir.¹⁸²

2.2.1.20. Kindî (الكندی):

Mûsikîye dair eser yazan ilk İslam filozofu Kindî’nin¹⁸³ asıl adı Ebû Yusuf Yakub b. İshâk b. Es-Sabbâh el-Kindî’dir.¹⁸⁴ Tahminî 796 yılında Kûfe’de doğan Kindî, küçük yaştan itibaren Kur’ân-ı Kerîm, fıkıh, kelam ve mantık gibi İslami ilimler bakımından iyi bir eğitim almıştır.¹⁸⁵ Kinde krallarının çocuklarından biri olan Kindî, halife Me’mûn ve Mu’tasım dönemlerinde yaşamış ve kendini felsefe, hendese, tıp ilmine vererek döneminin en önemli ilim adamları arasında yerini almıştır.¹⁸⁶ İlahiyat, tıp, felsefe, ahlâk, psikoloji, matematik, astronomi, optik, meteoroloji ve mûsikîye dair yaklaşık 277 eser kaleme almış olan Kindî’nin¹⁸⁷ mûsikîye dair kaleme aldığı eserlerse şunlardır¹⁸⁸:

1. رسالة في خبر صناعة التأليف : Kompozisyon (bestecilik) üzerine bir deneme risâlesi
2. كتاب المصوتات الوتر من ذات الوتر الواحد الى ذات العشرة الاوتار : Bir telliden 10 telliye kadar olan enstrumanlar üzerine kitap
3. رسالة في اجزاء خبرية في الموسيقى : Mûsikî ile alâkalı cüzler üzerine risâle
4. رسالة في اللحن والنغم : Makamlar ve nağmeler üzerine bir risâle

¹⁸⁰ El-Kâtib, Hasan b. Ahmed b. Ali, *Kitâbü Kemâli Edebi'l-Ğına*, thk: Ğattâs Abdulmelik el-Haşebe, el-Mektebetü'l-arabiyye Kahire, 1975, s. 138.

¹⁸¹ El-Bekrî, a.g.e. s.92.

¹⁸² Turabi, a.g.m. s. 536.

¹⁸³ Özcan, *Türk Mûsikîsi Tarihi Ders Notları*, s.8.

¹⁸⁴ Mahmut Kaya, “*Kindî*”, *DİA*, Ankara-2002, XXVI, s.41.

¹⁸⁵ Turabi, *el-Kindî’nin Mûsikî Risaleleri*, s. 25.

¹⁸⁶ Bekrî, s.101-102.

¹⁸⁷ Kaya, “*Kindî*”, s.42.

¹⁸⁸ Turabi, *el-Kindî’nin Mûsikî Risaleleri*, s.38-62.

5. مختصر الموسيقى في تأليف النغم و صناعة العود-الفاها لا حمد ابن معتصم : Udun yapısı ve kompozisyon üzerine bir özet-Ahmed b. Mu'tasım için yazıldı.
6. رسالة في صناعة الاقوال العديية : Şiir sanatı üzerine bir risâle
7. رسالة في الايقاع : Ritim üzerine bir risâle
8. رسالة في قسمة القانون : Kanun'un taksimatı üzerine bir risâle
9. كتاب الاعظم في التأليف : Kompozisyona dair büyük kitap
10. رسالة في المدخل الى صناعة الموسيقى : Mûsikî sanatına giriş konusunda risâle

Kindî'nin mûsikî nazariyatına dair Türkçe yapılmış en kapsamlı çalışma, Ahmet Hakkı Turabi'nin yüksek lisans çalışması olup daha fazla bilgi için yine aynı müellifin *el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri* adlı çalışmasına bakılabilir.

2.2.1.21. Küşâcim (كشاجم):

Asıl adı Ebû'l-Feth Mahmud bin el-Hüseyn'dir. Kendi döneminin önemli şair, edîb ve mûsikîşinaslarındandır. Mûsikîye dair eser telif etmişse de günümüze ulaşmamıştır.¹⁸⁹

2.2.1.22. Mâlik b. Ebû's-Semh (مالك بن ابو السمح):

Asıl adı Ebû'l-Velîd Mâlik b. Câbir b. Sa'lebe et-Tâî'dir.¹⁹⁰ Uzun boylu ve şaşı'dır.¹⁹¹ İlk mûsikî derslerini Medine'de Cemîle ve Ömer'den alan Mâlik, asıl yeteneğini dönemin en kudretli muğannilerinden Ma'bed sayesinde ortaya çıkarmıştır. Kısa zamanda Medine'de şöhreti yayılan Mâlik, vaktinin büyük bir kısmını Ma'bed'le geçiriyordu.¹⁹² Mâlik, hâmisî Abdullah b. Cafer'in vefatının ardından Süleyman b. Ali'ye intisap etti. Bu sayede Emevî halifeleri II. Yezid ve II. Velîd tarafından da yakın ilgi görmüştür.¹⁹³ Buna örnek olarak Yezid b. Abdülmelik'in huzurunda Mâlik'in de bulunduğu muğannilerin yapmış olduğu mûsikî icrası sebebiyle her birine 1000'er dinar verilmesini emretmesi gösterilebilir.¹⁹⁴ Uzun bir hayat yaşayan Mâlik, Ebû Cafer el-Mansur döneminde vefat etmiştir.¹⁹⁵ Et-Tahhân'a göre 40 bestesi vardır.¹⁹⁶

¹⁸⁹ Yusuf, *El-Mevrid, II*, s.102.

¹⁹⁰ Fuat Günel, "Mâlik b. Ebû's-Semh", *DİA*, Ankara-2003, XXVII, s.506.

¹⁹¹ *Eğânî*, V, s. 75.

¹⁹² Günel, "Mâlik b. Ebû's-Semh", s.506.

¹⁹³ Farmer, "History of Arabian Music", s.84.

¹⁹⁴ *Eğânî*, V., s. 73.

¹⁹⁵ Günel, a.g.m. s.506; *Eğânî V*, s. 68.

2.2.1.23. Ma'bed (معبد بن وهب):

Emeviler döneminin önemli mûsikîşinaslarından Ma'bed'in asıl adı Ebû Abbâd Ma'bed b. Vehb el-Yaktînî'dir. Medine'de doğdu.¹⁹⁷ Habeşli bir kölenin oğlu olan Ma'bed ilk dönemlerde bankerlik yapmıştır. Daha sonra Saib Hâsir, Neşît ve Cemîle'den mûsikîyi öğrendi.¹⁹⁸ Medine'nin ileri gelenlerinden İbn Safvân'ın düzenlemiş olduğu mûsikî yarışmasına geç geldiği için kabul edilmedi ancak şarkıcıların dinlenme arasını fırsat bilerek kapı arkasından okumuş olduğu lahni sayesinde yarışmaya girdi ve birinci olarak büyük ödülü almaya hak kazandı.¹⁹⁹

Daha sonra Bağdat'ın önemli mûsikîşinasları İshâk el-Mevsîlî ve İbn Câmî'den Irak ğınasını öğrendi. Ma'bed halife Reşid'in isteği dışında Bermekiler'e mûsikî icrasında bulunurdu.²⁰⁰ Böylece Emevi saraylarının kapısı da kendisine açıldı. İshâk el-Mevsîlî onun hakkında, “*Sanat, ğına ve ahlak bakımından döneminin en önemli mûsikîşinasıdır*” cümlesini sarf etmiştir.²⁰¹ Başta Mâlik b. Ebü's-Semh, Muhammed b. Âişe, Yûnus el-Kâtib, Sellâme el-Kas, Habbâbe, Hakem el-Vâdî, Dehmân ve Siyyat olmak üzere birçok talebe yetiştirmiştir.²⁰² 743 yılında vefat etmiştir.²⁰³

2.2.1.24. Mansur b. Talha b. Tâhir (منصور بن طلحة بن تاهر):

Mansur b. Talha b. Tâhir, hicri 3. yüzyılın önemli âlimlerinden olup Kindî'den çok sayıda nakiller yapmıştır.²⁰⁴ Mûsikîye dair *Kitâbü'l-Mûnis fi'l-mûsikâ* (كتاب المونس في الموسيقى) adında bir kitabı vardır, ancak bu kitap kayıptır. Yaklaşık hicri 298 senesinde vefat etmiştir.²⁰⁵ Mansur b. Talha b. Tâhir ve Serahsî, Kindî'nin en önemli talebelerindendir.²⁰⁶

¹⁹⁶ et-Tahhân, *Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, s.156.

¹⁹⁷ Günel, “*Ma'bed b. Vehb*”, *DİA*, XXVII, Ankara-2003, s.282.

¹⁹⁸ El-Mehdî, a.g.e. s.39. A

¹⁹⁹ Farmer, a.g.e. s.81.

²⁰⁰ Bekrî, a.g.e., s. 100.

²⁰¹ El-Mehdî, s.39.

²⁰² Günel, “*Ma'bed b. Vehb*”, s.283.

²⁰³ Nassâr, *Târîhu'l-Mûsikâ'l-Arabiyye*, s.98.

²⁰⁴ Ğattâs, *Kitâbü Kemâli Edebi'l-Ğinâ*, s.131.

²⁰⁵ Zekeriya Yusuf, *El-Mevrid, II*, “*Kemâlü Edebi'l-Ğinâ*”, Darü'l-hürriye li't-tab'a matbaati'l-hukûme, Bağdat-1973., s. 102.

²⁰⁶ Farmer, *Studies In Oriental Music, First Volume: History and Theory*, (Ed. Eckhard Neubauer), Institute for History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University Frankfurt am Main, 1997, s.138.

2.2.1.25. Hurdâzbih (خردابيه):

Asıl adı Ebü'l-Kâsım Ubeydullah b. Abdullah b. Hurdâzbih el-Bağdâdi el-Fârisî olup doğduğu tarih hakkında kesin bir bilgi bulunmamakla beraber H. III. asrın başlarında miladi 820 yılı civarında doğduğu ifade edilmektedir. Babası halife Me'mûn döneminde valilik görevinde bulunmuş kendisi ise halife el-Mu'temid zamanında Cibâl bölgesinde posta işlerinden sorumlu kişi olarak görev yapmıştır. İbn Hurdâzbih babasının dostu İshâk el-Mevsilî'den mûsikî eğitimini alır ve halife Mu'temid'in (869-892) meclislerinde bulunmuştur. Miladi 912 veya 913 yılında vefat ettiğine dair bilgiler mevcuttur. İbn Hurdâzbih'in mûsikîye dair *Kitabü'l-Lehv ve'l-Melâhî* eseri olup bu eseri Turgut Yahşi, yüksek lisans çalışması olarak ilim camiasına kazandırmıştır.²⁰⁷

2.2.1.26. Nikomakûs: (نيقوماخس)

Tezimizde filozoflara ait biyografik kaynak taraması yaparken karşımıza iki Nikomakûs çıktı. Bunlardan birincisi Aristo'nun ikinci karısı Herpillis'ten dünyaya gelen oğlu olup *Ahlâk* kitabını adına ithafen kaleme aldığı Nikomakûs'tur.²⁰⁸ Diğer Nikomakûs ise miladi I. yüzyılda yaşayan ünlü Yunan matematikçisi olup Geres'a da doğmuştur. Pythagoras ekolünü takip etmiş, matematik ve mûsikîye dair birçok eser kaleme almış, ancak bunlar arasında 1538 yılında Paris'te yayımlanan *Aritmetiğin İncelenmesine Dair Bir Giriş* ile armoniye dair iki ciltten oluşan el kitabı günümüze kadar ulaşabilmiştir. Armoniyle ilgili olan eser, Mursius'un 1616'da Leyde'de yayımlanan *Auctores veteris musicale* adlı eserine ilave edilerek, Meibomius'un Latince çevirisi ile yeniden yayımlanmıştır.²⁰⁹

2.2.1.27. Öklid (اقلديس):

Grekçe adı Eukleides (Euclid, Euclides), İslami kaynaklarda ise İklidîs, Uklîdis olarak geçmektedir. İslam ilim tarihine göre geometrinin kurucusu kabul edilmektedir. M.Ö. III. yüzyılın en ünlü matematikçisi olarak kabul edilen Öklid, Eflatun'un *Akademi*'sinde okumuştur. Aritmetik, geometri, astronomi ve müziğe karşı oldukça

²⁰⁷ Arendonk, C. V. "İbn Hurdâzbih" **İslam Ansiklopedisi (İA)**, 1997, MEB Yayınları, V/II, s. 755.; Turgut Yahşi, **Mufaddal B. Seleme'nin Kitâbü'l-Melâhi ve Esmâihâ Adlı Eserinin İncelenmesi**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2013, s.16-17.

²⁰⁸ Cemil Sena, "Nikomakûs", **Filozoflar Ansiklopedisi**, III, İstanbul-Remzi, 1976, s. 514.

²⁰⁹ Bayram Akdoğan, **Fethullah Şirvânî ve Mecelletun Fi'l-Mûsîka** adlı eserinin **XV. yüzyıl Türk Mûsikisi Nazariyatındaki Yeri**, Türk Mûsikîsi Klasikleri Serisi 5, Ankara 1996, s.61.

ilgili olup, bu ilimlere dair birçok eser kaleme almıştır. Kendisine nispet edilen mûsikî eserleri *Scripta musica* veya *Introductio Harmonica* ile *Eisagoge Armonike*'dir.²¹⁰

2.2.1.28. Pythagoras (يوثاغروس):

Milattan önce 580 yılında Samos'da doğdu.²¹¹ Yunan bilim tarihinde özellikle matematik ilminin kurucusu kabul edilen Pythagoras, geometri, astronomi, felsefe ve mûsikî alanında önemli çalışmalar yaptı. Günümüzde “felsefe” sözcüğünü bugünkü anlamıyla kullanan ilk kişi olduğu kabul edilmektedir. Pythagoras dünyanın asıl sırrının matematiksel bir oranda olduğunu kabul etmektedir. Hatta uzayın yapısının dahi bir mûsikîal uyum içinde olduğunu belirtmektedir. Ona göre seslerin uyumu titreşim sayısı ile değil, sesi çıkaran enstrümanın tellerinin uzunluğuna dayalıdır.²¹² Yalçın Çetinkaya *İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi* adlı eserinde Pythagoras'ın *İhvân-ı Safâ*'nın en önemli öncülü olduğundan bahseder.²¹³

2.2.1.29. Sâbit b. Kurre (ثابت بن قرة):

Asıl adı Ebû'l-Hasen Sâbit b. Kurre b. Zehrûn (Mervân) es-Sâbî el-Harrânî olup 836 yılında Harran'da dünyaya geldi. Matematik, astronomi, tıp, felsefe, filoloji ve mûsikî sahasında döneminin önemli şahsiyetleri arasında yer almaktadır. Özellikle Archimedes, Nicomachus, Öklid, Ptolemy, Theodosios gibi birçok Grek filozofun eserlerini Arapça'ya çevirerek ilim dünyasına kazandırmıştır. Bunlarla beraber sayılar teorisi, geometri, astronomi, cebir, fizik, mekanik, mûsikî alanlarda müstakil eserler telif etmiştir. 288/901 yılında Bağdat'ta vefat etti.²¹⁴ Sâbit b. Kurre mûsikîye dair *Kitâbu fî ilmi'l-mûsikâ* (كتاب في علم الموسيقى), *Kitâbu fî'l-mûsikâ* (كتاب في الموسيقى), *Makâletün fî'l-mûsikâ* (مقالة في الموسيقى), *Risâletün min umûri'l-mûsîka* (رسالة من أمور الموسيقى), *Kitâbü min ebvâbi ilmi'l-mûsikâ* (كتاب من أبواب علم الموسيقى), *Muhtasar fî'l-nağme* (مختصر في فن النغمة), *Makâletün fî'l-engâm* (مقالة في الأنغام), *Kitâbü'n fî âleti'z-zemr* (كتاب في آلة الزمر) adlı eserleri telif etmişse de bu eserler günümüze ulaşmamıştır.²¹⁵

²¹⁰ Hüseyin Gazi Topdemir, “Öklid”, *DİA*, XXXIV, İstanbul-2007, s. 20-25.

²¹¹ Timuçin Afşar, *Düşünce Tarihi I*, İstanbul-Bulut yayınları, 2000, s. 447.

²¹² Hans Joanhim Störig, *Vedâlardan Tractatus'a Dünya Felsefe Tarihi*, s. 120.

²¹³ Yalçın Çetinkaya, *İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi*, İstanbul İnsan Yayınları, 2001, s.36.

²¹⁴ İhsan Fazlıoğlu, “Sâbit b. Kurre”, *DİA*, XXXV, s. 353-356.

²¹⁵ Zekeriyâ Yusuf, *El-Mevrid, II*, Darü'l-hürriye li't-tab'a matbaati'l-hukûme, Bağdat-1973, s.102.

2.2.1.30. Sokrates (سقراطيس):

Antik Yunan felsefesinin önemli köşe taşlarından Sokrat, M.Ö. 470 yılında Atina’da doğdu. Sade bir yaşam tarzını benimsemiş ve hayatı boyunca politikadan uzak durmaya çalışmıştır. Sokrat’a göre insanın, varlık ilkesinden önce zihin dünyasını keşfetmesi gerekir. Ona göre bilgi, zihinde var olanın hatırlanmasıdır. En önemli öğrencileri Eflatun ve Ksenafon’dur.²¹⁶ Sokrates bilgi edinme yollarından “soru-yanıt ile öğrenim” yöntemini benimsemiştir.²¹⁷ Gevrekzâde, *Mûsikî Risalesi*’nde Sokrat’ın İskender’in huzurunda saz çaldığını ifade eder. Ayrıca talebesi Eflatun’dan naklen mûsikînin insan ruhunu güzelleştirdiğini belirtmiştir.²¹⁸ Pythagoras M.Ö. 500 senesinde Metapontion’da ölmüştür.²¹⁹

2.2.1.31. Za‘ferânî El-Kâtib(زعفراني الكاتب):

Zekeriya Yusuf’a göre bu kişi el-Hüseyn bin Muhammed bin Ali ez- Za‘ferânî olabilir. Zirikli’nin *el-A‘lâm*’ında *Kitâbü’l-Kebîr* adlı bir eseri olduğu belirtilmektedir. Bu eserde mûsikîye dair pek çok malumat bulunmaktadır.²²⁰

2.2.2. YÖNETİCİLER

2.2.2.1. İskender (ذالقرنين الاسكندر):

Asıl adı Alexandros olan İskender, M.Ö. 356’da Makedonya’nın Pella kasabasında dünyaya geldi. Tarih literatüründe “Büyük İskender” olarak anılmaktadır. Babası Makedonyalı II. Filip, annesi Epiros Prensesi Olympias’dır. Özel hocalardan eğitim alan İskender, ayrıca Aristo’dan da üç yıl kadar dil, edebiyat, siyaset ve felsefe üzerine dersler de aldı. Babasının 336’da bir suikast sonucu öldürülmesinin ardından kral ilan edilerek tahta geçti.²²¹ Hükümdarlığı döneminde ilim ve sanat adamlarına yakın ilgi göstermiş ve bu sayede özellikle tabiat bilimlerinin gelişmesine büyük

²¹⁶ Mahmut Kaya, “*Sokrat*”, **DİA**, İstanbul-2009, XXXVII, s.352-354.

²¹⁷ Vural Yıldırım, Tarkan Koç, **Mûsikî Felsefesine Giriş**, Ankara Bağlam Yayınları, 2011, s.31.

²¹⁸ Turabi, **Gevrekzâde**, s.132.

²¹⁹ Karl Vorlander, **Felsefe Tarihi I-II**, (çev. Mehmet İzzet-Orhan Saadeddin), İstanbul-İz Yayıncılık, 2004, s. 43.

²²⁰ Yusuf, **El-Mevrid, II**, s.103.

²²¹ Mahmut Kaya, “*İskender*”, **DİA**, İstanbul-2000, s.555.

katkıları sağlamıştır.²²² Kısa zaman zarfında imparatorluğunu genişleten İskender, çeşitli sanatkârlara ilham kaynağı olmuş ve başarısının arkasında ilahi bir desteğin olduğu düşünülmüştür. Hatta Kur'an-ı Kerim'de ismi geçen Zülkarneyn'in İskender olduğu rivayet edilmektedir.²²³ 12 yıl hükümdarlık yapan İskender, 33 yaşında ateşli bir hastalık sebebiyle ölmüştür M.Ö. 323.²²⁴

2.2.2.2. İbrahim b. Mehdî (775-785)(ابراهيم بن مهدي):

İbrahim b. El-Mehdî 162/779 yılında Bağdat'ta dünyaya geldi. Kendisi Hârûnüreşîd'in üvey kardeşidir. Halife Reşîd döneminde Dımaşk valiliği yapmıştır. Hilafetin Me'mûn'a geçmesiyle ona karşı çeşitli müdahalelerde bulunmuş ancak başarılı olamamıştır. Son olarak Me'mûn tarafından affedilip hayatını devam ettirmiştir. Mehdî mûsikî eğitimini ilk önceleri mahir bir mûsikîşinas olan annesinden almıştır. Döneminin önemli hanende ve bestekârı olan Mehdî, İbn Câmî ile birlikte klasik ekolün temsilcileri İbrahim Mevsilî ve oğlu İshâk el-Mevsilî'ye karşı Arap ve Fars mûsikî yapılarını birleştirerek yeni bir üslûp geliştirmiştir. İyi bir mûsikî nazariyatçısı da olan Mehdî birçok talebe de yetiştirmiştir. Bunlar arasında Muhammed b. Hâris ve Amr b. Bâne gösterilebilir. Aralarındaki ihtilafa rağmen İshâk el-Mevsilî ile birbirlerine eserlerini gönderdikleri ifade edilmektedir.²²⁵ *Kemâlî Edebi'l-Ğınâ*'da bazı yerlerde İbrahim bin el-İmam el-Abbâsî olarak da geçen İbrahim b. Mehdî ve İshâk hakkında şu ifadeler kullanılmaktadır: “Anlatıldığına göre Me'mûn veya Mutasım'dan biri şöyle demişti: *İshâk'ın bir şarkıdaki hatası, İbrahim'in doğrusundan daha iyidir.*”²²⁶ İbrahim Mehdî 224/839 yılında Bağdat'ta vefat etti.²²⁷

²²² Kaya, “İskender”, s.557.

²²³ Kaya, a.g.m., s.556.

²²⁴ Siegfried Lauffer, **Büyük İskender**, İzmir-2004, İlya yayınları, (Almancadan çev. Nilgün Sorguç), s.188.

²²⁵ İbrahim Sarıçam, “İbrahim b. Mehdî”, **DİA**, İstanbul-2000, XXI, s. 320-321. Ayrıca bkz. Farmer, **A History of Arabian Music**, London 1929, s.119-121.; Feyyâd, Leyla Meliha, **Mevsûatu'l-A'lâmi'l-Mûsikîyye**, Beyrut 1992, s. 5.

²²⁶ Ğattâs, **Kitâbü Kemâlî Edebi'l-Ğına**, s.138.

²²⁷ Sarıçam, “İbrahim b. Mehdî”, s.321.

2.2.2.3. Hâdî-İlelhak (785-786) (الهادي الى الحق):

Asıl adı Ebû Muhammed Mûsâ el-Hâdî-İlelhak b. Muhammed el-Mehdî'dir. Abbasî devletinde 785-786 yılları arasında kısa bir dönem halifelik görevinde bulunmuştur. Hâdî döneminde cereyan eden önemli olaylar arasında Hz. Ali'nin torunlarının Medine'de başlattığı isyanların bastırılması, Bizans ordularına Hades kalesinin bırakılması, Harici isyanların galibiyeti zikredilebilir. Kaynaklara göre âdil, cesur, azimli, eğlence ve içkiye düşkün, şair ve mûsikîşinaslara karşı cömert bir kişi olan Hâdî, annesi Huzeyran tarafından zehirlenerek veya boğdurularak öldürüldüğü belirtilmektedir.²²⁸ Dönemin en önemli mûsikîşinaslarından İbrahim el-Mevsilî'nin yakın arkadaşıydı.²²⁹

2.2.2.4. Kâfûr el-İhşîdî (كافور الاخشيدي):

Tarihte Mısır, Suriye ve Filistin'de 935-969 yılları arasında hüküm süren Türk hânedanı olarak bilinen İhşîdîler'in dördüncü hükümdarıdır. Aslen Nûbe asıllı olup, İhşîdî ailesinin hizmetçisi olmasına rağmen, Ebû'l-Kâsım Ünûcûr b. Muhammed Ebû'l-Hasan Ali'ye vasi tayin edilmesi sonucu yönetimi ele geçirerek vefatına kadar hükümdarlık yapmıştır. (ö.968)²³⁰

2.2.2.5. Mu'tasım (833-842) (المعتصم):

Asıl adı Ebû İshâk el-Mu'tasım -Billah Muhammed b. Hârûn er-Reşîd b. Muhammed el-Mehdî-Billah el-Abbâsî'dir. Hârûnürreşîd'in Soğd asıllı cariyesinden Bağdat'ta dünyaya gelen Mu'tasım 'ın doğum tarihi 795 veya 796 olarak gösterilmektedir. Kaynaklarda iyi bir eğitim görmemesine rağmen güçlü bir hitabeti bulunduğu, şair, cesur ve iyi kalpli bir kişiliği olduğu belirtilmektedir. Bununlar beraber İshâk el-Mevsilî, Kindî gibi dönemin önemli mûsikî adamlarını himaye ettiği ifade edilir.²³¹ Mu'tasım, sekiz yıllık halifeliği döneminde birçok iç karışıklıklarla uğraştı ve

²²⁸ Nahide Bozkurt, "Hâdî-İlelhak", *DİA*, XV, 16-17.

²²⁹ Shiloah, *Kemâlû Edebi'l-Ğına*, s.62.

²³⁰ Ahmet Ağırakça, "İhşîdîler", *DİA* XXI, İstanbul-2000, 551-553

²³¹ Casim Avcı, "Mu'tasım -Billâh", *DİA*, İstanbul 2006, XXXI, 380-382.

bunlara ilaveten düzenlenen Bizans seferi kendisini oldukça yıpratmıştır 5 Ocak 842 perşembe günü, kendi kurmuş olduğu Samerra şehrinde vefat etmiştir.²³²

2.2.2.6. Me'mûn (813-833) (المأمون):

Abbasi halifelerinden Me'mûn'un asıl adı Ebû Ca'fer Abdullah el-Me'mûn b. Hârûn er-Reşîd b. Muhammed el-Mehdî b. Abdillâh el-Mansûr el-Abbâsî'dir. Babası Hârûnürreşîd'in halife olduğu gece Bağdat'ta dünyaya gelmiştir. Annesi Soğd asıllı cariyelerdendir. Küçük yaştan itibaren iyi bir eğitim alan Me'mûn dinî ve beşerî ilimlere oldukça vâkıftı. Me'mûn döneminde Beytülhikme, tercüme ve araştırma enstitüsü faaliyetlerinin yanında önemli kütüphane işlevini de yerine getirmekteydi. Me'mûn döneminde Kindî, Harezmî ve Ebû'l-Hüzeyl el-Allâf gibi müellifler önemli tercüme faaliyetlerinde bulunmuştur. Halife Me'mûn'un klasik felsefe, tabiat ilimleri ve sanatları yönündeki çalışmaları himaye etmesi bu dönemin en önemli ilim faaliyetlerindendir.²³³

2.2.2.7. Reşîd (786-809) (هارن الرشيد):

Abbasi halifelerinden olup asıl adı Ebû Ca'fer Hârûn er-Reşîd b. Muhammed el-Mehdî-Billâh b. Abdillâh el-Mansûr'dur. Dünya tarihinde daha çok Hârûnürreşîd olarak tanınır. 763 veya 766 yılında Rey'de dünyaya geldiği rivayet edilir. Hz. Abbas'ın yedinci kuşaktan torunu olan Reşîd, küçük yaştan itibaren sarayda çok iyi bir eğitim almıştır. Son dönemlerinde Bizanslar'a karşı göstermiş olduğu üstün başarı münasebetiyle babası tarafından kendisine "Reşîd" lakabı verilmiştir. Hârûnürreşîd döneminde ilim ve kültür hayatında önemli gelişmeler meydana gelmiştir. Beytül-hikme'nin zenginleşmesi için büyük çabalar sarf etmiş pek çok eser Arapça'ya çevrilmiştir. Diğer sanatların yanısıra beraber özellikle mûsikîye ayrı bir önem veren halife Reşîd'in, sohbet meclislerinde sazende ve hanendeleri derecelerine göre sınıflandırma yaptığı ifade edilmektedir. Ancak kendisi şarkıları perde arkasından dinlemiştir. Ayrıca Ebû'l-Ferec el-İsfahânî'nin *el-Eğânî* adlı eserinde mûsikîşinasların onun için özel olarak 100 önemli şarkıyı seçtikleri nakledilir. Râfi' b. Leys'in çıkarmış olduğu isyanı bastırmak amacıyla çıkmış

²³² Erhan Tekin, "Safedi'nin Mûsikî Teorisinin İncelenmesi", İ.T.Ü.S.B.E. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul-2007, s.79-80.

²³³ Nahide Bozkurt, "Me'mûn", DİA, Ankara-2004, s. 101-104.

olduğu sefer esnasında Tûs şehrinde hastalığa yakalanarak 193/809 yılında vefat etti ve oraya defnedildi.²³⁴

2.2.2.8. Ubeydullah b. Abdullah b. Tâhirî (عبيد الله بن عبد الله بن طاهري):

Asıl adı Ebû Ahmed Ubeydullah bin Abdullah bin Tahir el-Hazâ'î'dir.²³⁵ Abbasî halifesi Mu'tazîd döneminin önemli âlimlerinden Ubeydullah b. Abdullah b. Tâhir Bağdat'ın güvenliğinden sorumlu komutandır. Çeşitli ilimlerde ve ayrıca sanat, şiir ve mûsikî sahasında eğitim alarak yetkin bir konuma gelmiştir. Ancak yaptığı besteleri kendi adıyla değil cariyesi Şacî'ye nispet ederek ortaya çıkarırdı. Şiirle mûsikînin ahengine uygun besteler yapan Tâhirî, klasik olarak nitelendirilen İshâk el-Mevsîlî'nin üslûbuna göre lahinler telif ederdi.²³⁶ İsfahanî, Tâhirî'nin mûsikîye dair verdiği *Kitâbün fi'n-nagami ve ileli'l-eganî el-müsemma Kitâbü'l-Âdâbi'r-refî'a* (كتاب في النغم و عئل الأغاني) (المسمى كتاب الأداب الرفيعة) adlı eserinden övgüyle bahsetmektedir. H. 300 yılları civarında vefat etmiştir.

2.2.2.9. Vâsık (842-847) (الوائق بالله):

Asıl adı Ebû Cafer el-Vâsık-Billah Hârûn b. El-Mutasım-Billah Muhammed b. Hârûnerreşîd el-Abbâsî'dir. 812 yılında Bağdat'ta dünyaya gelen Vâsık iyi bir eğitim almış, halifeliği döneminde Türk kumandanlara büyük yetkiler vermiştir. Abbasi halifeleri arasında önemli bir konumu olan Vâsık, iyi bir şair ve bestekârdır. 100'den fazla besteye sahip olan Vâsık aynı zamanda iyi bir ud icracısıdır. İshâk el-Mevsîlî'ye yakın ilgi göstermiş, sarayda ilmi ve dinî meclislerinin yanı sıra mûsikî ve şiir meclisleri de oluşturmuş ve bunlara bizzat katılmıştır. 847 yılında Semerra'da vefat etmiştir.²³⁷

²³⁴ Nahide Bozkurt, "Hârûnerreşîd", **DİA**, İstanbul-1997, XVI, 258-261.

²³⁵ Yusuf, "Kemâlü Edebi'l-Gmâ", **El-Mevrid, II**, s. 103.

²³⁶ Ğattâs, **Kemâlü Edebi'l-Ğma**, s.144.

²³⁷ Kadir Kan, "Vâsık-Billâh", **DİA**, İstanbul 2012, XLII, 548-549.



İKİNCİ BÖLÜM: II

KEMÂLÜ EDEBİ'L-GİNÂ'DA MÛSİKİ VE FELSEFE

3.1.Ses

3.1.1 Sesin Oluşumu:

Hasan Ali el-Kâtib'e göre ses, iki sert cismin birbirine vurulmasıyla oluşur. Daha açık bir ifade ile ses, vuran ve vurulan cisimden aynı anda bir bütün halinde havanın yayılmasıyla ortaya çıkar. Müellif, buna bakır ve demir gibi pürüzsüz cisimlerin birbirine çarpması sonucu elde edilen sesi örnek verir. Sesin tam olarak meydana gelebilmesi için iki cismin kati surette birbirine karşı direnmesi yani etki-tepki olayının gerçekleşmesinin lazım olduğunu söyler. Aksi takdirde çarpışan iki cismin birbirine karşı direnememesi veya yırtılması sesin oluşumunu engeller.²³⁸ Sesin nasıl meydana geldiği konusu Fârâbî'nin *Mûsîka'l-Kebîr*'inde aynı şekilde açıklanmaktadır.²³⁹ *İhvân-ı Safâ*'da da benzer bir tanım görmekteyiz. *İhvân-ı Safâ*'ya göre ses, sert ve pürüzsüz cisimlerin havada birbirleriyle çarpışması sonucu oluşur. Sesin şiddeti ve yüksekliği, cisimlerin çarpma şiddeti ve dalga boyuna bağlı olarak değişmektedir.²⁴⁰ XII. yy Selçuklu Devleti döneminin en büyük alimlerinden Fahreddîn er-Râzî *Câmiu'l-Ulum* adlı eserinde pek çok ilimle beraber mûsikî ilminden de bahsetmiştir. Mûsikî ilmini dokuz asıl altında ele alan er-Râzî bu asılların ilkinde sesin nasıl oluştuğuna dair bilgileri müellifimizin tarifine benzer şekilde açıklamıştır.²⁴¹

Ayrıca İbn Sînâ, Abdülkâdir Merâğî, Hasan Kâşânî vb. birçok müellifin eserlerinde de sesin oluşumuna dair benzer bilgiler yer almakla birlikte bazı yerlerde ihtilaflar da görülmektedir.²⁴² Fârâbî ve Safiyyüddin Urmevî'de ise yukarıda bahsedilen

²³⁸ Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Gınâ**, s.42.

²³⁹ Fârâbî, **Kitâbu'l-Mûsîka'l-Kebîr I**, (thk. ve şerh Ğattâs Abdülmelik Haşebe-Mahmud Ahmed el-Hıfî), Kahire, 2009, s.212-213.

²⁴⁰ Çetinkaya, **İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi**, s. 85-86.; **Resâilu İhvâni's-safâ ve Hullânu'l-vefâ**, (thk. Doktor Arif Tamir), Beyrut-Paris, 1995, s. 199; **İhvân-ı Safâ Risâleleri**, *Matematik Kısımının Beşinci Risâlesi: Mûsikî*, (Bölüm Çev.: Doç. Dr. Ahmet Hakkı Turabi), Ed. Prof. Dr. Abdullah Kahraman, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012, I, s.134.

²⁴¹ Fahrettin Coşkun, İdris Çakıroğlu, "Fahreddîn er-Râzî'nin Müzik Risalesi", **Curren Research in Social Sciences**, C. II, Sy. I, Ocak 2016, s. 13.

²⁴² Bkz: Nuri Uygun, "Safiyyüddin Abdülmümin el-Urmevî ve Kitâbü'l-Edvâr-ı", Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 1996, s.134; Ahmet Hakkı Turabi "İbn Sînâ'nın Kitâbü'ş-Şifâ'sında Mûsikî", Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 2002, s.43; Ubeydullah Sezikli "Abdülkâdir Merâğî ve Câmiu'l-Elhân'ı", Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 2007, s.52.; Zeynep Yıldız, "Hasan Kâşânî'nin Kenzü't-Tuhaf Adlı Eseri", Marmara Üniversitesi Sosyal

tanımlara ilave olarak tek bir cismin bile havayla çarpışması sesin meydana gelmesinde yeterli olabilir. Kırbacın havada çıkardığı ses gibi...²⁴³

3.1.2. Sesin Tizliği ve Pestliği:

“Tiz” kelimesi dilimize Farsça’dan geçmiştir. İnce ve dik ses mânâsındadır. “Pest” kelimesi de Farsça kökenli olup kalın ve kaba ses anlamında kullanılmaktadır. Günümüzde “pest” kelimesi daha çok “pes” şeklinde yaygın olarak kullanılmaktadır.²⁴⁴ Hasan Ali el-Kâtib’e göre sesin pest veya tiz olması havanın çokluğuna, azlığına, kuruluğuna, nemliliğine, hızlı olmasına, yavaş oluşuna, havanın geçtiği yolun genişliğine, darlığına, çarpan cismin yumuşak ve sert oluşuna; enstrümanlarda telin uzunluğuna, kalınlığına ve tele vuruş şiddetine; üflemeli âletlerde âletin boyuna, deliklerin genişliğine ve havanın şiddetine bağlıdır.²⁴⁵ Bunlara ilaveten müellif, ud, tanbur ve rebab gibi enstrümanlarda tiz seslerin muştâ [alt eşik] yakın olan bölgelerden, ney gibi üflemeli âletlerde ise tiz seslerin üfleyenin ağzına yakın perdelerden, insan ses tellerinde ise ciğerlere uzak olan bölgelerden elde edilebileceğini ifade eder.²⁴⁶

Yukarıda sesin tizliği ve pestliğine dair yer alan bilgilere benzer ifadeleri Fârâbî, İbn Sînâ, Fahreddin er-Râzî ve Safiyyüddin Urmevî ve Abdülkâdir Merâgî’de de görmekteyiz.²⁴⁷

3.1.3. Ses oranlarının ne zaman bulunduğu:

Kemâlü Edebi'l-Ğınâ’da ses oranlarının hangi dönemlerde tespit edildiğine dair Serahsî’den şu ifadeler nakledilir:

Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2011, s. 29.; Mehmet Tıraşçı, “**Kitâbü Keşfü'l-Hümûm Ve'l-Kürab Fî Şerhi Âleti't-Tarab İsmi Anonim Mûsikî Eseri (Edisyon Kritik ve İnceleme)** Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 2013, s.43.

²⁴³ Fazlı Arslan, **Safiyyüddîn-i Urmevî ve Şerefiyye Risâlesi**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, Ankara 2007, s.48.; Fârâbî, **Kitâbu'l-Mûsîka'l-Kebîr I**, s.213.

²⁴⁴ Nuri Uygun, “**Safiyyüddin Abdülmümin el-Urmevî ve Kitâbü'l-Edvâr-ı**”, s.135.

²⁴⁵ Ğattâs, **Kitâbü Kemâli Edebi'l-Ğına**, s.43-44.

²⁴⁶ Ğattâs, **Kitâbü Kemâli Edebi'l-Ğına**, s.43, **Kitâbu'l-Mûsîka'l-Kebîr** s.1066-67.

²⁴⁷ Bkz: İbn Sînâ, **Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ min Kitâbi'ş-Şifâ**, (tahkik: Zekeriya Yusuf), Kahire, 1977, s.10; Fârâbî, **Kitâbu'l-Mûsîka'l-Kebîr I**, s.216-218., Fahrettin Coşkun, İdris Çakıroğlu, “Fahreddin er-Râzî’nin Müzik Risalesi”, s.14. Nuri Uygun, “**Safiyyüddin Abdülmümin el-Urmevî ve Kitâbü'l-Edvâr-ı**”, s.135.; Sezikli “**Abdülkâdir Merâgî ve Câmiu'l-Elhân’ı**”, s.55-56.

“Anlatıldığına göre eskilerden bir adam, bakırcılar veya demirciler çarşısından geçerken daha önce bildiği sese benzeyen uyumlu sesler işitmiş. Vurulan ve vuran cisimlerden çıkan seslerin daha önce bildiği seslerle uyumlu olması ve bu oranın aynı olması dikkatini çekmiştir. Daha sonra pek çok cisimden çıkan sesler arasındaki oranı fark ederek bu oranı ortaya koymuştur. Nikomakûs’un anlattığına göre bu ses oranlarını ilk defa ortaya koyan Pythagoras’dur. Bunu ilk nasıl yaptığı tam olarak bilinmemektedir.”²⁴⁸

Zikredilen ifadeye göre seslerin oranı ilk olarak Pythagoras tarafından ortaya konulmuştur. Kâtib Çelebi (ö.1659) ise Pythagoras’un sesler arasındaki oranı nasıl bulduğuna dair şunları söylemektedir. "Alimlerin büyük çoğunluğuna göre mûsikî ilminin kurucusu Süleyman (a.s)'ın öğrencilerinden Pythagoras'dur. O, üç gün üstüste şöyle bir rüya görür: Birisi O'na gelerek : "Kalk, falanca denizin sahiline gir ve orada garip bir ilim öğren" demiş; O da rüyayı gördüğü üçüncü günün sabahı hemen oraya gitmiş fakat kimseyi görememişti. Bunun üzerine bu rüyanın dikkate alınmaya değmediğini düşünmüştü. Gittiği yerde demirciler vardı. Onların, tokmaklarıyla örslerinin üzerine vurmalarını görünce düşünmeye başladı. Geri dönünce sesler arasında münasebetler kurmaya başladı. Yorucu bir çalışma ve ilahi yardım neticesinde hedefine ulaştınca bir âlet yaptı. Onun üzerine ibrişim bağladı. Tevhid ve ahirete teşvik eden ilahiler söylemeye başladı. Bu sayede birçok insan, dünyadan yüz çevirerek ahirete yöneldi. Sonraları bu âlet hukema arasında büyük değer kazandı. Kısa bir zamanda mûsikî konusunda büyük şöhret ve ustalığa kavuşan Fisagor "Ben, tabiatın hareketlerinden nefis nağmeler ve harika teğanniler duyuyorum. Bu nağmeler benim hayalime yerleşti." diyor ve mûsikî kurallarını koyuyordu. Aristoteles'e kadar Fisagor'un kuralları gelişmeye devam etti."²⁴⁹

İhvân-ı Safâ'ya göre uyumlu sesler aracılığıyla insan rahatlayabilir, neşelenebilir hatta ona şifa veren bir iksir haline gelebilir. Ancak bu diğer taraftan insanı öldürecek kadar tehlikeli bir silah gibi de kullanılabilir.²⁵⁰ Kısaca bu durum tıpkı ateş, bıçak vb

²⁴⁸ Çattâs, **Kitâbü Kemâli Edebi'l-Ğına**, s. 143.

²⁴⁹ Behlül Düzenli, **İslâm Kültür Tarihinde Mûsikî**, İstanbul, 1998, s.10-11. Katip Çelebi, **Keşfuzzunûn**, II, İstanbul-1972, s. 1902-1903

²⁵⁰ **Resâilu İhvâni's- Safâ ve Hullânu'l-Vefâ**, s. 204.

maddelerin iyi şeyler için kullanıldığında faydalı, kötü şeyler için kullanıldığında ise zararlı olması gibidir.

3.1.4 İnsanda Ses:

Müellife göre insanda ses, havanın boğaz, ağız ve burundan geçişi esnasında bu bölgelerdeki bazı noktalara çarparak oluşur. Alınan nefesin tek seferde yumuşak bir şekilde dışarıya verilmesinin istenilen bir sesi meydana getirmeyeceğini, ancak bu sesin ses telleri ve civar bölgelere çarptırılarak elde edilebileceğini zikreder. Ayrıca akan havanın, nefesin geldiği kuvvete daha yakın bir yere çarpmasıyla sesin daha tiz, aksi durumda ise sesin daha pest olacağını belirtmiştir. Kısaca Ali el-Kâtib sesin, havanın boğazdaki ses tellerinden (ve bölgesinden) geçerken sert, yumuşak veya akıcı olmasına yani havanın keyfiyeti ve kemmiyetine göre şekillenebileceğini ifade eder.²⁵¹ Et-Tahhân filozoflardan alıntı yaparak sesi havanın göğüsten çıkıp, dil, boğaz boşluğu ve dişlerden geçen, burun boşluklarından dile ve dudaklara doğru hareket etmesi sonucu meydana gelen nağme olarak tanımlamıştır. Ona göre hançereye nispet edilen ses cehîr, göğse nispet edilen ise dakîk'tir. Kafa, hançere, göğüs ve benzeri yerlerden çıkan sesler kalınlık incelik bakımından, çıktığı yere göre değişiklik gösterirler ve çıktığı bölgeye göre farklı olarak adlandırılırlar.²⁵²

Sesin kulağa nasıl ulaştığına dair bilgiyi Ali el-Kâtib, Fârâbî'nin *Mûsika'l-Kebîr*'indeki bilgilerin aynısını kullanarak şu şekilde ifade eder: "Sesin kulağa nasıl ulaştığı konusuna gelince, sesi taşıyan, vurulan nesneden yayılan havadır. Hava kendisinden sonra gelen hava parçasını harekete geçirir, önceki parça da bu hareketi kabul eder. İkinci parça, kendisinden sonraki üçüncü parçayı harekete geçirir. Üçüncü, dördüncüyü harekete geçirir ve böylece birer birer kulak boşluğuna ulaşıncaya kadar devam eder. Sonunda kulağa ulaşan hava parçası harekete geçer ve kulak da sesi duyar."²⁵³

Müellife göre sesin duyulması havanın dairesel hareketi sonucu oluşan dalgaların peş peşe gelerek kulağa ulaşmasıdır. Konunun daha iyi anlaşılması için

²⁵¹ Ğattâs, *Kemâlû Edebi'l-Gınâ*, s. 42

²⁵² et-Tahhân, *Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, s.21.

²⁵³ Çetinkaya; *İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi*, s. 86.; Ğattâs, *Kemâlû Edebi'l-Gınâ*, s. 42.; Fârâbî, *Mûsika'l-Kebîr I*, s. 214.

durgun bir su yüzeyine atılan bir cismin düştüğü yerden itibaren dairesel bir dalga oluşturarak kıyıya ulaşmasını örnek verir.²⁵⁴

Kemâlî Edebi'l-Gınâ'da seslerin insanlara doğru bir şekilde ulaşmaması bazı sebeplere bağlanır. Müellif bu sebeplerin dört tanesini Pythagoras'dan naklederek şöyle anlatıyor :²⁵⁵

- a. İnsanların farklı mizaçlara sahip olmaları: Yani sesin cinsini ayırtedememeleri halidir. Bu da kişinin kulağına gelen sesin tiz mi yoksa pest mi olduğunu ayırt edememesi veya her gelen sesi tiz veya pest olarak algılaması şeklinde açıklanabilir.
- b. Yaşlılık ve hastalık sebebiyle algılarda meydana gelen zayıflamalar sonucu kişinin gelen sesi tam olarak hissedememe.
- c. İnsanın açlık, tokluk, sarhoşluk, yorgunluk gibi sebeplerle algılamasında meydana gelen zayıflık.
- d. Mekanın farklı olması sebebiyle sesin doğru algılanamaması. (Boş mekan, kalabalık mekan gibi.)

Sesin yanlış algılanmasına ilaveten îkânın da yanlış algılanması veya hiç algılanmaması hali göz önünde bulundurulmalıdır. Nitekim İshak el-Mevsilî'ye göre kişi beste yapabilir ancak eserin îkândan çıkarsa ve bu yaptığının farkında değilse o kişinin kendilerinden (gerçek mûsikîşinas) olmadığını söyler. Îkânın yanlış algılanması konusunda da çeşitli âmiller vardır. Kişinin ritim duygusundan yoksun olması, aceleci olması, olması gerekenden daha yavaş hareket etmesi, inad etmesi vb. bu âmiller arasında gösterilebilir.²⁵⁶ İnsanda sesin oluşumu, doğru algılanması veya algılanmamasına dair pek çok âmil bulunabilir.²⁵⁷ Ancak çalışmamızın asıl konusu mûsikî ile ses ilişkisidir. Bu konuda Edib Özışık şunu ifade eder : "*Mûsikîdeki ses insandaki ruha tekabül etmektedir. Vücudumuzu ne kadar güzelleştirirsek güzelleştirelim, eğer ruh güzelliğine sahip değil isek kalıp güzelliğinden ileri gidememişiz demektir. Sanatı hayatın vazgeçilmez ideallerinden biri olarak müdafaa*

²⁵⁴ Çattâs, *Kemâlî Edebi'l-Gınâ*, s. 44.

²⁵⁵ Çattâs, *Kemâlî Edebi'l-Gınâ*, s. 16.

²⁵⁶ et-Tahhân, *Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, s. 76-77.

²⁵⁷ Daha fazla bilgi için bkz. Gül Sabar, *Sesimiz Eğitimi ve Korunması*, İstanbul- Pan yayıncılık, 2011; Mustafa Kartal, *Konuşmacılar ve Şarkıcılar İçin Ses Teknikleri*, İstanbul- Sistem Yayıncılık, 2009.

eden insanların kurduğu toplumlarda sanat güzelliği daima ruh güzelliğindedir. Kalıp güzelliği hem derinliğe inemiyen, ufkî, hem de geçici, mahvolucu güzelliştir; sanat güzelliği ise ebedi olan ve hiçbir zaman, hiçbir şekilde pas tutmayan altın güzelliğidir....."²⁵⁸

3.2. Nağme

Nağme kelimesi Arapça olup çoğulu nagamât ve negam'dır. Sözlükte ton, perde, ses, terennüm, melodi, ezgi, şarkı mânâsındadır.²⁵⁹ *İhvân-ı Safâ*'da ölçülü sesler olarak geçmekte,²⁶⁰ Harezmi'ye göre ise tizliği ve pestliği değişmeyen sestir.²⁶¹ Mûsikîde nağme, gerek âletlerden gerekse insan hançeresinden çıkan, öncesindeki ve sonrasındaki sese nitelik ve nicelik bakımından uyumlu tek ses mânâsındadır.²⁶² Ğattâs'a göre nağme, kemiyet ve keyfiyet bakımından uyumlu kabul edilen sestir.²⁶³

Ali el-Kâtib nağmeyi telli enstrumanlarda tellerin titreşimi esnasında havanın enstrumanın gövdesinde yer alan boşluk ve menfezlere girmesiyle ortaya çıkan ses olarak ifade etmektedir.²⁶⁴ Bir başka yerde nağmeyi bir duruşta işitilen süre olarak tarif eder. Müellif özellikle ses ile nağme ayırımına dikkat çekmektedir. Ona göre her ses nağme değildir. Müellif nağmenin halleri ile ilgili Fârâbî'nin şu görüşlerine yer vermektedir:

“Nağmelerde bulunan haller iki sınıftır: kemiyetleri ve keyfiyetleri. Nağmelerin keyfiyetleri lezzet, kötü görme, saflık, dağınıklık, sertlik, yumuşaklık, şiddet gibi özelliklerdir. Kemiyetleri ise tizlik, peslik, bunların hızlılık ve yavaşlıklarını bilmektir.

²⁵⁸ Edib Özışık, **Mûsikî Sanatı**, İstanbul-1963, s.32.

²⁵⁹ Serdar Mutçalı, **Arapça-Türkçe Sözlük**, s.901.

²⁶⁰ **Resâilu İhvâni's-safâ ve Hullânu'l-vefâ**, (thk. Doktor Arif Tamir), Beyrut-Paris, 1995, s. 198

²⁶¹ Muhammed b. Ahmed b. Yusuf el-Harezmi, **Mefâtihu'l-Ulûm**, (Thk. İbrahim el-Ebyârî), Beyrut, 1989, s. 263; Recep Uslu, *X. yy.'da Ansiklopedi Bilgini Harizmî ve Eserindeki Mûsikî Bilgileri*, **Mûsikî Mecmuası**, İstanbul 2001, sayı 471, s.66

²⁶² Ğattâs Abdülmelik Haşebe, **el-Mu'cemu'l-Mûsika'l-Kebîr**, V, el-Meclis el-A'la el-Sekafe, Kahire-2008, s.357.

²⁶³ **Mûsika'l-Kebîr**, s.214..

²⁶⁴ Bu tarife benzer ifadeler et-Tahhân tarafından da kullanılmaktadır. Bkz. et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, s. 181-182.

İnsan nağmelerindeki tizlik ve peslik sebepleri âletlerdeki hızlılık ve yavaşlık sebepleridir. Hançere sanki doğal mûsikî âleti gibidir. Mûsikî âletleri ise sanki sonradan yapılmış hançerelere benzer.²⁶⁵

Nağme bam, mesna, sebbâbe ve diğer sesler gibi bir süre müstakil olarak kalabilen sestir. Ses nağmelerden öncedir, nağmenin cinsi konumundadır. Sessiz nağme olmaz. Vurma olmadan da ses olmaz, nağmesiz de uyumlu sesler olmaz.”²⁶⁶

Nağme lahinlerin en küçük yapıtaşlarıdır. Fârâbî nağmenin lahinlerdeki konumunu, kelimelerdeki özellikle vezinli kelimelerdeki harflerin durumuna benzetmektedir. Ona göre “harflerin belli bir sayısı olduğu gibi nağmelerin sayısı da vardır. Nasıl ki harfler belli bir düzene göre terki edilmek cümleyi meydana getiriyorsa nağmeler de lahinleri oluşturur.”²⁶⁷

Fârâbî, *Mûsîka'l-Kebîr*'in bir başka yerinde nağmelerin lahinlerdeki konumunu iki sınıfa ayırarak tanımlamaktadır:²⁶⁸

a.) Birinci sınıfı, desenlerin elbisedeki; tuğla ve kerpiçlerin binalardaki konumu gibidir. Yani bu sınıf daha çok yapısal, temel özelliklerin dayandırıldığı şeklidir. Bunu lahinlerin aslı, prensibleri olarak isimlendiriyoruz.

b.) İkinci sınıfı ise daha çok estetik yönüyle ilgili olup, elbisedeki boya, parlatma ve süsler; binalardaki nakış, resim ve müştemilatların konumu gibidir. Bu aynı cins nağmeden oluşan lahinlerin şubeleri olarak isimlendirilir.

3.3. Perdeler:

Ali el-Kâtib “Nağmelerin Hadleri” başlıklı uzun bölümünde perdeler konusuna yer vermiştir. Kendisinden önceki pek çok nazariyatçı gibi o da perdeleri daha doğrusu mûsikî sistemini tamamen udun perde sistemine göre açıklamaya çalışmıştır. Müellif, perde kelimesinin karşılığını destân (دستائن) çoğulu desâtîn (دساتين) olarak belirtir. Farsça olan bu kelime, notaların yerini tespit etmede kullanılır. Ğattâs, Arapların aslında destân

²⁶⁵ *Mûsîka'l-Kebîr*, s.1066.

²⁶⁶ Ğattâs, *Kemâlû Edebi'l-Gınâ*, s.41.

²⁶⁷ *Mûsîka'l-Kebîr*, s.121-122.

²⁶⁸ *Mûsîka'l-Kebîr*, s.110-111.

kelimesi yerine atab (عتب) kelimesini kullandıklarını ancak daha sonra destân kelimesinin çok kullanılması sebebiyle bu kelimenin sadece bazı Arap şiiirlerinde kendine yer bulduğunu ifade eder.²⁶⁹ Harezmî ise perdeyi udda parmakların basıldığı yer olarak tanımlanmıştır.²⁷⁰ Kadîm mûsikîde perdeler, parmak isimlerine göre adlandırılmaktadır. Ali el-Kâtib udun bir telinden elde edilen ve zaruri olarak isimlendirilen perdelerin dört tane olduğundan bahseder. Telin açık hali olarak nitelendirdiği mutlak (مطلق)²⁷¹ perdesini bu temel dört perdenin dışında kabul etmiştir. Bu dört perde dört parmağın ismine göre belirlenmektedir.

- 1.) Sebbâbe (السبابة): İşaret parmağına dalâlet eder. Eskiler onu miftah (مفتاح) /anahtar olarak da tanımlar. 1.parmak baskısı
- 2.) Vusta (الوسطى): Orta parmak yani 2. parmak baskısı
- 3.) Bınsır (البنصر): Yüzük parmağı yani 3. parmak baskısı
- 4.) Hınsır (الخنصر): Serçe parmak yani 4. parmak baskısı

Müellif bu perdelerin daha da arttırılabileceğini ve mevcut dört perdeye ilave olarak herkes tarafından bilinen vusta fürs ve zelzel perdelerinden bahseder. Zelzel perdesine, Arap vustası ve (المحذب) “el-muhaddeb” de denilir. Bunlara ek olarak eskiler daha sonra vusta mücenneb perdesi, ikinci mücenneb sebbâbesi, zelzel vustası ve bınsır perdeleri arasında bulunan Fârâbî'nin “garip” olarak isimlendirdiği perdeyi ilave etmişler. Dolayısıyla udun bir telinde açık tel pozisyonu mutlakla beraber on tane daha perde eklenmiş oldu.

Et-Tahhân'a göre ise perdeler mutlak, mücenneb, sebbabe, vusta fürs, vusta arab, vusta zelzel, bınsır ve hınsırdan oluşmaktadır.²⁷²

²⁶⁹ el-Mu'cemu'l-Mûsîka'l-Kebîr, IV, s.157. İbn Hurdâzbih, Ubeydullah b. Abdullah (ö.300/911?), **Kitâbü'l-Lehv ve'l-Melâhî**, thk: Ğattâs Abdülmelik el-Haşabe, 1984, el-Heyetü'l-Mısriyyetü'l-Amme li'l-Kitab, s.18.

²⁷⁰ el-Harezmî, **Mefâtihu'l-Ulûm**, s. 260; Recep Uslu, X. yy.'da *Ansiklopedi Bilgini Harizmî ve Eserindeki Mûsikî Bilgileri*, s.65.

²⁷¹ İbn Hurdâzbih'e göre **mutlak**: “Lahinlerde parmaklar kullanılmadan telin boş haliyle icra edilen nağmelerdir.” İbn Hurdâzbih, Ubeydullah b. Abdullah, **Kitâbü'l-Lehv ve'l-Melâhî**, s.48.

²⁷² et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, s. 175.

UDUN BİR TELİNDEN ELDE EDİLEN PERDELER

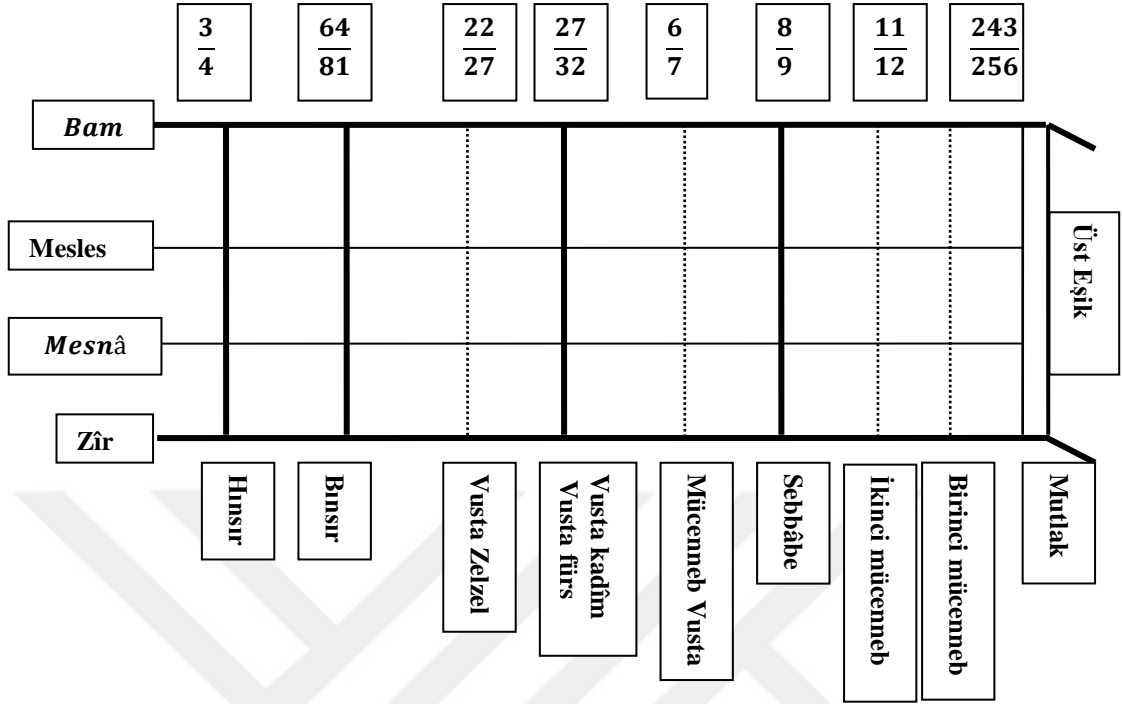
1. MUTLAK
2. MÜCENNEB SEBBÂBE
3. MÜCENNEB SEBBÂBE SANÎ
4. SEBBÂBE
5. MÜCENNEB VUSTA
6. VUSTA FÛRS
7. ZELZEL VUSTASI
8. GARİB
9. BINSİR
10. HINSİR

Şekil 1: Udun bir telinden elde edilen perdeler

UDUN TELLERİ

- | | |
|--------|----------------------------|
| 1. TEL | BAM : EN KALIN TEL |
| 2. TEL | MESLES : |
| 3. TEL | MESNA: |
| 4. TEL | ZÎR: |
| 5. TEL | HADD/ZÎR SANÎ: EN İNCE TEL |

Şekil 2: Udun Telleri



Şekil 3: Udun sapı

Vusta perdesi iki çeşittir. Bunlardan ilki vusta zelzel olarak isimlendirilen sebbâbe ile hınsır perdesinin tam ortasına yakın bir bölgede tel uzunluğunun yaklaşık 22/27 lik bölümüne tekabül eden perdedir. Diğerisi ise vusta fûrs olup müellif bununla vusta kadîmi kastetmektedir. Bu da hınsır perdesinden bir tanini aralığı kadar önde ve tel uzunluğunun 27/32 lik bölümüne tekabül eder. Hakikatte Vusta fûrs ile vusta kadîm aynı şey değildir. Ancak aralarındaki mesafe sesle fark edilmeyecek kadar yakın olduğundan ikisi bir kabul edilir. Vusta fûrsün hakikatteki oranı tel uzunluğunun 68/81 i kadardır. Mücenneb sebbâbe perdesi zelzel vustasından bir tanini daha pest konumdadır.²⁷³ Mücenneb vustası aynı zamanda vusta kadîm olarak da geçmektedir. Sebbâbe perdesine en yakın perde mücenneb vustasıdır. Mücenneb vustanın yeri, telin 22/27 lik kısmına takabül eder. Bir başka görüşe göre ise 6/8 lik orana karşılık gelmektedir.²⁷⁴ Mücenneb sebbâbe sâni perdesi, vusta kadîmden bir tanini daha pesttir.

²⁷³ Ğattâs, *Kemâlû Edebi'l-Gınâ*, s.49.

²⁷⁴ *Mûsika'l-Kebîr*, s.127.

Bu verilere göre mücenneb sebbâbe sâni perdesi tel uzunluğunun 243/256 lık oranıyla elde edilir. Fârâbî'nin zikrettiği garib perdesi, vusta kadîmle arasındaki fark Bakiye aralık kadardır. Bu ise $(27/32) \cdot (243/256) = (6561/8192)$ oranına tekabül eder. Binsır perdesine çok yakın bir mesafedir.²⁷⁵ Böylece ilk bam telinde 10 perde bu şekilde elde edilir. Ancak her telin hınsır perdesi bir sonraki telin mutlak haliyle aynı olacağı için diğer üç telden elde edilecek nağme veya perde sayısı 27'dir. Dolayısıyla udun dört telinden elde edilecek perde sayısı toplam 37'dir. Ali el-Kâtib bu sayının 49 olduğunu belirtmişse de bizce bu sayısı 37'dir. Ğattâs da perde sayısının 37 olması gerektiğini belirtmiştir.²⁷⁶ Müellif zikredilen nağmelerin “sakîl” ve “hafîf”lerinin olduğundan bahseder. Sakîl nağmelerin tabakası udun bam ve mesles telleri, hafîflerin tabakası ise mesna ve zîrdır. Sakîllerin, hafîflerden ayrılma noktası mesles telinin hınsır perdesi, hafîflerin sakîllerden ayrılma noktası mesnanın mutlak nağmesidir. Kısaca biri siyâhta üst oktavda diğeri ise sicâhta yani karar perdesi bölgesindedir.

Sonuç olarak perdelerin telin uzunluğuna oranı şu şekildedir: Sebbâbe perdesi telin 8/9, binsır perdesi 64/81, hınsır perdesi 3/4, vusta kadîm 27/32, mücenneb vusta yaklaşık 6/7, zelzel vustası 22/27 oranındadır.

PERDELER	TEL ORANLARI
1. SEBBÂBE	8/9
2. MÜCENNEB VUSTA	6/7
3. ZELZEL VUSTASI	22/27
4. VUSTA KADÎM/FÜRS	27/32
5. BINSIR	64/81
6. HINSIR	3/4

Şekil 4: Perdeler ve Tel oranları

²⁷⁵ Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Gınâ**, s.49.

²⁷⁶ Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Gınâ**, s.50.

Müellif, udun sapında perdelerin parmak hesabıyla bulunacağından bahseder. Ona göre önce udda telin bir ucunun muşt (مشط) yani alt eşiği, diğer ucunun enf (انف) yani üst eşik kısmına getirilerek sapına muştta yakın bitiminde hınsır perdesi elde edilir. Daha sonra onun zayıf olmayan bir parmak pest tarafında ise bınsır perdesi, vusta fürs ve sebbâbe arasındaki parmak mesafesi ile bınsır ve hınsır arasındaki mesafeyle aynı olmalı, zelzel vusta ve bınsır arasındaki mesafenin aynısı sebbâbe ve mücenneb sebbâbe perdesinde de aynı olmalıdır. Bu şekilde perdeler belirlendikten sonra telin akordunda bamın sebbâbe perdesinin üst oktavı mesna telinin bınsır perdesinde, mesna sebbâbe perdesinin üst oktavı zîr telinin bınsır perdesinde, bam vusta fürs perdesi ile zîr telinin mutlak hali ve mesnanın hınsırı bu şekilde uyumluluğunu korumuş olur.

3.4. Aralık:

Arapça bu'd (بعد) kelimesinin çoğulu eb'âd'ın (ابعاد) Türk mûsikîsindeki karşılığı aralıktır. Ali el-Kâtib'e göre perdelerden çıkan nağmeleri eskiler "bu'd-eb'âd" olarak isimlendirmektedir. Ancak müellif konunun daha iyi anlaşılması için iki ses veya iki nağme arasındaki mesafe olarak tekrar tanımlar. Ona göre her aralık iki nağmeyi kuşatır ve her biri diğerinden daha sakîl (pest) veya daha hafîftir (tiz). Dolayısıyla aralık sayısı her zaman nağmeden bir eksiktir. *Mûsîka'l-Kebîr*'de bu'd kemiyetleri farklı iki nağme arasındaki oran olarak tanımlanır.²⁷⁷ İbn Sînâ'ya göre bitişik iki nota arasındaki mesafe mânâsındadır.²⁷⁸

Müellife göre aralıklar üç kısma ayrılmaktadır.

1. Küçük ölçekli aralıklar
2. Orta ölçekli aralıklar
3. Büyük ölçekli aralıklar

3.4.1. Küçük ölçekli aralıklar:

Müellife göre küçük ölçekli aralıklar tanini, yarım tanini, Bakiye aralığıdır.

²⁷⁷ *Mûsîka'l-Kebîr*, s. 114.

²⁷⁸ Ahmet Turabi, "*İbn Sînâ-Mûsikî*", İstanbul-Litera Yayıncılık, 2004, s.10.

3.4.1.1.Tanini:

Türk mûsikîsinde 9 komalık, 1800 cente sahip bir majör tonun karşılığı tanini aralığı olarak geçmektedir.²⁷⁹ Tanini aralığı iki Bakiye ile bir komadan meydana gelir.²⁸⁰ Müellife göre bu aralıkların ilki bamin mutlakı ve sebbâbesi arası, ardından sebbâbe ile bınsır arasındaki aralıktır. Bu şekilde her tel üzerinde tanini aralık mevcuttur. Ayrıca müellif tanini aralığının bir diğer isminin “meddeh” olduğundan bahseder. Recep Uslu, Harezmî’ye göre de tanînî aralığının: (المدة) müdde, (العودة) avde olarak da isimlendirildiğinden bahsetmektedir. Telin 1/9 luk kısmını kapsar.²⁸¹ Ancak müdde kelimesi Fârâbî’nin *Mûsîka’l-Kebîr*’inde meddeh (مَدَّة) imlasıyla yazılmıştır.²⁸²

3.4.1.2.Yarım Tanini:

Müellife göre yarım tanini aralığı bınsır ve hınsır perdeleri, bir de vusta ve sebbâbe perdeleri arasındaki mesafedir. Bu aralıklara aynı zamanda “Bakiye” aralığı da denilmektedir. Ancak Bakiye aralığı ile yarım tanini tam olarak birbirinin aynısı olmasa da birbirine yakın olduklarından dolayı bu şekilde kabul edilmektedirler. Bu aralığın bir diğer ismi ise “yarım meddeh”tir.²⁸³ İbn Sînâ ve Harezmî ise “fadla” (فضلة) aralığının da Bakiye ile aynı mânâda kullanıldığını ifade eder.²⁸⁴ Fârâbî ise fadlayı avdenin yarısı olarak tanımlıyor.²⁸⁵ "Zü'l-erbaa"yı "zü'l-hamse"ye böldüğümüz zaman geriye "fadla" kalır.²⁸⁶

3.4.2. Orta ölçekli aralıklar:

Ali el-Kâtib orta ölçekli aralıkları dördü ve beşli aralık tanımlamaktadır. Bunlar “Ellezî bi’l-erba’a” ve “Ellezî bi’l-hams”dır.

²⁷⁹ M. Ekrem Karadenizli, *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*, Ankara-İşbankası Yayınları, s.10.

²⁸⁰ H. Sadettin Arel, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*, İstanbul-İleri Türk Mûsikîsi Konservatuvarı Yayınları: 2, 1968, s.5.

²⁸¹ el-Harezmî, *Mefâtîhu'l-Ulûm*, s. 264; Uslu, X. yy.'da *Ansiklopedi Bilgini Harizmî ve Eserindeki Mûsikî Bilgileri*, s.66.

²⁸² *Mûsîka’l-Kebîr*, s.144.

²⁸³ Aynı tarif Faruqi tarafından da yapılmıştır. Bkz. el-Farukî, *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*, s. 161.

²⁸⁴ Turabi, *İbn Sînâ- Mûsikî*, s.40. ; el-Harezmî, *Mefâtîhu'l-Ulûm*, s. 264

²⁸⁵ *Mûsîka’l-Kebîr*, s.145.

²⁸⁶ *Mûsîka’l-Kebîr*, s.140.

3.4.2.1.Ellezî bi'l-erba'a:

Orta ölçekli aralıkların ilki “Ellezî bi'l-erba'a” bazı kaynaklarda “zü'l-erba'a” olarak da geçmektedir.²⁸⁷ Buna dörtlü aralık denmektedir. Bu aralıkta dört nağme vardır. Bütün tellerde başı bamın mutlakı, sonu hınsırı olarak gösterilir. İbn Sînâ'ya göre notalar arasındaki uyumun birinin 3, diğerinin 4 olduğu aralıktır.²⁸⁸ Günümüzde la-re aralığı dörtlü aralığa örnek olarak gösterilebilir.

3.4.2.2.Ellezî bi'l-hams:

Orta ölçekli aralıkların ikincisi “Ellezî bi'l-hams” bazı kaynaklarda “zü'l-hamse” olarak da geçmektedir.²⁸⁹ Beşli aralık demektir. Müellif bununla beş nağmeyi kasteder. Başı bamın mutlakı, sonu ise meslesin sebbâbesidir. Aynı şekilde diğer perdelere de intikali sağlanabilir. "Zü'l-hamse", "zü'l-küll"e bölündüğünde "zü'l-erba'a" kalır.²⁹⁰ Günümüz sisteminde la-mi aralığı beşli aralığa örnek olarak gösterilebilir.

3.4.3. Büyük ölçekli aralıklar:

Müellifin bahsettiği büyük ölçekli aralıklar Fârâbî'nin ki ile paralellik arz etmektedir. Bu tür aralıkların kendi aralarında bir uyuma sahip olduğundan bahseden Fârâbî, “Ellezî bi'l-küll” ve iki katı olan “Ellezî bi'l-küll merreteyn” arasındaki uyumun en büyük uyum olduğunu belirtir. Daha sonra Ellezî bi'l-küll ve'l-hams ondan sonra ise Ellezî bi'l-küll ve'l-erba'a aralığının uyumu gelir.²⁹¹

3.4.3.1.Cem'/Ellezî bi'l-küll:

Müellife göre bu aralık “bi'l-küll” olarak isimlendirilir ve aynı zamandaa “cem” de denir. Kısaca bir sesin kendisi ile üst veya alt oktavındaki sesin arasında kalan aralıktır. Buna göre bir cem'ideki başlangıç nağmesi ile son nağme aynıdır ve buna “büyük uyum” denir. Bunun ilki bamın mutlakı, mesnanın sebbâbesini kapsayan aralıktır. Bu önceden bahsi geçen kısımdır. İkincisi ise bamın sebbâbesi ve mesnanın hınsırını kuşatır. Üçüncüsü de bamda vusta fûrs ve mesna hınsırını kapsar ve zîrin mutlakı gibidir. Dördüncüsü bamın hınsırı ki o meslesin mutlakı ve zîrin sebbâbesidir.

²⁸⁷ Mûsîka'l-Kebîr, s. 143.

²⁸⁸ İbn Sînâ Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ min Kitâbi's-Şifâ, s.19.

²⁸⁹ Mûsîka'l-Kebîr, s. 143.

²⁹⁰ Mûsîka'l-Kebîr, s. 143.

²⁹¹ Mûsîka'l-Kebîr, s. 181.

Beşincisi meslesin sebbâbesi ve zîrin bınısıdır. Altıncısı mesleste vustanın mücennebi ve zîrin hınısıdır.²⁹² Fârâbî “Ellezî bi'l-küll” kavramının “Zü'l-erba'a” ve “zü'l-hamse”nin toplamına eşit olduğunu belirtir.²⁹³ Hıfnî ve Ğattâs bu terimi “*bir oktav aralığındaki yedi uyumlu notayı içeren en tiz ile en pesti arasındaki oranın 1/2 olduğu aralık*” olarak tanımlamıştır.²⁹⁴

3.4.3.2. Ellezî bi'l-küll merreteyn/ Cem'u't-tâm:

Müellif “Ellezî bi'l-küll merreteyn” aralığının aynı zamanda “Cem'u't-tâm” olarak da isimlendirildiğini ifade eder. Bu aralık “Ellezî bi'l-küll”ün iki katı olup on beş nağmeden oluşur. Bu nağmelerin başı bamın mutlakı, sonu beşinci telin bınısıdır. İbn Sînâ'ya göre bu aralık çift oktav olup iki tane dördlü ve iki tane beşli aralıktan meydana gelir.²⁹⁵

3.4.3.3. Ellezî bi'l-küll ve'l-erba'a:

Ellezî bi'l-küll ve el-erba'a bir oktav aralığı ve dördlünün toplamından meydana gelir. Müellife göre bu aralık on bir nağmeden oluşur. Başı mutlakın bamı sonu ise zîrin sebbâbesidir. Ğattâs'a göre bu aralığın oranı $(1/2) * (3/4) = 3/8$ 'dir.²⁹⁶

3.4.3.4. Ellezî bi'l-küll ve'l-hams:

Ellezî bi'l-küll ve'l-hams bir oktav aralığı ve beşlinin toplamından meydana gelir. Müellife göre bu aralık on iki nağmeden oluşur. Başı mutlakın bamı sonu ise zîrin vustasıdır. Ğattâs'a göre bu aralığının oranı $(1/2) * (2/3) = 1/3$ 'tür.²⁹⁷

3.4.3.5. Di'f Ellezî bi'l-erba'a merreteyn:

Müellife göre bu aralık on üç nağmeden meydana gelir. Bu nağmelerin başı bamın mutlakı sonu ise zîr telinin hınısır perdesidir.

²⁹² Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Gınâ**, s.61. Ayrıca bkz. Udun oktav aralığının elde edilişi **Mûsika'l-Kebîr**, s.124.

²⁹³ **Mûsika'l-Kebîr**, s.143.

²⁹⁴ **Mûsika'l-Kebîr**, s.140.

²⁹⁵ İbn Sînâ, **Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ min Kitâbi'ş-Şifâ**, s.47.

²⁹⁶ **el-Mu'cemu'l-Mûsika'l-Kebîr, II**, s.366.

²⁹⁷ **el-Mu'cemu'l-Mûsika'l-Kebîr, II**, s.367.

3.4.3.6.Bi'l-küll ve di'f Ellezî bi'l-erba'a:

Müellife göre bu aralık on dört nağmeden meydana gelir. Bu nağmelerin başı bamın mutlakı sonu ise beşinci telin sebbâbesidir.

3.5. Cins ve çeşitleri

Cins (جنس) kelimesinin çoğulu ecnâs (اجناس) olup, mûsikîde özel dörtlü ve beşlilerin adıdır. Türk mûsikîsinde ise dörtlü ve beşli aralıklara cins kelimesi yerine “çeşni” tabiri kullanılmaktadır.²⁹⁸ Cins, İbn Sînâ'ya göre üç aralığa bölünmüş dörtlülerdir.²⁹⁹ Müellif ise anlatımına cinsin tanımını yapmadan hemen cins çeşitleriyle başlamıştır. Ona göre cins çeşitleri, eskilerin ve yenilerin birlikte kabul ettikleri üzere üçtür. Bunlardan birincisi güçlü olan cins, “kâmil”dir. Aynı zamanda bu cins “kavî” diye de adlandırılır. İkinci cins ise “mülevven”dir ki diğerinden gücü daha azdır, aynı zamanda “levnî” olarak da adlandırılır. Mülevvenin bu ismi almasının sebebi ise kendisiyle boyandığı, renklendirildiği ve ortaya çıktığı surettir. Üçüncüsü “Nâzım” ise lahinlerin en yumuşağı ve en az uyumlu olanı olarak kabul edilir. Bölümleri ilk resmedilen ve nazmedilen odur. Bu sebepten ötürü kendisine “nâzım” adı verilmiştir. Nâzım, aynı zaman da “te'lîfi” olarak da isimlendirilir. Mukavva (güçlendirilmiş) bunlar arasında en kuvvetli olanıdır.

Müellifin bu şekilde tasnifine baktığımızda diğer mûsikişinas ve nazariyatçılarda da benzer sınıflamalar görülmektedir. Konunun daha iyi anlaşılması ve diğerleri ile arasındaki farklılık ve benzerliklerin ortaya çıkması için aşağıda bazı sınıflamalara da değineceğiz. Sınıflamalardan önce, Hüseyin Sadettin Arel'in vermiş olduğu şu bilgiden söz etmeliyiz:

Arel'e göre :

Diatonik cins: tam ses + tam ses + yarım ses

Kromatik cins: küçük üçlü + yarım ses + yarım ses;

²⁹⁸ İsmail Hakkı Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleri*, İstanbul-Ötüken Yayınları, 2006, s.49.

²⁹⁹ İbn Sînâ, *Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ min Kitâbi's-Şifâ*, s.45.

Enarmonik cins: iki tam ses + çeyrek ses + çeyrek sestem meydana gelmektedir.³⁰⁰

Kindî'ye göre üç çeşit cins bulunmaktadır.³⁰¹

1. Tanini cinsi (Diyatonik) : tanini+ tanini + fadla
2. Levnî cinsi (Kromatik) : fadla+ fadla + üç tane yarım tanini
3. Telîfî cinsi (Enarmonik) : İrhâ (çeyrek tanini) + İrhâ + iki tanini aralığı

Fârâbî'ye göre cins tasnifi şu şekildedir:³⁰²

1. Kavî (قوي): Bu cins de kendi içinde üç gruba ayrılmaktadır.
 - a. El-Cinsü'l-kavî zü'l-tad'îf (الجنس القوي ذو التضعيف)
 - b. El-Cinsü'l-kavî el-muttasıl (الجنس القوي المتصل)
 - c. El-Cinsü'l-kavî el-munfasıl (الجنس القوي المنفصل)
2. Leyyin (لين): Bu cins de kendi içinde üç gruba ayrılmaktadır.
 - a. Nâzım (ناظم): anarmonik
 - b. Râsim (راسم):
 - c. Mülevven (ملون): kromatik

İbn Sînâ'ya göre de cinsler üç çeşittir.³⁰³

1. **Kavî** (قوية) : (Diyatonik-Güçlü)
2. **Mu'tedil** (معتدلة) (Orta) : Bu cinse râsime (راسمة) de denir.
3. Rahve (رخوة) (Zayıf): Bu cins de ikiye ayrılır.
 - a. Mülevven (ملونة) (Kromatik/renkli)
 - b. Te'lîfiyye (تألفية) (Enarmonik/ahenkli) olmak üzere ikiye ayrılır.

İbn Sînâ'ya göre kavî cinsler nefse güç ve kuvvet kazandırmaktadır. Mutedil ve rahve ise nefse zayıflık, bağımlılık ve moral bozukluğu izlenimi vermektedir. Nefis genel olarak kavî cins iştihmeyi arzular. Bu sesleri iştihmediği zaman bir kopma meydana gelir. Râsime bu kopmanın şeklini çizer, mülevven ise kesip atmayı ifade eder.³⁰⁴

³⁰⁰ Hüseyin Sadeddin, Arel, **Türk Müsikîsi Kimindir?**, Kültür Bakanlığı Yayınları-Ankara, 1990, s.131.

³⁰¹ Zekerîya Yusuf, **Müellefâtü'l-Kindiyyi'l-Mûsikîyye**, s.59.; el-Farukî, **An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms**, s. 125.

³⁰² el-Farukî, **An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms**, s. 126.

³⁰³ Turabi, **"İbn Sînâ- Mûsikî"**, Litera Yayıncılık, 2004, s.39.

³⁰⁴ Turabi, **"İbn Sînâ- Mûsikî"**, s.39.

Harezmi'ye göre üç çeşit cins vardır.³⁰⁵

1. **Tanîn:** Bu cinse kavî ve mukavvî de denir. Bu dörtlü cins "müdde+ müdde + yarım müdde" den meydana gelmektedir. Bu cins mutlak, sonra sebbâbe, sonra bınsır ve hınsır perdeleri şeklinde gösterilebilir. Bu cins nefsi heyecana, aşırı mutluluğa, coşkunluğa sevkeder. "**Richî**" (الرجلي) yani erkeksi olarak isimlendirilmektedir.
2. **Levnî veya mülevven:** Bu dörtlü cins "yarım müdde + yarım müdde + üçte bir müdde + üç yarım müdde" olarak meydana gelmektedir. Levnî cins, kişiyi cömertliğe, özgürlüğe ve cesarete sevkeder. "**Hunsevî**" (الخنثوي) yani çift cinsiyetli olarak isimlendirilmektedir.
3. **Te'lîfî:** Bu cins nâzım ve râsim olarak da adlandırılmaktadır. Bu dörtlü cins "çeyrek müdde + iki müdde" den meydana gelmektedir. Bu cins ruhta daralma, sıkılma ve üzüntüye sevkeder. "**Nisvî**" (النسوي) yani "kadınsı" olarak isimlendirilmektedir.

Et-Tahhân'a göre lahinler üç cinstir.³⁰⁶

1. **Kavî:** Bu cins aynı zamanda *mukavva* olarak da isimlendirilmektedir. Aynı zamanda bu cins kâmil olarak kabul edilmektedir.
2. **Mülevven:** Kavî cinse göre kuvvet bakımından daha alt tabakadadır.
3. **Nâzım:** Mülayemet bakımından en zayıf ve en yumuşak lahindir.

Et-Tahhân devamında Ali el-Kâtib gibi lahinleri bir başka vecih üzere üç sınıfa ayırmıştır.

- a. **Cermî:** Şiir, telif ve îkâdan oluşur.
- b. **Basîti:** Şiir-telif veya telif-îkâ'dan oluşan yapıdır.
- c. **Hattî:** Bu lahin çeşidi Cermî'de zikredilen üç unsurdan sadece *telif*'i içinde barındırmaktadır.

Et-Tahhân **nâzım**'a aynı zamanda **basîti** de denildiğini ifade etmiştir.

Yukarda yapılan tasniflere baktığımızda birbirine çok yakın isimlendirmeler dikkati çekiyor. Ancak bazı yerlerde, farklılıklar görülmektedir. Bütün bunlar göz önünde

³⁰⁵ Uslu, X. yy.'da Ansiklopedi Bilgini Harizmî ve Eserindeki Mûsikî Bilgileri, s.66.

³⁰⁶ Et-Tahhân, **Havî'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, s. 31-32.

bulundurulduğunda Ali el-Katib ile et-Tahhân'ın tasnifi birbirine daha yakın görülmektedir.

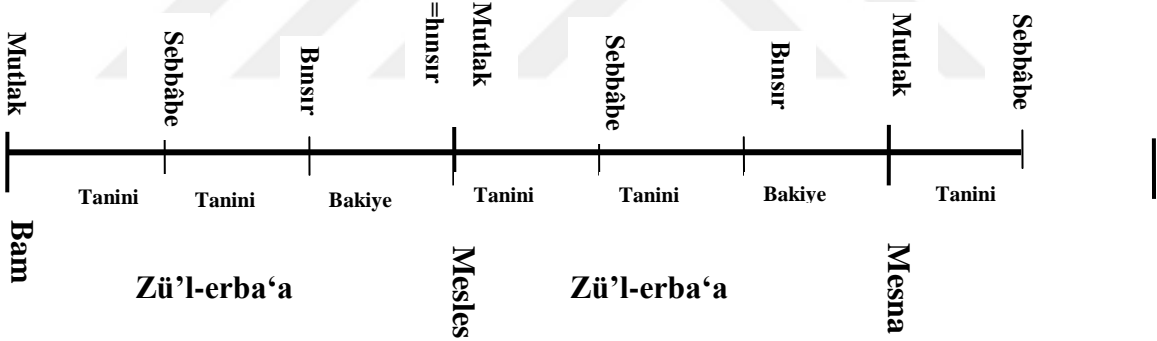
3.6. Cem' ve çeşitleri:

Büyük ölçekli aralıklar bölümünde tanımını yaptığımız cem' yani skala özel dörtlü ve beşlilerin bir araya gelmesiyle meydana gelmektedir. Müellif "Nağmelerin cinsleri" başlıklı bölümde cins kelimesi geçmekte ise de içerik olarak bu bölümde özel cem' çeşitlerini anlatmıştır. Müellife göre cumhurun kabul ettiği en meşhur skalalar üçtür.

3.6.1. Birinci skala:

Bamın mutlak, sebbâbe, bınsır ve hınsırından, meslesin sebbâbe, bınsır ve hınsırından oluşur. Bu skala Araplar tarafından "zü'l-meddeteyn" olarak isimlendirilir. Kısaca bu dizi şu şekilde formülize edilebilir:

Formül: Tanini+Tanini+Bakiye+Tanini+Tanini+Bakiye+Tanini



Şekil 5: Birinci Skala

Ğattâs'a göre günümüzde Arap mûsikîsinde bu diziye acem veya çargah adı verilmektedir. Mutavassitun ise bu diziyi uşşak diye isimlendirmiştir.³⁰⁷

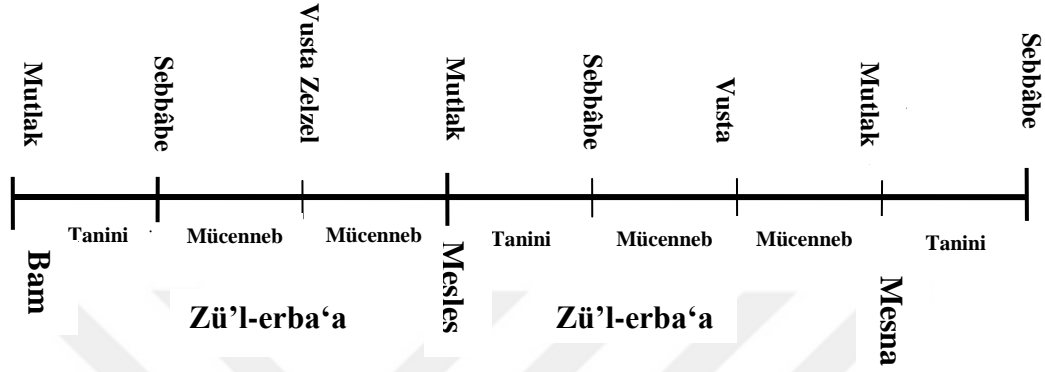
3.6.2. İkinci skala:

Bamın mutlak, sebbâbe, vusta zelzel ve hınsırından, meslesin sebbâbe, vusta zelzel ve hınsırından oluşur. Geçmiş dönemde Araplar tarafından "kavî müstakim"

³⁰⁷ Ğattâs, *Kemâlû Edebi'l-Gınâ*, s.55.

olarak adlandırılan bu skala günümüz Arap mûsikişinasları tarafından ise rast olarak isimlendirilmektedir.³⁰⁸

Formül: Tanini+Mücenneb+Mücenneb+ Tanini+Mücenneb+Mücenneb+Tanini



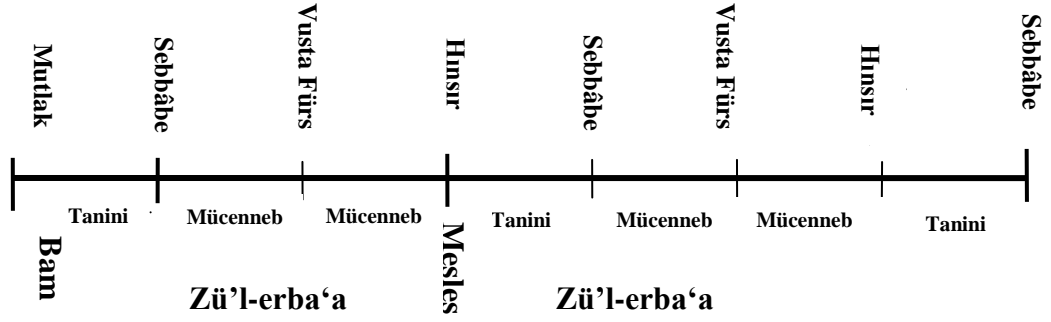
Şekil 6: İkinci Skala

3.6.3. Üçüncü skala:

Müellifin üçüncü olarak bahsettiği skala değil, özel dörtlü olarak isimlendirilen bir cinstir. Bu bölümün üçüncü çeşidi Ali el-Kâtib tarafından farklı bir şekilde verilmiş. *Mûsika'l-Kebîr*'de yaptığımız incelemeler sonucunda bu üç çeşidin tam olarak verildiğini gördük. Bu yüzden Ali el-Kâtib'in farklı olarak vermiş olduğu bu son bölümü Fârâbî'den alarak ikisini bir arada vermeyi uygun gördük. Fârâbîye göre bu skala bamın mutlak, sebbâbe, vusta fürs ve hınsırından; meslesin sebbâbe, vusta fürs ve hınsırından oluşur.³⁰⁹

³⁰⁸ Ğattâs, *Kemâlû Edebi'l-Gınâ*, s.56.

³⁰⁹ *Mûsika'l-Kebîr*, s.135.



Şekil 7: Üçüncü Skala

Müellife göre bu cins en uyumlu olarak kabul edilmektedir. Ğattâs bunu “asl-ı evvel” cinsinin ikinci çeşidi olarak tanımlamaktadır. “Asl-ı evvel” cinsi “zü’l-meddeteyn” ve “kavî müstakim” olarak ikiye ayrılır. Bu çeşitlerin her biri de kendi arasında üç kısma ayrılır:

3.6.3.1. Zü’l-meddeteyn:

3.6.3.1.1. Birinci çeşidi:



Şekil 8: Zü’l-meddeteyn- 1.çeşidi

Ğattâs bu cinsin bugün Arap mûsikîsinde acem olarak adlandırıldığından bahsediyor. Mutavassitun ise bunu uşşak olarak nitelemiştir.³¹⁰ Türk mûsikîsinde ise çârgâh dördlüsü olarak gösterilir.³¹¹

Formül: Tanini+Tanini+ Bakiye

³¹⁰ Ğattâs, *Kemâlü Edebi’l-Gınâ*, s.56.

³¹¹ Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleri*, s.50.

3.6.3.1.2. İkinci çeşidi:



Şekil 9: Zü'l-meddeteyn- 2.çeşidi

Bu çeşidi Ğattâs günümüz Arap mûsikîsinde nihavent veya uşşak cinsi olarak belirtmektedir. Mutavassituna göre ise nevâ olarak isimlendirilmektedir.³¹² Türk mûsikîsinde buselik dörtlüsü olarak kullanılmaktadır.³¹³

Formül: Tanini+ Bakiye+Tanini

3.6.3.1.3. Üçüncü çeşidi:



Şekil 10: Zü'l-meddeteyn- 3.çeşidi

Üçüncü çeşidi Ğattâs günümüz Arap mûsikîsinde kürdî olarak ifade eder. Mutavassituna göre buselik olarak adlandırıldığını belirtir.³¹⁴ Türk mûsikîsinde ise kürdî dörtlüsü olarak kullanılmaktadır.³¹⁵

Formül: Bakiye+Tanini+Tanini

3.6.3.2. Kavî müstakim:

3.6.3.2.1. Birici çeşidi:

Ğattâs bu çeşidin Arap mûsiki ıstılahındaki karşılığının rast olduğunu belirtir.³¹⁶

Formül: Tanini+mücenneb+mücenneb

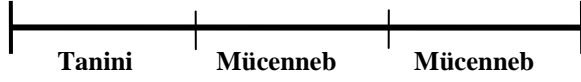
³¹² Ğattâs, *Kemâlû Edebi'l-Gınâ*, s.56.

³¹³ Özkan, a.g.e. , s.50.

³¹⁴ Ğattâs, *Kemâlû Edebi'l-Gınâ*, s.56.

³¹⁵ Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleri*, s.51.

³¹⁶ Ğattâs, *Kemâlû Edebi'l-Gınâ*, s.56.



Şekil 11: Kavî müstakim- 1.çeşidi

3.6.3.2.2. İkinci çeşidi:

Ğattâs'a göre bu çeşidin bugünkü Arap mûsikî ıstılahındaki karşılığı bayatidir. Mutavvassitun ise bu cinsi nevrûz veya hüseyini olarak isimlendirmektedir.³¹⁷

Formül: mücenneb+mücenneb+tanini



Şekil 12: Kavî müstakim- 2.çeşidi

3.6.3.2.3. Üçüncü çeşidi:

Ğattâs'a göre bu çeşidin bugünkü Arap mûsikî ıstılahındaki karşılığı segâhtır. Eskiler tarafından ırak olarak isimlendirilmektedir.³¹⁸

Formül: mücenneb+tanini+mücenneb



Şekil 13: Kavî müstakim- 3.çeşidi

3.7. Tarîka:

Sözlükte Arapça “yol, metot, üslup, menhec, yöntem, sistem, prosedür” mânâsına gelen bu kelimenin çoğulu tarâik (طرائق) ve turuk (طرق)tur.³¹⁹ Mûsikîde

³¹⁷ Ğattâs, *Kemâlû Edebi'l-Gınâ*, s.56.

³¹⁸ Ğattâs, *Kemâlû Edebi'l-Gınâ*, s.56.

³¹⁹ *El-Müncid*, s.908.

tarîkaya çeşitli mânâlar verilmiştir. Bunlar arasında cins, makam, giriş müziği³²⁰ veya aranağme gibi çeşitli anlamlar görülmektedir. Ancak *Kemâlû Edebi'l-Ginâ*'da özellikle makam olarak tanımlanmasının daha doğru olduğunu düşünüyoruz. Amnon Shiloah da bu terimin makam olarak kullanılmasının yerinde olacağını düşünmektedir. Ancak bu makam teriminin günümüzde tasvir edilen makam tanımının tamamen dışındadır. Shiloah, Ali el-Kâtib'in eserin bazı yerlerindeki ifadelerinden çıkarımda bulunarak ritmik unsurların da içinde bulunduğu mûsikîal yapı olarak isimlendirilebileceğini vurgular.³²¹ Başka bir yerde müellif tarîka kavramını İran enstrumantal müziğin melodi kalıpları için kullanmıştır.³²² Ancak bu terimin dışında “lahn”, “nağme”, “destan”, “mecrâ”, “isba³²³”, “şedde” gibi terimlerin birbirinin yerine kullanıldığını görmekteyiz. Ğattâs, bu terimi özellikle melodi ve ritmik örgünün beraber kullanıldığı heyet olarak tanımlamaktadır. Çünkü eskilerin bu tabiri îkâ ile beraber kullandığını örnek verir.³²⁴ Ğattâs'ın bu ifadesi *Abdülkâdir Merâğî*'nin *Câmiu'l-Elhan*'nında da bulunmaktadır. Merağî “*sakîl-i evvel-i mutlak, mezmûmun sakîl-i evveli, mahmûlün sakîl-i evveli*” gibi ifadeleri kullanarak bu tarîkaların îkâlarla beraber kullanılmasına örnek vermektedir.³²⁵ Faruqi ise pek çok mûsikişinastan alıntılar yaparak icra şekli, ritmik makam, makam, enstrumantal mûsikî gibi çeşitli anlamlarda kullanıldığını belirtiyor.³²⁶ Farmer ise bu terimin makam ve cins mânâsında kullanıldığını ifade etmesine rağmen daha çok cins mânâsında kullanıldığı görüşündedir.³²⁷

Müellife göre tarîkalar hakkında farklı görüşler vardır. Bazıları tarîkaları perdelere göre bazıları ise parmak isimlerine göre sınıflandırmaktadır. Müellifimiz parmak isimlerine göre tasnifte bulunmuştur. Ali el-Kâtib'e göre en meşhur tarîkalar mutlak, mezmûm, mahmûl, mahsûr olmak üzere dördtür. Bunlar arasında perdeler sırayla artarak devam eder. En pest perdede mutlak vardır.

³²⁰ Bkz. Nuri Uygun, *Safiyüddinn Abdülmü'min Urmevî ve Kitâbü'l-Edvârı*, İstanbul Kubbealtı Neşriyat, 1999, s.250.

³²¹ Shiloah, *Kemâlû Edebi'l-Ginâ*, s. 16-18.

³²² Shiloah, *Kemâlû Edebi'l-Ginâ*, s. 17.

³²³ Parmak mânâsındadır. Özellikle udda perdelerin yerine parmak isimleri kullanılmıştır.

³²⁴ *el-Mu'cemu'l-Mûsîka'l-Kebîr*, IV, s.38-39.

³²⁵ Ubeydullah Sezikli, *Abdülkâdir Merâğî ve Câmiu'l-Elhân*'ı, s.242.

³²⁶ el-Farukî, *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*, s. 353-354.

³²⁷ Farmer, *Studies in oriental music First volume: History and Theory*, (Ed : Eckhard Neubauer), 1997, s.105.

- a. **Mutlak (مطلق):** Bu tarîka hınsır perdesine nispet edilir. Çünkü her telin son perdesi hınsır olup o da bir sonraki telin mutlak hali yani telin açık haline eşittir. Mutlak tarîka denilmesinin sebebi bir tarîkada mutlak ve mutlağın komşuları olan yani hınsır nağmelerinin çok kullanılmasıdır.
- b. **Mezmûm (مزموم):** Mezmûm, sebbâbe perdesi yani işaret parmağının bastığı perdeye nispet edilerek elde edilen tarîkadır. Ğattâsa göre : "Eskilerin nağme cinsleri hakkında kullanmış oldukları bir tarif olan mezmûm, sebbâbe parmağıyla sebbâbe perdesi üzerinde yapılan nağmelerdir."³²⁸ Et-Tahhân mezmûmun cömertlik, kerem, şerefın anlatıldığı şiirlerde kullanıldığını belirtmektedir.³²⁹
- c. **Mahmûl (محمول):** Müellife göre mahmûle bu ismin verilmesinin sebebi iki tarîka arasında yani mutlak ve mezmûm taşınmasıdır. Mahmûl vusta perdesine nispet edilir. Hurdâzbih bu tarîkayı orta parmağın (vusta) kullanılmasıyla meydana gelen nağme cinsleri olduğunu ve bunların İshak'tan önce vusta kadîm ve daha sonraları kullanılan vusta zelzelin de dâhil olduğunu belirtmiştir. Et-Tahhân mahmûlün hareketli şiirlerde coşkunluğu ve lezzeti arttırmada kullanıldığını belirtmektedir.
- d. **Mahsûr (محصور):** Bınsır perdesine nispet edilerek elde edilen tarîkadır. Müellife göre mahsûra da bu ismin verilmesinin sebebi sesin ve sesin gücünün onda sınırlandırılmış olmasıdır. Et-Tahhân'a göre mahsûr üzüntü, yas, geçmiş hatıraları anlatan şiirlerde kullanılır.

Ali el-Kâtib'e göre tarîkalar, özellikle iki vusta ve bınsır perde yerlerine göre oluşturulan cinslerle meydana gelir. Ona göre sebbâbe bütün lahinlerde ortak olarak kullanılıp, lahin ismi zikredilen üç cinsin dışına çıkmaz.

Müellif bu bölümde mecrâ (مجرى) kelimesini kullanmaktadır. Mecrâ lugatte "akıntı, akım, sel, hat, kanal" mânâsında kullanılmaktadır. Ğattâs'a göre bu terim edebiyatta harfin hareketi mânâsında, mûsikîde ise lahinlerin cinsi için güzel nağmelerin kullanıldığı yöntemlerdir. Bu terimi ilk defa İshak el-Mevsîlî'nin kullandığını ifade

³²⁸ İbn Hurdâzbih, **Kitâbü'l-Lehv ve'l-Melâhî**, s.45.

³²⁹ et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, s. 214.

eder.³³⁰ Faruqi'ye göre ise özellikle belirli îkâlarla birlikte kullanılan dörtlülerdir.³³¹ Ali el-Kâtib iki vusta ve bînsıra *mecâri* (مجاري) demektir. Bir lahinde bu üçünden ikisi müşterek kullanıldığında *mürecceh* (مرجع) ismini alır. Sebbâbe nağmesi yumuşayıp ve mücenneb nağmesi ile değiştirildiğinde *tecnîb* (تجنيب) olarak adlandırılır. Bu şekli alan lahne ise *mücenneb* (مجنّب) denir. Müellif bu isimlendirmelerin kendi görüşü olduğunu söylemiştir.

Başta müellif tarîkaların parmak isimlerine göre nispet edildiğini ancak neye nispet edileceği bilinmediği zamanlarda bunların maktalarına, başlangıçlarına hatta îkâlarına göre nispet edilebileceğinden bahseder. Buna göre *mâhûrî*, *muhâlîf*, süreycî, Ma'bedî, garîzî gibi ifadeler başka sebeplerden ötürü nispet edilmektedirler.

Mâhûrî (ماخوري) îkâya nispet edilerek isimlendirilir. Çünkü *mâhûrî* îkâdaki bazı darpların vurulmamasıdır. Çoğunlukla îkâdaki asıl tekli vuruşların kaldırılmasıyla yumuşak vuruşlarla hızlandırılarak yapılır. Müellif *mâhûrî*'nin kendi dönemindeki birçok insan tarafından *sakîl-i sâni-i muhaffef* olarak bilindiğini söyler.

Muhâlîf (مخالف) de îkâya nispet edilerek adlandırılır. Müellife göre *muhâlîf* en az iki devirden meydana gelen îkân, devirleri arasında birbirinin tersinin kullanılmasıdır. Yani iki devirli vuruşlarda ikinci ilkinin zıttı veya tam tersi durumun meydana gelmesidir. Ali el-Kâtib bunun remel ve hezeceerde kullanıldığını ve lahne güzelliği kattığını belirtir.

Süreycî, *Ma'bedî* ve *Garîzî* gibi terimlerin de zikredilmesinin gerekliliğinden bahseder. Müellife göre kendi dönemlerinde kendine has üslup ve tavırları olan bu mûsikîşinasların okumuş oldukları lahinlere isnaden bu şekilde adlandırılmıştır

³³⁰ el-Mu'cemu'l-Mûsika'l-Kebîr, V, s.65.

³³¹ el-Farukî, *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*, s. 126.

3.8.Mûsikî/Lahin/Gınâ:

3.8.1. Tanımı ve konumu:

Mûsikî kelimesi Latince "Musica", eski Yunanca'da ise "Mousike" veya "Mousa"dan alınmıştır.³³² Bu kelime "bereket, ferahlık, zenginlik" tanrıçalarına nispet edilmekte ve bu tanrıçaların herbiri "موسا" "Mousa" olarak isimlendirilmektedir. Daha sonra bu kelimenin çeşitli şekillerde türetilmesi sonucu "Mûsikâ", "Mûsikî" ifadesi günümüzde son halini almıştır.³³³ Ancak bir başka rivayete göre musiki kelimesi iki kelimeden mürekkeptir. Birinci kelime "mousa" peri manasında, ikinci kelime "ike" veya "ika" ise "kanışulan dil" manasında olup kısaca perilerin konuştuğu dil anlamında da kullanılmaktadır.³³⁴

Hasan Ali el-Kâtib *Kemâlü Edebi'l-Gınâ*'da "mûsikî adı" başlıklı müstakil bölüm tahsis etmiştir. Ona göre her sanatın bir kemâl noktası, bir faydası vardır ki, bu sayede nefis mükemmelliğe ve üstünlüğe ulaşır. Diğer sanatlar gibi mûsikî sanatı da pek çok hükümdar, dirayetli ve marifet sahibi kişiler tarafından ilgi ile karşılanmıştır. Ali el-Kâtib'e göre mûsikî sözcüğü "lahin" anlamındadır. Lahin ise belirli bir kompozisyona göre bestelenmiş ve (çeşitli anlamları ifade etmek için) sözcükleri meydana getiren harflerle birlikte söylenen nağmeler topluluğudur. Müellife göre mûsikî lafzı, adını kendisi gibi büyük, şan ve şerefe sahip "Musikakia" isimli en büyük felekten almıştır.³³⁵

Et-Tahhân Yunan filozoftan alıntı yaparak mûsikînin ruhani ve cismani arasında bir sanat olduğunu ifade eder. Bir başka tanıma göre aded, hareket ve zamandan neşet etmiştir.³³⁶ Eflatun, Arap mûsikî nazariyatçılarına göre mûsikî teorisinin kurucusu kabul edilen Pythagoras'un³³⁷ mûsikî hakkında şu sözleri söylediğini ifade eder: "İnsanların hayatlarında onlara en faydalı olan sanatlar marifet, tıp ve mûsikidir."³³⁸ Pek çok filozof ilimler tasnifinde mûsikîyi riyaziyyat ilminin bir alt dalı olarak göstermiştir.

³³² Suphi Ezgi, *Nazarî Amelî Türk Mûsikîsi*, İstanbul Belediyesi Konservatuvarı Neşriyatı, İstanbul, 1940, I, s.8.

³³³ Selim Hulv, *el-Mûsikâ en-Nazariyye*, Beyrut, 1972, s. 12.

³³⁴ Erdoğan Ateş, *Türk Din Musikisi*, İstanbul Rağbet Yayınları, 2015, s. 21.

³³⁵ Çattâs, *Kemâlü Edebi'l-Gınâ*, s.45., et-Tahhân, *Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, s.163.

³³⁶ et-Tahhân, *Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, s. 163.

³³⁷ Farmer, "Grek Theorists of Music in Arabic Translation", *Chicago Journals/ History of Science Society-ISIS*, Vol. 13, No. 2 (Feb. 1930), pp. 325.

³³⁸ Çattâs, *Kemâlü Edebi'l-Gına*, s. 24.

Bütün bu sistematik tasniflerin temeli, Eflatun'dan sonra Aristo tarafından yapılmıştır. Aristo'ya göre ilimler pratik, poetik ve teorik şeklindedir. Matematik en yüce sayılan teorik bir ilim olup mûsikî, astronomi, optik ve mekanik matematiğin alt dallarından birer kısım olarak kabul edilmektedir.³³⁹

Aynı şekilde Kindî de riyâziyât ilmini :

1. Adet ilmi yani aritmetik
2. Te'lif ilmi yani mûsikî
3. Hendese ilmi yani geometri
4. Tencîm ilmi yani astroloji şeklinde tasnif etmiştir.³⁴⁰

Taşköprülüzâde Ahmed b. Mustafa *Miftâhüs'saâde ve Misbâhüs'siyâde* adlı eserinde de riyaziyat ilmini, hendese, hey'et, aded ve mûsikî olarak dört kısma ayırmıştır.³⁴¹

Ahmed b. et-Tayyib es-Serahsî'ye göre mûsikî ilmi hakkıyla tahsil edildiğinde ve ona dair tevil kabul eden her mesele etraflıca ele alındığında -pek çok filozofun da ifade ettiği gibi- matematik, geometri ve astronominin üstünlük bakımından mûsikî biliminden aşağıda kalacağını söylemektedir. Ona göre, ancak sıradan insanlar bu ilmin mânâsını bırakarak sadece sözüyle uğraşmışlardır. Güzel icra edemedikleri halde bunu yaptıklarını iddia ederek bu işi bilmeyen ve tahsili olmayan insanlardan bir şeyler kazanmaya başlamışlardır. Mûsikîyi tahsil edenler ise bu sanatın hakkını vererek bu ilme tazim nazarı ile bakmış ve onunla nefislerinde iyilikle ve adaletle davranmayı dilemişlerdir.³⁴²

Ali el-Kâtib bu açıklamaların ardından Kindî ve Fârâbî'nin tanımlarına yer vermiştir. Kindî'ye göre lahin şiir, kompozisyon ve îkâ' olmak üzere üç unsura sahiptir. Fârâbî'ye göre ise lahin, tamamı veyahut çoğu uyum halinde bulunan, bilinen bir cem' ile belirli bir şekilde dizilen ve yine belirli bir cins ve aralıklar kullanılarak, bir îkâya göre birbirine intikalinin sağlanmasıyla ortaya çıkan nağmeler topluluğudur.³⁴³

İbn Sînâ'ya göre mûsikî, nağmelerin durumlarının birbirleriyle uyumlu olup olmaması, nağmeler arasındaki farklı zamanlar (îkâ') ve melodilerin nasıl telif edildiğini

³³⁹ Hüseyin, Akpınar, "İlimler Tasnifinde Mûsikînin Yeri", *İstem*, 2005, Sayı 5, s.192.

³⁴⁰ Zekerîya Yusuf, *Müellefâtü'l-Kindiyyi'l-Mûsikiyye*, s.70.

³⁴¹ Taşköprülüzâde Ahmed b. Mustafa, *Miftâhüs'saâde ve Misbâhüs'siyâde*, Beyrut, 2010, s. 261.

³⁴² Ğattâs, *Kemâlû Edebi'l-Gınâ*, s.32.

³⁴³ Ğattâs, *Kemâlû Edebi'l-Gınâ*, s. 45., *Kitâbu'l-Mûsîka'l-Kebîr*, s.47.

araştıran matematiksel bir ilimdir. Buna göre İbn Sînâ'da mûsikînin iki önemli unsuru vurgulanmıştır. Birincisi nağme, diğeri ise îkâ'dır.³⁴⁴ Er-Râzî'ye göre de mûsikî İbn Sînâ'nın belirttiği gibi nağme ve îkâdan meydana gelmektedir.³⁴⁵

Et-Tahhân göre lahin bir sesin tizden peste doğru bir nağmeden diğeri nağmeye dönüşmesi halidir.³⁴⁶ Et-Tahhân bir başka yerde ise mûsiki lafzını lahin ve nağmeler topluluğu olarak tavsif etmiştir.³⁴⁷ Lahin kelimesi sözlükte kaideye uygun güzel ses, nağme, ezgi, birden fazla sesin bir araya gelerek oluşturduğu mûsikî cümlesi, ahenk mânâsında kullanılmaktadır.³⁴⁸ Yukarıda zikredilen tanımlara ek olarak sınırlılıklar kısmında tanımladığımız diğeri önemli nazariyatçıların eserlerinde herbirinin kendilerine göre bir tanım yaptığını görmekteyiz.³⁴⁹ Mûsikî, lahin, gınâ, nağme gibi kavramlar kadim kitaplarda bazen birbirinin yerine kullanılmıştır. Her dönemin kendine ait mûsikî dili olması hasebiyle bunların mânâlarını ancak öncesi ve sonrasına göre belirleyebiliriz. Örneğin *İhvân-ı Safâ*'ya göre mûsikî, gınânın kendisidir. Gınâ, telif edilmiş lahinlerdir.³⁵⁰ Ancak Fârâbî gınâ ve mûsikîyi aynı mefhum olarak kabul etmemiştir.³⁵¹ Çoğunlukla hadis ve diğeri İslam kaynaklarında mûsikî kelimesinin yerine kullanılan ğına “yetinmek, bir şeye ihtiyacı olmamak” mânâsında kullanılmıştır.³⁵² İbn Hurdâzbih'e göre ğına hudânın türetilmesiyle meydana gelmiştir.³⁵³ Harezmi'nin *Mefâtihu'l-Ulum* adlı eserinde ise mûsikî, lahinlerin te'lîfi mânâsında kullanılmıştır.³⁵⁴

³⁴⁴ İbn Sînâ, *Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ min Kitâbi'ş-Şifâ*, s.9. Turabi, *İbn Sînâ- Mûsikî*, s.6.

³⁴⁵ Fahrettin Coşkun, İdris Çakıroğlu, “Fahreddin er-Râzî'nin Müzik Risalesi”, s. 14.

³⁴⁶ Et-Tahhân, *Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, s.32.

³⁴⁷ Et-Tahhân, *Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, s.163.

³⁴⁸ Devellioğlu, Ferid, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*, Ankara Aydın kitabevi, 2007, s.540.

³⁴⁹ Bkz.: Kalender, Ruhi, “15. Yüzyılda Arapça Müsikî Terimleri ve Türkçe Karşılıkları”, *Ankara Üni. İlahiyat Fak. Dergisi*, XXIV., s.486., Henry George Farmer, *Studies in oriental music First volume : History and Theory*, (Ed : Eckhard Neubauer), 1997, s.9; Fârâbî, *Kitâbu'l-Mûsîka'l-Kebîr*, (thk. ve şerh Ğattâs Abdülmelik Haşebe-Mahmud Ahmed el-Hıfînî), Kahire, 1967, s. 47.; İbn Sînâ, *Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ min Kitâbi'ş-Şifâ*, (tahkik: Zekeriya Yusuf), Kahire, 1977, s.9.

³⁵⁰ *Resâilu İhvâni's-safâ ve Hullânu'l-vefâ*, (thk. Arif Tamir), Beyrut-Paris, 1995, s. 198

³⁵¹ Arpad Ehad, “*Ğına*”, *İslam Ansiklopedisi (İA)*, MEB Yayınları, IV, 777.

³⁵² İbn Manzûr, *Lisânü'l-Arab*, Beyrut, 1994, XV, 136.; Behlül Düzenli, *İslâm Kültür Tarihinde Mûsikî*, İstanbul, 1998, s.2

³⁵³ İbn Hurdâzbih, *Kitâbü'l-Lehv ve'l-Melâhî*, s.41

³⁵⁴ el-Harezmi, *Mefâtihu'l-Ulûm*, s. 259, Uslu, X. yy.'da *Ansiklopedi Bilgini Harizmî ve Eserindeki Mûsikî Bilgileri*, s.65

Ayrıca Kindî cemi'lerin te'lîfi yani nağmelerin te'lîfi mânâsında ³⁵⁵ kullanmış ve bazı yerlerde ise lahin yerine cevânib (جوانب) kelimesini de kullanmıştır.³⁵⁶

3.8.2. Mûsikî/Lahin/Gınâ Kısımları ve Kullanım Alanları:

Ali el-Kâtib mûsikîyi iki kısma ayırmıştır. Bunlardan birincisi nazarî/teorik diğeri ise amelî/pratiktir. Teorik olanın pratiğe göre daha anlamlı, faydalı, sağlam ve üstün olduğunu belirten müellif ikisinin bir araya gelmesiyle hakiki ve arzu edilen mûsikînin ortaya çıkabileceğini vurgulamaktadır. Müellif kendi dönemindeki mûsikîşinaslar arasında teoriyle uğraşanların pratikten, pratikle uğraşanların ise teoriden yoksun kaldıklarından şikâyet etmektedir. Ona göre her iki grubun da birbirlerine çok ihtiyacı vardır. Özellikle bu ilmin kaide ve kurallarına dikkat etmeyen icracıların belli bir müddet sonra yaptıkları hatalardan dolayı mûsikîde iyiyi kötüden, doğruyu yanlıştan, güzeli çirkinden ayıramaz hale gelebildiklerini ifade ederek kendilerini bu hatalara rağmen üstat olarak nitelendirmelerinden duyduğu üzüntüyü belirtmektedir. Müellife göre nazariyatın yani teorik kısmın anlaşılması güç ancak faydası daha fazladır.

Ali el-Kâtib bu konuda kendi fikirlerini daha da kuvvetlendirmek maksadıyla Nikomakûs'un telifine (besteleme) dair kitabında söylemiş olduğu şu ifadelerle yer vermiştir: *“Hakiki felsefeyi öğrenmek isteyen kişi için, mûsikîye dair amelî çalışmalar ne kadar önemli ise nazarî araştırmada bulunmak da en az onun kadar önemlidir. Zira iki sanatın (nazari ve amelî) birbirine üstünlüğü yükseklik, mertebe ve saadetin zirvesi doğru felsefenin kemâli demek olan ilmin hakikati hesaba katıldığında hiç de az değildir. El ile çalışmak hizmet yollarından biridir. Nazari ilmin, amelî ilme kıyası, işlerin yapılmasını emreden veya yasaklayan marangoz ustasının, işçilere olan konumu gibidir.*

İşte bu ilmin nazariyatı konusunda kıyas yoluna gidenler ve zikrettiğimiz bu şeyleri öğrenmek isteyenlere gerçek mûsikîşinaslar adı verilir. Bu sanatta (nazariyat) anlayış namına ne varsa icracılara değil bunlara nispet edilir. Güzel bir binanın işçilere değil de mimara nispet edilmesi gibi.

³⁵⁵ Zekeriya Yusuf, **Müellefâtü'l-Kindiyyi'l-Mûsikîyye**, Bağdat, 1962, s.60. Ahmet Hakkı Turabi, **el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri**, M.Ü.S.B.E. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Dnş. Yrd. Doç. Dr Nuri Özcan, İstanbul, 1996, s. 125.

³⁵⁶ Zekeriya Yusuf, , **Müellefâtü'l-Kindiyyi'l-Mûsikîyye**, s.54. Turabi, **el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri**, s. 120.

Özetle, nazariyat ameliden daha değerlidir. Nazari olan ameli olandan önce gelir. Amelin nazariye olan ihtiyacı, bedenin ruha, duyunun hisse olan ihtiyacı gibidir. Sokrates ve Eflatun buna şahitlik ederler. Architas bu konuda mûsikî adında bir kitap yazmıştır. Şöyle demiştir: Mûsikîle ilgilenen, bunu el ile icra eden yani pratikle uğraşan ve bunun için âletler edinen, sebeplere, illetlere ve kıyaslara yanî nazariyata bakmayanlar müzisyen değildirler, bunlara icracı denilir. Bunların her biri yaptığı işe nispet edilir. İlim sahipleri ise asıl müzisyen olarak isimlendirilmesi gerekenlerdir. İcraya olan ihtiyaç bunun için gerekli değildir. Bu ilmin şerefi herkes tarafından bilinir. Bu konuda söylenenlerin bir kısmını zikrettik.³⁵⁷

Müellif mûsikînin sınıfları, kısımları başlığı altında pek çok yerde tasnifler yapmıştır. Bunlardan bazıları kendi tasnifi bazıları ise diğer filozof ve mûsikişinasların vermiş olduğu tasniflerdir. Bunlar arasında en fazla alıntı yaptığı filozof Fârâbî'dir. Fârâbî'ye göre lahinler iki kısımdır:

- a) **Duyulara haz vermek için telif edilenler:** Gına bakımından azdır.
- b) **Hem duyulara hem de insan nefsinde hayal ve infial uyandıranlar:** Olgunluğa ulaşmış lahinler olup vezinli şiirlerle beraber okunurlar. Birinci lahine göre daha faydalı olarak kabul edilmektedir. Olgunluğa ulaşmış lahinler de kendi arasında üç kısma ayrılır.
 1. **Güçlendirici lahinler:** (الألحان المقوية)
 2. **Yumuşatıcı lahinler:** (الألحان المليئة)
 3. **Düzeltici lahinler:** (الألحان المعدلة): Bu lahinlere istikrarî ve aynı zamanda hafıza (koruyucu) lahinler de denilmektedir.³⁵⁸

Ali el-Kâtib *Kemâlû Edebi'l-Gına*'nın bir başka yerinde Fârâbî'nin lahinleri üç sınıfa ayırdığını söyler. Bunlar sırasıyla:

- a. Nefse sadece dinleme lezzeti ve rahatlık verir.
- b. Nefse fayda verir ve bunun yanında hayaller, infialler oluşturur, onun içinde bir takım şeyler tasavvur etmesine, bazı hallere benzemesine yol açar ve onda resimler çizer. Bu durum gözle görülen heykeller ve sanat eserleri gibidir.

³⁵⁷ Ğattâs, *Kemâlû Edebi'l-Gınâ*, s.33-34.

³⁵⁸ Ğattâs, *Kemâlû Edebi'l-Gınâ*, s.35.

- c. Bunlardan bazısı vardır ki sadece göze estetik bir güzellik sunar. Bazıları çeşitli şeylere, onların tepkilerine, fiillerine, huylarına özelliklerini taşır. Eskiden insanların ilahlarının benzerleri diye saygı gösterip tapındıkları heykeller böyledir. Bunlar bir mahlûk şeklinde ve çeşitli fiilleri, huyları, her birinin nispet edildikleri iradeleri yansıtırlar. Hind diyarında da şu anda durum böyledir.³⁵⁹

Fârâbî'nin *Mûsîka'l-Kebîr*'inde Ali el-Kâtib'in yapmış olduğu tasniften biraz daha farklı bir sınıflandırma mevcuttur. Bu tasniflerden ilki:

Lahinler özetle üç çeşittir:³⁶⁰

- Birincisi, ruha lezzet, kulağa bir hoşluk kazandırır ve rahatlık verir.
- İkincisi, nefse yukarıdaki kazandırdığı özelliklerle beraber, nefiste gözle görülen bir takım şeyler gibi bir takım hayaller, tasavvurlar ve resimler oluşturur.
- Üçüncüsü, canlılardaki lezzet verici veya eziyet verici etkileşimlerden - infialatlardan- meydana gelen lahinlerdir. Örneğin insanın üzüntü ve sevinç durumunda gösterdiği seslendirmeler bunlara örnek olarak verilebilir.

İkinci sınıflama ise şöyledir:

- Lezzetli lahinler** (الألحان المذة) : kulağa ve ruha rahatlık veren lahinler olup istirahatın doruk noktasında kullanılmaktadır. Bunlar infiali lahinler için de faydalıdır.
- İnfiâlî lahinler** (الألحان الانفعالية): Ruhta etkiye neden olabilecek lahinlerdir. Etkileşim esnasında ortaya çıkan hareketlerin sonucunda veya etkileşime tabi olarak çıkan ahlak ve karakterler esnasında meydana gelen lahinlerdir.
- Hayâlî lahinler** (الألحان المتخيلة): Özellikle ruhta tahayyüle, tasavvura ve emellere sevk eden lahinler. Şiir ve hitabette kullanılırlar. Bu tür lahinlerin faydaları şiir sözleri ile paraleldir.

Sözler güzel ve tatlı bir nağme ile birleştiği zaman daha tesirli olur. Bu üç lahnin bir arada olduğu durumlarda meydana gelen tesir en mükemmel ve en faydalı olandır. Bu lahinler şiir sözleri ile birleştiği zaman şiirin tesirini de arttırır.³⁶¹ Devamında Ğattâs

³⁵⁹ Ğattâs, *Kemâlû Edebi'l-Gınâ*, s.142.

³⁶⁰ *Kitâbu'l-Mûsîka'l-Kebîr*, s.62-63.

³⁶¹ *Kitâbu'l-Mûsîka'l-Kebîr*, s.66-67.

Abdülmelik ve Ahmed Hıfn, özellikle bu lahinlerin mânâlara delâlet eden sözlerle beraber olması durumunda daha fazla etki bıraktığını ifade etmektedir.³⁶²

Kitabın bir başka bölümünde müellif eskilerin lahinleri harem (الحرمى), bast (البسطى) ve hatt (الخطى) olmak üzere üç kısma ayırdığından bahseder.

“**Harem**”, şiir, telif ve ik olmak üzere üç unsurdan oluşur. Bu üç unsur müziğin tm konularını kapsayan tam bir yapıdır.

“**Bast**”³⁶³, telif-şiir veya telif-ik dan oluşur. Kindî’ye göre şiir ve ik bir araya gelmezler. Çünkü ik lahin hareketinin bir özelliğidir. Telif ve şiirden oluşan lahinler daha çok hudâ vb lahinlerde yapıldığı gibidir. Hikyelerin anlatılışı esnasında ik’nin çok kullanılmadığı lahinlerdir. Ancak telif ve ik’dan oluşan lahinler hem ritim letinin hem de enstrumanlar tarafından ik’nin hissedildiği lahinlerdir.

“**Hatt**” ise sadece teliften oluşur. Bu da iki kısma ayrılır. Birisi bütün hissedilenlerde görülür. Tellerin akort edilmesi sırasında çıkarılan ses, başlangıç vuruşları gibi. Bu eskiler tarafından “seslerin girişi” diye isimlendirilir. Diğerisi ise nefesli sazlarda yani mizmarlarda sesin akordunu oturtmak için kullanılan sesleridir.³⁶⁴

Son olarak lahinlerin tasnifi ile ilgili Kindî’nin de bir ayrıma gittiğini görmekteyiz.³⁶⁵ Ona göre lahinler mtetl (المتالى) ve l mtetl (لا متالى) olmak üzere ikiye ayrılır.

a.) Mtetl: (Ardarda) Bir notadan başlayıp tiz veya pestte doğru birer birer artarak meydana gelen lahin türüdür.

b.) L mtetl: (Ardarda olmayan) ise levleb (اللولبى) ve muvaşşah (المواřřاح) olmak üzere ikiye ayrılır.

b.1. Levleb (Helezoni): Levleb de kendi arasında levleb dâhil (içe doğru helezoni) (اللولبى الداخلى) ve levleb haric (dışa doğru helezoni) (اللولبى الخارجى) olarak ikiye ayrılır.

³⁶² Kitâbu’l-Mûsîka’l-Kebîr, s.66.

³⁶³ Bu terimi Ahmet Hakk Turabî’de Kindî ile ilgili çalışmasında kullanmıştır. Bkz. “*Eb Ya’kub b. İşhk el-Kindî’nin Msk Risâlelerinde Tespit Edilen Terimler*”, M.....,İstanbul-2005, s.70.

³⁶⁴ Ğattâs, *Keml Edebi’l-Gn*, s.76.

³⁶⁵ Zekeriya Yusuf, *Müellefâtü’l-Kindyyi’l-Mskiyye*, s.61-62; Turabî, *el-Kindî’nin Msk Risâleleri*, s. 126-127.

b.2. Muvaşşah (Örgü) diye isimlendirilen bu çeşit dafir (الضفير) olarak da isimlendirilmektedir. Dafir de kendi arasında munfasıl ve müştebek olmak üzere ikiye ayrılmaktadır.

b.2.1. Munfasıl (Ayrık örgü): Bir notadan başlayıp diğerine geçiş yapar. Yine ilk devreye döndükten sonra geçiş yaptığı yerden ikincinin harici nağmesine geçer. İkinci ve en son geçtiği notanın arasında kalarak ahenk sağlanmış olur.

b.2.2. Müştebek (Bileşik örgü): Bir notadan başlayıp başka birine geçilir. Ardından tekrar ilk devreye geçilir ve sonuna kadar devam eder. Sondan başa tekrar dönüş gerçekleştirilerek bu çeşit tamamlanmış olur.

Mûsikî insanlığın başlangıcından beri varlığını korumuş ve hemen hemen hayatın her alanında kendini göstermiştir. Özellikle filozoflara baktığımızda onlar mûsikînin en küçük faydasının insanları eğlendirmek olduğunu iddia etmişlerdir. Müellif eserin bir kısmında mûsikî/lahin/gınanın hakikatte böyle olmadığı halde bazı gruplar tarafından sadece eğlence aracı olarak kullanıldığını zanneden insanların varlığından bahseder. Ancak hukema (filozoflar) ise mûsikîyi siyaset, hile ve tedavi olmak üzere birçok sahada kullanmışlardır.³⁶⁶ Korkakları cesaretlendirecek, hafîf meşrep insanları ağır başlı hale getirecek kadar kuvvetli ve tesirlidir. Kısaca mûsikînin en küçük faydası insanları neşelendirmektir. Sonraki başlıklarda mûsikînin fazileti ve tesirine dair bilgiler daha tafsilatlı bir şekilde izah edileceği için burada bu kadarıyla iktifa etmeyi uygun gördük.

3.8.3. Mûsikînin/Lahnin/Gınânın Fazileti:

Bir önceki bölümün sonunda mûsikînin fazileti ve tesirine dair vermiş olduğumuz kısa bir anlatımın ardından bu bölümde konuyu daha ayrıntılı bir şekilde işleyeceğiz. Ali el-Kâtib lahinlerin fazileti hakkında bazı insanların nağmelerden yararlanmanın kıymetini bilmediğini ve bu yararın sadece nefsi harekete geçirme, şarabın içilme vesilesi ve işitme lezzetinden ibaret olduğunu zannettiklerini söyler. Müellife göre usûlünün açıkça belli olduğu, konularının iyice bilindiği durumlarda ondan istifade etmek, önceki cümlede zikredilen faydalardan çok daha büyük ve şerefli. Elbette lahinlerde/nağmelerde kulağa tatlı gelen ve ruhu harekete geçiren bir

³⁶⁶ Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Gınâ**, s.22. Bu konuda benzer ifadeler Ebu'l-Hüseyn Muhammed b. el-Hasan b. et-Tahhân da kullanmıştır. Bkz. **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, s. 16.

özellik vardır. Ancak müellife göre bu özellikler lahinlere/nağmelere nispet edilen konumların en basitidir.³⁶⁷ Ebu'l-Hüseyn Muhammed b. el-Hasan et-Tahhân ve Hurdâzbih'e göre gınânın/lahnin konuşmaya olan üstünlüğü konuşanın dilsiz, sağlığın hastalığa olan üstünlüğü gibidir.³⁶⁸

Eflatun'a göre lahinler, insanlara tanrı tarafından ihsan edilmiştir. Asıl gaye sadece eğlenmek değil yaşanan acıların hafifletilmesi ve en önemlisi hatalarla dolu kalplerin düzeltilmesidir.³⁶⁹ Hermes'e³⁷⁰ göre Cenâb-ı Allah (c.c) insanların zayıflığını bilmesinden ötürü halet-i ruhiyelerinin düzelmesi ve önemli günlerde kendisine yakınlığı arttırmak için bu ilmi bize bahşetmiştir.³⁷¹ Gevrekzâde, Eflatun'dan bu konu ile ilgili şu ifadeleri nakleder: *“Biliniz ki filozoflar müziği oyun ve eğlence için değil, kişiye fayda vermek, ruhi lezzetler sağlamak, insanın psikolojisini rahatlatmak, kuru mizaçları nemlendirmek, fizyolojiyi dengelemek ve kanın akışını düzenlemek için ortaya koymuşlardır. Bu ilmi inkar edenler ise müziği sadece meyhanelerde ve sokaklarda dinleyip ilkelerini, anlamlarını ve ortaya konuşurken sebepini kavramadan, bu ilmin sadece oyun ve eğlence için olduğunu zannederek dinen yasaklamışlardır.”*³⁷²

Ali el-Kâtib'e göre lahinlerin fazileti süfli zevklerle kıyas edilmeyecek kadar mühimdir. Ona göre: “Eskilerin savaş ve barış hallerinde kullandıkları bir takım lahinleri vardır. Bunlardan bazıları insana güç, kuvvet verir, bir kısmı ise dinginlik kazandırarak yorgunluk ve bitkinliği giderir. Filozoflar lahinlerin insana pek çok fayda, hikmet, hey'et, ahlak kazandırdığını ve onu kendisinden istenilen şeyleri yapmaya yönlendirdiğini, ona ilim, insani güzellikler verdiğini ve nefis-i nâtuka³⁷³ bilgisine vesile

³⁶⁷ Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Gınâ**, s.22.

³⁶⁸ et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, s. 13. Yahşi, **Mufaddal B. Seleme'nin Kitâbü'l-Melâhi ve Esmâiha adlı eserinin incelenmesi**, s.76. İbn Hurdâzbih **Kitâbü'l-Lehv ve'l-Melâhi**, s.43.

³⁶⁹ Casimire, Colombe, **Müziğin İnsan ve Hayvanlara Etkisi**, Haz: Prof. Dr. Salih Ergan-Ahmet Şahin Ak, İstanbul Ötüken Yayınları, Nisan-2012, s.27.

³⁷⁰ Felsefi literatürde Hermes olarak kullanılan bu isim İslam literatüründe Hz. İdris (a.s) olarak kabul edilmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Mahmut Erol Kılıç, “Hermes”, **DİA**, XVII, s. 229.

³⁷¹ et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, 15.

³⁷² Turabi, **Gevrekzâde Hafız Hasan Efendi ve Mûsikî Risâlesi**, s.99.

³⁷³ Süleyman Uludağ **Nefs-i Nâtuka** için : *“Bizatihi maddeden mücerret, ama maddeyle faaliyette bulunan cevher.”* demiştir. Bkz. Süleyman Uludağ, **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, İstanbul-Kabalcı Yayınevi, 2005, s.275; Hasan Kâmil Yılmaz ise *“insanlara hayat veren can”* mânâsında kullanmıştır. Bkz. Hasan Kâmil Yılmaz, **Anahatlarıyla Tasavvuf ve Tarikatlar**, İstanbul, 2004, s. 311.

olduğunu düşünürler.”³⁷⁴ Ancak *İhvân-ı Safâ* ise lahinlerin her millet tarafından aynı duygu ve heyecanla karşılık bulmasının imkânsız olduğunu hatta aynı duygu ve düşünceye sahip milletlerde dahi tepkilerin tamamen farklılık gösterebileceğini özellikle belirtmektedir.³⁷⁵

Burada lahinlerin faziletine dair müellifin kastettiği mûsiki, tamamen kadim lahinler eksenindedir. Günümüzde nasıl ki bazı mûsikîşinaslara göre gerçek mûsikî “Klasik Türk Mûsikîsi” olarak isimlendirilen ve Itri (ö.1711-12), Hammamizâde İsmail Dede Efendi (ö.1846), Zekâî Dede (ö.1897) gibi büyük bestekârların ortaya koyduğu üslup kabul ediliyorsa aynı şekilde Ali el-Kâtib’e göre de hakiki mûsikî İshak el-Mevsîlî, İbrahim el-Mevsîlî gibi kendinden önceki dönemlerde yaşamış önemli mûsikîşinasların icra ettiği mûsikîdir. İshak el-Mevsîlî’nin kadîm gınaların korunması ve önemine dair söylediği: “*Keşke eskilerden aldıklarımızı öğrendiğimiz gibi icra edebilseydik.*” ifadesi dikkat çekicidir. Çünkü kendi döneminde pek çok sahada olduğu gibi mûsikide de otorite birinin böyle bir açıklamada bulunarak devamında “*bu sanata hakkıyla icra edemeyenler hakkında gerisini siz düşünün*” demesi durumun ciddiyetini ortaya koymaktadır.³⁷⁶ Öyleki Hammamizade İsmail Dede’ye atfedilen “*Bu işin tadı kaçtı*” meşhur sözünün bir yansımasını kendinden yaklaşık 1000 sene önce yaşayan döneminin en kudretli mûsikîşinası İshak el-Mevsîlî’nin ifadelerinde görmekteyiz.

Ali el-Kâtib’e göre yeni yapılan lahinler meyveler gibidir. Çok geçmeden çürüyüp atılırlar. İnsanlar her yıl önceki yıllarda yapmış oldukları eserleri terk ederek yenisini yapmaya çalışmışlardır. Müellif her sene yeni bir şarkı yapıp bir sene sonra unutulmaya yüz tutmuş bu tür şarkılardan kaçınmak gerektiğini düşünür. Bu tür eserleri Acemlerin maymun ve çekirge hikâyesine benzetmektedir. Hikâye şöyle anlatılır: “Bir maymun çekirge avlamaya başlamış. Bir çekirgeyi avlayınca onun üstünde oturarak bir saat bekler ama yeni bir tane görünce ona saldırıp almaya çalışınca ilk tuttuğu uçup gidiyormuş. Uzun süre birini bırakıp diğerini alırken hiçbir şey elde edememiş. Sadece son tuttuğu ile kalmış.” Müellife göre bu şekilde eser veren insanlar da böyledir. Bir şarkı yaptıklarında içinde buldukları seneyi kurtarırlar ama önceki şarkıları unutulup

³⁷⁴ Ğattâs, *Kemâlû Edebi'l-Gınâ*, s.23.

³⁷⁵ *Resâilu İhvâni's-safâ ve Hullânu'l-vefâ*, s. 204.

³⁷⁶ Ğattâs, *Kemâlû Edebi'l-Gınâ*, s.29.

gider. Sadece dönemin kralları hakkında söylenmiş ve şiir yönünden ezberlenmeye değer çok az eser kalıcılığını korur ve ezberlenir.³⁷⁷

Eski ğınâların faziletine dair müellif şunları anlatıyor: Onların uzun süre kulaklarımızda tekrarlandığını duyarsın, şarkıcılar her defasında bestelendiği günden bu ana kadar onu naklettikleri halde ruhlar ondan sıkılmaz, kulaklara rahatsızlık vermez, geçen günler onları yıpratamaz. Her gün güzellikleri ve tazelikleri artar. Yeni şarkılar arasında eski tarzdan çıkan ve insanlara güzel gelen ve sevilen pek azdır. Reşid³⁷⁸, İbrahim b. Meymun el-Mevsilî'ye eski ve yeni şarkıları sormuş o da şöyle demiştir: Eski şarkılar üstünlüğü bilinen güzelliği baktıkça inceledikçe anlaşılın eski dövme gibidir. Onu inceledikçe güzellikleri ortaya çıkar. Yeni şarkı ise yeni dövme gibidir. Görüntüsü başta hoşuna gider ama inceledikçe ayıpları ortaya çıkar ve güzelliği azalır.³⁷⁹ Et-Tahhân eski ğınânın yenilere olan üstünlüğü hakkında başka kişilerden nakiller yapmıştır. Bu nakillere göre eski ğınâlar vezin bakımından düzgün, parçaları eşit, maktaları benzer, bölümlenmesi ahenkli eserlerdir. İbrahim el-Mevsilî'ye göre eski ile yeni eserler arasındaki fark, güzel yemek ve kötü yemek arasındaki fark gibidir. İnsan güzel yemeği tokken dahi yiyebilirken, kötü yemeği ancak çok aç ve mecbur kaldığında yer. Yine İshak el-Mevsilî babasından nakille eski lahinleri güzel yazıya, yeni lahinleri ise çirkin yazıya benzetmiştir.³⁸⁰ Kısaca hem Ali el-Kâtib hem de et-Tahhân'a göre isnad ne kadar geçmişe dayandırılırsa hem şiir hem de lahinler daha güzel ve sanatlı kabul edilir.

Lahinlerin faziletinden ötürü pek çok hükümdar, halife bu ilme sahip kişileri himâye etmiş ve ödüllendirmiştir. *Kemâlü Edebi'l-Ğınâ*'da mûsikîşinasların himayesi ve taltifine dair iki örnek verilmiştir. Bunlardan birincisi İskender-i Zülkarneyn'in kendi meclisine gelen bir mûsikîşinası ayakta karşılayıp meclisin başköşesine oturtmasıdır. Bunu gören yakındaki hazirun her ne kadar hoş karşılamasa da İskender “bu adama ancak taşıdığı müzisyenlik vasfından dolayı değer veriyorum.” diyerek müzisyeni himaye etmiş ve taltiflendirmiştir. Bir diğer örnek ise Abbasi halifelerinden Ebû

³⁷⁷ Ğattâs, *Kemâlü Edebi'l-Ğınâ*, s.29.

³⁷⁸ Abbasi halifesi Harünürreşid

³⁷⁹ Ğattâs, *Kemâlü Edebi'l-Ğınâ*, s.29-30. Et-Tahhân yukarıda zikredilen hikayenin aynısını kendi eserinde de zikretmiştir. Bkz. *Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, s. 25-26.

³⁸⁰ Et-Tahhân, *Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, s. 26.

Muhammed Mûsâ el-Hâdî-İlelhak b. Muhammed el-Mehdî'nin İbrahim el-Mevsîlî'nin tüm kibir ve sertliğine rağmen onu beytü'l-maline tayin edip oradan 100 kese almasına müsaade etmesidir.³⁸¹

3.8.4. Mûsikînin/Lahnin/Gınânın Tesiri:

Mûsikînin tesirine dair pek çok felsefî ve nazarî kaynaklarda bilgi bulunduğu gibi *Kemâlû Edebi'l-Gınâ*'da da bu konuda çeşitli örnekler yer almaktadır. Müellifimiz bu eserde mûsikînin çok kuvvetli bir silah olduğuna dair tarihten, eski Yunan'dan deliller getirerek izah etmeye çalışıyor. Mûsikînin sadece insanlara değil tüm canlılara tesir ettiğini ifade eden Ali el-Kâtib, manevi hastalıklara şifa olduğu gibi maddi hastalıkların tedavisinde de kullanılacak bir vafa sahip olduğundan bahseder. Ayrıca İbn Sînâ “*Şarkı söylemek sağlığı koruyan en iyi egzersizdir.*”³⁸² sözüyle aslında mûsikînin tedavi ediciliği özelliğinin yanında sağlığı koruyucu özelliğinden de bahsetmektedir. Batlamyus kişinin gündüzün sıkıntılarında kurtulması ve geceleri uykuyu sükûnetle geçirmesi için belirli lahinleri dinlemesini tavsiye ederdi.³⁸³ Öyle ki Cahız'a göre keçi hariç tüm canlılar mûsikînin tesiri altında kalabilir.³⁸⁴

Kemâlû Edebi'l-Gınâ'da mûsikînin tesirine dair yer alan önemli hikâyelerden bazıları şunlardır:

1. “Yunan krallarından biri hakkında şöyle bir hikâye anlatılmıştır: Ülkesinde yardımseverlik ve cesaretleriyle tanınan bir grubun, yakınlarındaki düşmanlara karşı daha önce direndikleri halde sonra direnmedikleri haberi krala ulaşmış. Bu durum düşmanlarını onlara karşı cesaretlendirir. Kral bunun sebebini araştırır ve sonunda kadınlığa özenen bir topluluğun bu halka komşu olduğunu ve bunların aralarında çoğaldığını öğrenir. Bu durum onların savaşçı tabiatlarının yumuşamasına ve güçlerinin zayıflamasına sebep olur. Bunun üzerine kral oraya, onların tabiatlerini güçlendirecek, ahlaklarını düzenleyecek mûsikîşinasların gönderilmesini ve kadın tavrılı adamların oradan çıkarılmasını emreder. Mûsikîşinaslar oraya gönderilip, onların arasında bir süre

³⁸¹ Çattâs, *Kemâlû Edebi'l-Gınâ*, s.32-33.

³⁸² Turabi, *İbn Sînâ'nın Kitâbü'ş-Şifâ'sında Mûsikî*, s.32.

³⁸³ et-Tahhân, *Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, s. 17.

³⁸⁴ et-Tahhân, *Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, s. 40.

kalarak bu topluluğu kötü huylarından kurtarırlar. Böylece topluluk eski gücünü ve cesaretini yeniden kazanarak düşmanlarına engel olur ve topraklarını korurlar.”³⁸⁵

2. “Eski tarihçilerin naklettiği haberlerinden biri de Nikomakhos’un Esadofilis’ten naklettiği şu hadisedir: Esadofilis’in bir şahsın yanında misafir olduğu sırada bir diğer kişi kılıcını çekip ev sahibini öldürmek ister. Bu sırada Esadofilis’in elinde lir denilen telli bir mûsikî âleti bulunmaktadır. Âletin hemen akordunu değiştiren Esadofilis’in sakinleştirici bir parça çalması üzerine o kişi sakinleşir ve ev sahibi de ölümden kurtulmuş olur.”³⁸⁶

3. “Diğer bir olay da şudur: mûsikîşinas Tarabidoros ve Adion, Laris ve Enosa halkını bulaşıcı veba hastalığından besteledikleri bazı şarkılarla kurtarmışlardır.”³⁸⁷

4. “Lisomahes’in anlattığına göre Pythagoras, genç bir âşık görür. Bu âşık sevdiği kadının onu aldattığına dair bir haber duyunca derhal kadının evini yakmaya gider. Aslında adamı bunu yapmaya sevkeden şey, bir müzisyenin Pythagoras’a ait Phrygian³⁸⁸ dizisine sahip çaldığı bir şarkıdır. Pythagoras, çalgıciya Lidyanon³⁸⁹ (Lydian) (Arap mûsikîsinde acem veya çargah) şarkısını çalmasını (üflemesini) emretmiş. Pythagoras’un engellediği halde ona aldırış etmeyen ve ona söven genç adam, çalgıcının bu şarkıyı çalmasından (üflemesinden) sonra öfkesini bırakıp sakinleşmiş eski haline dönmüş.”³⁹⁰

5. Annesi Abaslios’u savaşa gitmemesi için bir dolaba saklamıştı. Adosos savaşa uygun nağmelerden yaptığı bir besteye bir tuzak kurmuş ve “bûk”³⁹¹ ile bunu çalmaya

³⁸⁵ Ğattâs, **Kemâlû Edebi’l-Gınâ**, s.22. Zikredilen bu hikayenin aynısı *Havi’l-fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn* adlı eserin *Lahinlerin Fazileti* başlıklı bölümde de geçmektedir. Bkz. et-Tahhân, **Havi’l-fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn** s. 16.

³⁸⁶ Ğattâs, **Kemâlû Edebi’l-Gınâ**, s.23.

³⁸⁷ Ğattâs, **Kemâlû Edebi’l-Gınâ**, s.23.

³⁸⁸ Phrygian Türk Mûsikîsi’nde kürdî, kürdili hicazkâr, aşkefzâ, ferahnümâ makamlarına karşılık olarak kullanılmaktadır. Bkz. Erdal Oral, **Türk Sanat Müziği ve Caz Müziği Arasında Bir Karşılaştırma**, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul-2006, s. 32-33.

³⁸⁹ Lydian Türk Mûsikîsi’nde pençgâh makamına karşılık olarak kullanılmaktadır. Bkz. Oral, **Türk Sanat Müziği ve Caz Müziği Arasında Bir Karşılaştırma**, s.33.

³⁹⁰ Ğattâs, **Kemâlû Edebi’l-Gınâ**, s.23.

³⁹¹ Eski Arap mûsikîsinde kullanılan nefesli sazlara verilen genel isimdir.

başlamış. Abaslios nağmeyi duyunca hemen hareketlenir ve savaşa gitmek zorunda kalmış. Lisomahes bu ve buna benzer pek çok olayı kitabında anlatmıştır.”³⁹²

Mûsikînin insanlar üzerindeki tesirine dair *İhvân-ı Safâ*'da şöyle bir hikâye anlatılmaktadır: Mûsikîdeki mahareti ölçüsünde herkesin derecesine göre oturduğu bir mecliste ev sahibi üstü başı dağınık birini içeri alarak meclisin başköşesine oturtmuştur. Bunu gören diğer mûsikîşinâslar yüzlerini ekşiterek ev sahibinden bu adamın neden başköşeye oturtulduğunu öğrenmek istediler. Bunun üzerine ev sahibi diğer mûsikîşinasları teskin ederek, misafirin sanatını dinlemelerini istemiştir. Bunun üzerine misafir, yanındaki ahşabı çıkarıp üzerine telleri gererek mûsikî icrâ etmeye başlar. İcradan dolayı mecliste bulunanları sevinç ve mutluluk kaplamış. Misafir elindeki ahşabı başka bir şekilde icrâya başlayınca bu sefer meclistikiler hüzünlenmeye hatta ağlamaya başlamışlar. Sonra âleti başka şekilde çalmaya başlayınca oradakiler uyumaya başlamışlar.³⁹³ Yine *İhvân-ı Safâ*'da şöyle bir hikâye geçmektedir: “Birbirine düşman iki kişi bir mecliste karşılaşırlar. Aynı mecliste buldukları sürece birbirlerine olan kin ve nefretleri de gittikçe artmaktaydı. Durumu farkedenden mûsikîşinas gerginliği gideren melodiler icra etmeye başladı. Bu melodiler sayesinde birbirine düşman olan iki kişi meclisin sonunda birbirleriyle kucaklaşarak barışırlar...”³⁹⁴ Bu konu çerçevesinde müellif bazı lahinlerin herkesi ağlatacak hale getirdiğine dair tarihte yaşanmış bir olayı şöyle nakleder: “İbn-i Câmi ve İshak, Harunureşid'in meclisine geldiler. İbn-i Câmi'nin Medine'de çok sevdiği bir karısı vardı. İbn-i Câmi, Harunurreşid'e karısı ile ilgili haber vermesi için posta memuruna emir vermesini rica eder. İshak, İbn-i Câmi'nin mûsikîteki kabiliyetini ve becerisini ortaya çıkarmak için bir gün çok sevdiği karısının vefat ettiğine dair İbn-i Cami'ye uydurma bir haber vermesini Harunurreşid'e söyler. Posta çantası açılıp içindeki vefat haberi İbn-i Câmi'ye okunur ve taziyede bulunulur. İbn-i Câmi öylesine bir kederle doldu ki her zaman söyleyegeldiği hüzünlü matem ğınalarını söylemeye başlar. Mecliste ağlamayan kimse kalmaz.”³⁹⁵

Kemâlû Edebi'l-Gınâ'da, Fârâbî'nin mûsikînin/lahinlerin tesirine dair pek çok ifadeleri yer almaktadır Ona göre lahinler fitrî olup insanlarda birkaç sebepten dolayı

³⁹² Çattâs, *Kemâlû Edebi'l-Gınâ*, s.23.

³⁹³ *Resâilu İhvâni's-safâ ve Hullânu'l-vefâ*, s. 196.

³⁹⁴ Yalçın Çetinkaya, *İhvân-ı Safâ'da Mûsikî Düşüncesi*, İstanbul İnsan Yayınları, 2001, s.81.

³⁹⁵ Çattâs, *Kemâlû Edebi'l-Gınâ*, s.120-121.

meydana gelmektedir. Bu sebepler, varlığın ilk gününden itibaren insanın doğasına yerleştirilmiş şiirsel özellik, insanın kendisine acı veya tat veren canlılık-hayvani fitrat, yorgunluktan sonra insanın dinlenmeyi sevmesi veya çalışma esnasında yorgunluk hissetmemesidir. Bu lahinler sayesinde, insan vaktin nasıl geçtiğini unuttur. Burada hareket ile zaman birbiri ile ilişkilidir. Yorgunluk hareketten kaynaklanır, hareket de zamanı hatırlatır. Mûsikî ise bu yorgunluğu ve zamanı insana unutturur. Bu sadece insanlar için geçerli olmayıp aynı şekilde hayvanlar için de geçerlidir. Develerin hudâ esnasındaki hareketleri bunlara örnek olarak verilebilir.³⁹⁶ Eflatun da insanların dışında hayvanların da müziğin tesirinde kaldığını önemle vurgulamaktadır. Ona göre özellikle çobanların deve, koyun, at gibi hayvanları saldıklarında ve topladıklarında çıkarmış oldukları farklı seslere karşı tepkiler bunun bir göstergesidir. Ayrıca arı, yılan, timsah, balık, ceylan, koyun keklik, inek, at, deve, kuş, böcek, aslan, fil vb. pek çok hayvanın bir şekilde seslerden etkilendiğini ifade edilmektedir.³⁹⁷

Ali el-Kâtib'e göre gınânın inceliklerini ancak fitratı bozulmamış insan anlayabilir. Aksi halde arzulanan meydana gelmez. Üzüntülerin hatırlanması halinde gınâ ağır başlılığı doğurur, dertli durumlarda eğlenceye meylettirir, yalnız ve şaşkın kalan kişinin yalnızlığını azaltır, öfkeli kimseleri sevindirir, kalplerin ateşini soğutur ve sevgiliye buluşma konusunda duyguları çoşturur.³⁹⁸ İbn Hurdâzbih'e göre ğına zihni saflaştırır, damarları yumuşatır, nefsi canlandırır ve sevindirir, kalbe cesaret verir, kişiyi cömertleştirir. Ayrıca çocuklar üzerindeki tesiri hakkında beden gelişimine, kanın saflaşmasına, zihinin berraklaşmasına katkıda bulunduğunu ifade etmektedir.³⁹⁹

³⁹⁶ **Kitâbu'l-Mûsîka'l-Kebîr**, s.70-71.; Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Gınâ**, s.140.;

³⁹⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. Sufi İnat Khan, **Mûsikî, İnsan ve Evran Arasındaki Köprü**, (çev. Kaan H. Ökten-Tuğrul Ökten) İstanbul Arıtan Yayınevi, 2001, s. 87-88; Casimire, Colombe, **Müziğin İnsan ve Hayvanlara Etkisi**, Haz: Prof. Dr. Salih Ergan-Ahmet Şahin Ak, İstanbul Ötüken Yayınları, Nisan-2012.; Bayram Akdoğan, "*Câhiz ve Mûsikînin Tesiri Hakkındaki Makalesi*", **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fak. Dergisi**, XLII, s. 249.; Ahmet Hakkı Turabi, **İhvân-ı Safâ Risâleleri, Matematik Kısmının Beşinci Risâlesi : Mûsikî**, 2012, I, s.134; **Resâilu İhvâni's-safâ ve Hullânu'l-vefâ**, (thk. Doktor Arif Tamir), Beyrut-Paris, 1995, s. 198; Zekerîya Yusuf, **Müellefâtü'l-Kindiyyi'l-Mûsikiyye**, Bağdat, 1962, s.71-72.; Henry George Farmer, **Studies in oriental music First volume : History and Theory**, (Ed : Eckhard Neubauer), 1997, s.14.

³⁹⁸ Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Gınâ**, s.33.

³⁹⁹ İbn Hurdâzbih, **Kitâbü'l-Lehv ve'l-Melâhî**, s.43-44; Yahşi, **Mufaddal B. Seleme'nin Kitâbü'l-Melâhi ve Esmâiha adlı eserinin incelenmesi**, s.75-76.

3.8.5. Lahinlerin edâsı ve mânâsı:

Hasan Ali el-Kâtib lahinlerin edasını Fârâbî'den alıntılar yaparak izah etmeye çalışır. Fârâbî'ye göre lahnin eda şekli iki türdür. Birisi insan sesi ile duyulan kâmil lahinlerin edası, diğeri ise mûsikî âletleriyle eda edilen lahinlerdir. Ancak âletlerin tasnifinde ud ve tanburu bir grupta, bu ikisinin dışındaki tüm âletleri ise diğ grup olarak kabul etmektedir. Bunun yanında nağmelendirilen şiirlerin durumuna ve amaçlarına göre, ğına, mersiyeler, ağıtlar, kaside, hudâlar vb. formlara göre çeşitli edaların olduğunu belirtmektedir.⁴⁰⁰ Âletlerle duyulan lahinlerin kâmil lahinlere benzetilmesi için âletlerde tertipler, açılışlar, maktalar, istirahatler ve hançerelerin çıkarmakta zorlanacağı sesler gibi nüansları hissettirecek ilaveler gerekir. Ancak bazı kâmil lahinlerin âletler olmadan elde edilmesi çok zordur. Örneğin Fars ve Horasan tariklerinde “dûşan”larında⁴⁰¹ yapılan nağmeler ki, bunlar üzerine lahinler söylenmesi mümkün değildir. Bu Farsların en güzel tariklerindedir.⁴⁰² Fârâbî'ye göre kâmil tabii lahinlerin en güzel çıktığı enstrumanlar sırasıyla ud, ney, rebab ve uda tabi olan mizmarlar, mi'zepler ve Horasan tanburlarıdır.⁴⁰³

Lahinlerin mânâlarına gelince Ali el-Kâtib'e göre bir lahnin mânâsı onu besteleyen kişinin güttüğü amaçtır. Bu amaç, şairin şiirinde kastettiği gayeler ve anlamlar gibidir. Müellife göre nağmeler ve seslerdeki gayelerin iyi bilinmesi gerekir. Konuşanın kastettiği şeyler muhataplar tarafından zaman ve zemin içerisinde nasıl takip edilip anlaşılıyorsa mûsikişinasların da öyle takip edilmesi lazımdır. Ali el-Kâtib lahinlerin insan yaşamındaki sevinç ve hüznün bir aynası olduğu fikrindedir. O, bu tür lahinlerde insanların geçmişten bugüne kadar yaşamış olduğu tüm evreleri tıpkı şiirlerde olduğu gibi melodilerde de görmenin mümkün olduğunu söylemektedir. Devamında bazı lafızlar konuşulmadan küçük seslendirmelerle de anlaşılabilir. Örneğin sevinçlinin sözü üzgünden, kızgının sözü hoşnut olandan, öfkelinin sözü sakinden, vaaz

⁴⁰⁰ **Kitâbu'l-Mûsîka'l-Kebîr**, s.68. Ayrıca bkz. **Kitâbu'l-Mûsîka'l-Kebîr**, s.51-52.

⁴⁰¹ Özellikle Fars mûsikisinde enstrumanlar tarafından icra edilen insan sesinin çıkarmasının çok zor olduğu genellikle mûsikî meclislerinin başlarında icra edilen bir tür. Bkz. Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Ginâ** s.139.

⁴⁰² Müellife göre Tarik kelimesi ilerde daha tafsilatlı şekilde anlatılacaktır. Kısaca bu kelime bazı yerlerde makam, bazı yerlerde ise enstrumantal ve ses müziği mânâsında kullanılmıştır. Bkz. Amnon Shiloah, **Kemâlû Edebi'l-Ginâ**, s.18.

⁴⁰³ **Kitâbu'l-Mûsîka'l-Kebîr**, s.120.

edenin sözü düşüncesiz ve eğlenceye düşkünden, vakur bir filozofun sözü ahmaktan, savaşçı bir kahramanın sözü korkak ve ürkekten, iffetli bir kişinin sözü iffetsizden, uysal kişinin sözü asiden, delil getirenin delilsizden, kibirlenen birinin sözü zelil görünen kişiden farklıdır.

Müellif, yukarıda zikredilen bilginin aksine bazen bazı lahinlerin anlamının olamayabileceğinden de bahsetmektedir. Bazılarının ise tıpkı şiirin beyitleri gibi mânâsı vardır. Acaba her şiir bir mânâ üzerine mi kuruludur? Ona göre nazmı güzel, lafzı akıcı, vezni doğru olduğu halde anlamsız ve faydasız şiir olabilir. Ali el-Kâtib lahinlerde mânâyı, açık ve kapalı olmak üzere ikiye ayırır. Açık lahinlerdeki bâriz özellikler şiddet, yumuşaklık, hızlılık, yavaşlık, tatlılık, sertlik, sıcaklık, soğukluğa dairdir. Gizli olanlarda ise te'lîfîn güzelliği, dağılımın/bölümlemenin doğruluğu ve edanın güzelliği, güfte ile beste arasındaki uyumdur ve en zor olanı da budur.⁴⁰⁴ et-Tahhân kendi eserinde *Lahinlerin Manası* başlıklı bölümde Ali el-Katib'in tafsilatlı olarak bahsettiği konuları daha özet olarak anlatmıştır. Et-Tahhân'a göre lahinlerin pek çoğu belirli bir manaya sahip değildir. Ancak bazılarının tıpkı şiirdeki gibi kendine has manalarının da olabileceğinden bahseder.⁴⁰⁵

3.8.6. Lahinlerde gösterilmesi ve gizlenmesi gerekenler:

Lahinlerde gösterilmesi ve gizlenmesi gerekenlerden önce müellif güzel bir lahinin hangi vasıfları haiz olması gerektiğini açıklar. Ona göre lahinler şu özellikleriyle daha tatlı dinlenilebilecek bir hale gelirler:

1. Muğanniden ve enstrumandan çıkan sesin saf ve pürüzsüz olması
2. Uzun nağmelerin kesik titremeli olması.
3. Kısa nağmelerin ıslak akıcı (ratbe) (رُطْبَةٌ)⁴⁰⁶ ve zemmeli (زَمٌّ)⁴⁰⁷ ve gunneli (غُنَّةً)⁴⁰⁸ yapılması

⁴⁰⁴ Ğattâs, *Kemâlü Edebi'l-Gınâ*, s.25-26.

⁴⁰⁵ Et-Tahhân, *Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, s. 18.

⁴⁰⁶ Bu terim, "Suyun akıntı esnasında hiçbir engele takılmadan akması gibi sesin de boğazdan geçerken pürüzsüz ve tatlı bir şekilde ortaya çıkması" mânâsındadır. Bkz. Muhammed Kâmil El-Halî, *Kitâbü'l-Mûsikâ's-Şarkiyye*, 2011, s.44.

⁴⁰⁷ Dudaklar kapalıyken bütün havanın burundan çıkması durumudur. Lahinler ile ilgili terimler sözlüğünde tekrar anlatılacaktır.

4. Bazı nağmelerin lahnin ortasında ve sonlarında kaybolması,
5. Başlangıç nağmelerinin kalınlaştırılması (tefhîm) (تَفْخِيم)⁴⁰⁹ ve hava kanallarının genişletilmesi.

Ali el-Kâtib'e göre yukarıda zikredilen maddelerdeki tavsiyelerin bilinmesi ve uygulanması hânendeye büyük yarar sağlar. Müellif, lahinlerde gösterilmesi hoş olanlar hakkında zikredilen maddelere ilaveten mevcut durumu, beklentileri veya geçmişte yaşanan hatıraları canlandıran ve ilgi çekmeyi sağlamak amacıyla icrada söylenen sözleri de kastetmektedir. Bu sözler “Eski zamanını al...” (... خذ من زمانك), “o lezzetlere gel...” (... قم إلى اللذات ...), “gel ve ganimet bil...” (... بادر و اغتم...), “hayır işle...” (... إفعل ...), “şu işi yap...” (... اعزم على...), “üstün ve cömert oldun...” (... فضلت و كرمت...), “Allah bir zaman onu gözetmiştir...” (... رعى الله دهرًا...) veya “hatırladığım zaman...” (... لما ... تذكرت...) gibi sözlerdir. Devamında yaygın kullanılan harfler ile safir⁴¹⁰ harfleri olan (sin, ze, sad) ص, ز, س harflerine özellikle dikkat edilmesi gerektiğini söyler. Bu harfler açık ve pürüzsüz şekilde çıkarıldığında icra daha güzel ve latif olur. Aynı durum gunne harfleri için de geçerlidir. Son olarak müellif zengin nağmeli, çeşitlendirilmiş, süslemeleri bol, sıygaları tam ve sağlam olan lahnin çok güzel ve lezzetli olduğunu söyleyerek arzu edilen lahnin vasıflarını belirtmiştir.⁴¹¹

Ali el-Kâtib lahinlerde gizlenmesi gereken hususlara dair açıklamalarında öncelikle idğâm⁴¹² konusuna değinmektedir. Ona göre lahinde idğâm, mecbur kalınmadıkça yapılmamalıdır. Çünkü idğâm, nefiste olumlu bir etki bırakmadığı gibi lahindeki coşku ve parlaklığı da yok eder. Benzer şekilde lahinlerdeki nağmelerin harflerden çok daha az olmasının, lahni düz bir söz haline getirdiğini ve bu yüzden bundan kaçınılması gerektiğini söyler. Bununla beraber lahinlerde söylenmesi uygun olmayan müstehcen kelimelerin çok tekrar edilmemesi ayrıca kekemelik, sesin

⁴⁰⁸ Sözlükte “inleme, enîn” anlamında olup, genizden burun yoluyla gelen ses olarak tanımlanmaktadır. Bkz. Mehmet Ali Sarı, **Kur'an-ı Kerîm'i Güzel Okuma Tekniği ve Kuralları**, İstanbul-İFAV yayınları, 2011, s.68.

⁴⁰⁹ Sesin kalınlaştırılması mânâsındadır.

⁴¹⁰ Lügate “ışık çalmak, içinde harf bulunmayan ses, nefesli çalgı âleti, kuş sesi” mânâsındadır. Tecvitte ise ص, ز, س harflerinin mahreçten çıkışı esnasında ışığa benzer bir nefesin çıkması durumudur. Bkz. Mehmet Ali Sarı, **Kur'an-ı Kerîm'i Güzel Okuma Tekniği ve Kuralları**, s.66.

⁴¹¹ Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Ginâ**, s.88-89.

⁴¹² Birbirine benzeyen yan yana iki harfi şedde ile birleştirmek; bir mahreçten ve aynı sıfat üzere çıkarmak. Bkz. Yusuf Sezer, **Karabaş Tecvidi**, İstanbul- Buhara Yayınları, 2003, s.46.

çatallaşması, lisanın bozuk oluşu, sesin ıslık şeklinde çıkması, dil sürçmesi gibi hususlara dikkat edilmelidir. Müellif bazı durumlarda lahinde değişiklikler yapılmasına müsamaha gösterilebileceğinden söz eder. Örneğin ل ن, ح خ, س ش harflerinin kendi aralarında yer değiştirmesi veya peltek okunmasının gınaya çok fazla olumsuzluk getirmeyeceği, hatta bazı insanlar tarafından hoş arşılanabileceği ifade edilmiştir.

Ali el-Kâtib bazen “حَى”, “كَى”, “يُو” ve benzeri zayıf seslerin uzatıldığını halbûki bu kelimelerin söze katılması veya atlanması gerektiğini vurgular. İshak el-Mevsilî, bu konuda İbrahim b. Şekele’yi⁴¹³: “ذَهَبْتُ مِنَ الدُّنْيَا وَ قَدْ ذَهَبْتُ مِنِّي” “Dünyadan gittim o da benden gitti.” sözüyle Nabatların⁴¹⁴ “zehebtû” deki dammeyi işba’ (uzatarak) söylemesi ve onun üzerinde vakıf yapmasını örnek göstererek eleştirir. Son olarak müellife göre مِنْ مِنْ فَوْقِ, اسْتِرَاحَتِي, اسْتِيحَاشِي deki kesreler (i sesi) tam olarak söylendiği zaman güzel görünmez. Bu kısımların nağmelerle örtülmesi veya atlanması gerekir. Bu şekilde iki kelime bir araya geldiğinde, bazı harflerin öne bazı harflerin ise arkaya geçirilmesiyle uygun olmayan bu durumdan kurtulmak mümkündür.⁴¹⁵

3.8.7. Lahinlerle ilgili terimler:

Kemâlû Edebi’l-Gına’da müellif lahinlerle ilgili o dönemde kullanılan mûsikî terimlerine dair “*Lahinlerde Belirli Konular*” başlıklı küçük bir sözlük çalışmasında bulunmuştur. Bu bölümde zikredilen terimler bizim için çok önemlidir. Çünkü dönemin mûsikî dilini ve yapısını en belirgin olarak bu bölümde görmekteyiz. Yazar, ismi geçen terimlerin çoğunun daha önceki dönemlerde kullanıldığını ancak bazı yerlerde daha önce isimlendirilmemiş mûsikî ile ilgili meseleleri ise kendisinin isimlendirme yoluna giderek açıklamalarda bulunduğunu ifade etmektedir. Bu terimlerin dönemin mûsikişinasları tarafından bilinebildiğini ancak bazı terimlerin aynı mânâda farklı isimler adıyla da kullanıldığına dikkat çekmektedir. Örnek olarak tefâğur (التَفَاغُور) (ağzı açık şekilde dehşetle bağırma) yerine şehikât (الشَّهَقَات) (hırıltı, inleme, anırma, yüksek

⁴¹³ Halife İbrahim b. Mehdî

⁴¹⁴ Nabatîler aslen Arap olup ancak farklı milletlerle iç içe bulunmaları sebebiyle dilleri, dinleri ve nesepleri değişen bir topluluktur. Nabatlar sosyal, kültürel ve dinî olarak Arap toplumunu etkilemiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmet Ağıakça, “*Nabatîler*”, *DİA*, XXXII, s.257-258; Mehmet Erdoğan, *Fıkıh İlmine Giriş*, İstanbul, 2009, s.34.

⁴¹⁵ Ğattâs, *Kemâlû Edebi’l-Gınâ*, s.90.

sesle bağırma “ها” harfinin tekrarı) kelimesini de kullanmayı tercih edenlerin olduğundan bahseder.

Ali el-Kâtib’e göre eski lahinlerde ismi geçen terimler şunlardır: Sıyâh, sicâh, neberât, şezerât, sarahât, nehedât, dacerât, zecerât, tedrîc, zemme, ğunne, ta’lîka, tefhîm, teevvuh, nevh, tercî‘, tercîh, kerre, teşbî‘a, ibdâl, istihlâl, inşâd, istiğâse, na‘îr, kahkaha, hezze, itbâ‘, intizâ‘, tefkîk, tefâğur, şehikât, imâle, temattî, tevti’e, muhâhât, makta’, redde, sıla, istihâle, tesvîb, sahîl, medde, hemze, tecnîbe, zahme, tekâhün, ğamze.

Sayha (الصَيْحَة): Lahinde icra edilen en şiddetli ses olarak ifade edilen bu terim üst oktav mânâsında kullanılmaktadır. Günümüzde Arap mûsikîsinde “cevab” olarak isimlendirilmektedir.⁴¹⁶ Fârâbî ise sesin tiz tarafındaki hali olarak tanımlamıştır. Bazı yerlerde “siyâh (صِيَّاح)” olarak da geçmektedir.⁴¹⁷ Et-Tahhân savtlarda sesi güzelleştirmede kullanıldığını ifade etmektedir.⁴¹⁸

Sicâh (السِّجَاح): Müellif sicâh’ı, siyâhın iki katı alt tabakadaki hali olarak nitelendirmektedir. Uddaki yeri mesles (3. tel) ve bam (4. tel) tellerinin olduğu bölgededir. Ğattâs sicâhı, siyâhın alt oktavı olarak nitelendirmektedir.⁴¹⁹ Günümüzde şühâc (شُحَّاح) olarak da isimlendirenler bulunmaktadır.⁴²⁰ Müellife göre sicâh iki sebepten dolayı kullanılmaktadır. İlki lahinde süsleme ve güzelleştirme; ikinci ise üst perdelerden çok okunduğu zaman ses tellerini, hançereyi rahatlatmak adına kullanıldığından bahseder. Ayrıca müellife göre sicâh, alt perdeye göre üst perdede daha belirgindir. Devamında muğanninin her zaman tizden okumasının doğru olmayacağından bahseder. Çünkü seste meydana gelebilecek çoğu rahatsızlıklar ve hatalar yüksek perdelerden okunma sonucu ortaya çıkar. Özellikle sesi güçlü olmayanların buna daha fazla dikkat etmesi gerekir. Et-Tahhân sicâhı üst oktavda sesi yorulan veya o perdeye çıkamayan muğannînin sesini dinlendirmesi için alt oktava geçerek okuması şeklinde tarif etmektedir. Ayrıca sicâh’ın üst oktavı veya onun da üst oktavı için id’âf (اضعاف) terimini kullanmaktadır.⁴²¹

⁴¹⁶ Ğattâs, **Kemâlû Edebi’l-Gınâ**, s.78.

⁴¹⁷ **Kitâbu’l-Mûsîka’l-Kebîr**, s.115. et-Tahhân, **Havi’l-fünun ve Selvetü’l-Mahzûn**, s. 56.

⁴¹⁸ et-Tahhân, **Havi’l-fünun ve Selvetü’l-Mahzûn**, s. 56.

⁴¹⁹ Ğattâs Abdülmelik Haşebe, **el-Mu’cemu’l-Mûsîka’l-Kebîr**, III, 2005, s. 75-76, Ğattâs, **Kemâlû Edebi’l-Gınâ**, s.78.

⁴²⁰ **Kitâbu’l-Mûsîka’l-Kebîr**, s.114.

⁴²¹ Et-Tahhân, **Havi’l-fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn**, s. 132.

Neberat (النَّبْرَات): Müellif bu terimi, sesli harflerin başında hemze bulunan kısa harfler diye tanımlamıştır. Muhakkike göre sesi kıstıktan sonra yükseltme yani vurgu mânâsındadır.⁴²² *Mûsîka'l-Kebîr*'de ise “ya” harfine meyleden “hemze” olarak geçmektedir.⁴²³

Şezerât (الشَّدْرَات) : (شذرة) kelimesinin çoğuludur. Sözlükte “parça, cüz, kısım” mânâsındadır.⁴²⁴ Bazen “küçük inciler” mânâsında da kullanılmıştır.⁴²⁵ Ana melodiyi güzelleştirmek amacıyla aralara ilave edilen küçük seslerdir.⁴²⁶ Maktaların geçişi esnasında özellikle alt (sakil) perdelerde lahnin parlaklığını arttırmak için kullanılır.⁴²⁷ İnce bir şekilde başlayan kısa ve yumuşak harflerdir. Bütün bunları “rendeha” (الرندحة) diye adlandıranlar da vardır.

Sarha (الصَّرْحَة): Sözlükte çığlık mânâsındadır. Ancak müellife göre benzeri kendisini takip etmeyen tek tiz bir sestir. Lahnin sonunda, maktan sonra ve ortada olabilen bir sestir.

Dacre (الصُّجْرَة): Sözlükte can sıkıntısı, kızgınlık, hoşnutsuzluk, kaygılı mânâsındadır. Müellif bu terimi “sıkıntı duyanın sesine benzer” diye ifade etmiş, bir diğer adının da “nezf” (نَرْفَة) olduğunu söylemiştir.

Zecra (الزَّجْرَة): (زجر) kelimesi “engelleme, mani olma, baskı, azar, paylama, takdir” mânâsındadır.⁴²⁸ Müellif bu terimin “dacre”ye yakın olduğunu ve sesin tam olarak işitilemeyecek kadar kısık bir şekilde söylendiğini ifade etmektedir.

Tedrîc (التَّدْرِيج): Müellife göre yumuşak nağmelerden şiddetli nağmelere veya tam tersi nağmelere geçiş olabilir.⁴²⁹ Bu, lahinlerde pek çok kez gerçekleşebilen bir şeydir. Kısaca tetrîc, seslerin birbirine kademe kademe şeklinde geçişi olarak tarif edilebilir.

Zemme (الزَّمَّة): Ali el-Kâtib'e göre dudaklar kapalıyken bütün havanın burundan sızması durumudur. Aynı tarif *Mûsîka'l-Kebîr*'de de geçmektedir.⁴³⁰ Zemme daha çok “م” mim harfinde olur. Belli miktarda uygulanması lahinlerde oldukça hoş görülür.

⁴²² Ğattâs, *Kemâlû Edebi'l-Ginâ*, s.78.

⁴²³ *Kitâbu'l-Mûsîka'l-Kebîr*, s.1173.

⁴²⁴ *El-Müncid fi'l-luğati'l-arabiyyeti'l-muâsıra*, Darü'lmeşrik-Beyrut, s.755.

⁴²⁵ *Kitâbu'l-Mûsîka'l-Kebîr*, s.1173.

⁴²⁶ *Kitâbu'l-Mûsîka'l-Kebîr*, s.1173. Lois Ibsel el-Farukî, *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*, Londra-Greenwood Press, 1981, s. 304.

⁴²⁷ Ğattâs, *el-Mu'cemu'l-Mûsîka'l-Kebîr*, III, s.385.

⁴²⁸ Mutçalı, *Arapça-Türkçe Sözlük*, İstanbul-Dağarcık, 1995, s. 354.

⁴²⁹ Benzer ifadeyi et-Tahhan da kullanmıştır. Bkz. *Havi'l-fünun ve Selvetü'l-Mahzûn*, s. 62.

Gunne (الغنة) : Müellife göre havanın, harf ile nefes alış veriş esnasında bölünmesi sonucu “ن” nun harfinde meydana gelmesidir. Burada Fârâbî'nin tanımı daha güzel ve açıktır. Ona göre gunne, havanın hem geniz boşluğundan hem de ağızdan çıkması sonucu oluşan sestir.⁴³¹

Ta'fika (التعليقة) : Kalın lam harfinin genizde bir süre tutulup uzatılması sonucu oluşan sese denir.

Tefhîm (التفخيم): Tefhim sözlükte “bir şeyi kalın yapmak” mânâsındadır. Ali el-Kâtib'e göre nağmenin, benzerleriyle takviye edilmesidir. Özetle hava yollarının genişletilmesi ve bulunduğu yerden kalın perdeye ve bitişine kadar getirilmesidir. Ğattâs tefhîmin lahne güzellik katan bir unsur olduğunu belirtiyor. Tefhîm Fârâbî'ye göre nağmelerin kendisinden tiz veya pest komşu nağmelerle karıştırılmasıdır. Bu notalar arasında olduğu gibi cinsler arasında da yapılabilir.⁴³² Lois Faruqi'ye göre “abartılı ve vurgulu şekilde okuma” mânâsındadır.⁴³³ Fazlı Arslan, Owen Wright'tan naklen “*harfleri yaymadan kaba ve kalın telaffuz etme*” olarak tanımlamaktadır.⁴³⁴

Teevvüh (التأوه): Sözlükte “inlemek, ah çekmek” mânâsındadır. Müellife göre acı çeken kişinin inlemesine benzer. Sesin tamamının yahut büyük kısmının inleme sesi gibi yumuşak ve güzel bir şekilde icrasındır. Et-Tahhân'a göre teevvühü Bağdatlılar ğınalarında kullanmaktadır.⁴³⁵

Nevh (النوح): Sözlükte ölen kişi için “ağıt yakma, yas tutma, feryat, figan, dövünme” mânâsındadır. Müellif ise nevhî yumuşak, hüzünlü lahinlerde gizlice meydana gelen bir ses olarak tanımlar. Lois Faruqi'ye göre İslâmın ilk dönemlerinde özellikle kadınlar tarafından ölen kişinin arkasından okunan mersiye'dir.⁴³⁶

Tercî (الترجيع): Müellif bu terimi, baştan sona ve sondan başa bir veya daha çok kez tekrar edilen uzun pek çok nağme olarak tanımlar. Faruqi'ye göre mûsikîde belli tonların veya motiflerin tekrarıdır. Farmer'e göre ise İslamiyet öncesi dönemlerde

⁴³⁰ Kitâbu'l-Mûsîka'l-Kebîr, s.1070.

⁴³¹ Kitâbu'l-Mûsîka'l-Kebîr, s.1070.

⁴³² Kitâbu'l-Mûsîka'l-Kebîr, s.1059-60.

⁴³³ Faruqî, a.g.e, s. 332.

⁴³⁴ Fazlı Arslan, *İslam Medeniyetinde Mûsikî*, İstanbul Beyan Yayınları, 2015, s.142.

⁴³⁵ Havi'l-fünun ve Selvetü'l-Mahzûn, s. 62.

⁴³⁶ Faruqî, a.g.e, s. 237.

şarkıcı kadınların okumuş olduğu nakaratlar mânâsındadır.⁴³⁷ Ayrıca Amnon Shiloah da nakarat mânâsında olduğunu düşünmektedir.⁴³⁸ Ahmet Turabi ise bu kelimenin “birlikte icra etmek, eşlik etmek” mânâsında olduğunu belirtmişse de burada bu şekilde kullanılmasının uygun olmayacağını düşünmekteyiz.⁴³⁹ Et-Tahhân bu terimi nağmelerin güzel bir şekilde tekrarı olarak tanımlamıştır.⁴⁴⁰

Tercîh (التَرْجِيح): Müellife göre tercî'e benzer. O da tekrarlanan uzun nağmeler olup başı lahnin sonunda, sonu ise lahnin başında bulunur. Lois Faruqi ise bu terimi Fârâbî'den alıntı yaparak “şarkı söylerken sesin göğüs kafesinde titretilmesidir.” mânâsına geldiğini ifade ediyor. Ğattâs ise boğazın göğüs kafesine yakın bölgesinden faydalanılarak lahni güzelleştirmek için çıkarılan pest ses mânâsında kullanmıştır.⁴⁴¹ Et-Tahhan ise bu terimi nağmenin mutlak ile mezmûm arasında kullanıldığı bir yapı olarak tarif etmektedir.⁴⁴²

Kerre (الكَرَّة): Bu terim (رَدَّة) redde diye de isimlendirilebilir, bir nağmenin veya bir mevziin lahinde tekrarlanmasıdır. Faruqi'ye göre müzikal tekrar anlamındadır. Ayrıca Faruqi, Fârâbî'nin melodinin ilk bölümünün tekrarlanması mânâsında kullandığını ifade eder.⁴⁴³ Ğattâs ise bu terimin lahnin bitiminde şarkıcının hem ikâyı tamamlamak hem de lahni güzelce bitirmek maksadıyla son cümlelerin tekrarı olarak kullandığını belirtir.⁴⁴⁴ et-Tahhân ise bu terimi tekrîr (تَكَرِير) olarak ifade etmiştir.⁴⁴⁵

Teşbîa (التَشْبِيْعَة)⁴⁴⁶, Ali el-Kâtib bu terimi tam olarak açıklamamıştır. Kendisi bu terim hakkında “Daha çok telli âletlerde meydana gelen bu durumu lahnin bitişinin ardından kendinden öncekilere karşı bir konumuyla olur” diye ifade eder. Ğattâs'a göre lafızların maktânda ve nağmelerde lahni tamamlamak, onu daha belirgin hale getirmek ve dinleyicinin kulağına hoş ses bırakmak maksadıyla (enstrumanda tellere vurularak)

⁴³⁷ Faruqi, a.g.e, s. 355., Henry George Farmer, **Studies in oriental music First volume : Theory and History**, (Ed : Eckhard Neubauer), 1997, s.13.

⁴³⁸ Amnon Shiloah, **Kemâlû Edebi'l-Gıma**, s.124.

⁴³⁹ Ahmet Hakkı Turabi, “*Ebû Ya'kub b. İshâk el-Kindî'nin Mûsikî Risâlelerinde Tespit Edilen Terimler*”, s.71.

⁴⁴⁰ **Havi'l-fünun ve Selvetü'l-Mahzûn**, s. 88.

⁴⁴¹ Ğattâs, **el-Mu'cemu'l-Mûsîka'l-Kebîr, II**, s.35.

⁴⁴² Et-Tahhân, **Havi'l-fünun ve Selvetü'l-Mahzûn**, s.62.

⁴⁴³ Faruqi, **An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms**, s. 274.

⁴⁴⁴ Ğattâs, **el-Mu'cemu'l-Mûsîka'l-Kebîr, II**, s.417.

⁴⁴⁵ Et-Tahhân, **Havi'l-fünun ve Selvetü'l-Mahzûn**, s.62.

⁴⁴⁶ Bu terim yazma nüshada tam olarak okunmadığından, Amnon Shiloah bu terimi “teşyî”, Ğattâs ve Zekeriya Yusuf ise “teşbîa” olarak belirtmiştir.

yapılan bir vuruştur. Ayrıca küçük lahinlerde lahnin parlaklığını ve güzelliğini arttırmak maksadıyla notalar arasına küçük ilaveler ve vurguların dâhil edilmesinde de kullanılır.⁴⁴⁷ Et-Tahhân teşbâa'yı ikâ ile ilgili terimler bölümünde zikretmiş. Ancak nasıllığı hususunda bir açıklama yapmamıştır.⁴⁴⁸

İbdâl (الإبدال): Bu terim Arapça'da bir harfin yerine başka bir harfin getirilmesi mânâsındadır.⁴⁴⁹ Ali el-Kâtib sesli harflerden birisinin tek bir nefeste veya tek bir vakitte diğer bir harfle değiştirilmesi olarak tanımlamakta. Ona göre kısaca bazı sesli harflerin lahinde birbiri yerine getirilmesidir. “Ya / va”, “Â / yâ”, “â / nâ” gibi. Hâ ile de değiştirilebilir. “Vâ / hâ”, “yâ / hâ”, “Vâ / ahâ” ve “vâ / heya” gibi.

Müellife göre bütün bunlar lahnin güzelliğini artırır ve şarkı söyleyene telaffuz kolaylığı sağlar. Çünkü harekelerin harfte birbirini takip etmesi hoş görülmez ve söyleyene zordur. Amnon Shiloah'a göre ibdâlde harfler arasında değişiklik olduğu gibi cümleler arasında da değişiklik olabilir. Harf değişikliğine örnek olarak “falaka” kelimesinin “faraka” şeklinde okunmasını vermiştir.⁴⁵⁰ Lois Faruqi ve Ğattâs'a göre mûsikîde ibdâl, bazı nağmelerin lahinde oktavlarına geçişler sağlanarak yapılmasıdır. Ancak tad'îf (ikiye katlama) ile de karıştırılmamalıdır. İbdâlde lahnin tamamında değil ancak belirli yerlerinde oktavından söyleme hali vardır.⁴⁵¹ et-Tahhân'a göre ibdâl, mezmûm nağmelerin mutlaka veya tam tersi şeklinde değiştirilmesi halidir.⁴⁵²

İstiğâse (الإستغائة): Lügatte “yardım dilemek, yardıma çağırmak” mânâsındadır.⁴⁵³ Aynen sözlük mânâsındaki gibi müellif de bu terimi yardım isteyeninin sesine benzer yumuşak üst perdeden okuma şekli olarak ifade eder.

Tefkîk (التفكيك): Sözlükte “bir şeyin bölünmesi ve parçalanması”⁴⁵⁴ anlamında kullanılmaktadır. Ancak müellif bu terim hakkında sadece (ت) ve (ي) harflerinde meydana gelir diyerek tafsilata girmeden tek cümleyle anlatmıştır.

⁴⁴⁷ Ğattâs, *el-Mu'cemu'l-Mûsîka'l-Kebîr, II*, s.50.

⁴⁴⁸ Et-Tahhân, *Havi'l-fünun ve Selvetü'l-Mahzûn*, s.197.

⁴⁴⁹ Hayreddin Karaman, Bekir Topaloğlu, *İmam-Hatip Liseleri için Sarf-Nahiv Kitabı*, İstanbul-Nesil Yayınları, 1992, s.81.

⁴⁵⁰ Shiloah, *Kemâlû Edebi'l-Ginâ*, s. 125.

⁴⁵¹ Ğattâs, *el-Mu'cemu'l-Mûsîka'l-Kebîr, I*, s.14.; Faruqi, a.g.e. , s. 101.

⁴⁵² Et-Tahhân, *Havi'l-fünun ve Selvetü'l-Mahzûn*, s.61.

⁴⁵³ *El-Müncid fi'l-lugati'l-arabiyyeti'l-muâsıra*, s.1067.

⁴⁵⁴ Mutçalı, *Arapça-Türkçe Sözlük*, s. 671.

Tefâgur (التَّفَاغُرُ): Bu kelime “فَعَرَ” kelimesinden türeyip tefâül kalıbındandır. Sözlükte “ağız açmak” mânâsındadır.⁴⁵⁵ Ali el-Kâtib’e göre fethalı harflerde meydana bir okuyuş tavrı. Çünkü devamında Bağdatlılar’ın da bu konuda kendilerine has bir tavrının olduğundan bahseder. Onların aynı zamanda nağâniğ (النَّغَانِغ) ⁴⁵⁶ ve meğâmiz (المَغَامِز) ⁴⁵⁷ dedikleri benzer tavrılarının da olduğundan söz eder.

İmâle (الإِمَالَة): Bu sözcük sözlükte “harfî ya da harekeyi ince okuma, inceltme, fethayı kesraya yakın bir telaffuzla okunması” olarak geçmektedir.⁴⁵⁸ Müellife göre imâle, lahinlerde harfî kendisinden sonraki harekeye meylettirilmesiyle oluşur ve sadece (ط), (ق), (ع), (ب), (ت), (ل) ve (ك) gibi mahreci yukarıda yani damak ve damak bölgesine yakın yerlerde çıkan harflerle mümkündür. Zikredilen harflerin hepsi damak harfleri değildir. Bu konuda Shiloah, Sibeveyh’ten alıntı yaparak hurûfu müsta‘liye المستعلية harflerinin ط, ظ, غ, ق, خ olduğunu ve sebepten ötürü burada bir yanlışlık olduğunu ifade eder. Çünkü Ali el-Kâtib’in vermiş olduğu ا, ب, ت harfleri bu kategoride yer almamaktadır.⁴⁵⁹ Ğattâs’a göre imâle en fazla elif-i memdûde (ء) nin “ya” (ي) harfîne meylettirilmesi ile olur. Lahinlerde imâlenin yapılmasının hoş olmadığını ancak zaruret halinde bazı üslup ve tavrıların gösterilmesinde kullanıldığını ifade eder.⁴⁶⁰ Et-Tahhân’a göre bu terim, bir sesin bir tarikte aynısını takip etmesidir.⁴⁶¹

Redde (الرَّدَّة): Bu terimi Kerre terimini açıklarken izah etmiştik.⁴⁶² Ali el-Kâtib bu terim hakkında ya aynı beyitte olur ya da farklı bir beytin başka bir kısmında son sesin kesilmesinden sonra tekrar edilmesi olarak tanımlar.

İtbâ‘ (الإِتْبَاع): Bu kelime Arap nahvinde “bazı harflerin değiştirilip lafzen tekrarı ile yapılan sözcüler” olarak geçmektedir. Örneğin “عشير بشير” gibi. Kelime mânâsı ise اتباع fiilinin mastarı olup “peşi sıra gelmek, tabi kılmak”dır.⁴⁶³ Müellife göre gunne harflerinin bir kere veya daha fazla benzeriyle tekrarlanmasıdır. (ن)’a (ن), (م)’e (م), (ل)’a

⁴⁵⁵ Mutçalı, a.g.e. , s. 668.

⁴⁵⁶ Amnon Shiloah bu iki nağâniğ’in gırtlakla yapılan bir ses hareketi olarak tanımlar.

⁴⁵⁷ Bu terim (مغمز) kelimesinin çoğuludur. Kelime mânâsı ayıp, kusur, alay konusu, zaaf olarak geçmektedir. Amnon Shiloah ise bu terimin özellikle icra esnasında kaş, göz işaretini kullanarak yapıldığını ifade eder. Bkz. Shiloah, **Kemâlû Edebi’l-Gınâ**, s. 126.

⁴⁵⁸ Mutçalı, **Arapça-Türkçe Sözlük**, s. 858.

⁴⁵⁹ Shiloah, **Kemâlû Edebi’l-Gınâ**, s. 126.

⁴⁶⁰ Ğattâs, **el-Mu’cemu’l-Mûsîka’l-Kebîr, I**, s.215.

⁴⁶¹ Et-Tahhân, **Havi’l-fünun ve Selvetü’l-Mahzûn**, s.60.

⁴⁶² Bkz. Kerre (كرة)

⁴⁶³ Mutçalı, **Arapça-Türkçe Sözlük**, s.83-84.

(د) eklenmesi gibi. Ona göre sadece bu üç harf ile yapılanlar lahinlerde hoş karşılanmaktadır. Shiloah, Sibeveyh'e göre itbâ'nın "bir tınının ünlüsünü aynı tınının ünlüsüyle takip ettirmek mânâsında kullandığını belirtir. Dolayısıyla konunun "lam", "mim" ve "nun" harfleri ile ilgili olmadığını söyler.⁴⁶⁴

Naîr (النَّعِير): Bu kelime sözlükte "gürültü, böğürme sesi" olarak geçmektedir. Müellif ise bu kelimeyi sarhoşun kendinden geçmiş olarak uzunca çıkarmış olduğu ses olarak nitelendiriyor. Shiloah da bu sözcüğü sarhoşun çıkarmış olduğu tınıya benzer ses olarak tanımlıyor.

Kahkaha (الْقَهْقَهة): Türkçede de kullanılan bu kelime yüksek sesle gülme mânâsındadır. Ali el-Kâtib bu terimi Bağdatlılar'ın pek çok gınâsında yer alan yüksek sesle kesik kesik gülmeye benzer şekilde çıkarılan ses olarak tanımlıyor. Et-Tahhân'a göre mûsikîde kahkaha şeklinde ses çıkarmak Bağdatlılar tarafından garip görülüp hoş karşılanmamaktadır.⁴⁶⁵

Hezze (الهَزَّة): Sözlükte "sallamak, hareket ettirmek, titretmek" mânâsında kullanılmaktadır. Ali el-Katib ve et-Tahhân bu terimin nağmenin titretilmesi olarak kullanıldığını ifade eder. Titretilen bu nağmeler sürekli, dairesel ve boğazın içinde dönüyormuş hissi verecek şekilde sesin sonunda olması gerekir.

Tamattî (الْتَمَطَّى): Sözlükte "uzanmak, germek" mânâsında olup müellife göre sesin nefesle, olabildiğince bir sonuç çıkıncaya kadar tamamlanmaya çalışılmasıdır.

İntizâ' (الْإِنْتِزَاع): Sözlükte bir şeyi sökmek, zorla almak, çekip almak, çıkarılmak anlamında kullanılmaktadır. Ali el-Kâtib ise bu terimi şiirde sevgili ile ilgili ifadelerden sonra onu medhetmeye yönelme gibidir diye tarif eder. Ona göre bu, lahinden çıkış olarak değil bir müddet ayrılma mânâsındadır. Bu terimin nasıl ve ne şekilde yapılmasına dair bilgi vermeyen müellif sadece bunun lahinlerde farklı düzeylerde olabileceğini, tiz veya pest olabileceğinden bahseder. Et-Tahhân bu terimi sesin bir yerden çıkıp başka bir yere emaneten geçmesi olarak tanımlar.⁴⁶⁶

Tavtie (التَوَطُّة): Başlangıç, ön hazırlık, giriş mânâsında olan bu kelime müellife göre savttan önce bir sayha veya terennüm yahut uyumlu nağmelerle başlamak, ardından savtı getirmedi. Amnon Shiloah da şarkıya veya icra edilecek müziğe

⁴⁶⁴ Shiloah, *Kemâlû Edebi'l-Ginâ*, s.127.

⁴⁶⁵ Et-Tahhân, *Havi'l-fünun ve Selvetü'l-Mahzûn*, s.61.

⁴⁶⁶ Et-Tahhân, *Havi'l-fünun ve Selvetü'l-Mahzûn*, s.60.

başlamadan önce makamın temel özelliklerini ortaya koyacak, dinleyiciyi ortama dâhil edecek irticalen yapılan ön hazırlık mânâsında kullanmıştır.⁴⁶⁷ Et-Tahhân'a göre bu terim bir ğınaya veya savta hazırlık mahiyetinde yapılan icradır.⁴⁶⁸

Mühâhât (المُهَاهَاة): Müellife göre bu terim (شَهَقَات) şehikât gibidir. Ha (ها) harfinin kullanılmasıyla oluşur. “ها, hahahâ, hahâhâ” gibi. İçinde çok “ha” bulunan ve tekrarlanan kelimelere mühâhât, az ha bulunan ve tekrar etmeyenlere şehikât denilir. Et-Tahhân göre de “ha” “ها” ların tekrarıdır.

İstihlâl (الاستهلال): Sözlük anlamı “sesini yükseltmek, terennüm etmek, (hilal) görünmek” mânâsındadır. Fârâbî *Mûsîka'l-Kebîr*'de “Lahinlerin başlangıcı” başlıklı bölümünde istihlâli, sözün başlangıcında lahne giriş mahiyetinde dinleyicinin söyleneni tamamen anlayana kadar uygulanan küçük bir cüz olarak tanımlamıştır.⁴⁶⁹ Müellif bu terimi açıklarken neşîd ve nasb'ın da ne olduğunu anlatmaya çalışıyor. Ona göre istihlâl, beytin bir bölümünde şarkının nağmesiz olarak serbest söylenmesidir. Devamında Kindî ve İbnu't-Tayyib'in istihlâl ve neşîd hakkındaki sözlerine yer veriyor. Onlara göre neşîd, şiirin beyitlerinin veya şiir dışı metinlerde söz bölümlerinin başında nağmesiz olarak başlanan kısımlardır. İstihlâl ise başında nağmesiz bir kelime ile başlamaktır. Neşîd, iki beyitten birinde ve dört beyitten ikisinde ya peşpeşe ya da ayrı ayrı olur. Bundan fazlasını ancak kaside sahipleri kullanır. Beş beyit veya daha fazlasında olduğunda tanburîler tarafından nasb⁴⁷⁰ diye adlandırılır. Ebu'l-Ferec el-İsfahânî buna başka bir isim verilmediğini ve sadece tanburda olduğunu bildirmiştir. Amnon Shiloah göre hem istihlâl hem de neşîd icranın başında yer alır.⁴⁷¹ Ancak neşîd içerik olarak istihlâlden daha büyüktür.⁴⁷² Faruqi'ye göre istihlâl giriş müziği manasındadır.⁴⁷³ Et-Tahhân'a göre de neşîd, istihlâlden daha geniştir. İstihlâl doğum esnasında çocuğun ağlamasına benzer yüksek ses gibidir. Tahhân'a göre istihlâl beytin ilk cüzünde veya ilk mısraında meydana gelir. Neşîd ise diğer mısralarda genişleyerek devam eder. Beyitlerin artışına göre bu neşîdler *mısra'* (المصرع),

⁴⁶⁷ Shiloah, *Kemâlû Edebi'l-Gınâ*, s.128.

⁴⁶⁸ Et-Tahhân, *Havi'l-fünun ve Selvetü'l-Mahzûn*, s.59.

⁴⁶⁹ *Kitâbu'l-Mûsîka'l-Kebîr*, s.1162.

⁴⁷⁰ Kadîm Arap mûsikîsi çeşitlerinden olup, özellikle deve çobanlarının söylemiş olduğu mûsikî olarak kabul edilmektedir. Bkz. Faruqi, s.232.

⁴⁷¹ Shiloah, *Kemâlû Edebi'l-Gınâ*, s.128.

⁴⁷² *Kitâbu'l-Mûsîka'l-Kebîr*, s.1162.

⁴⁷³ Faruqi, *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*, s. 113.

فِي السُّبْحِ الْيَابِتِ

⁴⁷⁴ müzdevec (المزدوج), müshem (المسهم), ma'kûs (المعكوس) gibi isimler alırlar.⁴⁷⁵

Tenehhüd (التنهُّد): Sözlükte iç çekme manasında kullanılan bu terim, Ali el-Katib'e göre yüksek bir nefesi takip eden nağme veya nağmelerdir. Ona göre bu daha çok dalgalı nağmelerde olur. Et-Tahhân ise bu terimi nehdat (نهدات) olarak tanımlamaktadır. Ona göre bu terim aşk ve ayrılıkların hatırlanması anında iç çeken kişinin çıkarmış olduğu sestir.⁴⁷⁶

Makta' (المقطَّع): Makta' hem şiirde hem de mûsikîde bulunur. Mûsikîde makta' mûsikîal bir cümlenin veya bölümün sonu olarak kabul edilir. Bir diğer tanım ise iki nota, iki mûsikî cümlesi veya bölümü arası "es" yani "sus" olarak geçmektedir.⁴⁷⁷ Amnon Shiloah makta'yı kesinti, mısraların sonu, cümlenin bir kısmının sonu olarak tanımlamaktadır; yarım dizelerin sonu için farklı olarak "fâsıla" terimini kullanmaktadır. Devamında bir ölçü terimi olabileceğini ifade eden Shiloah, Kur'an-ı Kerîm okuyucuları arasında durak mânâsında kullanıldığını ayrıca kasidenin son mısrasına da makta' denildiğini belirtmektedir.⁴⁷⁸ Müellife göre makta' tiz veya yumuşak, uzun veya kısa olabilir. Tiz; kısa nağmelerin sonunda tiz olarak; yumuşak, yumuşak nağmelerin sonunda yumuşak olarak gelmesiyle; uzun, sonda uzun bir seslemeyle; kısa ise uzatılmayan bir harf veya kısa bir nağme ile beytin sonunda sakin bir harf bulunduğu zaman olur. Maktain en güzel ve makbül olanı kısa ve tiz olanıdır.

Sıla (الصَّلَة): Aynen lügat mânâsındaki gibi beytin beyitle, mısranın mısra ile bağlanmasıdır. Bu bağlanmanın gerçekleşebilmesi için beytin mısralı, maktasız ve nefessiz olması gerekir.

Tesvîb (التَّوْبِيب): Sözlükte dua sesi, müezzinin (ezan okurken çıkardığı) sesi, çoban sesi olarak kullanılan bu kelime, müellife göre tek, uzun, yayılmış ve kırılmış ses olarak tarif edilmektedir. Bu ses, ezanın tesvîbine benzer diyerek sonlandırmıştır.

⁴⁷⁴ Burayı okuyamadığımız için olduğu gibi ekledik. Bkz. Et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, s. 18.

⁴⁷⁵ Et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, s. 89-91.

⁴⁷⁶ Et-Tahhân, **Havi'l-fünun ve Selvetü'l-Mahzûn**, s.62.

⁴⁷⁷ Faruqi, **An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms**, s. 172.

⁴⁷⁸ Shiloah, **Kemâlû Edebi'l-Ginâ**, s.112.

İstihâle (الإِسْتِحَالَة): Bu kelime bir şeyden başka bir şeye dönüşme mânâsındadır. Müellif de istihâleyi, sesin bir beyitte bir çeşidinden diğerine dönüştürülmesi olarak tarif etmektedir. Daha açık bir ifade ile sesin bir halden bir hale intikali ve tizden peste, pestten tize geçmesidir. Ali el-Kâtib'e göre en büyük istihâle, iki katı oranında siyâhtan sicâha veya sicâhtan siyâha intikaldir. Zîrin bînsırından mesles sebbâbesine intikal de böyledir.⁴⁷⁹ Sicâhla başlayıp ondan sonra sırasıyla tiz perdelere geçiş veya zelzel vustasından mücenneb-i evvel vustasına geçiş sonra tekrar sırasıyla geriye dönmek böyledir. Yahut zîrin hînsırından mesleste eskilerin vustasına geçiş sonra aynı şekilde geri dönmekle olur. Benzer şekilde mesna ve bamda intikal sırayla olur. Bunun bilinmesiyle intikaller kolaylaşır ve onlardan faydalanma imkânı meydana gelir.

Sahîl (الصَّيْل): Lugat mânâsı atın kişneme sesidir. Müellif de sahîli atın kişnemesine benzeyen ve aşamalı bir şekilde çıkan ses olarak tarif etmektedir. Titreşimli olup ve nebreye benzer.

Medde (المَدَّة): Uzatma işareti mânâsındadır. Ali el-Kâtib ise bunu bir mahreçten çıkarak bir süre kalan uzun nağme olarak tanımlamaktadır.

Hemze (الهَمْزَة): Hemze Arapça'da boğazın göğse yakın yerinden çıkan, harekesi olmayan elife denir. Müellif ise hemzenin büyük, tok, göğüsten gelen bir nağme olup zefreye (inilti, inleme) benzer bir ses olduğunu ifade eder. Et-Tahhân'a göre bunun ğinalarda yapılması güzeldir.

Tecnîbe (التَّجْنِيبَة): Herhangi bir telin sebbâbesinde⁴⁸⁰ olan nağmenin yumuşatılması ve ondan önce gelen mücenneb⁴⁸¹ nağmesine çevrilmesidir. Zahme ile iştilir ve hemzeye benzer. Bu sayılar çok olabilir ve çoğaltmak isteyen için geniştir. İnsanların farklılığına göre diğer bölgelerde bunların lakapları ve isimleri de değişebilir.

Tekâhün (التَّكَاهُن): Türkçe'de de kullanılan kâhin kelimesinden türemiştir. Müellife göre kâhinlerin sözlerine ve kalın sesli insanların homurdanmalarına benzeyen tiz nağmeler için kullanılan bir terimdir.

Gamze (الْغَمْزَة): Müellif bu terimi kendisinden önceki nağmelerin ardından parçanın maktanda görülen yumuşak tiz nağme olarak tanımlamaktadır. Faruqi ise

⁴⁷⁹ Zîr udun en ince teli, bînsır yüzük parmağı, mesles 2. Kalın tel, sebbâbe işaret parmağı. Müellifin zikrettiği aralık oktav aralığıdır.

⁴⁸⁰ Udda 1. pozisyonunda 2. parmak perdesi (örneğin udun gerdaniye telinde muhayyer perdesi)

⁴⁸¹ Udda 1. pozisyonunda 1. parmak perdesi (örneğin udun gerdaniye telinde şehnaz perdesi)

Fârâbî'den alıntı yaparak ritimde zayıf vuruş olarak tarif etmektedir.⁴⁸² Et-Tahhân'a göre lahinlerin uçlarında ve bölümlerinde olur.⁴⁸³

3.8.9. Lahinlerin harf ve harekelerle ilişkisi:

Ali el-Kâtib bu bölümde önce lahinlerde bulunan nağme ve harf sayıları arasındaki orandan bahseder. Daha sonra bu harflerin son harekelerinin irabına göre aldığı şekillerin durumunu inceler. Müellife göre bir lahinde, şiir beytindeki harflerin ve nağmelerin oranı tıpkı matematiksel hesaplardaki gibi olmalıdır. Ali el-Kâtib bir lahinde harflerin nağmelerden fazla olmasını “**mümteli/dolu**” (ممتلي), harflerin nağmelerden az olması durumunu ise “**fâriğ/boş**” (فارغ) kelimeleriyle tanımlamıştır. Müellife göre lahinde nağmelerin harflerle dolu olması şiirin anlaşılmasını kolaylaştırır ancak bu tür eserlerin sanatsal açıdan lezzeti ve parlaklığı azdır. Lahinde harfler az nağmeler fazla olduğunda ise şiirin anlaşılması güçleşir ancak daha lezzetli ve parlak bir hale gelir. Bu yüzden lahnin güzel, şiirinin ise anlaşılır olması için ikisinin orantılı olması lazımdır.

Müellife göre bir kişi beste yapmak istediğinde ilk yapması gereken şey şiirde kullanacağı harf sayısı ve bestedeki nağmelerin oranını iyi şekilde düzenlemektir. Eğer bu oranı düzgün ayarlayamazsa ya şiirin anlamından ya da lahnin güzelliğinden feragat etmek zorunda kalır.

Lahin-harf ilişkisinde ele alınan bir diğer önemli husus da irabtır. İrab, Arap dilinde kelimenin sonundaki harekenin veya harfin cümle içinde kullanıldıkları yere göre değişim göstermesidir.⁴⁸⁴ Kısaca Arapça'da bir kelimenin cümlede özne, nesne, tümleç vb. olması halinde kelimenin sonunun veya harekesinin değişikliğe uğramasına irab denir. Müellife göre harflerin bazıları nağmelerle uzatılır, bazıları ise uzatılmaz. Ancak bu uzatmalarda bazıları kulağa hoş gelirken bazıları ise gelmez. Kulağa hoş gelenler “lam”, “mim” ve “nun” harfleridir. Müellif Araplar tarafından med yani uzatma harfleri olarak isimlendirilen “elif”, “vav” ve “ya” sesli harflerini lahinde uzatma sağlayan uzun sesliler olarak tanımlar. “Elif”, yukarı/üst harf , “ya” aşağı bir harf, “vav” ise üst ile alt

⁴⁸² Faruqi, a.g.e., s. 78.

⁴⁸³ Et-Tahhân, **Havi'l-fünun ve Selvetü'l-Mahzûn**, s.61.

⁴⁸⁴ Rahmi Yaran, **Arapça'da İrab**, İstanbul-Rağbet Yayınları, 2010, s. 12.

arasında orta bir harftir.⁴⁸⁵ Bütün bunlar aynı zamanda birleşik harfler olarak üçe ayrılır. “Elif”, “ya” ile; “ya”, “vav” ile; veyahut “vav”, “elif” ile birleşerek “Yaa”, “Vay” ve “ÿy” sözleri gibi terkipler oluşturabilir. Ali el-Kâtib bu harflere gunne harflerinin de ilave edilebileceğini söyleyerek, bu şekilde nağmelerle birlikte kullanılan, onlara eşlik eden, kullanımı kolay ve hoş a giden harflerin sayısının on beşe kadar arttırılabileceğini ifade eder. Et-Tahhân da yukarıda zikredildiği gibi sesli harflerin “elif”, “vav” ve “ya” olmak üzere üç tane olduğunu; bunlardan “elif”i kullanılan harf, “ya” yı alt, “vav” ı ise orta harf olarak tavsif etmiştir. Devamında bu harflerin birbirleriyle ve “lam”, “mim” ve “nun” harfleriyle kombinasyonu sonucu çeşitli kalıpların oluşabildiğinden bahseder.⁴⁸⁶

Müellif, İshak el-Mevsili'nin “nağme, harekeli harfin harekesi nispetindedir” şeklindeki görüşüne katılmamaktadır. Yani İshak'a göre hareke sadece “a-e”, “i”, “u” ile olur. Müellife göre bunlar Arapça'da “irab harekesi” olarak isimlendirilir ve “damme”, “fetha” ve “kesra”dan oluşurlar. Yine İshak'ın “Nağmeler uzatıldıkları zaman üç harekelidir” sözüyle irab hareketlerini kastettiğini dolayısıyla damme uzatıldığında sâkin bir “vav”, fetha uzatıldığında sâkin bir “elif”, kesre uzatıldığında sakin bir “ya” olur. Böylece nağmelerin hareketleri sesli harflerin hareketleri olarak kabul edilmesi gerekir. Bu yüzden bu harflerin “elif”, “vav” ve “ya” dışındakiler için geçerli olması gerekir.

İbnu't-Tayyib es-Serahsî, İshak'ın görüşüne zıt olarak sakin harflerin “elif”, “vav” ve “ya” ve onların birleşiminden oluşanların dışında olması gerektiğini vurgular. Devamında şiiir harflerinin tamamının harekeli olmadığı gibi harekeli olanların tamamının da uzatılmadığını ifade ederek “lam”, “nun” ve “mim” gibi gunne harflerinin üzerinde bir müddet durulmasından bahseder. “Elif”, “vav” ve “ya”dan üç sesin de ilavesiyle bunların altıya ulaştığını, ardından bu harflerin uzatılması ve kısaltmasıyla toplam on iki nağmenin oluştuğunu belirtir. Ona göre gına sanatını biraz bilen kişi iki eşit parça üzere olan şeyin ikinci parçasının birinci parçasındaki nağmeyle aynı olacağını bilir. Birinci parçada geçen her nağme ikinci parçada aynı şekilde tekrar edilir.

⁴⁸⁵ “Elif”, “vav” ve “ye” harflerinin aşağı yukarı şeklinde belirtilmesinden kasıt, ağızdan çıkan hava hareketine göre elif harfi “e” şeklinde söylendiğinde yukarı, ye harfi “i” şeklinde ise aşağı, vav harfi “u-ü” şeklinde söylendiğinde ortadan çıkar.

⁴⁸⁶ Et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, s. 49.

Dolayısıyla şiir, bestelendiğinde harflerin hareketleri ile nağmelerin uyumlu olduğunu görebiliriz. Hiç nağmeyi değiştirmeden birinci parçadaki “elif”in yerine ikinci parçada “vav” veya “ya” da geçebilir. “Elif”, “vav” ve “ya” nağmeler için gereken seslerin harfleridir. Çünkü her durumda seslere gerekli olan incelik ve sertlik bu harflerle sağlanır ve buna da şiddet ve yumuşaklık adı verilir.

3.8.10. Lahin güfte/şiir uyumu:

Ali el-Kâtib güfte ve lahinleri, birbirlerini tamamlayan iki önemli unsur olarak görmektedir. Ona göre güftelerin insan zihni ve hayal gücünü harekete geçirmesi hususunda mûsikîden yararlanılabilir. İshak el-Mevsîlî, insanı hüzünlendiren, ağlatan, kalpleri yumuşatan, vatan hasretini dindiren, ölümü hatırlatan, sevgilinin ve sevginin hallerini anlatan kısaca hayatın her alanını konu edinen gınâlardan bahsetmektedir. Zikredilen duygular sadece melodi ile değil aynı zamanda ona uygun güftelerin varlığıyla oluşur. Dolayısıyla müellife göre hakiki mûsikîşinas, bulunduğu toplumun hissiyatını, ruh halini iyice analiz edip öğrendikten sonra toplumun beklentilerine uygun güfteleri ele alarak sanatını icra eden kişidir.

Müellife göre şiirin bir anlamı olabileceği gibi lahnin de kendine ait bir anlamı olabilir. Bazen şiirler lahinlerin anlamını bozduğu gibi bazen de lahinler, şiirlerin anlamına zarar verir. Önemli olan şiirin ve lahnin anlamlarının birbiriyle uyum halinde bulunmasıdır. Bu uyum hem lahnin hem de şiirin parlaklığına ve güzelliğine artı bir değer katar. Bu sebeple müellif, iyi bir mûsikîşinasın muhakkak surette şiiri iyi bilmesi gerektiğini önemle vurgular. Çünkü o, Araplar’ın eski haberlerini, geçmiş günlerini, güzel hikâyelerini, hayatlarını ve huylarını içinde barındıran meşhur şairlere ait şiirler bilinmeden, onlara ait mûsikînin tam olarak ortaya konulmasının mümkün olamayacağını söyler. Özellikle lahnin îkâi bu konuda mühimdir. Kindî’ye göre belirli şiirlerin belirli ritim kalıplarıyla uygunlanması gerekir. Örneğin ferahlatıcı şiirlerin, hezec, remel ve haffî îkâlarla; hüzünlendirici şiirlerin sakîl-i evvel ve sakîl-i sâni ile; acelecilik, meydan okuma ve sürat ifade eden şiirlerin *mâhûrî* ve ona benzer îkâlarla beraber kullanılması gibi.⁴⁸⁷

⁴⁸⁷ Zekeriya Yusuf, *Müellefâtü'l-Kindiyyi'l-Mûsikîyye*, s.99.

Müellifin lahin şiir ilişkisi içinde ele almış olduğu bir diğer konu ise vezinler bahsidir. “Vezinler” başlıklı bu bölümde müellif tafsilata girmeden o dönemin mûsikîsinde kullanılan bazı tef’ileleri örnek göstererek açıklamaya çalışmıştır. Bu bölümün daha iyi anlaşılması için öncelikle arûzun tanımı, sebep, veted, fâsıla, bahir terimlerinin bilinmesi gerekir. Nihad Çetin arûzu şu şekilde tanımlar: “*Nazımda uzun veya kısa, kapalı veya açık heceler ahenkli dizilerine dayanan bir vezin sistemi olup Arap edebiyatında doğmuş, dil yapısına, edebî ananeye ve zevke göre değişikliklere uğrayarak, başta Fars ve Türk edebiyatları olmak üzere, İslam medeniyeti çevresine giren diğer milletlerin kendi dillerindeki edebiyatlarına da geçmiştir. Arûz aynı zamanda, tarif edilen vezin sistemiyle nazmedilmiş Arapça manzumelerde beytin ilk yarısının son tef’ilesine de denir.*”⁴⁸⁸ Arûzun kurucusu kabul edilen Halil b. Ahmed el-Ferâhîdî (ö.791) bu ilmi beytin ilk yarısının son cüz’ü (şatr) ve vezin olmak üzere iki temel öğeye bağlamıştır.⁴⁸⁹ Bu vezinler hecelerden meydana gelir. Arap dilinde heceler *sebeb*, *veted* ve *fâsıla* olmak üzere üçe ayrılır:

- a. *Sebeb* iki harfli olup kendi arasında ikiye ayrılır. 1. *Sebeb hafif*: Bir harekeli ve bir harekesiz harften oluşur. “hel” (هَلْ), “men” (مَنْ) gibi. 2. *Sebeb sakîl*: İki harekeli harften meydana gelir. “leke” (لَكَ), “bike” (بِكَ) gibi.
- b. *Veted* üç harfli olup kendi arasında ikiye ayrılır. 1. *Veted mecmu*: iki harekeli harften sonra sakin bir harfin gelmesi ile oluşur. “neam” (نَعْمَ), “bikem” (بِكَمْ) gibi. 2. *Veted mefrûk*: iki harekeli harfin arasında sakin bir harfin bulunması ile oluşur. “hâti” (هَاتِ), “emsi” (أَمْسِ) gibi.
- c. *Fâsıla* dört veya beş harften meydana gelir. Bu da iki çeşittir. 1. *Fâsıla suğra*: Üç harekeli bir sakin harften oluşur. “cebelün” (جَبَلُنْ), “emelün” (أَمَلُنْ) gibi. Burada “lün” hecesi “lü” ve “n” olmak üzere bir harekeli bir de harekesiz harften oluşur. 2. *Fâsıla kübra*: Dört harekeli bir sakin harften oluşur. “amelüküm” (عَمَلُكُمْ), “semeketün” (سَمَكَتُنْ) gibi.⁴⁹⁰

⁴⁸⁸ Nihad Çetin, “Arûz”, *DİA*, III, 1991, s. 424.

⁴⁸⁹ Ayşe Başak İlhan Harmancı, *Klasik Türk Mûsikisi’nde İka Kavramı*, M.Ü.S.B.E. Basılmamış doktora tezi, İstanbul-2011, s. 2.

⁴⁹⁰ Muhammed Ali el-Hâşimî, *el-Arûz el-Vâzih*, Darü’l-beşâir el-İslamiyye, 1995, s. 15-16.

Arûzun tef'ileleri yukarıda zikrettiğimiz sebep, veted ve fâsıların birleşmelerinden meydana gelir. Bu tef'ileler kendi aralarında oluşturdukları kalıplara göre on altı vezin oluştururlar. Araplar bu vezinleri ilk başlarda “nev” daha sonra ise “bahr” olarak isimlendirmişlerdir.⁴⁹¹ Ali el-Kâtib'in bu bölümde kullanmış olduğu tef'ileleri Ğattâs şu şekilde sıralar.⁴⁹²

1. Feûlün feûlün feûlün feûlün * feûlün feûlün feûlün feûlün⁴⁹³

Yahut bütün beyitte müfteilun müfteilun veya mefâilün mefâilun şeklindedir.

2. Feûlün mefâilün feûlün mefâilün feûlün mefâilün feûlün mefâilün⁴⁹⁴

3. Müstef'ilun fâ'ilun müstef'ilun fa'lun * müstef'ilun fâ'ilun müstef'ilun fâ'ilun⁴⁹⁵

4. [Müstef'ilun fâ'ilun] Mefâilun feûlun * [Müstef'ilun fâ'ilun] mefâilun feûlun⁴⁹⁶

5. Fâilâtun fâilun fâilâtun * fâilâtun fâilun fâilâtun⁴⁹⁷

6. Fâilâtun fâilun fâilun * fâilâtun fâilun fâilân / fa'lun⁴⁹⁸

7. Müstef'ilun müstef'ilun fâilun * müstef'ilun müstef'ilun fâilân / fa'lun

Ali el-Kâtib'e göre şiirin bir bölümünde veya beytin bir mısraında nağmeler çok, diğerinde az olabilir. Arzu edilirse ikisinin eşit olma halidir. Ayrıca bir nağme, fâsıla veya maktalarda birden fazla tekrarlanabilir. Müellif özellikle îkaların şiir vezinleriyle birebir uyum halinde olması taraftarı değildir. Ona göre vezin ve îkâ' tam uyum içinde olursa lahin etkisiz ve lezzetsiz olur. Sadece bu konuda yeterli bilgi ve beceriye sahip olmayanlar tarafından tam uyumun daha güzel olduğu zannedilir.⁴⁹⁹

Müellif lahinlerde eskinin daha üstün olduğunu belirttiği gibi şiirlerde de eski olanın daha güzel ve estetik olduğunu ifade etmektedir. Ona göre bu tip şiirleri anlamının yolu ancak üzerinde uzunca durup çalışmayla elde edilebilir.⁵⁰⁰ Et-Tahhân da eski şiirlerin

⁴⁹¹ Harmancı, **Klasik Türk Müsikîsi'nde İka Kavramı**, s. 9.

⁴⁹² Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Ġinâ**, s.67-68.

⁴⁹³ Tam mütekârib bahri.

⁴⁹⁴ Tam tavil bahri kısımları. Vezni sadece “mefailun”den oluşan bir çeşidi de vardır.

⁴⁹⁵ Basit mahbun bahrinin parçalarıdır. Aslında dört defa “müstef'ilun feilun” şeklindedir.

⁴⁹⁶ Mahzuf hezec bahrinin kısımlarıdır.

⁴⁹⁷ Bahri medyinin kısımlarıdır.

⁴⁹⁸ Bu da aruzu hazifli ve vuruşları kesik ve kısa medyin bahrinin kısımlarındandır.

⁴⁹⁹ Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Ġinâ**, 46-47.

⁵⁰⁰ Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Ġinâ**, 31.

yeni şiirlerden üstün, akıcı ve güzel olduğu kanaatindedir. Ancak bu şiirleri hakkıyla anlamının yolu nahiv ve lügat bilgisinin iyi olunmasıyla sağlanabileceğini belirtir.⁵⁰¹

3.8.11. Lahin, Nefis ve Felek ilişkisi

Kemâlî Edebi'l-Gınâ'da Pythagorascular lahin, nefis ve felek arasında bir irtibatın olduğundan bahseder. Farmer'a göre Araplar tarafından mûsikî teorisinin kurucusu olarak kabul edilen Pythagoras⁵⁰²'in "*Âlemin tamamı mûsikîal bir kompozisyona sahiptir.*"⁵⁰³ görüşü pek çok filozof-mûsikîşinas tarafından kabul edilmektedir. Bu görüş, Kindî gibi Ali el-Kâtib tarafından da benimsenmektedir. Bu bölümde o, özellikle Kindî'den alıntılar yaparak konuyu anlatmaya çalışmıştır. Kindî'ye göre basit sesler arasındaki ortak kalıplar üç çeşittir. Burada "basit"ten kastedilen "*seslerin iki ucu arasında benzerlik ve nisebi şerife*"⁵⁰⁴dır. Üç cemi' çeşidi ise şunlardır: "Cem' Ellezî bi'l-erba'a", "Cem' Ellezî bi'l-hams" ve "Cem' Ellezî bi'l-küll" Aynı şekilde kâmil nefsin ilk kısımları da nutkî, hissî ve tabîî olmak üzere üç çeşittir. Nutkî, mûsikîde "cem' Ellezî bi'l-kül"e benzer. En geniş aralığa sahiptir. Nutkînin olduğu her yerde his ve tabiilik olduğu gibi "Ellezî bi'l-kül"ün olduğu her yerde "zü'l-erba'a" ve "zü'l-hams" vardır. Aynı zamanda beşlinin olduğu her yerde ise dörtlü mevcuttur. Hissî beşli aralık, tabîî ise dörtlü aralığa tekâbül eder.

Nutkî nefis ise yedi çeşittir. Bunun sayısı, "Ellezî bi'l-kül"ün sayısı ile aynıdır: Nutkî nefis çeşitleri şunlardır: Anlayış, akıl, ezberleme, zekâ, zan, kıyâs ve ilim.

- Anlayış, duyuların nefse verdiği şeylerin ulaşmasıdır.
- Akıl, duyunun idrak ettiği şeyin tasavvurundan nefiste doğan etkidir.
- Hıfz, nefsin kabul ettiği suretlerin nefiste karar kılmasıdır.
- Zekâ, nefsin eşyayı görünüşünden kıyâs etme hâlidir.
- Zan, duyunun hükmüyle yakîn mertebesine ulaşamayan aklın halidir.
- Kıyâs, nefsin kıyaslama halindeki durumudur.

⁵⁰¹ Et-Tahhân, *Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, s. 25.

⁵⁰² Farmer, "*Grek Theorists of Music in Arabic Translation*", *Chicago Journals/ History of Science Society-ISIS*, Vol. 13, No. 2 (Feb. 1930), pp. 325.

⁵⁰³ Çattâs, *Kemâlî Edebi'l-Gınâ*, s.23.

⁵⁰⁴ *Niseb-i Şerife* (asil, şerefli nisbetler, oranlar): Türk Mûsikîsi'nde bir sekizlideki; tam sekizli (5T, 2B), tam beşli (3T, 1B) ve tam dörtlü (2T, 1B) sayısının yekününe verilen addır. Ayrıntılı bilgi için Bkz. Yılmaz Öztuna, *Türk Mûsikîsi Ansiklopedik Sözlüğü*, II, İstanbul-Orient Yayınları, 2006, s.128.

-İlim, nefsin hak olanı idrak etmesidir.

His, dört çeşittir. “Ellezî bi'l-hams” ın çeşitleri gibidir. His çeşitleri işitme, görme, tatma ve koklamadır.

Tabîi, üç çeşittir. “Ellezî bi'l-erba'a”nın çeşitleri gibidir. Tabii çeşitleri gelişimin başlaması, gelişimin bitmesi, gelişimin eksikliğidir.⁵⁰⁵

Müellif, lahinlerle felekler arasındaki benzerlik konusunu detaylı olarak anlatmamıştır. İleride zikredeceğimiz ifadesini kullanmasına rağmen konu ile ilgili herhangi bir tafsilata girmemiştir. Müellife göre kısaca lahinlerle felek düzeni arasındaki benzerlik, konum ve hareket yönüyledir. Konum yönünden olan benzerlik, feleğin hareketinin mevzî bir başlangıcının olmamasıdır. Hareket bakımından benzerlik ise başlangıcın farklı mevizlere nakledilmesinin mümkün oluşudur. Feleğin her mevzii başlangıç olabilir. Gün ortası çizgisi, burçlar feleğini her durumda karşılıklı iki alamet üzere ikiye bölmektedir. “Zü'l-küll merreteyn” diye isimlendirilen “cem'ü't-tâm” bütün ses aralıklarını ikişer defa kapsar yani çift oktavdır. En büyük aralıklar, “cem'ü'l-lezî bi'l-küll” olup bu iki aralığın ilk ve son notası konumunun belirlenmesinde kullanılır. Bunlar ud tellerinde (başlangıçla) bamin mutlakı, mesnanın sebbâbesi, diğeri ile ise beşinci telin bmsırı ile gösterilir.

Müellife göre felek on iki bölüme ayrılmıştır. Bunların her birine burç adı verilir. Bu bölümlenin yarım, üçte bir ve dörtte bir oranlarında oluşu tıpkı “cem'ü't-tâm”ın bölümlenmesindeki gibidir. “Ellezî bi'l küll”, “cem'ü't-tâm”ın yarısıdır (1/2). “Ellezî bi'l-hams”de bulunan ilk nağme son ve yarım gibidir (1/2+1=3/2). “Ellezî bi'l-erbaa” olanın birincisi ise sonuncu ve üçte bir gibidir (1/3+1=4/3).⁵⁰⁶

Ali el-Kâtib, bir grup astrolog tarafından udun perdelerinin feleklerle irtibatlı olduğu bilgisini vermektedir. Ona göre bu astrologlar tellerin, perdelerin, burguların, muştun(tarak), burnun (üst eşik); yıldızlara, sabit ve dönen burçlara, güneşe ve aya göre konulduğunu iddia etmişlerdir. Ancak müellif, bu konuda tam bir delil konulamadığından dolayı kesin inanmamaktadır.⁵⁰⁷

Müellif bir de ud ile nefis arasındaki benzerlikleri Dionysios'ten alıntı yaparak açıklamaya çalışmıştır. Ona göre udun tellerinden sebbâbe mesles adâlete, mutlak

⁵⁰⁵ Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Gınâ**, s. 38-39.

⁵⁰⁶ Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Gınâ**, s. 40.

⁵⁰⁷ Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Gınâ**, s. 39.

mesna iyi anlayışa, vusta mesles iffete, sebbâbe mesna akla, mutlak zîr iyiliğe, vusta mesna hiddete, sebbâbe zîr sabra, vusta zîr erkeklığe karşılık gelmektedir.⁵⁰⁸ Ayrıca udun dört teli edvâr kitaplarında da bahsedildiği gibi dört sıvıya karşılık gelmektedir. Bunların her biri insan tabiatındaki ilgili bölümü harekete geçirmektedir. Müellife göre bir grup insan bu telleri 4 ana tabiata (karakter) benzetmiştir. Bam telini sevdaya, meslesi balgama, mesnai kana, zîri de safraya benzetmişlerdir.⁵⁰⁹ Buna benzer açıklamalar *İhvân-ı Safâ*’da da yer almaktadır.⁵¹⁰

TEL ADI	DÖRT SIVI	PERDE İSMİ	KARAKTER
Bam	Sevda	Sebbabe mesles	Adalet
Mesles	Balgam	Vusta mesles	İffet
Mesna	Kan	Mutlak mesna	İyi anlayış
Zir	Safra	Sebbâbe mesna	Akıl
		Vusta mesna	Hiddet
		Mutlak zîr	İyilik
		Sebbabe zîr	Sabır
		Vusta zîr	Erkeklik

Şekil 14: Tellerin mizac ve dört sıvı ilişkisi

3.8.12. Lahinlerin/Gınânın tertibi:

Bu bölümü lahinlerin son başlığında zikretmemizin nedeni daha önceki başlıklarda kullanılan ıstılahların tarifinin ardından bu konunun daha iyi anlaşılacağı düşüncesinden kaynaklanmaktadır. “Lahinlerin, gınânın tertibi” başlıklı bu bölümde müellif özellikle Türk mûsikîsinde “*fasıl*” olarak isimlendirilen formun icra şekline benzer açıklamalarda bulunmaktadır. Kısaca bir fasılda taksim, peşrev, kâr, birinci

⁵⁰⁸ Ğattâs, *Kemâlû Edebi'l-Gınâ*, s. 39.

⁵⁰⁹ Ğattâs, *Kemâlû Edebi'l-Gınâ*, s. 135.

⁵¹⁰ Çetinkaya, *İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi*, s.100.

beste, ikinci beste, ağır semâî, yürük semâî ve saz semâîsi olduğu gibi,⁵¹¹ bu bölümde de Ali el-Kâtib buna benzer bir sıralama serdederek konuyu anlatmaya çalışmıştır.

Müellife göre mugannî başlangıçta ağır îkâlar ve lahinlerin kullanıldığı istihlâl ve neşîdelerle⁵¹² başlar. Ancak istihlâl ve neşîdelerin de mutlak veya mezmûm tarîkaları gibi güçlü olması gerekir. Mezmûm, mutlaka göre daha güçlü, teşvik edici ve heyecan vericidir. Bu ağır îkâların ardından aşamalı olarak hafif îkâlara geçişler sağlanmalıdır. Ali el-Kâtib bu tür mûsikî icralarında keskin geçişlerin hiç uygun olmadığını bu yüzden insan ruhuna ve tabiatına uygun, onları rahatsız etmeyecek şekilde geçişler sağlanmasını tavsiye eder. Müellife göre bu geçişler bir nağmeden başka bir nağmeye, bir aralıktan diğer bir aralığa, bir cinsten başka bir cinse yapılabilir. Bir nağmeden bir nağmeye geçişi ikiye ayrılır. Birincisi istikâmet diğeri ise atıf⁵¹³ üzere yapılan geçiştir. İstikâmet üzere yapılan geçiş, bamin mutlakından sebbâbesine sonra da lahnin mecrâsında birleşmesi uygun olan nağmeye yapılan geçiştir. Bu geçiş de birbirini takip eden yahut etmeyen olmak üzere iki şekilde olur. Birbirini takip eden geçişte orta kısımda hiçbir nağme kalmaz. Birbirini takip etmeyen geçişte ise ortadaki bazı nağmeler bırakılır. Bu geçişlerden her birinde ikâme yapmak mümkündür. İkâme ise vecdli nağmenin tekrar edilmesidir. Atıf ile yapılan geçiş, başlanılan nağmeye veyahut başlangıçla atıf arasında geçen başka bir nağmeye yapılır. Müellif en iyi geçişin kendi aralarında uyumlu nağmeler ve aralıklar arasında yapılanların olduğunu belirtir. Geçişe bir diğer örnek ise İshak el-Mevsılî'nin tavsiye ettiği gibi kendi aralarında geçişi kolay olmayan durumlarda araya ud taksimi koyularak veya îkâların değiştirilerek geçişin sağlanmasıdır. Müellif bu bölümde eskilerin aksât (اقساط) olarak adlandırdığı hezzâz (هَزَّاز) denilen bir terimden bahseder. Hezzâz aynı cins nağme ve îkâlardan oluşan veyahut da birbirini tamamlayan cinslerden meydana gelen lahinler grubudur. Biz bunu

⁵¹¹ Özkan, **Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleri**, s.111.

⁵¹² Neşîd ve istihlâl için “**Lahinlerle ilgili terimler**” başlıklı kısma bkz. Ayrıca ğinâ tertibine dair et-Tahhân da öncelikle istihlâl ve neşîdler gibi ağır eserlerle başlayıp kademeli olarak hızlanan bir icradan bahsetmiştir. Bkz Et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, s. 98-99..

⁵¹³ Geçişlerde atıf, istikâmet üzere yapılıp sonra tekrar başa dönüş yapılan veya kendisine intikal edilen orta sesteki nağme ile icra edilen vuruştur. Ğattâs, **Kemâlü Edebi'l-Ginâ**, s.73

şarkı bütünlüğü olarak fasla benzetebiliriz. Hezzâz lafzı, hezizden gelir, kısaca herhangi bir lahinde işitilen seslerin, nağmelerin ve vuruşların tümü olarak tanımlanabilir.⁵¹⁴

Ali el-Kâtib son olarak bu tür müzikal icraların sonunun hareketli bitmesi gerektiğini özellikle remel ve hezecelele böyle olmasının daha uygun olacağını önermektedir.

3.9.1. İkâ' ve çeşitleri:

İkâ' kelimesi lugatte “yaptırdı, oldurdu, düşürdü, yere attı, vurdu” mânâlarında⁵¹⁵ olup terim olarak “zaman içinde uygunluk, zamanın muntazam nisbetler içinde müddetlere ayrılması veya zamanın muntazam nisbetli müddetlerinden düzenlenmiş vuruş takımları”⁵¹⁶ mânâsındadır. Fârâbî'ye göre ikâ': “eşit aralıklarla birbirini takip eden zaman dilimlerinde, tınlayan seslerin seyir ve hareketleridir.” Diğer bir tarif ise “Makul ölçü ve nispetlerle sınırlandırılmış zaman dilimlerinde, aynı düzen içinde birbirini takip eden vuruşların hareketidir.”⁵¹⁷ İbn Sînâ'ya göre ikâ', vuruş zamanlarının ölçüsüdür. Eğer vuruşlar kelimeyi oluşturan harflerle bir araya gelerek oluştuğu zaman ikâ' şiirsel olur. Şiir de ikâ'nın ta kendisidir.⁵¹⁸ Harezmi'ye göre ikâ' "ölçüsü belirli zamandaki nağmelerin kalıbıdır."⁵¹⁹ Et-Tahhân'a göre ikâ', peşpeşe eşit zamanlarda müteradif nakrelerin zamanlarla bölünmesidir.⁵²⁰ Ali el-Kâtib'e göre ise ikâ', lahnin zamanının vuruşlarla bölünmesidir. Peş peşe gelen eşit zamanlarda eş sesler üzerinde geçiştir. Bir diğer tanım ise ses zamanının yani nağme ile yapılan sesin müddetinin ister az ister çok vuruşlarla bölünmesidir. Devamında tekrar ikâ'nın nağme zamanlarının vezinleri anlamında, zamanın ise iki vuruş arasındaki süre veya vuruştan sonra kulakta kalan ses mânâsında olduğunu belirtmiştir.

Ali el-Kâtib peş peşe gelen eşit zamanlardan kastının “devir”ler olduğunu söylemektedir. Fârâbî'ye göre “devir” birbirini takip eden zaman dilimlerinden her biri

⁵¹⁴ Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Gınâ**, s.127.

⁵¹⁵ Ayşe Başak İlhan Harmancı, **Klasik Türk Müsîkisi'nde İka Kavramı**, s.13.

⁵¹⁶ İsmail Hakkı Özkan, “İka”, **D.İ.A.**, XXII, s.13.

⁵¹⁷ M. İsmail Rızvanoğlu, a.g.e, s. 37.

⁵¹⁸ İbn Sînâ, **Cevâmiu İlmi'l-Müsîkâ min Kitâbi's-Şifâ**, s.81

⁵¹⁹ el-Harezmi, **Mefâtihu'l-Ulûm**, s. 266.

⁵²⁰ et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, s. 185.

olarak olarak tanımlanır. Buna “periyot” da denir.⁵²¹ Et-Tahhân’a göre devir en az iki nakreden meydana gelir.⁵²² Devrin vuruşlarına ise ircâl "ارجال" denir.⁵²³ Müellife göre usûlde devir en az iki vuruştan meydana gelir. İkâ‘da iki devir şiirin beyti ölçüsünde, bir devir ise mısra ölçüsündedir. Bir tam ikâ‘ ancak iki devirden meydana gelir.

Müellife göre vuruşların sayısı her zaman usûldeki zaman sayılarından bir fazladır. Lahinde herhangi bir âlete bakmaksızın nağme sayısı da bulunabilir. Devirlerdeki usûl vuruşları sayıldıktan sonra bir eksiği nağme sayısını verir. Bu şekilde zamanlar vuruşlardan meydana gelir ve her birinde nağme yapılarak lahinlerin teşekkülü sağlanmış olur.

Müellif ikâ‘yı **muvasal** (bitişik) ve **mufassal** (ayrık) olmak üzere iki sınıfa ayırır. Bu ibareler bazı kaynaklarda muttasıl ve munfasıl olarak da geçmektedir.⁵²⁴ Muvasal, vuruşları ve devirleri bitişik yani fâsılları bulunmayan⁵²⁵; mufassal ise devirleri ayrı olan ikâ‘lardır. Müellife göre muvasal ikâ‘, vakfelerle (eslerle) ve bazı vuruşların gizlenmesiyle mufassal ikâ‘ya dönüştürülebilir.

Devirler arasındaki fâsılların⁵²⁶ zamanının, ikâ‘daki tüm vuruşlar arasında zamanlardan daha yavaş olması gerekir. Çünkü fâsıla her iki devir arasında olur ve zamanı da onun iki katı kadardır. Ali el-Kâtib buna ayrıca **nakretü’l-mecâz** (نقرة المجاز) geçiş vuruşu ismini vermektedir. Ğattâs’a göre nakretü’l-mecâz ile aynı cinsten ve artarda tekrar edilen devirler birleştirilebilir. Yumuşak veya orta dereceli bir vuruşla devrin sonu çalınır ve bu şekilde ikinci devire geçiş sağlanır.⁵²⁷ İkinci devrin sonunda ise lahinin dayandığı ve beklediği bir vuruş eklenebilir. Buna **nakretü’l-itimâd** (نقرة الإعتدال) dayanak vuruşu denir.

Nakretü’l-mecâz ve nakretü’l-itimâd şu şekillerde gösterilmektedir.⁵²⁸

⁵²¹ Rızvanoğlu, a.g.e. s. 37.

⁵²² et-Tahhân, **Havi’l-fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn**, s. 185.

⁵²³ İbn Sînâ, a.g.e, s.97

⁵²⁴ Rızvanoğlu, **Fârâbî’de İka Teorisi**, s.44-45., et-Tahhân, **Havi’l-fünûn ve Selvetü’l-Mahzûn**, s. 185.

⁵²⁵ Harmancı, **Klasik Türk Müsikisi’nde İka Kavramı**, s.25.

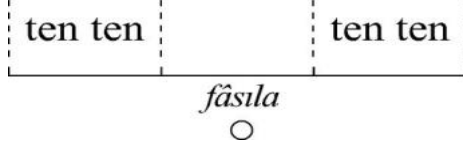
⁵²⁶ Fâsıla: iki devri birbirinden ayıran müddettir. Günümüzde batı müziğindeki ölçü çizgisinin rolündedir.

Bkz. Rızvanoğlu, s.41.

⁵²⁷ Ğattâs, **Kemâlû Edebi’l-Gınâ**, s.93.

⁵²⁸ Harmancı, **a.g.e** , s.30.

İlk hali (Hafîfü'r-remel)

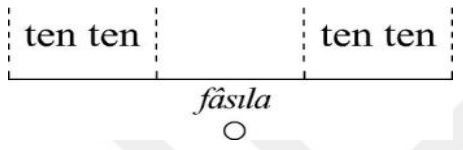


Mecâz vuruşlu hali

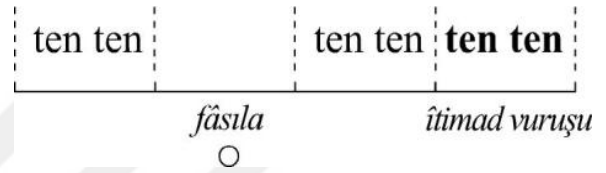


Şekil 14: Nakretü'l-mecâz

İlk hali (Hafîfü'r-remel)



İtimad vuruşlu hali



Şekil 15: Nakretü'l-itimâd

Revm (الرَّوْمُ): Sözlükte “istek, dilek” mânâsındaki bu kelime tecvit ilminde “harekeyi hafif bir sesle belirtmektir.” Revmlilik okuyuşa az da olsa hareke katıldığından sadece kasırla yapılır.⁵²⁹ Ali el-Kâtib'e göre revm, “yeri anlaşılınsın diye belli belirsiz vuruşlar yapma”dır. Shiloah'a göre tecvitteki gibi bir ünlü harfi telaffuz etme izlenimi verme mânâsında kullanılmıştır.⁵³⁰ Fârâbî revmin yumuşak bir vuruş olduğundan bahseder.⁵³¹ İsmail Rızvanoğlu bu konu hakkında şu bilgilere yer vermektedir: “Fârâbî'nin söz ettiği uddaki üç vuruş tarzından biridir ve bir vuruşun ima edilmesidir. Revm, tam olarak ortaya çıkmaz ve pozisyonu vasıtasıyla anlaşılabilir. Bu sebeple tabiri caizse onu bir imâ gibi anlamak gerekir. Vuruşların hazfedilmesi durumunda bunların bir el imâsıyla hissettirilmesi gerekir. Revm bazen mecâz ve itimâd vuruşlarının yerlerine de kullanılır.”⁵³² Mûsîka'l-Kebîr'de ise harflerdeki bu tatbikin vuruşlarda uygulanmasıdır.⁵³³ Kısaca revm, vuruş tam olarak gerçekleştirilmeden vuruş hissi verme olarak tarif edilebilir.

⁵²⁹ M. Ali Sarı, *Kur'ân-ı Kerîm'i Güzel Okuma Tekniği ve Kuralları*, s. 82.

⁵³⁰ Shiloah, *Kemâlû Edebi'l-Gınâ*, s. 131.

⁵³¹ *Kitâbu'l-Mûsîka'l-Kebîr*, s.987.

⁵³² Rızvanoğlu, s.61.

⁵³³ *Mûsîka'l-Kebîr*, s.986.

İşmâm (الإشمام): Sözlükte “koklatmak” mânâsında kullanılan bu kelime tecvit ilminde durulan kelimedeki son harfin zamme harekesini göstermek üzere dudakları yumma olarak tarif edilir.⁵³⁴ Müellife göre “hafif dokunma ile veya küçük hafif bir vuruşla gösterme” olarak tanımlanıyor. Fârâbî’ye göre işmâm, orta kuvvette bir vuruştur.⁵³⁵ Shiloah işmâmı bir sesli harfi söylerken dinleyicide onu söyleme isteği uyandırma olarak ifade eder.⁵³⁶ Rızvanoğluna göre asli vuruştan bir göz kırpması gibi çok zayıf bir vuruşun geri kalmasıdır.⁵³⁷ Ali el-Kâtib’e göre işmâm, revmden daha az vurguludur.

Temhîr (التَمْخِير): Lois Faruqi’ye göre “zayıflatma hareketi” olarak tanımlanan bu terim Fârâbî’ye göre “ritmik bir devirde bazı vuruşların veya tamamının kısaltılması” veya bir diğer tanıma göre “ritmik bir temponun orta seviyesi” mânâlarında kullanılmıştır.⁵³⁸ Ğattâs’a göre temhîr, devirlerin başlarını kaldırmaktır. Yani devrin başındaki vuruş zamanını peş peşe iki vuruşa bölmekle olur. Temhîr daha çok sakîl-i sâni ikâ‘ının hafifletilmesinde kullanılır.⁵³⁹ Rızvanoğlu, Fârâbî’den naklen temhîrin dört çeşit uygulamasını şu şekilde izah eder:

1. Vuruşların hafifletilmesi
2. Tayy ile kullanılmış ikâ‘ formunun tayyî bölümlerinin tekrarlanmasıdır.
3. Bir ikâ‘ın bazı ya da tüm bölümlerinin mahûrî (hafif-i sakîl-i sâni) gibi görünmesini sağlamak için hafifletme içermesidir.
4. Sanatçının telli bir enstrümanı icra ederken tayyî uygulamadaki özgürlüğüdür.⁵⁴⁰

Lahin-ikâ‘ ikilisi birbirinden ayrılmaz iki temel unsurdur. Müellif gınanın en büyük yardımcı unsurunu ikâ‘ olarak görür. Yani ikâ‘nın güzel olmasıyla lahnin güzelliği artar, bozuk olmasıyla lahnin parlaklığı azalır. Lahinde ikâ‘larla ilgili dikkat edilmesi gereken en önemli husus devirlerin, duruş sürelerinin ve nakrelerin şiddetinin nağmelerle uyumudur. Bir ikâ‘da üç çeşit vuruş vardır: Bunlar sırasıyla zayıf, orta ve kuvvetli vuruşlardır. Bu vuruşlar lahin icrasında hem prozodiye hem de estetik güzelliğin sağlanmasına katkı sağlamak amacıyla birbirlerinin yerlerine kullanılabilir.

⁵³⁴ M. Ali Sarı, *Kur’ân-ı Kerim’i Güzel Okuma Tekniği ve Kuralları*, s. 82.

⁵³⁵ *Kitâbu'l-Mûsika'l-Kebîr*, s.987.

⁵³⁶ Shiloah, *Kemâlû Edebi'l-Gınâ*, s. 131.

⁵³⁷ Rızvanoğlu, s.62.

⁵³⁸ El-Faruqi, *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*, s. 343.

⁵³⁹ Ğattâs, *Kemâlû Edebi'l-Gınâ*, s.94.

⁵⁴⁰ Rızvanoğlu, s.63.

Ali el-Kâtib'e göre devirler basît (بسيطة) ve mürekkeb (مركبة) olmak üzere ikiye ayrılır. Basît devirler tek bir cins devrin bulunduğu, mürekkep ise kendisi ile birlikte başka bir cinsten devrin bulunduğu îkâ'lardır. Örneğin sakîl-i evvel ile remel cinsinin birlikte kullanılması mürekkeb devirdir.

Müellif, Araplar tarafından lahinlerde kullanılan 7 îkâdan bahseder: Remel, sakîl-i evvel, sakîl-i sâni ve her birinin hafîfi, son olarak da hezec vardır. Ancak Ğattâs hezecin de hafîfinin olması gerektiğini ve bu sayının 8 olduğunu ifade eder.⁵⁴¹

1. Remel
2. Hafîf remel
3. Sakîl-i evvel
4. Hafîf sakîl-i evvel
5. Sakîl-i sâni
6. Hafîf sakîl-i sâni
7. Hecce

3.9.1.1. Remel:

Ali el-Kâtib'e göre remel en fazla 6 en az 4 vuruşludur. Katlanmış halde⁵⁴² en fazla 12, en az ise 8 vuruşludur. Bazı vuruşlar tek bırakılıp bazıları ise katlanabilir. Ğattâs'a göre bu îkâ' Arap îkâ'larında kullanılan temel bir usûl türüdür. Ölçüsü (6/4) şeklinde olup 4 vuruşludur. Birisi tek ağır vuruştur (2 dörtlük), 3 tanesi hafîf sakîl-i evvel devrinde peş peşe üç vuruştur.

Bunun misali şöyledir:



Şekil 16: Remel 1

Remelde aslolan 3 vuruştur. Günümüz Arap mûsikîsinde remele yakın kullanılan îkâ' "sengin semai" olarak bilinen usûldür. Sengin semai başında veya sonundaki ağır

⁵⁴¹ Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Ginâ**, s.96.

⁵⁴² "katlanmış halde" sözü yani bu şekilde 6 vuruş mutlak hafîf îkâ'ya katılır (1/8) demektir. 12 vuruş olur. Bunlardan iki vuruş devrin fasılasına konulursa 10 vuruş, 4 ü konulursa 8 vuruş olur. Bununla birlikte meşhur îkâ'lara (fazladan) vuruşların konması onu asıl cinsinden çıkarabilir. Özellikle remel ve sakîl-i sâni îkâ'larında. Çünkü bunlar tertip yönünden birbirlerinin aksi olsa da tek bir cinsten yani 3'lü farklı vuruş cinsindedir. Bkz. Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Ginâ**, s.96.

vuruşlardan birinin ikiye katlanması ile olur. Baştaki 2 dörtlükten 1'i bir dörtlük diğeri es idi. Bunlardan es'i de 1 dörtlük vuruş olarak gösterdiğimiz zaman iki ye katlanmış olur.

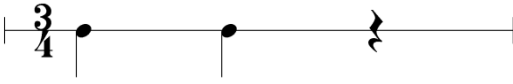
Ğattâs'a göre Irak halkı bu usûlü “yürük” “yükrük” olarak isimlendirmektedir. Ancak eski Arap lahinlerinde en meşhur olan asıl remeldir. Yapılan değişiklikler ise onu meşhur remel türünden çıkarmaz.⁵⁴³



Şekil 17: Remel 2 (Sengin Semâi)

3.9.1.2. Hafif-i remel

Bu îkâ'nın ilk vuruşu fâsılalı hafif cinstendir. Günümüzde Arap mûsikîsinde 3/4 lük “semâi dâric” îkâ'ını oluşturacak şekilde her bir devirde bir vuruş ve onun fâsıladan oluşur.



Şekil 18: Hafif-i Remel (Semâi Dâric)

3.9.1.3. Sakil-i evvel

Ali el-Kâtib'e göre sakil-i evvel aslında en az 6, en fazla 8 vuruşlu olarak gösterilir. Katlanmış⁵⁴⁴ halde ise en fazla 16, en az ise 8 vuruşludur. Ğattâs'a göre sakil-i evvel eskiden Arap îkâ'larında kullanılan bir usûldü. Gösterilişi bir devirde hafif cinsten peşe 3 vuruş sonra ağır iki vuruştur.

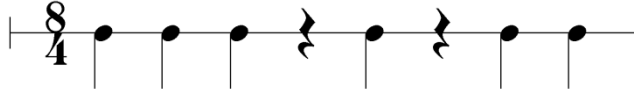


Şekil 19: Sakil-i Evvel-1-

⁵⁴³ Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Gınâ**, s.96.

⁵⁴⁴ Ğattâs'a göre “Katlanmış halde en fazla 16 dır” sözü ile devrin 16/8 lik ölçüye girmesini kastediyor. Sonra buna birkaç hafif vuruş girer. Bu şekil 8/4 lük Arap îkâında *Muhaccer Türki* gibidir. Sonunun özellikle peşpeşe 4 hafif vuruşla hafifleştirilmesi ile olur. Bunu bu şekilde yapmaktan maksate tekrar eden devirler arasında geçiş yapmaktır.

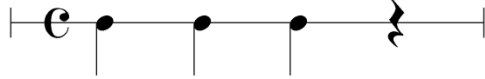
Bu ikâ'daki usûl 3 lü eşit ağır cinsten 3 vuruştur ki bu cinsten aslolan türdür. Günümüzde Arap mûsikîsinde sakîl-i evvel en yakın kullanılan ikâ' 8/4 lük "*muhammes Arabî*" dir. Vuruşları peş peşe getirilerek şu şekilde yapılır:



Şekil 20: Sakîl-i Evvel-2- (Muhammes Arabî)

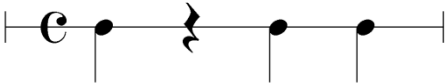
3.9.1.4.Hafif-i sakîl-i evvel

Ğattâs, hafif-i sakîl-i evvelin hafifinin 4/4 lük üç eşit vuruşlu hafif cinsten olduğunu belirtir. Bu ikâ' eşit iki vuruş sonra bu iki vuruşa eşit devir fâsılası şeklindedir.



Şekil 21: Hafif-i sakîl-i evvel

Ğattâs'a göre devamında buna devrin fâsılası girebilir. Ancak bu fâsıla ikân başına girdiği için aslına döner. Bu da Arap usûlünde 4/4 lük "*Sofyan Türki*" denilen ikâ'ya benzer. Peşpeşe vuruşlarla usûlün devrinin fâsılası getirilerek elde edilir.



Şekil 22: Hafif-i sakîl-i evvel (Sofyan Türki)

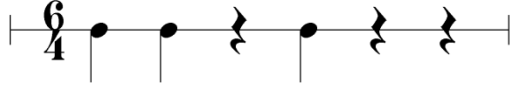
3.9.1.5.Sakîl-i Sâni

Ali el-Kâtib'e göre sakîl-i sâni'nin aslı 8 vuruşlu, en azı 6, en fazlası ise 10 vuruşludur. Sakîl-i sâni katlanmış olarak en fazla 20,⁵⁴⁵ en az 10 vuruşludur. Bu her bir devirden bir vuruşun katlanıp diğerlerinin tek bırakılmasıyla meydana gelir. Her bir devrin ikinci, üçüncü veya dördüncü vuruşu veya her bir devirde iki vuruş katlanabilir. Veyahut iki devrin birinde iki vuruş katlanır diğerinde tek vuruş katlanır. Böylece devirler arasında farklılıklar ve benzerlikler bu şekilde sağlanmış olur.

Ğattâs'a göre sakîl-i sâni, Arap ikâ'ında 6/4 lük düzenli 3'lü farklı hafif cinsten alınan bir usûldür. Bu şekilde remel ikâ'ının aksi olur. Sakîl-i sâni'de aslolan 3 vuruştur.

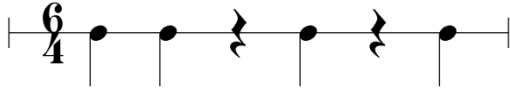
⁵⁴⁵ "20 vuruş" tan maksat 20/8 dir. Ondaki usul, bitişik hafif-i evvel 10 vuruştur.

Bu da peş peşe 2 vuruş sonra bu iki vuruşun toplamına eşit devir fâsılasının eklenmesi ile olur.



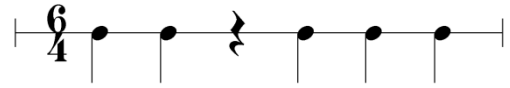
Şekil 23: Sakîl-i Sâni

Meşhur şekli tekrar eden devirler arasında geçiş yapmak için fâsılanın sonuna 1 vuruş eklenmesidir. Bu bizzat dayanak vuruşudur (نقرة الاعتماد) ki ses onunla kesilir.



Şekil 24: Sakîl-i Sâni-2-

Gattas'a göre günümüzde Arap îkâ'ları arasında sakîl-i sâniye en yakın olarak kullanılan îkâ' 6/4'lük Müdevver Arabi usûlüdür. Devrin fâsılası peş peşe 3 vuruşla doldurarak elde edilir.



Şekil 25: Sakîl-i Sâni-2- (Müdevver Arabî)

3.9.1.6.Hafif-i sakîl-i sâni

Ğattâs'a göre hafif-i sakîl-i sâni, bizzat vuruşları zayıf ve bölünmüş olarak elde edilir. Bu îkâ'ın en küçük zamanı dakikada 120 tane hafif orta vuruşlardan meydana gelir. Eskiler tarafından mâhûrî olarak isimlendirilirdi. Bu îkâ'ı bazıları 10 vuruşlu, bazıları ise 8 vuruşlu olarak yapmışlar.



Şekil 26: Hafif-i Sakîl-i Sâni (Mâhûrî)

3.9.1.7.Hezec

Ali el-Kâtib'e göre hezec iki devirde 10 vuruşlu olup, her bir devirde 5 vuruşa sahiptir. Bu îkâ en az 6 vuruşlu olarak gösterilebilir. Bu da her bir devirde ikinci, dördüncü veya üçüncü vuruşun tayy edilmesiyle oluşur. Tayy etmek îkâda bazı

vuruşların kaldırılmasıdır. Hezecte devirler, benzer ve farklı olarak kullanılır. Zamanları kısa olduğu için vuruşların katlanması mümkün değildir. Müellife göre güzelleştirmeleri yok edebildiğinden eski bestekârlar bu ikâ'yı çok kullanmamışlardır. Örneğin şarkıcı Ma'bed, bir savtın dışında hezeci hiç kullanmamıştır.

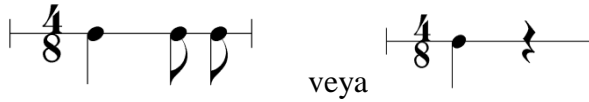
Ğattâs'a göre hezec muvassal yani bitişik zamanlıdır. Seri hezec, hafif hezec, sakîl hezecin hafîfi, sakîl hezec olmak üzere 4 sınıfı kapsar. Ancak pratikte sadece hafif ve sakîl hezec kullanılır. Hafif hezec, hafîfi evvel zamanlı bitişik bir usûldür. Yani (1/4) lahnin devrinin başından sonuna kadar vuruşları eşittir. Günümüzde Arap ikâ'ında Tâyr usûlüne benzer.



Şekil 27: Hafif Hezec (Tâyr Usûlü)

3.9.1.8.Sakîl-i hezec

Sakîl-i hezec, hafîfin 2 katıdır. Burada 1/4 lük bitişik eşit vuruşlardan meydana gelir. Herbiri birbirine eşit (1/4) lük vuruşlardan sonra tek zamanlı bir es kullanılır. Sakîl-i hezec iki hafif vuruşluk es ile ayrılabilir. Bunun benzeri günümüzde Arap ikâ'ında 4/8 lik "el-vahidetü'l-kebîre" usûlünün karşılığıdır.



Şekil 28: Sakîl-i Hezec (Usulü'l-vâhideti'l-kebîre)

Sakîl-i hezec düzenli bir şekilde fâsıllı kullanılabilir veya düzensiz olarak bir ezgide bitişik ve fâsıllı olabilir. Ğattâs'a göre müellifin "hezec iki devirde 10 vuruştur" demesi büyük bir ihtimalle başka bir ikâ' türünü(sınıfını) kastettiğine delâlet etmektedir.

3.9.2. İkâ' ile ilgili terimler

Bu bölümde yer alan terimler de tıpkı "Lahinlerle İlgili Terimler" başlıklı bölümde belirttiğimiz gibi bizim için çok önemli bir yer teşkil etmektedir. Müellif dönemin mûsikî yapısı hakkında özellikle ikâ'da kullanılan terimlerin nasıl kullanıldığına dair bilgileri kendi üslûbunca anlatmaya çalışmıştır. Bu terimler,

dağdağa, mebâdi, tafsîl, idrâc, tertîl, hab, taz'îf, tayy, tecnîb, tesrîh, takannuât, nefadât, ihtilâsât, ba'serât, munsarifât, teşbîât ve cerrâttır.

Dağdağa (الدَّغْدَغَة): Müellif bu terimi parmaklarla takip edilen dokunuşlar olarak tanımlamıştır. Amnon Shiloah ise bu terimi esere başlamadan udla ilgili bir temrin olarak tarif eder. Özellikle “ces” (جَس) teriminin yerine kullanıldığını düşünmektedir.⁵⁴⁶ *Mefâtihu'l-Ulûm*'da bu terim mızrap kullanmadan başparmak ve işaret parmağıyla tellere vurarak çalma olarak geçer.⁵⁴⁷ Bu bilgiler ışığında dağdağa, lahne başlamadan önce telli enstrümanla lahnin ritmini belirlemek amacıyla yapılmış vuruşlar mânâsında kullanılmış olabilir.

Mebâdi' (المَبَادِيء): Müellife göre vuruş açılışlarıdır. Vuruşun iletilmesinde kullanılır ve böylece sesin pek çok devre yani periyoda ulaşması sağlanır. Ancak bu sırada hiçbir fâsıla üzerinde durulmaması gerekir. Tek zamanda nağmeler birbirleriyle karıştırılarak hafif îkâ'lar farklı şekillerde kullanılır. Faruqi bu terimi daha çok geçişlerin olduğu yerlerde açılış vuruşları olarak tanımlar.⁵⁴⁸

Tafsîl (التَّفْصِيل): Sözlükte gruplara veya sınıflara ayırma mânâsındadır. Müellife göre bu terim fâsılalara bir şey eklenmeden vuruşların ve devirlerin birbirlerinden ayrılmasıdır. Özellikle eski ve iyi lahinlerin îkâ' vuruşlarında hoş karşılanır.

Tavsîl (التَّوْصِيل): Müellife göre tafsîlin (تَفْصِيل) yani ayırmanın zıttıdır. *Mûsîka'l-Kebîr*'de tavsîl, farklı devirlerin dışarıdan hiçbir ilave vuruş dâhil edilmeden tek bir devirde birleştirilmesi olarak tanımlanır.

İdrâc (الإِدْرَاج): Sözlükte araya koyma, araya yerleştirme mânâsındaki bu kelime müellife göre devirlerden ve sakîl yavaş vuruşlardan fâsılaların hafif vuruşlarla, meshalarla (مَسْحَى)⁵⁴⁹, gamzelerle (غَمَزَة)⁵⁵⁰, revmlerle (رَوْم) veya işmâmlarla (إِشْمَام) doldurulmasıdır. Bu lahnin suretini değiştirmez. Lahin onunla beraber, hali üzere kalır, sadece îkâ'ın sureti değişir. Ğattâs'a göre idrâc, îkâ'ın devir zamanını değiştirmeden lahne güzellik katmak ve îkâ'ın mülâyemetini arttırmak için ilave edilen ziyade

⁵⁴⁶ Shiloah, *Kemâlû Edebi'l-Gınâ*, s. 131.

⁵⁴⁷ el-Harezmi, *Mefâtihu'l-Ulûm*, s. 261; Uslu, X. yy.'da *Ansiklopedi Bilgini Harizmî ve Eserindeki Mûsikî Bilgileri*, s.66.

⁵⁴⁸ el-Farukî, *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*, s. 161.

⁵⁴⁹ Faruqi bu terimi “silme” mânâsında kullanmıştır. Fârâbî ise orta şiddette vuruş olarak tarif eder.

⁵⁵⁰ Faruqi bu terimi Fârâbî'den alıntı yaparak “zayıf vuruş” mânâsında tarif eder. Bkz. el-Farukî, *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*, s. 79.; *Mûsîka'l-Kebîr*, s. 987.

vuruşlardır.⁵⁵¹ İdrâc, îkâ‘ın hızını değil vuruşların sayısını arttırmaktır. Bu şekilde aradaki vakfe ve fâsılaların ortadan kalkması sağlanmış olur.⁵⁵² Shiloah ise îkâ‘ın süresini değiştirmeden vuruşlar arasını hızlandırma ve canlandırma olarak açıklamaktadır.

Tertîl (التَّرْتِيلُ): Lügatte güzel okumak, kaidesine göre okumak mânâsındadır. Bu terim aynı zamanda Kur’an-ı Kerim’in tecvid kurallarına uygun şekilde okunması mânâsında kullanılır. Müellife göre “tutma” anlamında olup sese yakışan ve lahnin parlaklığını arttıran bir uygulamadır. Fârâbî’ye göre îkâ‘da bir periyottaki iki vuruş arasındaki uzaklığın orta fâsıladan daha uzun olacak şekilde büyütülmesi şeklinde kullanılır.⁵⁵³ Shiloah, tertîlin daha çok serbest ritimli şarkılarda kullanıldığından bahseder.⁵⁵⁴

Habb (الْحَبِّ): Sözlükte (hayvan) eşkin gitmek, (at) tırıs gitmek, (insan) avare avare gezmek mânâsındadır.⁵⁵⁵ Müellife göre bu terim yavaş söylenen şarkının hızlandırılmasıdır. Aynı şekilde Shiloah da bu terimin özellikle icrada yavaş okunan bir eserin günlük hayattaki konuşma seviyesine kadar hızlandırılması olarak olarak tarif eder.⁵⁵⁶

Tad’îf (التَّضْعِيفُ): Sözlükte bir şeyi iki kat yapmak, çoğaltmak, kat kat yapmak mânâsındadır. Müellife göre tekli vuruşların özellikle ağır îkâ‘ usûllerinde iki katına çıkarılmasıdır. Ğattâs’a göre tad’îf, bir vuruşun iki katına çıkartılmasıdır. Bu eşit bir şekilde devir zamanının dışına çıkmadan zaman bölümlemesidir. Ona göre üç veya dört katına da çıkartılabilir ve bu da düzenli bir idrâc çeşididir. Rızvanoğlu’na göre iki vuruş arasında bulunan vakfelerin velveleli şekilde ilave vuruşlarla doldurulmasıdır.⁵⁵⁷

Tayy (الطِّي): Sözlükte “bir şeyi katlamak, dürmek, gizlemek, saklamak, açıklamamak” mânâsındadır.⁵⁵⁸ Müellife göre vuruşların gizlenmesi mânâsında olup ona göre tayy iki şekilde gerçekleşir. Birincisi bir vuruşun iki katına çıkarılması halinde ortadan vuruş kaldırılmasıdır. Diğeri ise vuruşlardan birini hafifleterek araların mesha, gamze veya

⁵⁵¹ el-Mu‘cemu’l-Mûsîka’l-Kebîr, I, 139.

⁵⁵² Rızvanoğlu, s.58-59.

⁵⁵³ Rızvanoğlu, s.55.

⁵⁵⁴ Shiloah, Kemâlû Edebi’l-Ginâ, s. 133.

⁵⁵⁵ Mutçalı, Arapça-Türkçe Sözlük, s.212.

⁵⁵⁶ Shiloah, Kemâlû Edebi’l-Ginâ, s. 136.

⁵⁵⁷ Rızvanoğlu, s. 51.

⁵⁵⁸ Mutçalı, Arapça-Türkçe Sözlük, s.536.

revmlerle açılması yoluyla gerçekleşir. Fârâbî'ye göre tayy, vuruşların asıl yerlerinden düşürülmesidir.⁵⁵⁹

Tecnîb(التَّجْنِيب): Lügatte sakındırmak, uzak tutmak mânâsındadır. Müellife göre bu terim nağmenin lahnin ortasında ve maktalarında nağmeyi yumuşatmaktır. Sebbâbe nağmesinin mücenneb nağmesiyle değiştirilmesi şeklinde olur. Bu en güzel lahnin ortasında ve maktalarında hafifçe yapılarak ortaya çıkar. Çoğunlukla zemmeli lahinlerde gerçekleşir.

Tesrîc(التَّسْرِيج):Türk asıllı mûsikîşinas İbn Sureyc'in icra ettiği lahinlere verilen addır. Zira İbn Süreyc'in kendine has bir okuma şekli bulunmaktaydı. Müellife göre kendi döneminde mûsikîşinaslar tarafından bilinen bir icra şekli olup çoğunlukla îkâ'ı fark etmeksizin bînsır ile yapılır.

Mukannaât (المُقَنَّات): “فَنَع” fiilinin mefulünün cemi müennes kalıbındaki bu kelimenin sözlük mânâsı “maskelenmişler, peçe takılmışlar”dır. Müellif bu terimi açık şekilde ifade etmemiştir. Sadece mızrap ile ses maktalarında aşağıya doğru olup bineğin gemlenmesine benzer şekilde elin tellerden sağ tarafa doğru çıkarılması sonucu elde edildiğinden bahseder. Yine o dönemin terimlerinden nefdâlar (نَفَضَات) bu icraya benzer.

İhtilasât (الإِخْتِلَاسَات): Sözlükte zimmete geçirme, çalma mânâsındadır. Müellife göre mızrapla vuruşun gizlice yapılmasıdır. En güzeli maktalarda olanıdır.

Be'serât (البَعْرَات): Sözlükte saçmak, yaymak, bir şeyin düzenini bozma mânâsındadır. Müellife göre mızrapla iki tel arasında kendisinden hızlı ve iç içe girmiş ancak ikam dışına çıkmayan vuruşun dağılarak duyulması sonucu oluşur. Bu vuruşta yerler birbirinden ayrılırsa güzel olur.

Munsarifât (الْمُنْصَرِفَات): Sözlük mânâsı bir şeye yönelmek, bir şeyden yüzünü çevirmek, elini çekmek olan munsarifâtı, Ali el-Kâtib herkesin bildiği düşüncesi ile açıklama ihtiyacı hissetmemiştir. Ancak ona göre bu terim dinleyicide makta izlenimi veren seslerdir. Maktalara birleşip, boğazda uzun, kısa, tiz ve yumuşak oluşuna göre darplarda bulunur. Uzun ve kısa olmak üzere iki çeşidi vardır. Kısa olanı gunne getirilerek elde edilir. Ancak müellif uzun olanı açıklamamıştır. Eskilerin munsariflerde bulunan maktalar hakkında çok güzel bir yöntemlerinin olduğunu ve bundan

⁵⁵⁹ Rızvanoğlu, s.53.

faydalanılabileceğinden bahseder. Munsarifat dinleyici tarafından bilindiğinde güzel olabilir ve coşkusu arttırabilir.

Cerrât (الجرّات): Müellife göre tellere mızrapla vurma sonucu peşpeşe gelen nakrelerdir. Ğattâs'a göre ud, tanbur, rebaba benzeyen telli âletlere mızrapla vurularak meydana gelen dairesel vuruşlardır. Shiloah ise cerrâtınmûsikîmizde tremolonun karşılığı olduğunu ifade eder.⁵⁶⁰

3.10. Mûsikîşinas

Mûsikîşinas olarak isimlendirdiğimiz bu başlıkta Ali el-Kâtib'e göre bir mûsikîşinasın nasıl olması gerektiği, gerçek mûsikîşinasın vasıflarının neler olduğu, nasıl bir eğitim sisteminden geçmesi gerektiği, mûsikîşinaslığın sadece yeteneğe mi yoksa sadece eğitime mi bağlı bir şey olduğu, mûsikîşinasın nasıl imtihan edilmesi gerektiği, icrada ses kontrolünün nasıl yapıldığı, bestelerdeki nağme hırsızlığının nasıl yapıldığına dair bilgiler verilecektir. Bunlara ilaveten şarkıcının hangi vasıfları haiz olması gerektiği, dinleyicilerin icra esnasında yapması gerekenlerin neler olduğu, mûsikîşinasların ses tellerine fayda ve zarar veren şeylerin neler olduğu ve son olarak insandaki ses türlerine dair mini sözlüğe dair pek çok malumatın yer aldığı konulardan bahsedilecektir.

3.10.1. Mûsikîşinasların vasıfları

Ali el-Kâtib hakiki mûsikîşinası yani mûsikînin hem pratik hem de teorisini iyi bilen kişiyi, bu sanatta mükemmel olarak nitelendirir. Bunların da sayılarının toplumda oldukça az olduğunu belirtir. Ona göre bu kişiler, eğlenen, eğlendiren, mûsikî âletini çok iyi icra eden, sesini iyi kullanabilen, sesleri taklit edebilen ve güfteyi usûlü ve kaidesine uygun olarak doğru telaffuz edebilen ve mûsikîde yaptığı her şeyin bilincinde olandır. Müellife göre bu şartları yerine getirebilen sadece üç kişidir. İbrahim el-Meymun [el-Mevsîlî], Alleveyye ve İshak [el-Mevsîlî]. Ancak İshak, ilim bakımından ilk ikisine göre daha bilgili olmasına karşın ses bakımından daha zayıftı.

Müellif daha sonra bu konunun daha iyi anlaşılması için önceki dönemlerde kullanılan “Muhsin” (مُحْسِن) ifadesinden bahseder. Muhsin kimilerine göre sesi güzel, kimilerine göre ise tabiat (yatkınlık), iktidar (güç), şücâ‘ (dokunaklı, etkili ses) ve

⁵⁶⁰ Shiloah, **Kemâlû Edebi’l-Ginâ**, s.134.

marifet (bilgi) olmak üzere bu dört özelliğe sahip kişiler için kullanılan vasıflardır. Bu dört özellikten herhangi birinin eksik olması kişinin alandaki kudretinin derecesini düşürmektedir.⁵⁶¹ Et-Tahhân'a göre iyi bir eserde olmazsa olmaz dört unsur vardır. Bunlar nağmeler, te'lif, kısmet⁵⁶² ve îkâ'dır. Bu dört bölümü iyi bilen kişiler ancak hakiki mûsikîşinas olabilir. et-Tahhân bu dört vasfa sahip olan kişiler arasında İbrahim el-Mevsîlî ve kendi babasını göstermektedir.⁵⁶³ Ali el-Kâtib'e göre muhsin vasıflarına haiz insanların sayısı çok azdır. Ancak kadınların bu vasıflara erkeklere nispeten daha yatkın ve üstün olduğunu düşünmektedir. Hatta muhsinin bu dört özelliklerini taşıyan bir kadının erkeklerden bin kat daha üstün olduğunu düşünmektedir. Ali el-Kâtib kadınların bu sanatta daha üstün olduğuna dair görüşünü İshak'ın şu sözüyle güçlendirmeye çalışır: “*Şarkı söylemek erkeklerin ortaya koyduğu ve kadınların süslediği bir dokudur*”.

Muğanninin vasıfları hakkında dönemin usta mûsikîşinasları kendilerine göre çeşitli tariflerde bulunmuştur. İshak'a göre usta muğannide olması gereken en önemli özellikler: Rivayet (güftenin doğru söylenmesi), hikâye (sesleri taklit etmek) ve dirayet (farkında olmak, bilinçli olmak)⁵⁶⁴ tir. Yine döneminin en önemli mûsikîşinaslarından Mâlik b. Ebi's-Semh'e göre mûsikîşinas: “*lahinlerin hakkını veren, nefes kontrolünü iyi yapan, vezinleri doğru kullanan, irabları doğru belirten, uzun ve kısa nağmelerin hakkını veren, ve îkâ'ı tam uygulayan kişi*” dir.⁵⁶⁵

Yukarıda zikredilen bilgiler ışığında Ali el-Kâtib'e göre bu sanatın öğretimi için en mükemmel insanların seçilmesi gerekir. Bu alanda güçlü, boğazından nağmeleri eksiksiz ve kesintisiz bir şekilde çıkarabilen güzel sesli, kabiliyetli insanların belirlenmesi gerekir. Bu sayede alanında usta hocaların üslûpları kolay bir şekilde öğrenilebilirler. Müellif mûsikî eğitiminin küçük yaşlarda başlatılmasına karşıdır.

⁵⁶¹ Ğattas, **Kemâlü Edebi'l-Ğinâ**, s.118 – 119.

⁵⁶² Et-Tahhân **kısmet** ifadesini şiir ve lahin parçalarının düzgün ve eşit şekilde bölümlenmesi manasında kullanmıştır. Bkz. et-Tahhân, **Havi'l-fünun ve Selvetü'l-Mahzûn**, s. 22.

⁵⁶³ Et-Tahhân, **Havi'l-fünun ve Selvetü'l-Mahzûn**, s. 21.

⁵⁶⁴ *Kemâlü Edebi'l-Ğinâ*'da İshak el-Mevsîlî'den nakille gelen bu ifade et-Tahhân kaynağını göstermeden ifade etmiştir. Bkz. Et-Tahhân, **Havi'l-fünun ve Selvetü'l-Mahzûn**, s.128.

⁵⁶⁵ Malik b. Ebi's-Semh'in bu tanımına benzer bir ifade de İbn Hurdazbih'te geçmektedir. Bkz. Turgut Yahşi, **Mufaddal B. Seleme'nin Kitâbü'l-Melâhi ve Esmâiha adlı eserinin incelenmesi**, s.41; İbn Hurdâzbih, **Kitâbü'l-Lehv ve'l-Melâhi**, s.44.; Ayrıca

Çünkü bu evrede çocuklar bedeni ve zihni olarak sürekli bir değişim göstermektedirler. Bu hızlı değişim bazen onların konuyu tam anlamıyla kavramalarını güçleştirebilmektedir. Uzman ve işinin ehli bir hocanın bu dönemde küçük öğrencilere yaptıracığı en uygun şey sadece seslerin ve nağmelerin doğru bir şekilde çıkartılmasına yardımcı olmaktır.

Ali el-Kâtib'e göre güzel sesli öğretmen, öğrenciye kendi sesinin cinsinden özellikler kazandırır. O dönemde de nota yazısı kullanılmadığından bu ilmin nakli ancak birinden dinlenerek yapılır. Türk mûsikîsindeki meşk usûlüne benzer şekilde öğrenci hocadan dinlediğini taklid ederek öğrenir. Müellif, ses taklidinin bu sanatı öğrenmede önemli bir yere sahip olduğunu düşünür ve ses taklidinin önemine binaen şu hikâyeye yer verir: “Mesleği ölümlerin arkasından ağlayıp feryad etmek olan bir kişi, “deniz gelini” adı verilen bir balığın mevcudiyetini duymuş. Bu balık, denizden geçenleri hissedince denizden çıkıp kendini gösterirmiş. İnsana benzeyen bir yüzü ve saçları varmış. Isık çalar gibi bir ses çıkarır, onu işitenlerse elinde olmadan kendini ona doğru atarlarmış. Bu yüzden insanlar onu duymamak için kulaklarını tıkarlarmış. Bu kişi arkadaşlarıyla gemiye binerek balığın bulunduğu yere ulaşmış. Denizciler balığa yaklaşınca kulaklarını tıkayıp adama da aynı şeyi yapması için işaret etmişler. Adam kabul etmeyerek onu direğe bağlamalarını söylemiş. Onlar da adamın dediğini yapmışlar. Balık denizden çıkıp o ıslık sesini çıkarmış. Adam bir müddet şuurunu kaybettikten sonra kendine gelmiş. Ancak balığın çıkardığı sesi de tamamen kavramış. Ölümler için feryad ederken ve lahinlerinde o sesi taklid etmeye başlamış. Memleketine döndüğünde yaptığı ses taklitleri sebebiyle zamanının çok önemli bir ismi olmuş.”⁵⁶⁶ Böylece dinlediği bu sesi taklit ederek hem matem günlerinde icra ettiği nağmelere yeni bir ses ilave etmiş, hem de öğrenilmesi sadece taklitle gerçekleşen bu sesin kaybolmamasını sağlamış oldu.

Müellif bir başka yerde yine bu sanatla meşgul olmak isteyen kimselere tavsiye niteliğinde şunları ifade eder: Öncelikle üslûp ve tavrı düzgün mûsikîşinasları çok iyi şekilde dinlemeli ve dinlediklerini iyice düşünerek kendisinde farkındalık oluşturmalıdır. Böylece güçlü, yumuşak ve orta seviyedeki lahinler arasındaki nüanslar

⁵⁶⁶ Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Gınâ**, s.120.

daha belirgin halde ortaya çıkar. Ayrıca lahnin îkâ'ını, nakreleri ve nağmelerin zamanları ile birlikte boğazın nağmelerini tam olarak yerine getirmesi için bunları iyice araştırması gerekir. Ona göre pek çok insan, bilgisinin azlığından, sesinin zayıflığından veya nefesinin kısılalığından dolayı îkâ nakreleriyle beraber nağmeleri eksik çıkarır. Bazı muğanniler lahinlerdeki tiz ve pest nağmeleri çıkarma konusunda güçlük çekmelerinden dolayı o bölümü ya okumazlar veya kendilerine göre yeni şeyler ekleyerek veya çıkararak parçayı değiştirirler. Bu durumdan şikâyetçi olan müellif sesi zayıf olan kişilerin nefesini güzel kullanarak yumuşak ve hoş bir icra ile lahnin bu nağmelerini tamamlayabileceğinden bahseder. Özellikle sesi zayıf olan ustalar çoğu zaman yumuşak ve hoş bir icra ile lahinleri güzel şekilde sunarlar. Yani ses zayıf olsa bile işi kuralına göre güzel bir şekilde sunmak mümkündür. Bunun dışında bu sanatla ilgilenen kişilerin makamları iyi bilmesi gerekir. Yukarıda zikredilen vasıflar ne zaman bir kişide bir araya gelirse telhin yapabilme becerisi onun için doğal hale gelir. Böylece karakterinde ve bilgisinde artma olduğu gibi gücünde de artma olur.⁵⁶⁷

Kemâlü Edebi'l-Ğinâ'da herkesin mûsikîşinas olamayacağı ifade edilmektedir. Herkesin aynı duyuma sahip olmadığı, güzel sesi çirkin sestem ayırdedemeyenlerin, kabiliyeti olmadığına ne kadar alıştırmaya yaparsa yaparsınlar istenilen düzeye ulaşmadığı belirtilmektedir.⁵⁶⁸ Mûsikîde ehil olmayan bazı kişiler yetersizliklerini kapatmak için çevrelerindeki servet ve makam sahibi kişilerle yakınlık kurarak onların meclislerinde kendilerini mûsikîşinasmış gibi gösterme çabasında bulunmuşlardır. Müellife göre bu tür insanların basit şiirlerden, eksik lahinlerden, mûsikîal değeri olmayan âletlerden zevk almaları onların bundan ne kadar yoksun olduklarını göstermektedir.⁵⁶⁹ Müellif bu konudaki görüşünü kuvvetlendirmek için isim vermeden bazı filozoflardan alıntı yaparak şunları söylüyor: “*İnsanlar arasında nefisleri ika miktarlarını kabul etmeyenler vardır. Bunlar duydukları her hangi bir şey için veya alkış tutarken bile ritim tutamazlar. Bazılarının hançeresi nağmeyi kabul etmez ve şarkı söyleyemezler. Biz bunu çokça görmekteyiz. Bu anlamda ilk ihtiyaç duyulan şey şarkı söylenen tabakanın*

⁵⁶⁷ Ğattâs, *Kemâlü Edebi'l-Ğinâ*, s.136.

⁵⁶⁸ Ğattâs, *Kemâlü Edebi'l-Ğinâ*, s.16.

⁵⁶⁹ Ğattâs, *Kemâlü Edebi'l-Ğinâ*, s.16.

*belirlenmesidir. Bu sâyede sahibi şiddetinden dolayı zor duruma düşmez ve sesi zayıf kalmaz.*⁵⁷⁰

Müellif bu sanat hakkında konuyu ana hatlarıyla şu ifadelerle ortaya koymaya çalışmıştır. Ona göre gınâ sanatı, insanın sadece kendisiyle iyi bir hocanın ilgilenmesi veya bu konuda ileri düzeydeki kişileri çokça dinlemesiyle öğrenebilecek bir sanat değildir. Bunun için kabiliyetin, uyumlu bir tabiatın, eserleri hızlı kavrayabilme yeteneğinin olması ve izahında güçlük çekilen ifadelerin, nağmelerin, güçlü ve asma perdelerinin (şedlerin) ve îkâ'ların iyice bilinmesi gerekir. Bu konuda ne eğitim, yeteneğin yerini; ne de yetenek, eğitimin yerini alabilir. Bu sanatı öğrenmek isteyen kişi üstün bir kabiliyet, usta bir öğretici, devam eden temrinler, geniş bir zaman ve güçlü öğrenme arzusuna sahip olduğunda hızlı bir şekilde yol alır. Bu etmenlerden biri eksik olunca gelişim de tam anlamıyla gerçekleşmez. Bunların tamamlanmasıyla işitilen ses ruha tesir eder, nefsin ayıredici güçleri zuhûr eder ve doğru bilgiye ulaşılır. Böylece gönül gınâ ile birlikte bütünleşir yükselerek faziletleri kendine çeker. Bu durumda kişi korkak idiyse cesaretlenir, cimri olduğu söyleniyorsa cömertleşir yahut korkular gözünde küçülür.⁵⁷¹

Maharetli mûsikîşinasın vasıfları hakkında pek çok edvâr kitabında bilgi vardır. Bu konuda Kindî'ye göre, bir doktorun şifa arayan veya sağlığını korumak isteyen hastasına hangi tedavinin faydalı olacağını bilmesi gibi mûsikîşinas da nefsin faziletini harekete geçirmeyi ve ona zarar verecek şeylerden sakındırmayı bilir.⁵⁷² Et-Tahhân'a göre talebenin mûsikî eğitiminde hocaya da pek çok görev düşmektedir. Öncelikle hoca öğrencisine yumuşak, latif, incelikle yaklaşmalıdır. Onu korkutacak, ürkütecek şeylerden kaçınmalıdır. Öğrenciyi acele ettirmeden azimle eğitimini sürdürmesine yardımcı olmalıdır.⁵⁷³ Seçilen öğrencide aranan vasıflar arasında görünüşü makbul, uzuvları düzgün, zeki, dili dakik, konuşması hoş, ağzı küçük, boynu belirgin, kısaca dış görünüşe ve ahlaka dair her ne varsa uygun ve yerinde olmalı.⁵⁷⁴ Et-Tahhân'a göre

⁵⁷⁰ Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Gınâ**, s.66.

⁵⁷¹ Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Gınâ**, s.21.

⁵⁷² Zekerîya Yusuf, **Müellefâtü'l-Kindiyyi'l-Mûsikîyye**, s.108; Turabi, **el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri**, s. 171.

⁵⁷³ Et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, s.78-80.

⁵⁷⁴ Et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, s. 137-138.

muğannîler kâmil ve hâzık olmak üzere iki türlüdür. Kâmil muğanni eseri güzel okuyan kişi; hâzık ise vezinleri yerli yerince koyan, lahni en güzel şekilde icra eden, gönle hitap eden, kıyasın inceliklerini bilen, lafızlara heybet katan, irabı güzel yapan, cinsler ve îkâ arasını iyi bölümlendiren, işitene güzellik veren, uzun nağmeleri iyi bilendir. Kısaca hâzık muğanni teori ile pratiğe ilaveten neyi ne zaman doğru şekilde yaptığını bilen kişidir. İshak el-Mevsîlî'ye göre dört cinsle iştihar etmiş dört hâzık muğannî vardır. Bunlardan Mabed sakilde, İbn Süreyc remelde, Hakem el-Vâdî hezcede, İbrahim el-Mevsîlî ise mahûride meşhur olmuştur.⁵⁷⁵

3.10.2. Bir icrada yapılması gerekenler:

Bu bölümde müellif usta bir ses sanatçısının icra esnasında yapmaması gerekenleri tafsilatlı bir şekilde anlatmıştır. Ona göre bir muganni icrada çenesini büzmemesi, boynunu eğmemesi, fazla öne veya arkaya vücudunu almaması, bütün bedenini hareket ettirmemesi, sağa sola eğilmemesi, yüzünü kasmaması, damarları şişip gözleri yerinden çıkacak kadar kendini sıkıkmaması, irab hareketleri damme, fetha ve kesreyi göstermek için dudakların şeklini değiştirme hususunda aşırıya kaçmaması gerekir. Ancak mânânın tam anlaşılması için aşırıya kaçmamak kaydıyla jest ve mimiklerden faydalanma güzeldir.⁵⁷⁶

İcrada dikkat edilmesi gereken en önemli hususlardan birisi de ses kontrolüdür. Bu kısmın izahını müellif tamamen İshak el-Mevsîlî'nin görüşlerine yer vererek açıklamaya çalışmıştır. İshak'a göre ses miktar bakımından mahbus (gizli-tutuk ses), mahsus (yüksek-şiddetli ses) veya vasat (orta seviyede) olur. Her miktarın kendine uygun bir oranı olup lahnin durumuna göre bunlardan faydalanılır. Örneğin maktalardan sonra gelecek nağme uzun ise bu durumda icracı derin bir nefes alarak nağmeyi tamamlaması gerekir. Bu aynı zamanda üflemeli âletler içinde uygulanabilir.⁵⁷⁷ Et-Tahhân'a göre özellikle icra esnasında maktalar ve oktavlardan önce nefesi ayarlamak gerekir.⁵⁷⁸ Et-Tahhân hükümdarların huzurunda icra esnasında yapılması gerekenlere de dikkat çekmektedir. Muğanni icraya önce huzurunda bulunulan zat için dua ve senâ

⁵⁷⁵ Et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, s. 128- 133.

⁵⁷⁶ Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Gınâ**, s.122. Ayrıca benzer ifadeler için bkz Et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, s.100-101.

⁵⁷⁷ Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Gınâ**, s.66.

⁵⁷⁸ Et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, s.82-83.

yapmalıdır. Ardından ortamın ve günün şartlarına göre esere başlamalıdır. O dönemi anlatan, eskilerin başarıları, doğumu, güzelliği, övünç, gurur kaynağını kısaca huzurdaki sâmiinin gönlünü fethedecek ve muktezayı hale uygun eserler icra etmelidir.⁵⁷⁹ Muğannî huzurda iken elbisesi temiz, kokusu hoş, az konuşan, çok içmeyen, iffetli, espiri yapmayan, sır tutan, devlet ricalinin huzurunda uyumayan, onlar ayağa kalktığında enstrumanı ile beraber ayağa kalkan, gereksiz vücut hareketlerinden sakınan, sorulan sorudan fazlasına cevap vermeyen vb vasıfları haiz olmalıdır. Kısaca edebe dair her ne varsa onu en güzel şekilde ortaya koyan kişi olmalıdır.⁵⁸⁰

3.10.3. Bestekârın vasıfları

Ali el-Kâtib'e göre bir bestekâr eserini besteledikten önce îkâ', vezin, hız ve hangi ses aralığını kullanacağını iyi tespit etmelidir. Bu bölümde *amûdu's-savt* (عَمُودُ الصَّوْتِ) denilen bir terimden bahsedilmektedir. Ğattâs'a göre bu terim îkâ' vuruşları arasındaki zaman olup lahinlerin hızı bu vuruşlara göre belirlenir.⁵⁸¹ Besteci için şiirin ilk beyti çok önemlidir. Çünkü lahinin temeli bu beyit üzerine kurulur. Beyit ve îkâ' uyumu iyice sağlandıktan sonra nağmelerin oturtulması nispeten daha kolay olur. Arzu edilen duyum elde edilene kadar beyit, îkâ' ve nağme üzerinde gerekli değişiklikler yapılır. Müellif bu bölümde beste yapmayı matematiksel hesaplara uygun şekilde yapmaya çalışmaktadır. Müellifin belirttiği şekilde her bestekâr bu yöntemi kullanarak mı beste yapar? Hangisinin dinleyiciyi tesir altında bıraktığına dair ayrıntılı bir araştırmaya ihtiyaç vardır. Müellife göre bestekâr bestesini tamamladıktan sonra bunu udla icra etmesi gerekir. Eğer ud yoksa bu konuda ilmine güvendiği birine bestesini sesiyle icra ederek karşısındakinin görüşünü almalıdır. Çünkü güzel ve sağlam besteler sürekli çalışma ve kendini devamlı sınama ile elde edilir.⁵⁸² Kısaca Ali el-Katib'e göre iyi bir bestekâr olabilmek için iyi mûsikî bilgisinin yanında şiir ve aruz da iyi bilmek gerekir. Bu minvalde Et-Tahhân kitabın ilk bölümünün beşinci babında bestekârın güfte lahin uyumuna dikkat etmesi gerektiğini söyler. Yunan bir filozoftan alıntı yaparak kâmil bestekârı şiir ve lahinin cesedini aynı potada ahenkli şekilde eritebilen kişi olarak tavsif

⁵⁷⁹ Et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, s.98-99.

⁵⁸⁰ Et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, s. 139-140.

⁵⁸¹ Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Gınâ**, s.104.

⁵⁸² Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Gınâ**, s.105.

eder.⁵⁸³ Sonuç olarak hem Ali el-Katib hem de et-Tahhân güfte ve beste uyumunda muktezayı hale göre davranmak gerektiğini vurgular. Yani üzüntü, matem, teselli, sevinç, mutluluk konulu şiirlerin ruhuna uygun melodilerin seçilmesiyle güzel bestelerin oluşacağından bahseder.

3.10.4. Mûsikîşinasın imtihan edilmesi

Bu bölümde müellif, mûsikîde kendi rüşünü ispat etmek isteyen veya bir konuda iddialı olan kişilerin nasıl imtihan edildiğinden bahseder. İmtihan edilecek kişiye bir savt teğanni edilir. Ancak eser icra edilirken eserin îkâ'ı hissedilmeyecek şekilde okunur, lahnin bazı nağmeleri farklılaştırılır, bir kısımlar eklenip çıkarılır. Sonra imtihan edilen kişiye lahnin hangi parmakta (ses aralığında) olduğu, îkâ'ın ne olduğu ve eserin herhangi bir yerinde eksiklik veya fazlalık olup olmadığına dair sorular sorulur. Müellife göre bu en kolay imtihan şeklidir. Eğer nazarî bir fikir ileri sürerse *Kemâlû Edebi'l-Gınâ*'da zikredilen konulardan bazı şeyler sorulabilir.

Ancak müellife göre bu tür imtihanların biraz daha uzun olması gerekir. İmtihan edilen kişiye farklı türden çeşitli lahinler dinlendirilip okutulur. O sırada sınavdaki kişinin okuyuşunda bir kusur veya bozukluk olup olmadığı, harflerin mahreçlerine uygun olup olmadığı, şiiri veznine göre okuyup okumadığı anlaşılır. Ayrıca ses aralığının iyi tespit edilmesi için tiz ve pest seslerin yer aldığı güçlü lahinler okutulmalıdır.⁵⁸⁴ Et-Tahhân kişinin imtihan edilirken ses aralığının sınırlarını gösterebileceği bir uygulamanın yapılması gerektiğinden de bahseder. Özellikle tiz sestem peste veya pestten tize sesini kurallara uygun ve güzel bir şekilde kullanıp kullanmadığı kontrol edilmesi gerektiğini belirtmektedir.⁵⁸⁵

3.10.5. Lahinlerde hırsızlık

Eserin en çarpıcı bölümlerinden biri olarak gördüğümüz "*Lahinlerde hırsızlık*" başlıklı bu bölümde mûsikîşinasların birbirlerinin eserlerinden alıntılar yaparken kullandıkları yöntemlerden bahsetmektedir. Müellife göre usta muğanni, bir savtın lahnini alıp pek çok şekilde başka bir şekle çevirebilir. Bunlar gizli ve açık olmak üzere iki şekilde yapılır. Ali el-Kâtib tıpkı şiirlerde ve nesirlerde yapıldığı gibi mûsikîde de bunun gizli

⁵⁸³ Et-Tahhân, *Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, s. 19.

⁵⁸⁴ Ğattâs, *Kemâlû Edebi'l-Gınâ*, s.132.

⁵⁸⁵ Et-Tahhân, *Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn*, s. 50.

olarak yapılanın kabul edilebileceğinden bahseder. Müellife göre başkasına ait bir eser aşağıdaki önerilerden biri ile alıntılanabilir:⁵⁸⁶

1. Lahnin melodisini değiştirmeden sadece lahnin güftesine uygun başka şiirlerin konulması sonucu yapılır ki bu en kolay olanıdır.
2. Lahin olduğu gibi bırakılıp sadece îkâ'ı değiştirilebilir.
3. Îkâ'ı değiştirmeden lahni başka bir perdeye göçürerek yapılabilir. Böylece şarkının nağmeleri değişir, daha çok gizlenir ve yepyeni bir kisveye bürünür. Mesela mezmûm iken mahsûra veya başka bir türe çevrilmesi gibi. Ancak bu her lahinde kolay değildir.
4. Nağmeler yumuşatılarak veya sertleştirilerek ilk türünden başka türe çevrilir.
5. Nağmelere eklemeler veya çıkarmalar yaparak gizlenmesi sağlanabilir. Bazen muğanni, eklemeler yaparak lahnin nağmelerini, veznini ilk vezninden değişik başka bir şiire, îkâ'yı da başka bir îkâ'ya çevirebilir.
6. Ekleme ve eksiltme mümkün değilse nağmelerin yerleri değiştirilebilir. Bu şekilde bir şiir, pek çok îkâ'lara ve değişik lahnelere dönüştürülebilir.

İshak el-Mevsîlî de bu konuda kişi isterse îkâ'ların cinslerinde ve ölçülerinde oynamalar yaparak hızlandırma, durdurma, sakîle, haffife, remele veya hezece çevirerek değişikliğin sağlanabileceğinden bahseder.⁵⁸⁷

3.10.6. Boğaza (ses tellerine) uygun şeyler:

“Boğaza uygun şeyler” başlıklı bu bölümde müellif ses tellerine faydalı yiyecek ve içeceklerden bahsetmektedir. Bunları maddeler halinde sıralayacak olursak⁵⁸⁸:

1. Aç karnına uygun sıcak su içmek
2. Akgeven kitre içmek
3. Aç karnına badem yağı içmek
4. Akidle ve şekerli dövülmüş buğdayla, kızarmış şeker kamışıyla, neymerest yumurtasıyla gargara yapmak
5. Sebistan yemek

⁵⁸⁶ Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Gınâ**, s.106.

⁵⁸⁷ Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Gınâ**, s.107. Bu konuda benzer görüşler için Bkz. Et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, s. 67.

⁵⁸⁸ Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Gınâ**, s.133.

6. Sevik içmek⁵⁸⁹
7. Sıcak suyla menekşe içmek
8. Gül suyu içmek
9. Sabahları misvak kullanmak
10. Bakla suyu içmek
11. Hamama girmek
12. Egzersiz yapmak
13. Güzel sesi devam ettiren şiirler okumak
14. Sesi bozacak ve değiştirecek şeylerden kaçınmak.

Bunlara ilaveten et-Tahhân sese faydalı olanlar hakkında ilaveten meyan şerbeti, lahana suyu, limon suyu, bal-sirke karışımı, yıllanmış şarab yudumlamak, tuzlu limon, dut suyu, kabak yağı, az pişmiş yumurta, haşlanmış bakla, sütlü pirinç vb. yiyecekleri de göstermektedir.⁵⁹⁰

Ali el-Kâtib'e göre ses, geniş, boş ve uzun binalar gibi bölünmüş sert yerlerde daha net ve güzel çıkar. Yazın ve güneşli havalarda ise ses daha keskin olur. Müellif devamında boğaz sağlığının korunması ve boğaz hastalıkları hakkında daha fazla bilgi almak isteyenlerin tıp kitaplarına müracaat etmelerini tavsiye eder. Ona göre sesin terbiyesi, korunması ve gelişmesi için yapılması gereken en önemli şey düzenli egzersiz yapmadır. Müellif dönemin önemli mûsikîşinasları Ma'bed ile Cemîle Hazrecî arasındaki diyalogu kaynak göstererek sese nelerin zarar verdiğini şu şekilde sıralar:

1. Sese önem vermemek
2. Uykusuzluk
3. Devamlı raks etmek
4. Ekşi (asitli) şeyler yemek

⁵⁸⁹ Buğdayın şekerli olarak iyice kaynatılması sonucu oluşan içecek. Bkz. Shiloah, **Kemâlû Edebi'l-Ginâ**, s.185. Ayrıca sevik ile ilgili Hz. Peygamber'in Ramazan ayında yapmış olduğu bir yolculukta oradakilerden birine “أنزل فأجدح لنا”, “Ey fûlan! Haydi binitinden in, bize sevik karıştırıver” ifadesine rastlamaktayız. Bu hadis-i şerifte mütercimler bizzat sevik ifadesi geçmemesine rağmen bunu sevik olarak tercüme etmişler. Bunun da kavrulmuş unun su veya sütle karıştırılarak yapılan bir çorba çeşidi olduğu açıklamalar bölümünde belirtilmektedir. Bkz. İmam Nevevî, **Riyazü's-salihîn**, Terc ve Şerh : Prof. Dr. Yaşar Kandemir, Prof. Dr. İsmail Lütü Çakan, Doç. Dr. Raşit Küçük, V, İstanbul Erkam Yayınları, 2001, s. 508-509 .

⁵⁹⁰ Et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, s. 67-69.

5. Soğuk ve yağmurlu hava
6. Sese direkt nüfuz eden ortamlar.

Et-Tahhân'a göre uzun binalar şeklinde güzelce kireçlenmiş yerlerde, hamamlarda, sesin yankılandığı yerlerde sesin daha güzel çıkar. Bostanlar, sahralar, deniz ve nehirler, dağınık-açık yerler, halı ve perdelerle döşenmiş yerler ve mermerle kaplanmış hollerin sesin güzelliğini götürdüğünü ifade eder.⁵⁹¹ Ayrıca ona göre icra ya öğlen vaktinde yemekten önce ya da akşam yemeği hazmettikten sonra yapılmalıdır.⁵⁹² Et-Tahhân, aşırı yorgunluk, korku, mizacın bozukluğu, kusma, karnın çok tok olması veya boş olması, susuzluk, öfke hali, aşırı içki tüketimi, salatalık turşusu, midye, sabah koşusu, zeytin, nar kabuğu, ayva ve benzerlerinin sese zarar verdiğini veya güzelliğine gölge düşürdüğünü düşünmektedir. Şarkıcıya zarar veren şeyler ise uzun süre okumamak, erkek ve kadın topluluğu ile birlikte şarkı söylemek, şarkıyı onlardan almak, alışılmış akordun dışında şarkı söylemek, sürekli dinlenmek, ince aletler ile zemzeme⁵⁹³ yapmak... Et- Tahhân devamında kadın şarkıcılar için hamile kalmak, doğum yapmak, aşırı kilo, hamamda yemek, yağ ilaçları, müşhil ilaçları kullanmak, havaya alışmak ve ağır şeyler kaldırmayı sese zarar veren unsurlar olarak göstermektedir.⁵⁹⁴ Et-Tahhân son olarak mûsikî aletlerinden çeng, üflemeli aletler, rebab da sese zarar verdiğini belirtmektedir.⁵⁹⁵

3.10.7. Boğaz (ses-hançere) ile ilgili terimler

Müellifin lahin ve îkâ' bölümlerinde yapmış olduğu gibi bu bölümde de boğazla ilgili o dönemde kullanılan terimlere yer vermiştir. Dönemin mûsikî yapısının anlaşılması adına bizlere önemli malumat sunmaktadır. Ayrıca et-Tahhân da boğazın (hançere) güzel ve çirkin olma durumuna göre özellikleri ve isimleri başlıklı bölümü Ali el-Kâtib'in bu bölümü ile benzerlik göstermektedir.⁵⁹⁶ Müellife göre o dönemde boğaz (ses-hançere) ile ilgili kullanılan terimler şunlardır⁵⁹⁷:

⁵⁹¹ Et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, s. 69-70.

⁵⁹² Et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, s.75.

⁵⁹³ Ağız ve dudaklar kapalı iken müzikal ses çıkarma

⁵⁹⁴ Et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, s. 68- 69. Ayrıca s. 95-98.

⁵⁹⁵ Et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, s.75.

⁵⁹⁶ Et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, s.53-55.

⁵⁹⁷ Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Gınâ**, s.124-125.

Şeciyy (الشجي): Bu kelime sözlükte üzüntü, tasa, endişe, kaygı, hüznü, dokunaklı (melodî, nağme) mânâsındadır. Müellif de bu terimi açıklamamıştır. Et-Tahhân'a göre nağmenin en fazla olduğu en tatlı saf ve güzel gırtlak yapısıdır.⁵⁹⁸

Nedâ (النَدَى) ve ratıb (الرَطْب) : Sözlük mânâsı ıslaklık, rutubet, kırağıdır. Müellife göre nedâ ve ratıb aynı mânâdadır. Terim olarak Muhammed Kâmil el-Halî ve et-Tahhân'a göre suyun kendi yolunda kolayca aktığı gibi nağmelerin de boğazda rahatlıkla çıktığı sestir.⁵⁹⁹

Zevâidî (الزَوَائِدِي) : Müellifin açıklamadığı bir diğer terimdir. Ona göre nağmelerin oldukça yoğun olarak kullanıldığı sestir. Et-Tahhân bu terime benzer olarak (الراوندي) ifadesini kullanmışsa da kanaatimizce bu ifade yanlış yazılmış olabilir.⁶⁰⁰

Mücelcel (المُجَلِّج) : Güçlü ve gürültülü sestir.

Ebah (الابح) : Kısık ses mânâsındadır. Müellife göre aşırı olmadığı müddetçe hoştur. Aksi takdirde kesik bir sese benzer. İshak el-Mevsilî'ye göre en güzel ses “kısık ve yorgun” sestir. Ğattâs ise bu sesi hüznle karışık sert bir ses olarak ifade eder. Et-Tahhân ise bu sesin üç vechinin olduğundan bahseder. Bunlar yaradılış itibariyle sesin kısıklığı, yorgunluktan kaynaklanan ses kısıklığı ve her hangi bir illetten dolayı kaynaklanan ses kısıklığıdır. Fıtrat gereği ebah ses en güzeldir.

Müdevver (المُدَوِّر) : Sözlükte bir şeyi döndürmek, çevirmek, çember şekli vermek mânâsındaki (دَوَّر) kelimesinin ismi mefulüdür. Ali el-Kâtib'e göre yüksek sese meyilli orta sestir.

Cehr (الجهر) : Türkçe'de de kullanılan bu ifade müellife göre nağmeleri açık pest güçlü bir sestir. Et-Tahhân bu sesi cehîr (الجهير) olarak isimlendirmiştir.

Emles (الأملس) : Saf, pürüzsüz ses mânâsındadır. Et-Tahhân'a göre tercî ve nağmesi fazla olmayan saf mutedil sestir.

Eceş (الأجش): Genizden gelen şiddetli ses. Et-Tahhân'a göre cehr ses olup içinde boğukluğun ve kısıklığın bol olduğu kalın nağmeli sestir.

Şa'as (الشعث): Dağınık ses. Et-Tahhân'a göre bazen sesin saflaştığı bazen de dağıldığı sestir.

⁵⁹⁸ Et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, s.53.

⁵⁹⁹ Muhammed Kâmil El-Halî, **Kitâbü'l-Mûsikâ's-Şarkıyye**, 2011, s.44.; Et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, s.54.

⁶⁰⁰ Et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, s.53.

Muhannâk veya muhnâk (المُحَنَّاق): Öfkeli, kızgın ses şeklinde olup dar ve kesik olarak çıkar.

Katî‘ (القَطِيع) : Kesik ses mânâsındadır. Ali el-Katib’e göre bu sese sahip okuyucu lahni tamamlayamaz ve nağmelerin hakkını veremez. Et-Tahhân’a göre neredeyse tamamen duyulmayan sestir.

Muzlim (المُظْلِم): Ali el-Kâtib’e göre nağmelerinin tümünün veya çoğunun fısıltılı, belirsiz olduğu sestir. Bazen tellerdeki ses böyle olur. Et-Tahhân’a göre de içinde nağmenin olmadığı neredeyse duyulamayacak kadar az olan sestir. Mantıkî (مَنْطِقِي), Ali el-Katib’e göre muzlimden daha aşağıda bir sestir. Et-Tahhân ise içinde sesin olmadığı kesik, çok küçük ve zayıf ses olarak açıklar.

Hirk (الخِرْق): Sözlükte yırtma, delme, delip geçme mânâsındadır. Müellife göre bu ses genişleyen ve nağmeleri ölçüsüz bir şekilde dağılarak kontrol edilemeyen aşırı bir sestir. Nağmelerin bunda yayılma özelliği vardır. et-Tahhân’a göre de dağımkı sestir.

Musalsal (المُصَلِّصَل) : Ali el-Katib’e göre ıslaklığı olmayan kuru tiz bir sestir. Yani boğazda akıcı bir şekilde ortaya çıkmayan ses olarak tanımlanır. Ağustos böceği sesine benzer ve ona “Sırâr” (الصِّرَار) da denir. Et-Tahhân’a göre şeciyy sesin aksine kuru ince yüksek bir sestir.

Mübelbel (المُبَلْبَل) : Ali el-Katib’e göre nağmelerin birbirine karıştığı ve yerlerinden oynadığı bir sestir. Et-Tahhân da bu terim hakkında benzer ifadeler kullanmaktadır.

Mürte’id (المُرْتَعِد) :Sözlükte titrek manasında kullanılan bu terim Ali el-Katib’e göre sahibine bir şeyin isabet ettiği ses manasında kullanmıştır. Ancak burada mana tam olarak anlaşılmıyor. Et-Tahhân da aynı cümlenin sonuna humma kelimesini ekleyerek bu terimi anlamamıza yardımcı olmuştur. Dolayısıyla bu terim humma hastalığına yakalanmış birinin titrerken çıkardığı ses manasında kullanılmıştır diyebiliriz.

Mün‘asır (المُنْعَصِر) : Ali el-Katib’e göre buna Ahdebî (الأَحْدَبِي) de denilir. Kambur insanların çıkarmış olduğu sese benzer. Et-Tahhân’a göre de kambur insanların hançeresine benzer.

Câsî (الجَاسِي):Ali el-Katib’e göre yumuşak (nâim) sesin zıttıdır. Et-Tahhân’a göre kulaktan ıskalayarak geçen sestir.

Muka’ka’ (المُقَعَّقَع) : Bedevilerin konuşurken çıkardığı sese benzeyen hışrıtılı gürültülü bir sestir.

Rihv (الرُخْو): Sözlükte gevşek, sarkık, pörsümüştür mânâsındaki bu kelime terim olarak nağmelerin ağızda hamur gibi yoğrulduğu veya sakız gibi çiğnendiği bir ses olup müellif tarafından hoş görülmemektedir. Et-Tahhân'a göre nağmelerin macun gibi olduğu sestir.

3.10.8. Dinleyicinin özellikleri:

Ali el-Kâtib, dinleyicide bulunması gereken vasıflar hakkındaki görüşlerini Ahmed b. Tayyib es-Serahsî'den alıntı yaparak açıklamıştır. Serahsî'ye göre dinleyicinin işittiği eserden ötürü coşması, onun eseri gerçek anlamda kavradığı mânâsına gelmez. Bilakis kişinin hemen coşması onun bu konuda fazla bilgi sahibi olmadığını gösterebilir. Bu durumu şu örnekle açıklar: ğınâ, şiir, nahiv (gramer) ve arûz hakkında hiç bilgisi olmayan bir kişi bir mûsikî parçasını dinlediğinde hemen coşabilir. Diğer taraftan aynı melodiyi yine mûsikîten anlamayan ancak nahiv bilgisi olan bir kişi de duyduğunda ondaki bazı lisan hataları sebebiyle coşkunluğu bir miktar azalacaktır. Bahsi geçen bu konular hakkında bilgisi arttıkça coşkunluğuyla ters orantılı bir grafik sergiler. Bu kişi nazarında bu melodi artık rahatsız edici bir gürültü gibidir.

Bu sanatın faziletini ve şerefini tam anlamıyla idrak etmek için işitme ve ayırt etme gücüne ihtiyaç duyarız. Bu konuda bilgi sahibi kişilerin coşmasına sebep olan asıl etkenler güzel kompozisyon bilgisi, sesler arası uyumluluk ve uyumsuzluğu ayırt etme gücü, seslerin çıkışı, seslerdeki açıklık ve kapalılığı bilme yeteneğidir. Bu özellikler sadece ilim sahibi kişilerde olup sıradan insanlar ve hayvanlarda bulunmaz. Bundan dolayı bu sanatı en iyi bilenlerin en zor etkilenen; en az bilenlerin ise kolayca tesir altında kalanlar olarak görülür. Çünkü bu konuda bilgili kişilerin tamamen coşmaları bütün sebeplerin bir araya gelmesiyle oluşur. Sonuç olarak iyi bir dinleyici olmanın ön şartı, bu sanata karşı yetenekli olma, çokça dinleme ve usta kişilerden mûsikî kurallarının öğrenilmesidir.⁶⁰¹ Ancak diğer taraftan et-Tahhân yukarıda zikredilen özelliklere ilaveten dinleyicinin bir lahinden etkilenmesinde mizacın da etkisi olduğunu düşünmektedir. Kişinin kendi zevki, ilgisi, meyline göre farklı ğınâlar ona hoş gelebilir.⁶⁰²

⁶⁰¹ Ğattâs, **Kemâlü Edebi'l-Ğınâ**, s. 20.

⁶⁰² Et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, s.40.

Ali el-Kâtib bu konu içerisinde zehzehe (زَهْزَهَة) ve iktiza (اِقتِضَاء) adlı terimlerinden bahseder. Zehzehe farsça kökenli “زهی” kelimesinden türeyip Arapçaya geçmiştir. Sözlükte “bir şeyi beğenme ve hoş karşılama” anlamındadır.⁶⁰³ Müellif bu terimi bir mûsikî meclisinde muganninin veya enstruman icracısının lahin esnasında çıkarmış olduğu güzel bir ses sonucu dinleyicinin etkilenerek taltifte bulunması olarak tanımlar. Müellife göre zehzehe muğanninin dikkatini çekmek için “Evet Vallahi!!!”, “Güzel Vallahi!!!”, “Ne güzel şey!!!!”, “Bunu sen mi yaptın!!!”, “Bu ne güzel çekiş, ğunne, zemme!!!”, “Var ol!!!”, “Çok yaşa!!!” şeklinde bağırarak veya na‘ra çekerek yapılır. Muğanni ise lahinlerinde beğenilen bu kısımlara daha dikkat eder ve geriye dönerek bu yerleri tekrar tekrar okur. Bu iki terimi bir arada kullanan müellif iktiza teriminin tam olarak ne olduğunu açıklamamıştır. İktiza Amnon Shiloah’a göre özellikle konserin sonunda yoğun istek üzere en sevilen şarkının tekrarı veya icracıdan ek parça isteme mânâsındaki “bis”e karşılık geldiğini ifade eder.⁶⁰⁴ Et-Tahhân’a göre zehzehe muğanninin ustalığı ve ondan etkilenen samiinin bilgisi ve zevki miktarınca coşkunu çıkardığı durumdur. Burda mühim olan her şeyin yerinde ve güzel bir şekilde yapılmasıdır. Çünkü bu şekilde yapılan zehzehe iyiliğe yapılan teşekkür gibidir. Halife, hükümdar veya bir yönetici huzurunda zehzehe yapmak uygun değildir. Bu gibi şahısların huzurunda evlâ olan gerekli edebi takınmak ve sessiz durmaktır.⁶⁰⁵

Özetle müellife göre zehzehe ve iktiza yerinde yapılırsa mücevheri cilalamak gibidir. Eğer gınâda bir cevher varsa bu, zehzehe ve iktiza gibi hoş sözler söylemeye ortaya çıkar. Bir cevher yoksa bu da gınâdaki eksiklik ve fazlalığı ortaya çıkarır. Özellikle ğınayı söyleyen kişi mecliste okuyuşuna önem veren birilerinin olduğunu bildiğinde okuyuşuna daha dikkat ederek zehzehe yardımıyla gizli kalmış şeyler daha çabuk açığa çıkar.

Ali el-Kâtib zehzehe ve iktizanın yersiz bir şekilde kullanılmasının çok zararlı olduğunu belirtir. Çünkü alanında ehil olmayan kişiye bu tür övgülerde bulunmak kişinin kendini olduğundan daha farklı görmesine yol açar. Sonuç olarak zehzehe ve iktiza yerinde yapılırsa çok faydalıdır. Ancak zehzehe ve iktiza yapan kişi, lahin

⁶⁰³ Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Gınâ**, s. 129.

⁶⁰⁴ Shiloah, **Kemâlû Edebi'l-Gınâ**, s. 230.

⁶⁰⁵ Et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, s.119-121..

dinleme konusunda usta olmalı, ğınâyı dinlerken zihni açık olmalı onu güzelce dinlemeli ve kulak vermeli, bu konuda çok araştırma yapmış ve ğınânın iyisini kötüsünden, mükemmelini kusurlusundan ayırdedebilecek eleştirel güce sahip olmalı, ğınâda geçen hiçbir şeyden habersiz olmamalı ve hataları göz ardı etmemelidir. Bu şekilde ğınânın güzellikleri artar ve ortaya çıkar.⁶⁰⁶

3.11. Enstrumanlar:

Kemâlü Edebi'l-Ğınâ'da enstrumanlara dair müstakil bir bölüm bulunmamaktadır. Müellif o dönemde ve daha önceki dönemlerde kullanılan enstrumanlardan ud, tanbur ve ney dışında diğer enstrumanlar hakkında tafsilatlı bilgiler vermemiştir. Bu yüzden biz de ud, ney ve tanbur dışındaki diğer enstrumanları detaya girmeden kısaca anlatacağız. Pekçok mûsikî nazariyatçısı gibi Ali el-Kâtib de Arap mûsikî nazariyatını udun perdelerine göre açıklamıştır. *Kemâlü Edebi'l-Ğınâ*'da ismi zikredilen enstrumanlar ud, ney, tanbur, lir, rebab, mizef, sanc, cülcül, def, davul, tekrîc, melvâ ve Sitâre'dir. Adı geçen enstrumanlar hakkında bilgi vermeden önce müellif, mûsikî âletlerinin oluşumuna dair genel bilgiler vermiştir. Müellife göre insanlar önce, çeşitli cisimler üzerinde deneme yanılma yoluyla birbirine benzer uyumlu nağmeler çıkarmaya uğraşmışlar ve her bir nağmenin tam olarak nereden çıktığını tespit etmeye çalışmışlardır. Perdelerin yerleri ve sınırları belirlendikten sonra, bunlar üzerinde çalışmalar yapmışlardır. Daha sonra bu âletlerden çıkan “tabîî” ve “gayr-ı tabîî” sesleri dinlemeye başlamışlardır. “**Tabîî**”den kasıt hançere, “**gayr-ı tabîî**” ise sun’i âletlerden çıkan seslerdir. Bu şekilde tespit ettikleri yerleri birbiriyle kontrol ettirerek doğru sesi yanlıştan ayırmayı öğrenmişlerdir. Böylece nağmeleri daha mükemmel olarak elde etme imkânı bulunarak ud ve diğer âletler icat edilmiştir. Pratik musikî sanatı bundan sonra olgunluk seviyesine ulaşarak lahinler istenilen şekilde ortaya konmuştur.⁶⁰⁷

3.11.1. Ud

Filozoflar tarafından icad edilip en mükemmel enstruman kabul edilen ud⁶⁰⁸ Arap mûsikî nazariyatının bel kemiğini teşkil eder. Ud kelimesinin aslı Arapça olup

⁶⁰⁶ Ğattâs, *Kemâlü Edebi'l-Ğınâ*, s. 130.

⁶⁰⁷ Ğattâs, *Kemâlü Edebi'l-Ğınâ*, s. 140.

⁶⁰⁸ *Resâilu İhvâni's-safâ ve Hullânu'l-vefâ*, s. 209.

“sarısabır” veya “öd ağacı” anlamındaki “el-‘ûd” (العود) dan gelir.⁶⁰⁹ Udun ismi hakkında kaynaklarda farklı ifadelere rastlamaktayız. Eski Arap udlarına barbat, barbas denilmektedir. Bu kelimenin aslı barbâc olup cennet kapısı manasındadır. Aynı zamanda ud için mizher⁶¹⁰ ve kiran⁶¹¹ terimi de kullanılmaktadır. Bazı kaynaklarda ud Fârâbî’nin (ö.950) icad ettiği bir enstruman olarak zikredilse de ondan daha önce yaşamış İslam filozofu Kindî (ö.874) tarafından risâlelerde tarif edildiği görülmektedir. Udun ne zaman kim tarafından icad edildiği bilinmemektedir. Bu konuda muhtelif görüşler vardır. Kaynaklarda Hz. Davud (a.s), Pythagoras, Hz. Nuh ve bazı kaynaklarda ise Kabil’in oğlu Lameş’in icad ettiğine dair bilgilere yer verilmektedir.⁶¹² Merağî’ye göre udun icadı şu şekilde olmuştur: *“Allah Hz. Âdem’i yarattıktan sonra ruha onun vücuduna girmeyi emreder, böylece Adem’in nabzı harekete geçer. Yaratılan ilk insanın nabzının atışları eşit olduğu için, vücudunda ritm ve ses vardır, yani Âdem sese sahiptir ve bu Allah’ı ululamak için kullanılır. Âdem’in oğlu Şit’in de sesi güzeldir. Diğer oğlu Kâbil’in oğlu Lameş de mûsikiyle ilgilenir ve udu icad eder. Ancak bu icad, çok acı bir olayın sonucudur: Lameş çok uzun yıllar yaşar. 50 karısı ve 100 cariyesi vardır, fakat gençliğinde hiç çocuğu olmaz. Ölümüne yakın, Sala ve Bern adlı iki kızıyla bir oğlu olur, ancak oğlu beş yaşına gelince ölür. Lameş, oğlunu kaybettiğinden dolayı çok üzülür ve Âdem’in cennetten kovulduğu sıradaki ağlamasına yakın biçimde gözyaşı döker. Daha sonra, çok sevdiği oğlunun cesedini her zaman görebilmek için bir ağaca asar ve bazen karşısına geçerek anısını belli eder, tekrar tekrar ağlar. Ağaçta çok uzun süre kalan cesedin çürümesi üzerine Lameş, cesedin asılı olduğu dalı keser, ondan oğlunun şeklini andıran bir çalgı yapra, yani udu meydana getirir, üzerine at kılırları gerer ve çaldığı zamanlarda sürekli ağlar. Bir gün uddan çıkan seslere dayamayarak ölür. Lameş’ten sonra udun şekli de değişir ve son biçimini alır.”*⁶¹³

⁶⁰⁹ Cinuçen Tanrıkorur, **Mûsikî Kültür Dil**, İstanbul: Dergah Yayınları, 2009,s.170.

⁶¹⁰ İslamiyet öncesi kullanılan deri kaplı kısa saplı ud. Bkz. el-Farukî, **An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms**, s. 188.

⁶¹¹ İslamiyet öncesi kullanılan kısa saplı ud. Bkz. el-Farukî, **An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms**, s. 147-148.

⁶¹² Turabi, **Gevrekzâde Hafız Hasan Efendi ve Mûsikî Risalesi**, s.96.

⁶¹³ Bardakçı Murat, **Maragalı Abdulkadir**, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986, s. 116-117.; Buna benzer bir tanım İbn Hurdâzbih’de de geçmektedir. Bkz. Turgut Yahşi, **Mufaddal B. Seleme'nin Kitâbü'l-Melâhi ve Esmâha adlı eserinin incelenmesi**, s.63-64; İbn Hurdâzbih **Kitâbü'l-Lehv ve'l-Melâhi**, s.13-14. ; et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, s.164-168.

Ali el-Kâtib'in belirttiği ud beş tellidir. Ayrıca udun, tanbur ve rebab gibi perde bağları da vardır.⁶¹⁴ Dolayısıyla günümüzde kullanıldığı gibi perdesiz bir saz değildir. Ancak müellif, dönemin bazı müzikişinaslarının udu eskiler gibi dört tel ve dört perde şeklinde değiştirmeden kullandığından bahsetmektedir. Bunun sebebi beşinci telin sağladığı icrayı güzelleştirme, nağmeleri çoğaltma, lahnin hakkını vermekten çekinen yetersiz kişilerin olmasıdır. Müellife göre bir grup icracı o dönemde tellerin ve perdelerin sayısını arttırmışlardır. Hatta sesin gücünü ve şiddetini arttırmak için udda bir telin yerine üç tel kullanmışlardır.⁶¹⁵

Müellife göre mûsikî âletlerinin farklı uzunlukta ve genişlikte olmaları nağmelerde bir bozukluğa sebep olmaz. Ancak bunların büyüklükleri ve küçüklükleri sesin tınısında etkilidir. Ona göre yaygın olarak kullanılan ud yaklaşık 40 parmak civarındadır.⁶¹⁶ Gattâs'a göre 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.⁶¹⁷ Et-Tahhân'a göre de udun boyu 40 parmak, eni 16 parmak, derinliği ise 12 parmak uzunluğundadır. Alt eşik ise udun alt tarafından 2 küsür parmak uzunluğundadır. Burgu sayısı 8 ancak zîr teli de ilave edilirse burgu sayısı 10 olur.⁶¹⁸

O dönemde udun akordu bam telinin boş hali ile mesna telinin sebbâbe perdesi eşitlenmesiyle yapılır. Bam teli, mesnanın sebbâbesinin bir oktav pestidir. İkisi arasındaki oran $\frac{1}{2}$ 'dir. Onun da bir üst oktavı beşinci telin yani hâd telinin bınsır perdesidir. Dolayısıyla bam telinin boş hali ile hâd telinin bınsır perdesi arasındaki oran $\frac{1}{4}$ tür. Her bir boş telin nağmesi kendini takip eden telin $1+\frac{1}{3}$ kadarıdır. Ve onu takip edenin oranı ise birinci telin yarısı ve dörtte biri kadarıdır. ($\frac{1}{2} + \frac{1}{4} = \frac{3}{4}$) Bu oran her

⁶¹⁴ Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Gınâ**, s. 43.

⁶¹⁵ Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Gınâ**, s. 109.

⁶¹⁶ Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Gınâ**, s. 134.

⁶¹⁷ Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Gınâ**, s. 134.

⁶¹⁸ et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn**, s.172.

telin boş hali ile hınsır perdesi arasındaki oran olarak kabul edilir.⁶¹⁹ Kısaca söylemek gerekirse her telin hınsır perdesi bir sonraki telin mutlak yani boş haline eşitlenerek udun akordu yapılmış olur.

Müellifin uddaki oktav aralıkları tarifi Fârâbî'nin göstermiş olduğu tarife benzer şekildedir. Kısaca oktav aralıkları şu şekildedir:⁶²⁰ En pest nağme bam telinin mutlak hali üzere alınır. Bu nağmenin oktavını mesna telinin sebbâbesinde buluruz. Mesnanın sebbâbesinin bir üst oktavını bulmak istediğimiz zaman uda beşinci teli eklememiz gerekiyor. Bu beşinci telin bısır perdesi ikinci oktavın karşılığıdır.

1. Bam telinin sebbâbesinin üst oktavı mesna telinin bısır perdesine karşılık gelmektedir.
2. Bamın vusta zelzelin üst oktavı zîr telinde udun enfine yakın bölgededir.
3. Bamın bısrının üst oktavı udun enfi ile zîrin sebbâbe perdesi arasındaki bölgedir.
4. Bamın hınsır perdesi mesles telinin mutlak haline eşittir. Bu perdenin üst oktavı zîr telinin sebbâbe perdesine karşılık gelir.
5. Mesles telinin sebbâbe perdesinin üst oktavı zîr telinin bısır perdesine karşılık gelmektedir.
6. Mesles telinin bısır perdesinin üst oktavı beşinci telin sebbâbesine karşılık gelmektedir.
7. Mesna telinin mutlak hali beşinci telin sebbâbesine karşılık gelmektedir.
8. Mesna telinin sebbâbe perdesi beşinci telin bısır perdesine karşılık gelmektedir.

3.11.2. Ney

Farsça kökenli “nây” kelimesi kamış mânâsında olup Türkçe’de uzun süre bu şekilde kullanılmasının ardından daha sonra zamanla “ney” olarak kullanılmaya başlanmıştır.⁶²¹ Müellif ney sazının daha çok lahin icrasında uda yardımcı olması için kullanıldığını ifade eder. Ona göre ney ile ud birbirine uyumlu iki sazdır. Ancak burada kastettiği ney daha çok girift sazına benzemektedir. Çünkü bu sazı tanımlarken üst tarafta aynı hizada 7 delik ve alt tarafta ise 2 delik olduğundan bahseder. Alttaki iki

⁶¹⁹ Ğattâs, **Kemâlû Edebi'l-Gınâ**, s. 110.

⁶²⁰ **Mûsika'l-Kebîr**, s.124-128.

⁶²¹ Nuri Uygun, “Ney”, **DİA**, XXXIII, s.68.

delikten birisi her zaman açık olup sadece nefesi ölçmek içindir. Aynı hizadaki deliklerden ağza en uzak olanı baştan yedinci deliktir. Bu yedinci delik uddaki mesna teline, altıncısı sebbâbe, beşincisi bınsır, dördüncüsü zîrin boş haline eşit olan hınsır perdesine, üçüncüsü zîrin sebbâbe perdesine, ikincisi zîrin bınsır perdesine, birincisi ise zîrin hınsır perdesine denk olup ağza en yakın deliktir. Bu şekilde uddaki perde yerlerinin neyde hangi perdeler karşılık geldiği tespit edilmiştir. Uddaki sekizinci nağme ise neyden farklı şekilde elde edilir. Müellife göre udda çıkarılan bazı sesler ney sazında çıkamayabilir. Bu çıkamayan perdeler ancak neyzenin bazı yerlerde güçlü bazı yerlerde hafif üflemesiyle elde edilebilir.⁶²²

3.11.3. Tanbur

Tanbur "طنبور" kelimesinin çoğulu tanâbîr "طنابیر" olup Farsça'da "دم بره" kelimesinden türetilmiştir. Müellifin telli ve perde bağlı enstrümanlar arasında gösterdiği tanbur kelimesi "küçük yay" mânâsında olup kökeni Sümerlilere kadar dayanmaktadır.⁶²³ Fârâbî'nin uda en yakın enstrüman olarak nitelendirdiği tanbur, "Tanbûru'l-Horasânî" ve "Tanbûru'l-Bağdadî" olarak iki kısma ayrılır.⁶²⁴ Tanbûru'l-Bağdadî'nin bir diğer adı Tanbûru'l-Arabî'dir. Müellifimiz *Kemâlû Edebi'l-Ğınâ*'da Tanbûru'l-Bağdadî'den bahsetmektedir. Daha önce kaleme aldığı *el-Mukni' fi'n-Nağam ve'l-İkâ'* adlı eserde tafsilatlı ele aldığını zikrettiği için konuya kısaca değinip sonlandırmıştır. Ğattâs'a göre bu tanbur çeşidi diğer tanburlara göre nispeten daha küçüktür. Cahiliye döneminde Araplar nasb eda ederken kullanırlardı. O dönemde bu tanbura "Tanbûru'l-Merâsî" (طنبور المرثي) denilirdi. Fârâbî'ye göre bu tanbur çeşidi "bam" ve "zir" olmak üzere iki telden oluşuyor.⁶²⁵ Müellife göre bu tanburda perdeler tel uzunluğunun 1/4 lük kısmıyla elde edilir. Ancak perdelerin konumları ve bölümleri ancak duyu ile deneme yanılma, tahmin ve âdet yoluyla bilinebilir. Müellife göre bu tanburlarda elde edilebilen perde sayısı 10'dur. Ancak udlardaki gibi daha fazla nağmenin elde edilebilmesi için bazı yeniliklerin yapılması tavsiye edilmektedir.⁶²⁶

⁶²² Ğattâs, *Kemâlû Edebi'l-Ğınâ*, s. 135.

⁶²³ Fikret Karakaya, "Tambur", *DİA*, XXXIX, s. 553.

⁶²⁴ *Mûsika'l-Kebîr*, s. 630.

⁶²⁵ *el-Mu'cemu'l-Mûsika'l-Kebîr*, IV, s. 65.

⁶²⁶ Ğattâs, *Kemâlû Edebi'l-Ğınâ*, s. 54.

3.11.4. Mi‘zefe:

‘Azefe (عزف) kelimesi sözlükte “bir âleti çalmak, icra etmek” mânâsındadır. Mi‘zefe (معزفة) ise ‘azefe (عزف) kelimesinin ismi âlet kalıbındaki şekli olup bunun çoğulu me‘âzif (معازف)dir. Fârâbî’ye göre mi‘zefe bütün tellerin mutlak yani boş hâliyle icra edildiği enstrumanlardır.⁶²⁷ Gattas’a göre bu kelime daha çok kanun ve santura benzeyen âletlere verilen genel addır.⁶²⁸

3.11.5. Lîr veya Lûrâ

Kadîm Yunan mûsikîsinde kullanılan bu âlet “Kinnâre” olarak isimlendirilen âlet grubundandır. Aslı “Rebabü’l-Habeşî”ye (رباب الحبشي) dayanan bu enstruman Mısırlılar tarafından “Tanbûre” (طنبورة) olarak isimlendirilir. Gattas bu enstrumanın pek çok sınıfının olduğundan bahseder. Bazıları 4 bazıları ise 6 tellidir.⁶²⁹ Ancak Hurdâzbîh’e göre bu enstruman beş tellidir.⁶³⁰ *Mefâtihu’l-Ulûm*’da Yunanlılar’a ait *sanc* olarak geçmektedir.⁶³¹

3.11.6. Rebab

Müellife göre ud gibi telli ve perde bağlarına sahip olan bu âlet⁶³² İslam aleminin hemen hemen her bölgesinde birbirine yakın şekillere sahip hem lavta hem de ayaklı kemane türünden olup göğüs bölgesinde derinin kullanıldığı telli mûsikî âletlerinin genel adıdır.⁶³³

3.11.7. Sanc

Müellifin eserimizde zikrettiği sanc (صنج) kelimesinin çoğulu, sunûc (صنوج)⁶³⁴ olup aslen Farsça (سنج) kelimesinin Arapçaya dönüşmüş şeklidir. Mûsikî âletlerinden arpa benzeyen 13-40 arasında tele sahip açık telli bir enstrumandır.⁶³⁵ Bu sazın “çeng”e

⁶²⁷ *Mûsika’l-Kebîr*, s. 822.

⁶²⁸ *el-Mu’cemu’l-Mûsika’l-Kebîr*, V, s. 217.

⁶²⁹ *el-Mu’cemu’l-Mûsika’l-Kebîr*, V, s. 20.

⁶³⁰ İbn Hurdâzbih, *Kitâbü’l-Lehv ve’l-Melâhî*, s.39.

⁶³¹ Ğattâs, *Kemâlû Edebi’l-Gınâ*, s. 23.

⁶³² Ğattâs, *Kemâlû Edebi’l-Gınâ*, s. 43.

⁶³³ Fikret Karakaya, “*Rebap*”, *DİA*, XXXIV, s. 493.

⁶³⁴ *el-Mu’cemu’l-Mûsika’l-Kebîr*, III, s. 438..

⁶³⁵ el-Farukî, *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*, s. 294-295.

benzer bir enstrüman olduğu da söylenmektedir.⁶³⁶ Ayrıca içi boş ve ortası oyulmuş iki daireden oluşan günümüzde zil veya halile olarak adlandırdığımız âlete benzer bir enstrüman olarak geçmektedir.⁶³⁷

3.11.8. Tabl/Davul

Kemâlû Edebi'l-Ğinâ'da geçen tabl (طبل) kelimesinin çoğulu etbal (اطبال)dir. Dünyanın en eski vurmali sazları arasında gösterilen bu enstrüman dilimize tabul, tavul, tavıl ve son olarak davul şeklinde geçmiştir.⁶³⁸ Müsikimizde tokmak veya ince çubukla çalınan ve her iki yüzüne deri gerilmiş silindirik kasnaktan meydana gelen enstrümandır.⁶³⁹

3.11.9. Def

Def kelimesinin aslı Sümerce olup Arapçaya Akadca aracılığıyla geçmiştir.⁶⁴⁰ *Kemâlû Edebi'l-Ğinâ*'da vurmali enstrüman olarak kullanılan bu âlet, kullanıldığı yere göre farklı boyutlara sahiptir. Def ya da düf (دف) kelimesinin çoğulu dufûf (دفوف) veya difâf (دفاف) bu âleti icra eden kimseye de medfûf (مدفوف) denir.⁶⁴¹

3.11.10. Cülcül

Cülcül (جلجل) kelimesinin cemisi celâcil (جلجل) olup kaynaklarda zil mânâsında kullanılmaktadır.⁶⁴² Ali el-Kâtib'e göre geçmişte savaşlarda düşmana korku vermek için Mısır meliklerinin kullandığı bir âlettir. Daha sonraları Bizans ve Fars kralları da bu âletleri savaşlarında kullanmıştır.⁶⁴³

⁶³⁶ Ayhan Gültaş, "Çeng", *DİA*, VIII, 268.

⁶³⁷ *el-Mu'cemu'l-Mûsika'l-Kebîr*, III, s. 440.

⁶³⁸ Nebi Bozkurt, "Davul", *DİA*, IX, s.53.

⁶³⁹ Nuri Özcan, "Davul", *DİA*, IX, s.55.

⁶⁴⁰ Nebi Bozkurt, "Def", *DİA*, IX, s. 83.

⁶⁴¹ *el-Müncid*, s. 472.

⁶⁴² el-Farukî, *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*, s. 131.

⁶⁴³ Ğattâs, *Kemâlû Edebi'l-Ğinâ*, s. 142.

SONUÇ

Kemâlî Edebi'l-Ğinâ hakkında Yusuf Zekeriya, Ğattâs Abdulmelik Haşebe, Ahmed Hıfî ve Amnon Shiloah'ın yapmış olduğu çalışmayı analiz ettikten sonra hem ismi geçen kişilerin tespitleri hem de bizde hâsıl olan kanaatleri alt problemler başlığına da cevap olacak surette şu şekilde sıralayabiliriz:

i) Eserin yazıldığı döneme kadar genel bir tarihçe yapıldıktan sonra eserin kapsamlı bir tanıtımını yaptık. Müellifin yazım dili bazı yerlerde oldukça açık ve anlaşılır bazı yerlerde ise kapalı ve karmaşıktır. Özellikle anlaşılması zor bölümlerin nazarî konularda ortaya çıkması, tercümede başka kaynaklardan istifade etme zorunluluğu meydana getirdi. Ancak bazı durumlarda müellifin herkes tarafından bilinen bir şey olarak kabul ettiği terimleri kaynaklarda bulamadık. Bundan ötürü müellif o terimleri nasıl ifade etmişse biz de o şekilde yazdık. Ayrıca olası hareke hatalarının düzeltilebilmesi için bazı özel isim ve terimleri Arapça yazılışları ile beraber yazmayı uygun gördük. Araştırmamızın ekler kısmına terimler sözlüğü başlığıyla *Kemâlî Edebi'l-Ğinâ*'da karşılaştığımız mûsikî ıstılahlarını tespit edebildiğimiz kadarıyla açıklamaya çalıştık.

ii) Dünyada tek nüshası Topkapı Sarayı'nda bulunan bu eser ele aldığı konu ve başlıklar itibarıyla mûsikî tarihinin önemli bir ansiklopedik eseridir.

iii) Çalışmamızdaki bu eser, kendileri ve eserleri hakkında yeteri kadar bilgi bulunmayan önemli filozof, edebiyatçı, tarihçi, devlet adamı ve mûsikişinaslara dair önemli bilgiler vererek pek çok konuda bizlere ışık tutmuştur.

iv) Yazar bu eserde bazen mûsikî meclislerinde bazen de mûsikî yarışmalarında kendini dönemin mûsikîşinaslarıyla nazariyat ve pratiğe dair hararetli tartışmalarda bulmuştur. Verdiği cevap, çözüm ve öneriler doğrultusunda ses sistemi, udun perdelerindeki sayısal oranlar, tanbur ölçüleri ve akortları ve îkâ', kısaca nazariyata dair bilgilerin yoğun bulunduğu *Kitabü'l-Mukni fi'n-neğam ve'l-Îkâ'* (*Ritmeler ve Nağmeler Hakkında Zihni Tatmin Eden Kitap*) adlı bugün kayıp olan bir diğer eserini referans göstermesi onun bu alanda gerçekten yetkin biri olduğu kanaatini uyandırmıştır.

v) Kitabın başında Hz. Ali ve imamları anması bizlere onun şîî mezhebinden olduğu düşüncesine sevketmiştir.

vi) Müellifin makam ismini kullanmadan, makam sistemine dair bazı ıstılahlar kullanması, *Kitâbü'l-Eğânî* ile paralellik arz etmektedir. Dolayısıyla bu bilgi bizde, *Kemâlü Edebi'l-Ğınâ* ile *Kitâbü'l-Eğani*'nin aynı dönemde kaleme alındığı kanaatini uyandırmıştır.

vii) Eserde atıfta bulunulan meşhur isimlerin hepsi XI. yüzyıldan önce yaşamıştır. Bu eserde tespit ettiğimiz en son kişi ise Ebu'l-feth ez-Zaferânî'dir (ö. 984). Burada dikkati çeken husus müellifin, o döneminin en meşhur filozof, tıp ve devlet adamı ve aynı zamanda *Kitâbü'ş-Şifâ* ve *En-Necât* gibi eserlerinde mûsikîye büyük çapta yer ayıran İbn Sînâ'ya, bu eserinde atıfta bulunmamasıdır. Her ikisinin de devlet adamı olmasının yanı sıra o dönemde İbn Sînâ gibi bir ilim adamından haberdar olmaması veya görmezden gelmesi zayıf ihtimal olarak görülmektedir. Ancak şu ihtimal de göz ardı edilmemelidir. İbn Zeyle eserini kaleme alırken hocası İbn Sînâ'dan bahsetmediği gibi Hasan b. Ahmed b. Ali el-Kâtib de İbn Sînâ'yı tanımış olmasına rağmen çeşitli sebeplerden ötürü ondan bahsetmemiş olabilir. Amnon Shiloah'ın da belirttiği gibi kanaatimizce müellif X. yüzyılın ikinci yarısıyla XI. yüzyılın başlarında yaşamıştır.

viii) Müellife göre eğer nazariyat ile pratik arasında bir tercih yapılacaksa nazariyatın tercih edilmesi gerekir. Ancak ideal olanı mûsikîde bu iki yönünün dengeli bir şekilde mezcedilerek ele alınması gerektiğidir. Çünkü bu sanatın olgunlaşması müellife göre ancak bu şekilde gerçekleşir.

ix) Müellif kendi döneminin mûsikî ıstılahlarına oldukça hâkimdir. Ancak bazı ıstılahların birbirlerinin yerine kullanıldığını gördük. Örneğin lahin, mûsikî ve ğınâ terimleri bu eserde birbirlerinin yerine kullanılarak açıklanmaya çalışılmıştır. Ayrıca müellif *cins* terimini de bazı yerlerde skala, dizi olarak kullanmak sûretiyle kavram karmaşasına yol açmıştır.

x) Eserde müellifin lahin, ikâ' ve insan boğazına dair mini sözlük yapması, dönemin mûsikî dilini anlamamıza büyük ölçüde katkı sağlamıştır.

xi) Eserde ana başlıklarla yer verilen mûsikîşinasın vasıfları, özellikleri, icrâsı, imtihan edilmesi, melodi hırsızlığı, bestekârın özellikleri, dinleyici âdâbına dair bilgiler daha

önceki nazariyat kitaplarında görülmemiş zenginliktedir. Bu bölümler esere büyük bir derinlik kazandırmıştır.

xii) Seslerin oluşumu, tizliği-pestliği, ses oranları, ses oranlarının ne zaman bulunduğu, insanda sesin nasıl oluştuğu, nağme, aralık, cem‘ ve perdelere dair bilgiler genel olarak önceki nazarî kitaplardaki bilgilerle paralellik arz etmektedir.

xiii) Müellif diğer nazariyat kitaplarında olduğu gibi ses sistemini uddaki perdeleri esas alarak tarif etmiştir. Ali el-Kâtib’in belirttiği ud beş telli olup tanbur ve rebab gibi perde bağlarına sahiptir. Bu yönüyle günümüzde kullanıldığı gibi perdesiz bir saz değildir. Müellif, dönemin bazı mûsikişinaslarının udu eskiler gibi dört tel ve dört perde şeklinde değiştirmeden kullanmasından bahsetmiştir. Ona göre bu şekilde icra edenler beşinci telin sağladığı icrayı güzelleştirme, nağmeleri çoğaltma, lahnin hakkını verme hususunda yetkin olmayan kişilerdir. Müellif bazı sazendelerin o dönemde udun sesinin gücünü, şiddetini ve güzelliğini arttırmak için tellerin ve perdelerin sayısını arttırdıklarından bahsetmiştir. Hatta udda bir tel yerine üç tel kullandıkları da olmuştur. Ayrıca udun oktav aralığının nasıl elde edildiği konusu Fârâbî’nin yapmış olduğu tanımlarla örtüşmektedir. Bu bilgilerle kısmen de olsa dönemin udu ile günümüzdeki udların yapısı hakkında farklılık ve benzerliklerin görülmesi sağlanmaya çalışıldı.

xiv) Müellife göre nefis, lahin ve felekler arasında kesin olarak ispat edilemese de bir ilişki mevcuttur. Bu yönüyle müellif, Pythagorasci bir yol izlemektedir.

xv) Ali el-Kâtib’e göre bir lahinde, şiirdeki harflerin ve nağmelerin oranı tıpkı matematiksel hesaplardaki gibi olmalıdır. Lahnin güzel, şiirinin ise anlaşılır olması ikisinin orantılı olmasıyla alakalıdır. Bu yüzden beste yapacak kişinin ilk önce şiirdeki harf sayısı ile bestedeki nağmelerin oranını iyi şekilde düzenlemesi gerekir. Eğer bu oran düzgün ayarlanmazsa ya şiirin anlamında ya da lahnin güzelliğinde bir eksiklik meydana gelir. Buna göre lahinde nağmelerin harflerle dolu olması şiirin anlaşılmasını kolaylaştırır ancak sanatsal açıdan lezzetini ve parlaklığını azaltır. Ters durumda ise şiirin anlaşılması güçleşir ancak lahin daha lezzetli ve parlak bir hale gelir. Bu oranla beraber harflerin son hareketlerinin irabına göre aldığı şekiller de lahnin estetiği açısından dikkate alınmalıdır.

xvi) Ali el-Kâtib lahin-harf ilişkisinde olduğu gibi lahin-güfte uyumu hususuna da dikkat çekmiştir. Ona göre güftenin konusuna uygun lahin ve îkâ kullanılmalıdır. Güftesi hüzünlü ise ağır îkâya sahip melodiler, sevinçli ise daha hareketli îkânın kullanıldığı bir lahinin tercih edilmesi gerektiğini vurgulamaktadır.

xvii) Müellif vezinler konusunda tafsilatlı bilgi vermemiştir. Sadece “Vezinler” başlıklı bölümde tafsilata girmeden o dönemin mûsikîsinde kullanılan bazı tef’ileleri örnek göstererek açıklamaya çalışmıştır.

xviii) Müellife göre lahinlerin/ğmânın tertibi Türk mûsikîsinde “*fasıl*” olarak isimlendirilen formun icra şekline benzemektedir.

xix) Müellif, kendinden önceki yani İshak el-Mevsîlî ve öncesi dönemi daha sanatlı ve estetik bulmaktadır.

xx) Müellife göre gerçek anlamda mûsikîden istifade, akıl ve zevkin bir arada hissedilmesiyle oluşur yani hem nazarî hem de pratik bilgilerin birlikte değerlendirilmesiyle elde edilir.

xxi) Kitabın başlığındaki edep kelimesinin mânâsını Amnon Shiloah, Nallino’dan alıntı yaparak açıklamaya çalışmıştır. Hemen hemen her yüzyılda farklı anlamlarda kullanılan bu terim X. yüzyıldan sonra “ilimler” ve “sanatlar” mânâsında kullanılmıştır. Bizde oluşan kanaate göre de bu terimin bu mânâda kullanılması içerikle daha uyumludur.

xxii) İshak el-Mevsîlî ve diğer önemli mûsikîşinaslara dair bilgiler, Kindî’nin talebesi filozof-mûsikîşinas Ahmed et-Tayyib es-Serahsî’nin bugüne kadar bilinmeyen mûsikîye dair görüşleri ihtiva etmesi, Kindî’nin musikî risalelerine dair bilgiler barındırması, Sâbit b. Kurre’nin mûsikîye dair kitabından istifade edilerek oluşturulması, Fârâbî’nin eserlerinden alıntılar yapılması mûsikî tarihi ve nazariyatı bakımından eseri son derece kıymetli kılmaktadır. Bu mûsikîşinaslara ilaveten Arapların nahiv, aruz ve şiir konusundaki kitaplarından da istifade ederek multi-disipliner bir çalışma yapmış olması mûsikînin felsefî ve edebî açıdan dikkate alınmasını sağlamıştır.

xxiii) Ali el-Kâtib incelediği mûsikî eserleri arasında dört başı mamur kitap olarak Fârâbî’nin *Mûsikâ’l-Kebîr*’ini göstermektedir. Ona göre bu eser, yeni ve eski her nesilden pek çok kimsenin görüşlerine hâkim ve mûsikî sanatına dair hemen her konuyu

tamamen ele alan, özetle bu sanata dair herhangi bir eksik konu bırakmayan mühim bir kaynaktır. Ali el-Kâtib bu şekilde mûsikîye dair etraflıca konuyu ele alan başka bir kişi göremediğini de ayrıca ifade etmektedir.

xxiv) Her bölümü başlı başına bir araştırma konusu olabilecek 43 bölümden oluşan bu kapsamlı ansiklopedik eser, özellikle fihrist kitaplarda dahi bulunmayan günümüzde kaybolmuş eserler ve kişiler hakkında bizlere önemli bilgiler vermektedir. Çünkü yazar eseri kaleme alırken, kitabın bütün bölümlerinde yer alan bilgilerin bir kısmı veya bazı bölümlerin tamamı önemli kaynaklardan istifade ederek ele aldığını ifade etmektedir. Eserin ismini ve nasıl telif ettiğine dair şu ifadeleri önemlidir: *“Bu kitabı kabiliyetim nispetinde ve pekçok araştırmalar yaparak daha önce yazdığım bir eserden sonra tasnif ettim. Onu özetleyerek hem teorik hem pratik alanda kolay anlaşılır ve kapsayıcı bir hale getirdim. Bu iki alanda da ihtiyaç duyulan herşeyi eksiksiz yaptım. Onun için bu kitaba “Kemâlû Edebi’l-Ğınâ” adını verdim. Onu bablara ayırdım. Bu eserin pek çok faydası, incelikleri, tatlılığı ve lezzeti vardır. İnşallah onu tedkik ederek bu sanatın inceliklerine ve sırlarına vakıf olup bu konuda yazılan diğer kitaplara ihtiyaç duymazsın.”*

xxv) Zikredilen mûsikîşinaslara ilaveten Mansur b. Talha, Ubeydullah b. Abdullah et-Tâhirî, İbrahim b. El-İmam el-Abbâsî, İbn Yahya el-Müneccim, İbn Vasîf el-Ahmedî gibi o dönemin yeni nesil edebiyatçılarına ait kitaplar arasında, sözlerinin eskilerin sözlerine benzemesi ve İshak el-Mevsîlî’nin sözlerini takip etmesinden ötürü özellikle de İbn Vasîf’in eserini diğerlerinden daha güzel ve daha yararlı bulunduğunu ifade etmiştir. Ali el-Kâtib, Katip ez-Zaferânî’nin *el-Kitâbu ’l-Kebîr*’inde eski ve yeni musiki müelliflerine ve onlara ait sözlere dair malumattan söz eder. Ancak eserde pek çok hataların olmasından hatta öğrencileri yanıltabilecek bilgilerin varlığından şikayetçidir. Müellif tüm bu bilgileri ayıklayarak düzeltmiş ve doğrusunu göstermeye çalışmıştır. Bunun yanında Kâtib Küşâcim’in de bu konuda pek çok yerde açıklamaya ihtiyaç duyulan kasidesi, Kâtib Hurdâzbih’in de Kafûr el-İhşidî için hazırladığı makalesinin çok faydalı olmadığından bahseder. Müellifin kitabın özellikle irşad başlıklı bölümünde kimlerden ve hangi kaynaklardan istifade ettiğini müstakil olarak zikretmesi günümüzde kullanılan kaynakça gösterme metodunun farklı bir versiyonu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu da eserin akademik bir üslupla ele alındığını bize hissettirmiştir.

xxvi) Sınırlamalar bölümünde zikredilen Fârâbî'nin *Mûsikâ'l-Kebîr*, İbn Sînâ'nın *Kitâbü'ş-Şifâ*, İbn Hurdâzbih'in *Kitâbü'l-Melâhî*, Kindî'nin mûsikî risâleleri, Harezmi'nin *Mefâtihu'l-Ulûm*, İhvan-ı Safâ'nın *er-Resâil*, Ebu'l-Hüseyn ibn el-Hasan İbn el-Tahhân'ın *Havi'l-Fünûn Ve Selvetü'l-Mahzûn* adlı eserlerini kıyaslayacak olursak çalışmamızın konularına en çok kaynaklık eden *Mûsikâ'l-Kebîr* ve *Havi'l-Fünûn Ve Selvetü'l-Mahzûn* olduğunu ifade edebiliriz.

xxvii) Tespit edebildiğimiz kadarıyla *Havi'l-Fünûn Ve Selvetü'l-Mahzûn* hakkında Türkçe literatürde herhangi bir çalışma yapılmamıştır. Zekeriya Yusuf tarafından yapılan tahkikli çalışma elimizde bulunmasına rağmen biz doğrudan eserin yazma nüshasından istifade ettik. Dijital olarak elde ettiğimiz tahkikli kitabın sayfa numarasının görülmemesi ve metin içindeki silik yazılardan ötürü Fuat Sezgin ve Eckhard Neubauer tarafından neşredilen tek nüshası Mısır'daki Darü'l-Kütüb'ün Fünûn-ı Cemîle bölümünün 539 numarasında kayıtlı bulunan eserin tıpkı basımını kullandık. Farmer'a göre eserin müellifi XIV. yüzyılda yaşamıştır. Ancak yaptığımız diğer taramalara göre müellifin XI. yy Fâtımîler döneminde yaşadığını tespit ettik. Fâtımîler dönemi vezirlerinin şarkıcılarına dersler veren et-Tahhân'ın kaleme aldığı bu eser iki bölümden meydana gelmektedir. Birinci bölüm 80 babdan, ikinci bölüm ise 22 babdan oluşmaktadır. Tıpkı *Kemâlü Edebi'l-Ğınâ* gibi nazarî ve amelî pek çok mûsikî meselelerini ele alan bu eserin birinci bölümü genel olarak filozofların mûsikiye dair görüşleri, lahinlerin fazileti, lahinlerin manası, şiirlere uygun lahinler, ğınânın tarifî, ğınânın tertibi, seslerin oluşumu, bölümlenmesi, Arap ğınâsının kaynağı, eski şiirlerin yeni şiirlere üstünlüğü, eski ğınâların yeni ğınalara üstünlüğü, lahinlerin şeref bakımından üstünlüğü, cahiliye ve islâmın ilk dönem mûsikişinasları, ğınâyı ilk kaleme alanlar, lahinlerin çeşitleri, tarab, boğaza uygun-zararlı şeyler (yiyecek, içecek, ortam, egzersiz, enstruman), boğazların özellikleri, boğaz terimleri, lahin terimleri, ğınânın öğretimi, nefes kontrolü, seslerde uyumluluk-uyumsuzluk, terhîm, tercîh, neşîdler ve isimleri, muğanninin edebi, muğanninin güzel vasıfları, Rûm, Hind, Fars ve Şam diyarı meşhur muğannileri, Emevi, Abbasî, İhşîdî ve Fâtımî bölgesi kadın-erkek mûsikişinasları, tanbur isimleri, zehzehe, yüz seçkin savt ve isimleri, usta muğanninin özellikleri, hocanın öğrenci seçimi, muğannide övgü-yergi, mütekaddimin muğannilerin beste sayısı vb. konuları içermektedir.

İkinci bölüm ise mûsikî isminin manası, keyfiyeti, udu ilk kimin icat ettiğine dair görüşler, udun diğer isimleri ve keyfiyeti, perdeler ve isimleri, udun telleri, özellikleri, tariklerin isimleri, cinsler, nakreler, nağmenin halleri, geçişler, îkânın tanımı, çeşitleri, îkâ terimleri, Farısî ud bilgisi, Farısî tariklerin sayısı, Arabî ud bilgisi, udun vasfı, zîr telinin en alta bam telinin en üste konulması, uda faydalı-zararlı şeyler, îkâ çeşitleri, raks çeşitleri ve isimleri, İbrahim bin el-Mehdî ile İbrahim el-Mevsîlî arasındaki ihtilaf, Süreycî, Mahûrî, Mücenneb terimleri, mûsikî aletleri vb konuları içermektedir.

xxviii) Çalışmamızın içerik ve inceleme bölümüne baktığımızda *Havi'l-Fünun* gerek başlık gerekse içerik bakımından *Kemâlû Edebi'l-Ğınâ* ile pek çok benzerlikler göstermektedir Hatta bazı bölüm başlıkları ve içerikleri hemen hemen aynıdır diyebiliriz. Ancak *Kemâlû Edebi'l-Ğınâ*'da belirtilen 4'lü “zü'l-erbaa”, 5'li aralıklar “zü'l-hams” ve cem' kavramlarının *Havi'l-fünûn*'da ayrıntılı olarak ele alınmadığını tespit ettik. Mahmûl, mahsûr ve mezmûm gibi kavramların nasıl oluştuğu ve hangi perdelerden elde edildiğinden bahsedilmemiştir. *Kemâlû Edebi'l-Ğınâ*'da özellikle makam veya seyir olarak tanımlanmasının daha doğru olduğunu düşündüğümüz “tarika” kavramı et-Tahhân'a göre îkânın kullanıldığı bir şekil olarak adlandırılmıştır. Ayrıca *Havi'l-fünûn*'da îkâ konusu tafsilatlı olarak ele alınmamıştır. Her ne kadar îkâya dair açıklamalar ve ilgili terimler sözlüğü yapılmışsa da bunların sadece isimlerinin zikri ile iktifa edilmiştir. Bu konuda îkân mahiyetine dair bir açıklama yapılmamıştır. Et-Tahhân eserinde mûsikî nazariyatının matematiksel yönüne hemen hemen hiç değinmemiştir. Ses, perde, cins, cem'lerde kullanılan matematiksel oranlar gösterilmemiştir. Tespit edebildiğimiz kadarıyla Fârâbî'den sadece ikinci bölümün dokuzuncu babında bir kere bahsedilmiştir. Onun dışında Kindî, Tayyib es-Serahsî, Sâbit b. Kurre, İbni Sînâ gibi filozof mûsikişinaslardan ise bahsedilmemiştir.

xxix) Et-Tahhân'ın kaynak olarak özellikle Ebu'l-Ferec Isfahânî'den istifade ettiğini tahmin ediyoruz. *Havi'l-Fünûn*'un *Kemâlû Edebi'l-Ğınâ*'dan farkını şu şekilde sıralayabiliriz: Eser özellikle cahiliye dönemi öncesinden başlayıp Cahiliye, Emevî, Abbasî, İhşidî, kendi dönemi Fâtımîler'e kadar pek çok önemli mûsikişinas yönetici, halife, halife ailesi, muğannî, bestekâr mûsikişinas isimlerini müstakil bablarda zikretmiştir. Bu yönüyle mûsikî tarihinde ismi daha önce zikredilmemiş kişilerin tespiti bakımından çok mühim bir yazılı kaynaktır. Bir diğer fark ise o dönem ve daha önceki

dönemlere ait mûsikî aletleri müstakil olarak bablarda ele alınmış olmasıdır. Özellikle ud sazına dair kitabın ikinci bölümünde yaklaşık altı bâbda gayet tafsilatlı ve doyurucu bilgilere yer verilmiştir. Bunun dışında *Havi'l-fünûn*'da lahinlere ve boğaza dair terimler sözlüğü *Kemâlû Edebi'l-Ğinâ*'da açıklanmamış bazı terimlerin anlaşılması bakımından bizlere oldukça kolaylık sağlamıştır.

xxx) Ali el-Kâtib *Kemâlû Edebi'l-Ğinâ*'da nazariyata dair kısa tuttuğu bilgileri daha geniş bir şekilde açıkladığı *Kitabü'l-Mukni fi'n-neğam ve'l-Îkâ*' adlı eserine bakılmasını tavsiye etmektedir. Şu ana kadar *Kitabü'l-Mukni fi'n-neğam ve'l-Îkâ*' hakkında yaptığımız literatür çalışması sonucunda herhangi bir bilgiye ulaşamadık. Bu eserin bulunması halinde hem *Kemâlû Edebi'l-Ğinâ* hem de Ali el-Kâtib'in mûsikî nazariyatına dair kudreti daha da iyi anlaşılabilir olacağını düşünüyoruz. Ancak *Kitabü'l-Mukni fi'n-neğam ve'l-Îkâ* kadar olmasa da *Kemâlû Edebi'l-Ğinâ*'da da bir nazariyat kitabında bulunması gereken tüm konuları görebilmekteyiz.

xxxi) Eserin müellif nüshası günümüze kadar ulaşmamıştır. Çalışmamızın ana kaynağı istinsah tarihi hicri 625 miladi yaklaşık 1229 yılında kaleme alınan eserdir. Amnon Shiloah, Zekeriya Yusuf ve Ğattâs Abdülmelik Haşebe'nin eser üzerindeki çalışmalarını göz önünde bulundurduğumuzda aralarında metin bakımından pek farklılığın olmamasıyla beraber konunun anlaşılması ve izahını en güzel Ğattâs Abdülmelik Haşebe daha sonra da Amnon Shiloah'ın yaptığı gözlenmiştir. Ancak özellikle nüsha tavsifini Amnon Shiloah çok güzel şekilde ele almıştır.

xxxii) Kindî'nin mûsikî risâleleri, Fârâbî'nin *Mûsika'l-Kebîr*'i, Ebu'l-Ferec el-İsfahânî'nin *Kitâbü'l-Eğânî*'si, İbn Hurdâzbih'in *Kitabü'l-Lehv ve'l-Melâhî*'si, İhvânü's-Safâ Risaleleri, İbn Sînâ'nın *Kitâbü's-Şifâ*'sı Hasan b. Ahmed b. Ali el-Kâtib'in *Kemâlû Edebi'l-Ğinâ*'sı, İbn Zeyle'nin *el-Kâfi fi'l-Mûsika*'sı, Ebu'l-Hüseyn ibn el-Hasan İbn et-Tahhân'ın *Havi'l-Fünûn Ve's-Selvetü'l-Mahzûn*'u, İbn Vâsıl'ın *Tecrîdü'l-Eğânî mine'l-mesâlis ve'l-mesânî*'si, Ömer Hayyam'ın *el-Kavl alâ Ecnâs*'ı, Fahreddîn er-Râzî *Câmiu'l-Ulum*'un mûsikî bölümü ve bu dönemdeki diğer müelliflerin mûsikî eserleri kendilerinden sonraki Safiyyüddin Urmevî, Kırşehirli Nizâmeddîn Oğlu Yusuf, Kutbeddin Şirâzî, Abdülkadir Meraĝî, Hasan Kâşânî, Hızır bin Abdullah, Ali Şah b. Hacı Büke, Molla Câmî, Mehmed Ladikî, Fethullah Şirvânî gibi önemli

mûsikîşinasların bayrağı daha ileriye ve daha sistematik bir şekilde konuları ele alması hususunda büyük katkı sağladıkları kanaatindeyiz.

-Sonuç olarak Ali el-Kâtib'in *Kemâlü Edebi'l-Ğınâ ve el-Mukni'* gibi musiki nazariyatına dair tafsilatlı ve ikna edici eserler telif etmesi ve bu konuda nakilden ziyade kendi görüş ve fikirlerini bazı kaynaklardaki eksiklikleri göstererek anlatması onun bu alanda yetkin ve ehil bir insan olduğunu göstermektedir. Bu yönüyle kanaatimizce XI. yüzyılın önemli mûsikîşinas nazariyatçıları arasında yer almayı hak etmiş bir şahsiyettir.

-Son söz olarak yaptığımız bu çalışma sonucu bizden sonra çalışma yapacak akademisyen araştırmacı hocalarımıza şu öneride bulunabiliriz: Özellikle X. ve XI. yy dönemi mûsikî nazariyatının daha iyi anlaşılabilmesi için Fârâbî'nin *Mûsika'l-Kebîr*'i ve et-Tahhân'ın *Hâvi'l-fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn* adlı eserlerinin detaylı çalışılması ve Türkçe neşredilmesinin elzem olduğu kanaatindeyiz.

TERİMLER SÖZLÜĞÜ

A

Aded (العَدَد): Sayı, aritmetik (ilmi)

Âlet (آلة): Çoğulu (الآلات) Âlât): Mûsikî âleti

Amûdu's-savt (عَمُودُ الصَّوْتِ): Lahnin vuruşlar arasındaki fâsılları, îkâ' vuruşları arasındaki zamanlardır. Lahin(beste) bu zamanlara göre belirlenir.

Arûz (العَرُوض): Şiirde vezin (ölçü) sistemi

Arûzu'l-bahr (عَرُوضُ الْبَحْرِ): Aruzun bahirleri (kalıpları)

'Ateb (العَتَب): Perde, destân

B

Bamm (البَم): Udun en kalın teli. 1. Tel.

Bakiye (البَقِيَّة): Yarım ses, yarım tanini, falda, yarım müdde, GünümüzTürk müziği sisteminde dört koma aralığı

Bastî (البَسْطِي): “Telif ve şiir” veya “telif ve îkâ” dan oluşan mûsikîal yapı

Be'serat (البَعْرَات): Mızrapla iki tel arasında kendisinden hızlı ve iç içe girmiş ancak îkâ'ın dışına çıkmayan vuruşun dağılarak duyulması sonucu oluşan vuruş

Beyt (البَيْت): Şiirin iki mısraî

Bınsır (البِنْصِر): Yüzük parmağı, udun üçüncü parmak baskı yeri

Bu'd (البُعد) (çoğulu. Eb ad') (الأبعاد): Aralık, interval

Bûk (البُوق): Üflemeli bir âlet

C

Câsî (الجَاسِي): Sert keskin ses.

Cehr (الجَهِر): Nağmeleri açık pest güçlü bir sestir.

Cem' (الجَمع): Dizi, skala

Cerrât (الجَرَات): Tellere mızrapla vurma sonucu peşpeşe gelen nakreler.

Cins (الجِنْس): Özel dörtlü ve beşliler. Türk mûsikîsinde “çeşni” tabirine karşılık kullanılır.

Cüz (الجُزء): Bir mısra veya şarkının bir parçası

Ç

Çeng (الجَنك): Arp

D

Debâdib (الدَّبَابِ): Dümbelek, zilli tef, özellikle Berberiler tarafından kullanılan vurmali enstruman.

Dacre (الضَّجْرَة): Sıkıntı duyan kişinin sesine benzer ses.

Dağdağa (الدَّغْدَغَة): Parmaklarla telleri çekme veya hızlıca vurma, enstrumantal doğaçlama. Lahne başlamadan önce telli enstrumanla lahnin ritmini belirlemek maksadıyla yapılmış vuruşlar

Dârib (الضَّارِب): Sazende, çalgıcı, müzisyen

Darb (الضَّرْب): Vuruş, ritimli vuruş, enstruman çalma.

Destan (الدَّسْتَان): Perde, makamlara nispet edilen perde

Deviy (الدَّوِي): Sesin az şekilde yankılanması, vızıltı, uğultu, mırıltı.

Devr (الدَّوْر): İkâ'da devir, ritmik dönüş

Di'f (الضَّيْف): Bir şeyin iki katı

Dünay (الدُّنَاي): Girişte benzeyen arkasında çift deliği olan üflemeli mûsikî âleti

E

Ebah (الأَبْح): Kısık ses

Eceş (الأَجَش): Genizden gelen şiddetli ses

Elhânü'l-mukavviye (الأَلْحَانُ الْمُقَوِّية): Güçlendirici lahinler

Elhânü'l-müleyyine (الأَلْحَانُ الْمُلَيِّنة): Yumuşatıcı lahinler

Elhânü'l-mu'addile (الأَلْحَانُ الْمُعَدِّلة): Düzeltici lahinler

Ellezî bi'l-erba'a (الَّذِي بِالْأَرْبَعَة): Dörtlü aralık

Ellezî bi'l-hams (الَّذِي بِالْخَمْس): Beşli aralık

Ellezî bi'l-küll (الَّذِي بِالْكَوْل): Oktav aralığı

Ellezî bi'l-küll ve'l-erba'a (الَّذِي بِالْكَوْلِ وَالْأَرْبَعَة): Bir oktav ve dörtlü aralık

Ellezî bi'l-küll ve'l-hams (الَّذِي بِالْكَوْلِ وَالْخَمْس): Bir oktav ve beşli aralık

Ellezî bi'l-küll merreteyn (الَّذِي بِالْكَوْلِ مَرَّتَيْنِ): Çift oktav aralığı

Emles (الأَمْلَس): Saf, pürüzsüz ses

Enf (الْأَنْف): Udun üst eşiği

Evezân (الأَوْزَان): Vezinler, ölçüler

F

Fadla (الْفَضْلَة): Bakiye aralığı, yarım avde.

Fâriğ/Boş (الْفَارِغ): Bir lahinde harflerin nağmelerden az olması halidir.

Fâsıla (الفَاصِلَة): Ayrım, durak, sesin kesilmesi, yarım mısraın sonu, ritimde kesinti zamanı

Felek (الفَلَك): Gökyüzü

Fi'l (الفِعْل): Etki, tesir

G/Ġ

Garîb (الغَرِيب): Fârâbî'nin isimlendirdiği bınır ile zelzel vustası arasındaki bir perde

Ġalîz (الغَلِيظ): Pest, kalın ses

Gamze (الغَمَزَة): 1.parçanın maktâında görülen yumuşak tiz nağme. 2.ritimde zayıf vuruş.

Gınâ (الغِنَاء): Lahin, mûsikî, şarkı

Gunne (الغُنَّة): Genizden burun yoluyla gelen ses

H

Habb (الْحَبِّ): Yavaş söylenen şarkının hızlandırılması

Hadd (الْحَادِّ): Udun 5. teli

Hafîf (الْخَفِيف): [ritim] Hafif, süratli, zayıf

Halk (الْحَلْق): Boğaz

Hançere (الْحَنْجَرَة): Hançere, gırtlak, ses

Haremî (الْحَرَمِي): Şiir, telif ve îkâ' olmak üzere üç unsurdan oluşan müzikal yapı.

Hattî (الْحَطِّي): Sadece teliften oluşan müzikal yapı.

Hazf (الْحَذْف): Bir ritimde bir veya birkaç temel vuruşun silinmesi

Hâzık (الْحَازِق): Usta mûsikîşinas, virtüöz

Hemze (الْهَمْزَة): Boğazın göğse yakın yerinden çıkan, harekesi olmayan elif

Hezec (الْهَزَج): 1.Vezin, 2. İka türü 3. Def ve mizmarlarla icra edilen coşkulu neşeli bir form

Hezze (الْهَزَّة): Nağmenin titretilmesi

Hıdde (الْحِدَّة): Tizlik

Hınsır (الْحِنْصِر): Serçe parmak

Hirk (الْحِرْق): Genişleyen ve nağmeleri ölçsüz bir şekilde dağılarak kontrol edilemeyen aşırı bir ses.

Hudâ (الْحُدَاء): Deve adımlarına paralel, sanatsal yönü zayıf, irticalen, deve çobanları tarafından okunan Arap mûsikî formu

Hurûc (الْخُرُوج): Çıkış, geçiş, âhenksizlik, akortsuzluk

I/İ

İbdâl (الإبدال): Sesli harflerden birinin tek bir nefeste veya tek bir vakitte diğer bir harfle değiştirilmesi

İd'âf (إضعاف): Üst oktav, sicâhın zıttı.

İdrâc (الإدراج): Îkâ'ın mülâyemetini arttırmak için ilave edilen vuruşlar

İhtilasat (الإختلاسات): Mızrapla vuruşun gizlice yapılması

Îkâ' (الإيقاع): Ritim, lahnin zamanının vuruşlarla bölünmesi

İmâle (الإمالة): Elif-i memdûde (ء) nin “ya” (ي) harfine meylettirilmesi

İntikal (الإنتقال): Geçiş

İrcal (الإرجال): Bir îkâda devrin vuruşları

İrhâ (الإرخاء): Çeyrek tanînî

İrticâz (الإرتجاج): Cedel lahinlerinde recez bahrinin kullanılması

İsba' (الإصْبَاع): Parmak

İstiftahât (الإستفتاحات): Açılışlar, enstrumental başlangıçlar

İstiğâse (الإستغَاة): Yardım isteyenin sesine benzer yumuşak üst perdeden okuma şekli

İstihâle (الإستحالة): 1. Sesin bir beyitte bir çeşidinden diğerine dönüştürülmesi. 2.

Makamdan makama geçiş

İstihlâl (الإستهلال): 1. Lahni konuşur gibi icra etme. 2. Giriş müziği

İstirahât (الإستراحات): Muğanninin dinlenmesini sağlayan sazende molaları

İşmâm (الإشمام): Tecvid ilminde vakfedilen kelimedeki son harfin zamme harekesini göstermek üzere dudakları yumma. 2. Îkâ'da hafîf dokunma ile vuruşu gösterme

İtbâ' (الإتباع): 1. Gunne harflerinin bir kere veya daha fazla benzeriyle tekrarlanması. 2.

Bir ünlüyü aynı tınıya sahip başka bir ünlüyle takip ettirme

İtilâf (الإيتلاف): Ahenk, uyumlu seslerin toplamı

İtimâd (الإعتماد): Îkâ'da devrin sonunda destek vuruşu

İttifâk (الإتفاق): Uyumlu ses, armoni

İzhar (الإظهار): Vurgulu şekilde ortaya çıkarma

K

Kadîb (القديب): Sopa, kamış

Kadr (القدر): Kıymet, ölçü, zaman

Kahkaha (القَهْقَهة): Yüksek sesle kesik kesik gülmeye benzer şekilde çıkarılan ses

Katî' (القَطِيع): Kesik ses

Kavî (القَوِي): Diatonik

Kayne (القَيْنَة): Kadın müzisyen

Kerre (الكِرَّة): Bir nağmenin veya bir mevziin lahinde tekrarlanması

L

Lahin (اللَّحْن): Mûsiki, ğına, melodi

Levnî (اللَوْنِي): Kromatik

Leyyin (اللَّيْن): Yumuşak

M

Mafrûda (المَفْرُوضَة): Bam telinin mutlak hali yani telin boş hali

Mahmûl (المَحْمُول): Vusta perdesine nispet edilen tarîka

Mahsûr (المَحْصُور): Bınsır perdesine nispet edilen tarîka

Mâhûrî (المَأْخُورِي): İkâdaki bazı darpların vurulmaması

Makta' (المَقْطَع): 1. Müzikal bir cümlelerin veya bölümün sonu, durak, mola, kesinti 2. iki nota, iki mûsikî cümlesi veya bölümü arası “es”

Mebâdi (المَبَادِي): İkâ’da geçişlerin yapılması esnasındaki açılış vuruşları.

Mecrâ (المَجْرَى): Akış, makam ölçüsü, makam çıkış yeri

Medde (المَدَّة): Bir mahreçten çıkararak bir süre kalan uzun nağme

Meğâmiz (المَغَامِز): Göz ve kirpik işaretleri

Mesna (المَثْنَى): Udun 3. Teli

Mesles (المَثَلَّث): Udun 2. Teli

Mezmûm (المَزْمُوم): Sebbâbe perdesi yani işaret parmağının bastığı yere nispet edilen tarîkadır.

Mızrab (المِضْرَب): Mızrap, tezene

Mizmar (المِزْمَار): Nefesli çalgıların genel adı

Mugannî (المُغَنِّي): Şarkıcı

Muhâlif (المُخَالِف): İkân devirleri arasında zıtlıkların kullanılması

Muhannâk veya muhnâk (المُحْنَق): Öfkeli, kızgın sesin dar ve kesik olarak çıktığı ses.

Muka'ka' (المُقَقَّع): Bedevilerin konuşurken çıkardığı sese benzeyen hışırtılı gürültülü bir ses

Munfasıl (المُنْفَصِل): İkâ’ türlerinden olup “ayrık” mânâsındadır.

Munkatı (المُنْقَطِع): Kesik ses

Munsarifât (المُنْصَرِفَات): Dinleyicide makta (durma, kesinti) izlenimi veren sesler

Musalsal (المُصَلِّصَل) : Boğazda akıcı bir şekilde ortaya çıkmayan kuru, keskin ses. Ağustos böceği sesine benzer bir ses. Bir diğer adı “Sırâr” (الصرار) dır.

Musammât (gînâ) (المُسَمَّط): Metrik sisteme göre düzenlenmiş modern şarkı

Mûsikâr (المُوسِيقَار): Mûsikîşinas

Muşt (المُشَط): Udun alt eşiği

Mutlak (المُطْلَق): 1.Ud tellerinin açık hali; 2. Hınsır perdesine nispet edilen tarîka çeşidi

Muzlim (المُظْلِم): Nağmelerinin tümünün veya çoğunun fısıltılı belirsiz olduğu ses.

Mübelbel (المُبَلْبَل): çatlak, rahatsız edici ses, nağmelerin birbirine karıştığı ve yerlerinden oynadığı bir ses.

Mücelcel (المُجَلِّجَل): Güçlü ve gürültülü rahatsız edici ses.

Mücenneb (المُجَنَّب): İşaret parmağıyla elde edilen perde ismi. 2. Makam ismi

Müdde (المُدَّة): Tanînî aralığı.

Müdevver (المُدَوَّر): Yüksek sese meyilli yuvarlak orta ses.

Mühâhât (المُهَاهَاة): İçinde çok “ها” “ha” bulunan ve tekrarlanan nağmeler

Mülâhîn (المُلْحَن): Bestekâr

Mümteli/Dolu (المُمْتَلِي): Bir lahinde harflerin nağmelerden fazla olması halidir.

Mün‘asır (المُنْعَصِر) : Buna Ahdebî (الأحديبي) de denilir. Kambur insanların çıkarmış olduğu ses.

Mürsel (المُرْسَل): Kesintiye uğramadan devam eden lahin

Mürte’id (المُرْتَعِد): Makrura (sevinçli veya sakin) benzer ses.

N

Nağme (النَغْمَة): Kemiyet ve keyfiyet bakımından uyumlu kabul edilen ses

Nağâniğ (النَغَانِغ): Bağdatlılara ait gırtlak tavrı

Nâih (النَّايح): Ağıtçı, mersiyehan

Naîr (النَّعِير): Sarhoşun kendinden geçmiş olarak uzunca çıkarmış olduğu ses

Nakre (النَّقْرَة): Vuruş

Nakretü’l-mecâz (نقرة المجاز): Geçiş vuruşu

Nasb (النَّصْب): Hudâ formuna göre daha nazikçe olup sesin titretilmesi ve sözün uzatılıp kısaltılması ile icra edilen bir formdur.

Neberât (النَّبْرَات): 1.Sesli harflerin başında hemze bulunan kısa harfler. 2. sesi kıstıktan sonra yükseltme. 3. “Ya” harfine meyleden “hemze”

Nedâ (النَدَى): Nağmelerin de boğazda rahatlıkla çıktığı ses. Aynı zamanda **Ratıb** (الرطب) da denir.

Nevh (النَّوْح): Ölen kişi için “ağıt yakma, yas tutma, feryat, figan, dövünme” sonucu çıkan ses 2. Hüzünlü lahinlerde gizlice meydana gelen bir ses. 3. Özellikle kadınlar tarafından ölen kişinin arkadasından okunan mersiye

Neşîd (النَّشِيد): Konuşur gibi okuma (resitatif), serbest ritimli okuma

Nısf tanînî (نِصْفَ تَنْيِنِي): Yarım tanînî, Bakiye aralığı, yarım müdde.

R

Ratıb (الرطب) : Nağmelerin boğazdan rahatlıkla çıktığı ses

Redde (الرَدَّة): Dönüş, tekrar

Remel (الرَّمَل): Bir îkâ‘ türü

Revm (الرَّوْم): Vuruş tam olarak gerçekleştirilmeden vuruş hissi verme.

Rihve (الرِّخْو): Nağmelerin ağızda hamur gibi yoğrulduğu veya sakız gibi çiğnendiği bir ses

S/Ş

Sahîl (الصَّهِيل): Atın kişnemesine benzeyen ve aşamalı bir şekilde çıkan ses

Sâmi (السَّامِع): Dinleyici

Sarika (السَّرِيقَة): İntihal, hırsızlık

Sarha (الصَّرْحَة): Benzeri kendisini takip etmeyen müstakil kalan tiz bir ses

Savt (الصَّوْت): Ses

Sayha (الصَّيْحَة): Üst oktav, Arap mûsikîsinde “cevab” olarak isimlendirilir

Sebbâbe (السَّبَّابَة): İşaret parmağı, birinci parmak baskısı

Sıla (الصَّلَة): Beytin beyitle, mısranın mısra ile bağlanması

Sicâh (السَّجَّاح): Alt oktav, sayhanın bir alt oktavı

Sitâre (السِّتَارَة) Yüksek mevki sahibi birinin hizmetinde, perdenin arkasında şarkı söyleyen bayan şarkıcı

Şa‘as (الشَّعْث): Dağınık ses

Şezerât (الشَّذْرَات) : Ana melodiyi güzelleştirmek amacıyla aralara ilave edilen küçük sesler

Şeciyyü (الشَّجِي): Hüzünlü ses

T

Tabaka (الطَّبَقَة): Ses tonu, ses dizgesi

- Tad'îf (التَضْعِيفُ):** Bir vuruşun iki katına çıkartılması
- Tafsîl (التَفْصِيلُ):** İkâ' da fâsılalara bir şey eklenmeden vuruşların ve devirlerin birbirlerinden ayrılması
- Tağrîd (التَغْرِيدُ):** Kuş ötüşü, kuş sesi gibi ses çıkarmak.
- Tahsîn (التَّحْسِينُ):** Güzelleştirme
- Ta'îlka (التَّعْلِيقَةُ):** Kalın lam harfinin genizde bir süre tutulup uzatılması sonucu oluşan ses
- Tamattî (التَّمَطَّى):** Sesin nefesle, olabildiğince bir sonuç çıkıncaya kadar tamamlanmaya çalışılması
- Tanînî (التَّطِينِي):** Tam ses, 9 koMâlik ses. Aynı zamanda *müdde* (مُدَّة) ve *avde* (عَوْدَة) olarak da isimlendirilir.
- Tarab (الطَّرَبُ):** Coşkunluk, eğlence
- Tarîka (الطَّرِيقَةُ):** Makam, giriş müziği, aranağme
- Tavtie (التَّوْطِئَةُ):** Savttan önce bir sayha veya terennüm yahut uyumlu nağmelerle başlamak, ardından savtı getirme
- Tavsîl (التَّوْصِيلُ):** Tafsîlin zıttıdır. İkâ' da farklı devirlerin dışarıdan hiçbir ilave vuruş dâhil edilmeden tek bir devirde birleştirilmesi
- Tayy (الطَّيَّ):** İkâ' da vuruşların gizlenmesi
- Tecnîb (التَّجْنِيبُ):** Lahnin mücenneb hale getirilmesi yani nağmenin yumuşatılarak biraz daha pestleştirilme hali
- Tedrîc (التَّدْرِيجُ):** Seslerin birbirine kademe kademe şeklinde geçişi
- Teevüh (التَّأْوُهُ):** Acı çeken kişinin inleme sesi
- Tefâgur (التَّفَاغُرُ):** Fethalı harflerde meydana bir okuyuş tavrı
- Tefhîm (التَّفْحِيمُ):** 1. Ses bölgesindeki hava yollarının genişletilmesi ve bulunduğu yerden kalın perdeye ve bitişine kadar getirilmesi 2. Nağmelerin kendisinden tiz veya pest komşu nağmelerle karıştırılması
- Tekâhün (التَّكَاهُنُ):** Kahinlerin sözlerine ve kalın sesli insanların homurdanmalarına benzeyen tiz nağmeler
- Telhîn (التَّلْحِينُ):** Besteleme
- Telifî (التَّالِيفِي):** Anarmonik
- Tenehhüd (التَّنْهُدُ):** Yüksek bir nefesi takip eden nağme veya nağmelerdir. Daha çok dalgalı nağmelerde olur.

Tercî‘ (التَّرْجِيعُ): Baştan sona ve sondan başa bir veya daha çok kez tekrar edilen uzun pek çok nağme

Terhîm (الترخيم): Sesin yumuşatarak söyleme

Ternîm (التَّرْنِيمُ): Mırıldanma, terennüm etme

Tertîl (التَّرْتِيلُ): İkâ‘da bir periyottaki iki vuruş arasındaki uzaklığın orta fâsıladan daha uzun olacak şekilde büyütülmesi

Tesrîc (التَّسْرِيجُ): Türk asıllı mûsikîşinas İbn Sureyc’in icra ettiği lahinlere verilen ad.

Tesvîb (التَّوْبِيبُ): Ezana benzer şekilde tek, uzun, yayılmış ve titreşim ses

Tesviye (التَّسْوِيَةُ): Akort

V

Veter (الْوَتْرُ): Tel

Vusta (الْوَسْطَى): Orta parmak, orta parmak perdesi

Vusta kadîm/Fürs (الْوَسْطَى الْقَدِيمُ/الْفُرْسُ): Farşlıların kullandığı vusta perdesi aynı zamanda bu iki perde arasındaki mesafe çok az olduğundan vusta kadîm olarak da isimlendirilir.

Vusta zelzel (الْوَسْطَى زَلْزَلُ): Zelzel vustası, Araplar bu perdeyi muhaddeb (مُحَدَّب) olarak da kullanır.

Z

Zefn (الزَّفْنُ): Dans, raks

Zehzehe (الزَّهْزَهَةُ): Alkış, şarkıcıyı coşturmak için yapılan sözlü ve fiili davranışlar

Zemme (الزَّمَّةُ): Dudaklar kapalıyken bütün havanın burundan sızması durumu

Zemr (الزمر): Üflemeli alet.

Zemzeme (الزَّمْزَمَةُ): Ağız kapalı haldeyken çıkarılan ses.

Zevâidî (الزَّوَائِدِي): Nağmelerin oldukça yoğun olarak kullanıldığı ses.

Zîr (الزير): Udun 4. teli

EKLER



ESERİN TÜRKÇE TERCÜMESİ

İFTİTAHÜ'L-KİTAB

Rahman ve Rahîm Allah'ın adıyla,

Hamd, nimetlerin sahibi, kudret ve ihsan ehli Allah'a, salât u selâm Muhammed Mustafâ'ya, Aliyyü'l-Murtazâ'ya ve ikisinin neslinden gelen imamlara olsun.

Her sanatın bir kemal noktası, bir faydası vardır ki, bu sayede sanat mükemmeliyete ve üstünlüğe ulaşır. Bundan dolayı ilgi bu gayeye dönük olmalıdır.

Mûsikî sanatı yani lahinler iki kısımdır. Bir kısmı teorik, bir kısmı pratiktir. Bunlardan birinin (yani teorik olanın) diğerinden daha ince, faydalı, sağlam ve üstün olduğunu; diğerinin yani pratik kısmının ise birinciye göre daha faydasız ve geçici, daha kırılğan, aykırı, hatalı, duylara ağır olduğunu gördüm. Pratik olanın teorik olana eşlik ettiği, ona uygun olduğu zaman üstünlük ve lezzetinin tamamlandığını, güzelliklerinin ortaya çıktığını, hata ve doğrularının birbirinden ayrıştığını ve zihinde suretinin oluştuğunu ve yapısının güçlendiğini gördüm. Zîra birinci sanat (teorik olan kısmı) ikincisinden (pratik olan kısmı) daha üstündür ve ancak onunla tahsil edilir ve hüküm verilir. Biz tahsil kolaylığı, insanların ihtiyacı ve sevgilerinden dolayı birinci konu hakkında konuşmayı uygun bulduk.

Pek çok hükümdarın ve önde gelen şahsiyetin, anlayışlı, dirayetli, bu sanatta zevki selim ve marifet sahibi insanların bu ilme baktıklarını ve onunla ilgilendiklerini gördüm. Elllerinde de bu konuda yazılmış sadece iki tür kitap vardı. Birisinin anlaşılması güç, faydası çoktu. Diğerisi ise kolay anlaşılırdı ama faydası azdı. Bu iki sınıfta yani müzik teorisinde ve pratiğinde yazılan kitaplar her iki konuyu (farklı miktarda) ele alıyorlardı. Teori ile uğraşan pratikten, pratikle uğraşan teoriden uzak kalıyordu. Halbuki bunların birbirlerine çok ihtiyaçları vardır.

İnsanların elinde her iki ilimde de ne kadar az bilgi olduğunu ve onları bıraktıklarını gördüm. Bu işi pratik olarak sürdürenlerin işin içine karışan bozukluklara aldırmadıklarını fark ettim. Hatta birisinin, iyiyi kötüden, doğruyu yanlıştan, güzeli çirkinden ayıramayan bir kişinin şahitliğiyle kendinin usta olduğuna hükmettiğini gördüm.

İnsanların duyuları bakımından her zaman doğal mecralarında olmadıklarını ve eşyayı hakikati üzere duyumlayamadıklarını müşahede ettik ve hâlâ etmekteyiz. Herkes

tarafından kabul edilen konularda bile iyiyi kötüden ayırdedemeyen, kendini zorlasa dahi yapısı pek çok sanat ve ilimden yoksun bulunanlar olduğu görülür.

Bazı zengin, edep ve anlayış sahibi kimselerin çocuklarının mûsikî sanatına dair bir bilgiye ulaşamadıklarını ve onu hayal dahi edemediklerini gördük. Bunlar pekçok alıştırmaya yatsalar da, uzun uzun dinleseler de sadece basit şiirlerden, eksik lahinlerden, müzikal değeri olmayan aletlerden zevk almaktadırlar.

Filozof Pythagoras dışarıdan gelen yabancı seslerin kulak tarafından normal olarak algılanmasına engel olduğunu düşünmektedir. Birincisi insanların farklı mizaçlarda olmalarıdır. Bazı insanlar bir ses işittiğinde onu pes, bazıları ise ömrü boyunca duyduğu her şeyi tiz sayar. Bu yüzden bazı insanlar iyi lahinler telif ederken bazıları kötü lahinler oluşturabilir.

İkincisi yaşlı ve hastaların bu zayıf durumları sebebiyle işitme duyularında farklılık meydana gelmektedir. Bu hallerde işitmenin durumu değişir.

Üçüncü faktör ise insan sağlığının tokluk, sarhoşluk, yorgunluk ve istifrağ gibi sebeplerden dolayı zarar görmesiyle oluşur.

Dördüncü engel bulunulan ortamdan dolayı seslerin değişik olarak algılanmasıdır. Bazı yerlerde sesin duyulmadığı, başka mekânlarda yankılandığı görülebilir.

Bundan dolayı Pythagoras kendisine doğru gelen nağme miktarları, nağmelerin hiç değişmeyen şekil ve düzenleri hakkında düşünmüş ve bu onu yeni aletlerin düzenlenmesi konusunda düşünmeye sevk etmiştir. Lisomahes, Pythagoras'ın bu konuları ilk ortaya atan kişi olduğunu söylemiştir.

Bazı şarkıcılar servet sahibi güçlü insanlarla (mûsikide ehil olmayan) yakınlık kurduktan sonra o kişiler tarafından kendilerine usta denildiğini ve kendilerinin de gerçekte bu mevkiye sahip olduklarını söylerler. Usta olduğu iddia eden kişiyi reddettiğim zaman bana “bunu falancaya söyledim ama o beni hatalı bulmadı, sen neden hatalı buldun?” diye sormuştu. Dolayısıyla hatayı o (kudretli) kişiye yükledi ve benimle aynı görüşte olduğunu ifade etti.

Düzgün nağmeler ve vezinle îkâ'lara rağmen sözlerinde pek mana çıkaramadığım bir kişinin olduğunu işitmiştim. Kendisine “Bu şiir nedir?” diye sorduğumda bana “bu şiire benzemeyen ve tamamen benim lahimdir.” Cevabını verdi. Halbuki o güzel bir şey yaptığını sanıyordu.

O kişinin aynı zamanda mumla ilgili bir şiir söylediğini duyduk: Şiirinde şöyle diyordu : “صفرء مجدولة” Sarı ve çekilmiş...

Bunun üzerine “mum hakkında senden başka şiir söyleyen duymadım.” dediğimde “Bunun sarı bir cariye hakkında olduğunu” sandığını söyledi. O sarıyı seviyordu.

Onunla aramızda iki farklı isimle onun adlandırdığı ve iki farklı îkâ sandığı bir şarkı hakkında da bir tartışma oldu. “İkisi arasında fark nedir?” dedim. Bunun üzerine “ Fark bunun maktâ sebbâbe üzerinde, diğerinin maktâ ise vusta üzeredir.” cevabını verdi. Halbuki nağmeler üzere îkâ neden ayrılınsın?

Bu kişiye “İkâ nedir?” diye sorulmuştu. Eliyle vurur gibi yapmış ve işte budur demişti. Bundan fazla bilgisi yoktu ve soruya cevap verdiğini sanıyordu.

Onu bir gün gördüğümde, cahil bir adam kendisine anlamsız bir soru sormuş ve “mutlak mahmûl; mezmûm mahsûr olur mu” demişti. Bir cevap bulamamıştı. Böyle olduğu halde bu adamı sanatı bildiğini iddia ediyordu.

Kendisine güvendiğim kişilerden biri bana şöyle anlatmıştı. Birisi kendisine sakil-i evvel vuruşlarını sormuş o ise şöyle demiş: Onlar yüz tanedir. Ben ise onu yüzden fazla vururum. Onun zannına göre yüz binden bile daha fazla gelirmiş.

Aralarında sadece şarkı söylemekten kazandığı mal ile yaşlanmış birini görmüştüm. Bir şarkı söylemişti. Birinci beytin miktarı ikinci beytin bir mısraı kadardı. Bu bir şarkıda olan en çirkin şeydir.

Birisi beyti iyi bilse bir şarkı söylemiş ve tutturmuş veya yakına ulaşmış, eskilerden daha iyi şarkı söylediğine onların seviyesine ulaştığına Allah’a boşama ve köle azad etme üzere yemin etmişti. İshak’a ve maharetli başka kimselere ta’n etmişti.(dil uzatmıştı)

Tashif, dil hataları, şiir vezninin kırılması gibi hatalar ise sayılmayacak kadar çoktur. Eksik olarak söylenenlerden biri:

Sabrım azaldı ve benim vefâm da azaldı.

Dedik ki: Aslında böyle değil, şöyledir:

Sabrım da azadı, tesellîm de azaldı.

Bunun üzerine şöyle dedi: “Ömrüm boyunca ben bunu hep böyle söyledim, kimse de bana başka birşey dememişti.”

Bu kitabı kabiliyetim nispetinde ve pekçok araştırmalar yaparak daha önce yazdığım bir eserden sonra tasnif ettim. Onu özetleyerek hem teorik hem pratik alanda kolay anlaşır ve kapsayıcı bir hale getirdim. Bu iki alanda da ihtiyaç duyulan herşeyi eksiksiz yaptım. Onun için bu kitaba “*Kemâlî Edebi’l-Ğinâ*” adını verdim. Onu bablara ayırdım. Bu eserin pek çok faydası, incelikleri, tatlılığı ve lezzeti vardır. İnşallah onu tedkik ederek bu sanatın inceliklerine ve sırlarına vakıf olup bu konuda yazılan diğer kitaplara ihtiyaç duymazsın.



1. EĞLENCE-COŞKUNLUK TARAB

Bu dönemde yaşayan insanların büyük kısmı, âlimlerin bu sanat hakkındaki sözlerini duyduklarında bunlardan nefret eder, onları değersiz bulur ve onların faydasız sözler ve delice laflar olduğunu söylerler. Müellif, İshak el-Mevsilî'yi takip ederek “*Ġinâ* coşturan şeydir” demiştir. Burada Ġinanın İshak el-Mevsilî ve onun ayarındaki kişileri (mûsikîşinasları) coşkuya getiren şey olduğunu kastetmiştir. Anlaşıldığına göre Ġinâ o konuda bilgisi olan kişileri coşturan şeydir. Salih b. Harun el Haşimi'nin kölesi Akîd kendisine şarkı söylerken İshak dört kadeh içmiş ve İshak'a bu konu sorulunca o da “İyi bir şarkıcı önüne gelen herkese şarkı okumaz.” Mûsikîşinaslar, bu şarkı sözü'nün Hakem'e ait olduğunu söylemişlerdir.

Ahmed İbnu't-Tayyib es-Serahsî dedi :

“Dinleyenin (mûsikiden dolayı) coşması, onun eseri anladığı anlamına gelmez. Bilakis kişinin hemen coşması onun bu konuda fazla bilgi sahibi olmadığını gösterir. Bu durumu şu örnek açıklar: Ġinâ, şiir, nahiv ve arûz hakkında hiç bilgisi olmayan bir kişiye bilinen kurallara aykırı ve hatalı bir melodi topluluğu dinletilerek “İşte bu müziktir” denilse o hemen coşacaktır. Aynı melodiyi yine müzikten anlamayan ancak nahiv bilgisi olan bir kişi duyduğunda ondaki lisan hatalarından dolayı coşkunluğu bir miktar azalacaktır. Ayrıca yukarıda zikredilen konularda bilgi sahibi olan bir kişi aynı melodiyi işittiğinde onun da herhangi bir coşkunluk göstermeyeceği görülecektir. Bu kişi nazarında bu melodi onun için rahatsız edici bir gürültü gibidir. Ġinâ konusunda en az bilgisi olan kişi her duyduğundan en çabuk coşan kişidir. İnsanlardan Ġinâyı en çok bilen ve o konuda en ileri seviyeye gelen kişi en az (geç) etkilenen, duyduklarına en zor razı gelen kişidir. İnsandaki bu değerli yeteneğin pek çok insanda bulunmaması doğaldır. Bu, ayırt etme yeteneği tam olan kişilere has bir özelliktir.

Serahsî şöyle demiştir:

Bu sanatın şerefini tam anlamıyla idrak etmek için işitme ve ayırt etme gücüne ihtiyaç duyarız. Hayvanları ve sıradan insanları coşturan güzel ses herkesi coşturabilir. Ancak bu konuda bilgi sahibi olan kişilerin coşmasına sebep olan, güzel kompozisyonu tanıma, uyumluluğu ve uyumsuzluğu ayırt etme gücü, seslerin çıkışını, seslerdeki açıklık ve kapalılığı bilme yeteneği sıradan insanlarda ve hayvanlarda yoktur. Bu hasletler sadece ilim sahibi kişilere aittir. Bundan dolayı bu sanatı en iyi bilenlerin en

zor etkilenen; en az bilenlerin ise en kolay coşanlar olduklarını görürsün. Çünkü âlimlerin tamamen coşmaları için bütün sebeplerin bir araya gelmesi gerekir. Böyle olmazsa noksanlar onların zevk almasına engel olur. Bilgi sahibi olmayanlar ise meydana gelen eksiklik ve hatalardan etkilenmezler. Öyle ise hakiki coşkunluğun gerçekleşmesi için en latif duyulara sahip olmak ve doğru olanı bilmeye yatkınlık gerekir. Böylece doğruyu bilme gücü edanın güzelliğiyle birleşir. İşte bu da, bu sanata karşı yetenekli olunması, çokça dinlenilmesi ve usta kişilerden müziğin kurallarının öğrenilmesiyle oluşur.

“Ġnâ, insanın sadece kendisiyle iyi bir hocanın ilgilenmesi veya bu konuda ileri düzeydeki kişileri çokça dinlemesiyle öğrenebilecek bir sanat değildir. Bunun için kabiliyetin, uyumlu bir tabiatın, eserleri hızlı kavrayabilme yeteneğinin olması ve izahında güçlük çekilen ifadelerin, nağmelerin, şedlerin ve îkâ‘ zamanlarının iyice öğrenilmesi lazımdır. Bu konuda ne eğitim, yeteneğin yerini ne de yetenek, eğitimin yerini tutmaz. Bu sanatı öğrenmek isteyen kişide üstün bir kabiliyet, usta bir öğretici, devam eden temrinler, geniş bir zaman dilimi ve güçlü bir öğrenme arzusu bir araya geldiğinde kişi, bu konuda hızlı bir şekilde yol alır. Bu sebeplerden birisi eksik olduğunda gelişim de eksik kalır. Eğer sanatçıda ustalık ve maharet, dinleyicide de bu sanatı kavrayacak bir anlayış bulunursa istenilene rahatlıkla ulaşılır. Böyle olduğunda işitilen ruha tesir eder ve vücutta bir rahatlık hali ortaya çıkar. Nefsin ayıredici güçleri zuhûr eder ve doğru bilgiye ulaşılır. Gönül Ġnâ ile birlikte hareket etme elbisesini kuşanır, bir sevinç ve mutluluk meydanında koşmaya başlar. Böylece şerefine düşkünlüğünden dolayı rezilliklerden uzaklaşır. Yükselmek ve şeref bulmak için faziletleri ise kendine çeker. Bu durumda kişi korkakidiyse cesaretlenir, cimri olduğu söyleniyorsa cömertleşir yahut korkular gözünde küçülür. Fazilet giysisini kendine süs olarak giyer, emniyeti kendisine mutluluk kaynağı yapar, coşkunluk denizinde dalgalanır ve mutluluk meydanında koşar.

2. LAHİNLERİN FAZİLETİ

Bazı insanlar nağmelerden yararlanmanın kıymetini bilmezler ve bu yararın sadece nefsi harekete geçirme, şarabın içilme vesilesi ve işitme lezzetinden ibaret olduğunu zannederler. Halbuki usulü açıkça belli olduğu, mevzuları iyice bilindiği zaman ondan faydalanmanın kıymeti bundan çok daha azametli ve şerefli. Elbette lahinlerde/nağmelerde kulağa tatlı gelen ve ruhu harekete geçiren bir özellik vardır. Ancak bu özellikler lahinlerin/nağmelerin ona nispet edilen konumların en basitidir.

Bir topluluk, öyle olmadığı halde lahinlerin/nağmelerin oyun olsun diye söylendiğini zanneder. Ancak bu topluluktakilerin çoğu, müziğin amacına ulaşmak (yani onun faydasını temin etmek) istediklerinden dolayı, mümkün olduğu miktarda onun üzerinde durmuşlardır. Böylece “nağmeler/lahinler” iki sınıf olmuştur. Mûsikînin durumunu zahirine göre anlayan bir topluluk her iki sınıfın da eşit olduğu ikisinin karıştığı vehmine kapılmışlardır. O ikisinin bir görüş olduğunu kabul etmişlerdir.

Bu iki sınıfın ilki filozoflardır ve “lahinleri/nağmeleri” siyaset, hile ve tedavide kullanır, korkakları cesarete getirir, atılğan insanları ağırbaşlı kimselere çevirirler.

Yunan krallarından biri hakkında şöyle bir hikâye anlatılmıştır: ülkesindeki bölgelerden yardımseverlik ve cesaretleriyle tanınan bir grubun, yakınlarındaki düşmanlara karşı daha önce direndikleri halde sonra onlara karşı direnmedikleri haberi krala ulaşmış. Kendilerini düşmana karşı savunmaktan aciz oldukları için düşmanları onlara karşı cesaretlenir. Kral bu durumun sebebini araştırır ve sonunda kadınlığa özenen bir topluluğun bu halka komşu olduğunu ve bu grubun onların aralarında çoğaldığını öğrenir. Bu durum onların (savaşçı) tabiatlarının yumuşamasına ve güçlerinin zayıflamasına sebep olur. Bunun üzerine kral oraya, onların tabiatlerini güçlendirecek, ahlaklarını düzenleyecek mûsikîşinasların gönderilmesini ve kadın tavırlı adamların oradan çıkarılmasını emreder. Musikişinaslar oraya gönderilip, onların arasında bir süre kalarak bu topluluktan kötü huyu söküp alırlar. Böylece topluluk eski gücünü ve cesaretini yeniden kazanarak düşmanlarına engel olur ve topraklarını korurlar.

Kadim tarihçilerin en meşhur haberlerinden birisi de Nikomakhos’un Esadofilis’ten naklettiği şu hadisedir: Esadofilis’in bir şahsın yanında misafir olduğu sırada bir diğer kişi kılıcını çekip ev sahibini öldürmek istemiş. Bu sırada Esadofilis’in elinde lir denilen telli bir müzik aleti bulunmaktaymış. Aletin hemen akordunu

değiştiren Esadofilis'in sakinleştirici bir parça çalması üzerine o kişi sakinleşmiş ve ev sahibi de ölümden kurtulmuş.

Diğer bir meşhur olay da şudur: mûsikîşinas Tarabidoros ve Adion, Laris ve Enosa halkını bulaşıcı veba hastalığından besteledikleri bazı şarkılarla kurtarmışlardır.

Lisomahes'in anlattığına göre Pythagoras, genç bir aşık görür. Bu aşık sevdiği kadının onu aldattığına dair bir haber duyarak kadının evini yakmaya gider. Adamı bunu yapmaya iten şey, bir müzisyenin çaldığı Pythagoras'a ait bir şarkıdır. Bu şarkıya Phrygian denirmiş. Pythagoras, çalgıcıya Lidyanon (acem veya çargah) şarkısını çalmasını (üflemesini) emretmiş. Pythagoras'un engellediği halde ona aldırış etmeyen ve ona söven genç adam, çalgıcının bu şarkıyı çalmasından (üflemesinden) sonra öfkesini bırakıp sakinleşmiş eski haline dönmüş.

Bu olayların bir diğeri şudur: Annesi Abaslios'u savaşa gitmemesi için bir dolaba saklamıştı. Adosos savaşa uygun nağmelerden yaptığı bir besteye bir tuzak kurmuş ve "bûk" ile bunu çalmaya başlamış. Abaslios nağmeyi duyunca hemen hareketlenmiş ve savaşa gitmek zorunda kalmış. Lisomahes bu ve buna benzer pek çok olayı kitabında anlatmıştır.

Eskilerin savaş ve barış hallerinde kullandıkları bir takım "lahinler" vardır. Bunlardan bazıları insana güç, kuvvet verir, bir kısmı ise dinginlik kazandırarak onların yorgunluk ve bitkinliğini giderir. Filozoflar lahinlerin insana pek çok fayda, hikmet, hey'et, ahlak kazandırdığını ve onu kendisinden istenilen şeyleri yapmaya yönlendirdiğini, ona ilim, insani güzellikler verdiğini ve nefs-i nâtika bilgisine vesile olduğunu düşünürler. İşte böylece filozofların semaiyye adını verdikleri ve diğer insanlardan gizledikleri bazı şarkıları vardır. Pythagoras ve takipçileri "nefsin telifi" adını verdikleri şarkıları da kullanırlar ve âlemin tamamının müzikal bir kompozisyona sahip olduğuna inanırlar.

Eflatun şöyle demiştir:

Allah (azze ve celle) bize nimetlerin en büyüğü olan felsefeyi nasip etti ve bize ses, işitme ve diğer özellikleri bahşetti. Bize verdiği nimet felsefenin kemâle ermesi ve nefse ulaşan sesin faydasıdır. Bu ses nefsimizdeki hareketlere uygun olan mûsikînin bir düzen içinde bulunmasıdır. Bu düzenin yararı, pek çok insanın sandığı gibi hayvânî bir zevk duyma değildir. Ancak bunu Allah içimizde düzensiz bir halde bulunan nefis ziynetini güçlendirmemiz için bize vermiştir.

Aynı zamanda şöyle demiştir.

Allah –azze ve celle- bizim zayıflığımızı bildi ve bize nefislerimizin ıslahını sağlayan lahinleri/nağmeleri nasip etti. Bayramlarımızda onları kullanırız. İnsanlardan bazıları Allah’a meyve gibi sahip oldukları mallardan kurbanlar verirler. Bazıları Allah’ın rızasını kazanmak için saçını, burnunu keser, deler veya bedenine çeşitli şekilde bunları tatbik eder. İşte benzer şekilde Allah’ı güzel nağmelerle övdüğümüz zaman Allah’a nefsimizdeki en güzel şekilde yaklaşmış oluruz. Kralları, eşrâfi ve fazîlet sahibi kimseleri övdüğümüz zaman da böyle yaparız.

Müziğin etkisi sadece insanlarda değil, diğer canlılarda da açıktır. Çobanların deve, koyun, at gibi hayvanları saldıklarında ve topladıklarında kullandıkları sesler vardır. Bunların her birinin ayrı bir sesi vardır. Bunu bilir ve birbirinden ayırırın.

Küllî ve cüz’î işlere göz atan kişi, âlemin tamamının bir musiki kitabı gibi terkib edildiğini görür. Bu konudaki görüşe dayanan pek çok söz ve nakil vardır.

Mûsikî sanatının ehli, eğlence sınıfına meylettüğinden, gerçek rahatlığın bu türde olduğunu sanmışlar ve buna devam etmişlerdir. Eğlenceli şiirler hakkındaki görüşleri de bu minvaldedir. Aşırıya kaçmışlardır. Meliklerin çoğu, müziği oyun haline getiren, ondaki güzelliği ve saygınlığı zedeleyenlerin yoluna girmek istemedikleri için bu tarz müzikle ilgilenmekten ve ondan zevk almaktan kaçınmışlardır.

Ciddi konular etrafında düzenlene müzik çeşitlerinin, oyun ve eğlence ile ilgili olanlardan daha önemli olduğu açıktır. Çünkü eğlence ile ilgili olanlar dinlenmek ve ciddi olanları kabul etmeye güç kazanmak için kullanılırlar. Zikrettiğimiz gibi meliklerin, önemli şahsiyetlerin ve bu tür bir eğlence aramayanların çoğu bu müziklerden kaçınmışlardır.

Denilmiştir ki: Yemekte tuz kullanıldığı gibi müzikte de bu tür eğlence çeşitleri kullanılmalıdır. Pythagoras şöyle demiştir: İnsanların hayatlarında onlara en faydalı olan sanatlar, ilim, tıp ve musikidir.

3. LAHİNLERİN ANLAMLARI

Bazı insanlar, nağmesi ve şedleri az olan, kolayca anlaşılabilir bir lahni duyunca bunu kötü görür, nağmesi çok olan ve zor anlaşılabilir bir lahni duyunca beğenirler. O iki parçanın kasten çok veya az nağmeli olarak bestelendiğini sanır. Bu durumda onun anlaması ve araştırması gereken fazladan birçok konu kalır. Zira lahinlerde **açık** ve **gizli** bazı özellikler bulunmaktadır.

Açık olanları şiddet, yumuşaklık, ağırlık, hafiflik, tatlılık, sertlik, sıcaklık, soğukluk; gizli olanları ise bunların ayrıntılarına dair farklı yönlerdir. Telifin güzelliği, dağılımın/bölümlemenin doğruluğu ve edanın güzelliği gizli özelliklerden sayılır. Bir de güfte ile beste arasındaki uyumdur ve en zor olanı da budur.

Bundan daha kapalı olanı lahinlerin anlamlarını bilmektir. Bestelerin çoğunun bir anlamı yoktur. Bazıları da şiirin beyitleri gibi anlamlara sahiptir. Nazmı güzel, lafızları akıcı, vezni doğru olduğu halde anlamsız ve faydasız bir şiir olabilir. Ancak gayet doğaldır ki, lahinler anlamlı olması halinde daha faydalı, daha etkili olurlar. “Lahnin” anlamı onu oluşturan kişinin güttüğü amaçtır. Bu amaç, şairin kastettiği gayeler ve anlamlar gibidir. Muhtemelen bestekâr bu konuda uyum sağlar ve istediği düzeye ulaşır. Ancak bazı hatalar ve eksiklikler de olsa doğruya yaklaşabilir. Lahinlerde, nağmelerde ve seslerdeki bu gayelerin bilinmesi lazımdır. Konuşanın kastettiği şeyler muhataplar tarafından zaman ve zemin içerisinde nasıl takip ediliyorsa müzikçinelerin de öyle takip edilmesi lazımdır.

Canlıların lafızlarının anlaşılmasına benzeyen seslendirmeleri vardır. Sevinçlinin sözü üzgünden, kızgının sözü hoşnut olandan, öfkelinin sözü sakinden, vaaz edenin sözü düşüncesiz ve eğlenceye düşkünden, vakur bir filozofun sözü ahmaktan, savaşçı bir kahramanın sözü korkak ve ürkekten, iffetli bir kişinin sözü iffetsizden, uysal kişinin sözünü asiden, delil getirenin delilsizden, kibirlenen birinin sözü zelil görünen kişiden farklıdır. Bu konu geniştir. Bu konudan yeri ve zamanı gelince yine söz edeceğiz.

Lahinlerin çoğu ile insanın yaşadığı hallerin ve zamanların anlatılması kastedilmiş ve bunlar için çeşitli manalar konulmuştur. Önceden geçtiği üzere bu durum şiire benzer. Şiir de, sağlam bir şekilde kurulduktan sonra bir takım mânâlara ihtiyaç duyar. Belki şiirler insanın ruhuna işleyen mânâları içersin diye söylenir. Sonra o mânâlar üzerine şiir nazmedilir. Nefiste hayaller ve infialler uyandıranlar onlardır. Anlamsız şeyler sadece duyu lezzetini sağlar. Ancak anlamlı şeylerin nefisteki etkileri hem

ciddiyet hem de eğlence zamanlarında çok yaygındır ve diğer vakitlerde ve konumlarda da kullanılırlar.

Enes b. Ebi Şeyh, Reşid lakaplı veya Reşid'in babasının meclisinde, Reşid'in has adamlarından biriyle satranç oynarken, has adamın kaybedeceğini anlayan Reşid kalkıp şu şiiri okumuştur:

Kılıç Enes'e özlemle tatlanıyor, ölüm görünüyor ve kaderler bekleniyor.

Reşid hemen Enes'in başının vurulmasını emretmişti.

Aynı şekilde Reşid, Mârîde adında bir cariyesini terk ettiğinde, Abbas b. Ahnef'in şiirini duymuştu:

Aşığın sevdiğini terk etmekle terk etmemek arasında biraz durup beklemesi lazımdır.

Çünkü ayrılık onu zor duruma sokarsa zor da olsa sevdiğine döner.

“Evet, vallahi, Zor da olsa” demiş ve kalkıp cariyesine gitmiş ve onun gönlünü almıştır. Bu tür haberler çoktur.

Savaşlarda söylenen recez şiirler, zor durumlarda onlardan yardım alma konusunda çokça gerçekleşir. Bunun benzeri bir hadise Süleyman b. Hişam'a olmuştur. Seffah ona ve onun iki çocuğuna ikram etmiş ve onlara meclisinde yastık atmıştı. Bir gün yanına şair Südeyf geldi ve şu şiiri okudu:

Bana ve benim dışındakilere bu kürsü ve sandalyelerde yakın olmak zor geldi

Öyleyse onları Allah'ın indirdiği aşağılık yurduna indiriniz !!!

Hemen onların boyunlarının vurulmasını emretti. Bu hikâyeler uzar gider.

4. LAHİNLERİN ETKİLERİ

Lahin, şiirin anlamına ve güzelliğine katılan artı bir değerdir. En güzeli, terkip edildiği şiire uygun olması ve onu güçlendirmesidir. Lahinlerin çoğu pek çok şiiri kötüleştirir ve güzelliğini azaltır. Yine bunlardan pek çoğu şiiri daha güzel hale getirir ve parlaklığını artırır ve ayıplarını örter. Eski lahinlerin incelenmesiyle bu kolayca anlaşılabilir. Cesaret, cömertlik gibi konularda bir lahin duyduğun zaman buna ve bu güftede anlatılan kişiye dair hayalin güçlenir, tasavvur gücü sayesinde onun gibi olursun. Bu da sende bir etki bırakır.

Teşvik etme, isteme, kızma gibi anlamlarda da durum böyledir. İnsanın içine böyle bir his düşse manasına uygun, şiirine muvafık şekilde lahin ile söylene işiteni harekete geçirir ve ondan buna benzer bir nevi hareket çıkarır. Bu kabilden, aşağıdaki şarkı:

Ondan cevap vererek dönmesini istiyorsun, ama suskunlukla sana cevap verecek şeyi dilsiz bırakır.

Bu şarkı sert ve tatsızdır.. İnsanların çoğu ne bestesinden ne de güftesinden hoşlanırlar. Birisi buna benzer bir şey söylemek istese bunda zorlanır. Lahni şiirine uygun olarak vaki olmuştur. Bu lahni incelediğinde ve hayal ettiğinde, nağmelerin suretinin gördüğü evlerin ıssızlığından üzülen ve bu sebeple efkarlanmış düşünen bir kişinin sözlerine benzediğini görürsün. O kişi, sanki bulunduğu yerin geçirdiği değişimden doğan şaşkınlık ve korku içine düşmüştür. Bu konudaki hayalini güçlendirdiğin zaman sen de onun gibi olursun.

Benzer şekilde :

“Leyla'nın evine sorun açıklayıp da söyler mi! Semlak çölü nasıl cevap verir!

Uzun süredir ıssız kalmasından ve zaman geçmesinden dolayı sanki üzerinde yazı izleri kalan beyaz bir sayfaya benzeyen o yurt nasıl cevap verir!”

şiirine uygun olan bir beste, nağmeleri tefhîm edilmiş (kalınlaştırılmış) ve yumuşaklığa meyleden bir durumda. Kompozisyonu güzel ve sanatı gerçekten çok hoş bir beste.

Dostum! Sağmal hayvanların sütünü misafirlere ikram eden çobanı, gördün mü veya duydun mu...

Benim serkeşliğim geçti ve gençliğim ortaya çıktı. Beni kınayanlar, kınamayı bıraktılar.

Bu ifade “cehaletim kısaldı” diye de rivayet edilir. Bu şiirine uyan bir bestedir. Aynı zamanda telyin (yumuşatma) cinsindedir. Onu hayal ettiğin zaman kahramanlık ve eğlence yıllarını üzüntüyle anmaktadır ve açıkladığı günahlarından uzak olduğunu bildiren bir kişiye benzer.

Bir diğer şiir:

Kemikleri çıplak, üzgün ve susuz ve aysız bir gecede bir topluluğa saldırır.

Onu görünce kurtlar bile korkar ve boğazları parçalanır.

Bu da şiirine uygun, hatırlatıcı bir bestedir, insanın nefsinin cömertliğe sevk eden türdendir. Onu dinleyen sanki şarkıdan yeryüzüne çıkar ve “*bile korkar*” sözüne gelince korkar ve ürker.

Bu çeşitlerin tamamını saymak uzun sürer. Eski lahinlerin incelenmesiyle söylediklerim iyice anlaşılabilir. Eski lahinleri araştırmanın bunları ihtiyaç duyduğu zamanlarda kullanmasında sakınca yoktur. Böylece kendisine çeki düzen verir ve bazı huylarını değiştirerek mizacını düzeltebilir. Nefsinin imkân bulduğu kadar idare eder ve ondan istediği kadar yararlanabilir. Huylarını ve nefsinin yönlendirmek ve ondan istediği özellikleri çıkarmak isteyen bunu yapabilir.

Şık ve güzel besteler kimseden gizli kalmaz. Biz daha önce sözünü ettiğimiz meşhur ve tanınmış pek çok şarkıyı zikretmekte ve onlardaki belirli yerlere vurgu yapmakta ve onların faydelerini açıklamaktayız. Allah’ın yardımıyla bunu müstakil bir kitapta ele alacağız.

5. ESKİ ĞINANIN FAZİLETİ

Bazı insanlar eski ve kaliteli şarkıları kötü görürler, böyle bir şarkı duyduklarında avurtlarını şişirerek “Demir tarakla tarıyormuş gibi, Adem’e (a.s.) ve Ebu Kabus’a rahmet olsun, (onlardan kalma), eskilerin hikayeleri gibi” derler.

Ahmed b. Et-Tayyib şöyle demiştir:

Bu konuda ehil olan kişiler müsemmet (مسط) ğınaları tahrik(hareketlendirerek), teşzîr (dağınık, saçılmış) ederek onları güzelleştir ve güçlendirerek olması gereken bir haline getirmişlerdir. Bunu yapmalarının nedeni onu hakkıyla eda etmekten aciz kalmalarıdır. Halbuki bu durum öğrencilerin yollarını şaşırır. Bu şarkılarda onların *tahrîki* kullanmaları doğru değildir. Çünkü bir lahni, bir grup farklı şekillerde hareketlendirebilir. İnsan bir lahni duyduğu zaman diğerlerini unuttur. İnsan bunların hepsini kabul etmez ve bu konudaki farklı iddialar çoğalır. İshak el-Mevsilî, bu şarkıların üstünlüğü ve önceliği hakkında şöyle demiştir: Keşke eskilerden aldıklarımızı öğrendiğimiz gibi icra edebilseydik. İshak bunu diyorsa başkaları hakkında ne düşünürsün!

Bu yolu takip edenler, kendi zanlarına göre oluşturdukları ve kendi hesaplarına göre tahrik ettikleri (parçalarla) yetinmişlerdir. Bunlar da meyveler gibidirler. Çok geçmeden şarkıları meyveler gibi çürüyüp yok olmuştur. Ardından başka bir şarkı yapmışlardır. Her sene önceki sene yaptıklarını terk ederek yeni bir tanesini getirmişlerdir. Biz onların şarkılarını almayı ve onlara nispet etmeyi uygun bulmuyoruz. Her sene yeni bir şarkı yapıp bir sene sonra onu unutmaları konusunda maymunlara ve çekirgelere benzemektedirler. Acemlerde onlar için şöyle bir hikâyeye anlatılır: Bir maymun çekirge avlamaya başlamış. Bir çekirgeyi avlayınca onun üstünde oturarak bir saat bekler ama yeni bir tane görünce ona saldırıp almaya çalışınca ilk tuttuğu uçup gidiyormuş. Uzun süre birini bırakıp diğerini alırken hiçbir şey elde edememiş. Sadece son tuttuğu ile kalmış. İşte bu insanlar da böyledir. Bir şarkı yaptıklarında içinde buldukları seneyi kurtarırlar ama önceki şarkılar boşa gider. Sadece dönemin kralları hakkında söylenmiş ve şiir yönünden ezberlenmeye değer bulunanlar kalıcılığını korur ve ezberlenirler. Bu dediklerimizin dışında ise çok az şarkı bulunur.

Bu hareketli şarkı çeşitlerini her duyduğunda sahipleri bile tanıyamaz ve geçirdikleri büyük değişimlerden dolayı inkâr ederler. Bestekârı onu hep inkâr eder ve

sanatının böyle olmadığını söyler. Şarkı olduğu gibi veya kapı ile ev arasında da kalabilir.

Eski şarkılar ise şöyledir: Onların uzun süre kulaklarımızda tekrarlandığını duyarsın, şarkıcılar her defasında başından bu ana kadar onu naklettikleri halde ruhlar ondan sıkılmaz, kulaklara rahatsızlık vermez, geçen günler onları yıpratamaz. Her gün güzellikleri ve tazelikleri artar. Yeni şarkılar arasında eski tarzdan çıkan ve insanlara güzel gelen ve sevilen pek azdır.

Reşid, İbrahim b. Meymun el-Mevsilî'ye eski ve yeni şarkıları sormuş o da şöyle demiştir: Eski şarkılar üstünlüğü bilinen güzelliği baktıkça inceledikçe anlaşılan eski dövme gibidir. Onu inceledikçe güzellikleri ortaya çıkar. Yeni şarkı ise yeni dövme gibidir. Görüntüsü başta hoşuna gider ama inceledikçe ayıpları ortaya çıkar ve güzelliği azalır.

6. ESKİ ŐİRLERİN FAZİLETİ

İnsanların çoğu yurtlar, kalıntılar, eserler, otlaklar, mevkiler, yolculuklar, develer, çöller, sular, vahŐi hayvanlar, ıssız yerler, eski olaylar, kinler ve intikamlar hakkında söylenen Şiirleri duyunca onlardan hoşlanmaz ve onlara güler. Özellikle de tek bir beyit olduğunda, sebebi bilinmeyip manası anlaşılmadığında. Sadece gazel, bahçeler, Őarap, cariyeler ve meclisler hakkında söylenen ve buna benzer konularda olanlar daha kolay anlaşıldığı için onlara meylederler.

Bu sanatın manası bu Şiirleri incelemeye, uzun süredir geçirdiği halleri bilmeye ve anlamlarını ve kasıtlarını bilmek için onlar üzerinde durmaya ihtiyaç duyar. Bunlardan kastettikleri, bestelenmiş olan Őiirlerdir. Çünkü bunlar lisanın ve zamanın Őiirleridir. Arapların eski haberlerini, geçmiş günlerini, güzel hikâyelerini, hayatlarını ve huylarını içinde barındıran meşhur Şairlere ait Őiirlerdir. Bu sözler onlar tarafından bilinen ve aralarında dolaŐan Őiirlerdir. Anlayan, bilen için ayrı bir lezzeti vardır. Bunların her bir sınıfının sayıları bilinen Şeylerdir.

7. SANAT'IN FAZİLETİ

Ahmed b. et-Tayyib şöyle demiştir:

Bu sanat hakkıyla tahsil edildiğinde ve ona dair tevil kabul eden her mesele etraflıca durulduğunda filozofların öğrendikleri diğer konuların üstüne çıkar. Onlar, matematik, geometri ve astronominin üstünlük bakımından müzik biliminden aşağıda olduğunu düşünmektedirler. Ancak sıradan insanlar bu ilmin manasını bırakarak sadece sözüyle uğraşmışlardır. Güzel icra edemedikleri halde bunu yaptıklarını iddia ederek bu işi bilmeyen ve tahsili olmayan insanlardan bir şeyler kazanmaya başladılar. Mûsikîyi tahsil edenler ise (doğru düşünenleri) hata edenler gibi kınamadılar ve ilim sahibi olanlara cahiller gibi eksiklik nispet etmediler. Bu sanata hakkını verdiler onun ilmine tazim nazarı ile baktılar ve onunla iyilik ve eşitlik yapmayı dilediler.

Rivayet edildiğine göre İskender-i Zülkarneyn bir müzisyen geldiği için ayağa kalkmış ve onu meclisine oturtmuştu. Yakınları bunu kötü görmüştü. Bunun üzerine İskender, “bu adama ancak taşıdığı müzisyenlik vasfından dolayı değer veriyorum” demişti. Bu sanatla uğraşanları diğerlerinden önde tutardı. Şöyle derdi: Ben bu kişileri değil, onların sanatlarını yüceltiyorum. Onları meclislerinde başköşeye oturturdu. Bir konuda sıkıntıya düşse ve karar veremese onları toplatır eline (ritim tutacağı) bir sopa alır ve karar verene kadar düşünürdü. Karar verdiği zaman elinden sopayı atar ve bu onların kalkması anlamına gelirdi. Onlar da bu durumda hemen oradan ayrılırlardı. Şöyle derdi: Bir düşmanla karşılaştığımda onun karşısındaki gücümü ve kaç kişiden oluştuğunu öğrendiğimde hangimizin galip geleceğini bilirim. Korktuğum şey gerçekleşmeden önce önlem alırım ve işimi bilerek yaparım.

Hadî lakabına sahip olan Musa, İbrahim el-Mevsîlî'yi beytu'l-maline tayin etmiş, kibrine ve sertliğine rağmen [Mevsîlî] oradan 100 kese almıştı. Bunun benzerleri anlatılan çok hikaye vardır.

Âlimlerden birisi şöyle demiştir:

Ğınâ, nağmelerinin ve şüzur parçalarının tatlılığına zihni mezcederek onu saflaştırır, parçalarının hakikatini ve ölçülerini bilme sayesinde insan tabiatını güzelleştirir, doğruyu hatalı olandan ayırt etmeye çalışma, îkâ'larını ve çeşitli cinslerine ait değişiklikleri takip etme sayesinde temyiz gücünü artırır.

Bir başkası şöyle demiştir:

Ğınanın mana özelliklerini, nağme ölçülerinin, cüzlerinin miktarlarını, zamanlarının uyumunu ancak inceliklerini bilme konusunda fitratı bozulmamış, hikmetinin özelliklerini [anlama] hususunda mutedil bir yapıya sahip olan insan anlayabilir.

Devamında şöyle demiştir:

Üzüntülerin hatırlanması halinde ağır başlılığı doğurur, dertli durumlarda eğlenceye meylettirir, yalnız ve şaşkın kalan kişinin yalnızlığını azaltır, öfkeli kimseleri sevindirir, kalplerin ateşini soğutur ve sevgiliye buluşma konusunda duyguları çoşturur.

İki sanattan hangisinin bilgisi daha üstündür, biz bu konuda kendilerine güvenilen ve sözlerine müracaat edilen kişilerin sözlerinden bazılarını zikredeceğiz. Yakup Kindî şöyle demiştir:

İlim(nazari) ve amel(pratik) faziletlerin ilkidir. Bunların her biri üç kısma ayrılır. İlim (nazari), tabîî, talimi ve eğlendirici olmak üzere üç kısımdır. Amel (pratik) ise şahsiyet yönetimi, ev yönetimi ve şehir yönetimi olmak üzere üç kısımdır. Bunların bazıları birbirlerine yardımcıdırlar.

Nikamakhos telife (besteleme) dair kitabında şöyle demiştir :

Hakiki felsefeyi (öğrenmeyi) isteyen kişi için, mûsikîye dair ameli çalışmalar ne kadar önemli ise nazari araştırmada bulunmak da en az onun kadar önemlidir. Zîra iki sanatın (nazari ve ameli) birbirine üstünlüğü yükseklik, mertebe ve saadetin zîrvesi doğru felsefenin kemâli demek olan ilmin hakikati hesaba katıldığında hiç de az değildir. El ile çalışmak hizmet yollarından biridir. Nazari ilmin, ameli ilme kıyası, işlerin yapılmasını emreden veya yasaklayan marangoz ustasının, işçilere olan konumu gibidir. İşte bu ilim (yani nazariyat) konusunda kıyas yoluna gidenler ve zikrettiğimiz bu şeyleri öğrenmek isteyenlere gerçek mûsikîşinaslar adı verilir. Bu sanatta (nazariyat) anlayış namına ne varsa icracılara değil bunlara nispet edilir. Güzel bir binanın işçilere değil de mimara nispet edilmesi gibi.

Özetle, kıyas ve anlayış (nazariyat) ameliden daha değerlidir. Nazari olan ameli olandan önce gelir. Amelin nazariye olan ihtiyacı, beden ruha, duyunun hisse olan ihtiyacı gibidir. Sokrates ve Eflatun buna şahitlik ederler. Architas bu konuda mûsikî adında hazırladığı bir kitap yazmıştır. Şöyle demiştir: Müzikle ilgilenen, bunu el ile icra eden ve bunun için aletler edinen, sebeplere, illetlere ve kıyaslara bakmayanlar müzisyen değildirler, bunlara icracı denilir. Bunların her biri yaptığı işe nispet edilir.

İlim sahipleri ise asıl müzisyen olarak isimlendirilmesi gerekenlerdir. İcraya olan ihtiyaç bunun için gerekli değildir. Bu ilmin şerefi herkes tarafından bilinir. Bu konuda söylenenlerin bir kısmını zikrettik.



8. LAHİNLERİN ÖZELLİKLERİ

Ebu Nasr (el-Fârâbî) şöyle demiştir:

Lahinler genel olarak iki kısımdır: Birincisi, insan nefsinde bir duygu oluşturmak için değil sadece duyulara haz vermek için telif edilendir. Diğeri ise hem haz vermek hem de insan nefsinde hayal ve infial uyandıran bir etki oluşturmak için yapılandır. Diğerkonulara benzerlik bu kısım sayesinde gerçekleşir. Birincisi, ğına açısından daha azdır. İkincisi ise diğerklerinden daha faydalı olanıdır; bu kısımda olgunluğa ulaşmış lahinleri oluşturur, vezinli sözlere yani şiire uyan da bunlardır.

Olgunluğa ulaşmış lahinler de üç sınıftır: Birincisi güçlendirici, ikincisi yumuşatıcı, üçüncüsü ise düzeltici lahinlerdir ki istikrârî diye de adlandırılırlar. İnsan nefsinde istikrâr ve sükûnet kazandırılırlar. Bunlara “hâfıza/koruyucu” da denilir. Yani bu sayede nefis dengeli hal üzere kalır ve bu durumunu koruyarak başka bir yöne yönelmez.

Bu sınıfların her birinin nasıl oluştuğu felsefecilerin kitaplarında ilgili yerlerde zikredilmiştir. Biz bunların manasına dair aklımıza gelenleri zikredeceğiz:

Ebu Nasr (el-Fârâbî) şöyle demiştir:

Lahinler, sadece kendisiyle hedeflenen amacı tamamlamaya yardımcı olan şiirlerin anlamının doğru, tiz ve pes nağmelerinin kompozisyonlarının kaliteli oluşu gibi unsurlarla tamamen eremez. Bunun için lahine daha mükemmel ve üstün olacağı nağmelere ait özelliklerin de eşlik etmesi gerekir. Böylece bu özellikler, lezzet ve yarar bakımından istenilen gayelere ulaşmaya daha iyi bir şekilde yardım etmiş olur. [Yukarıda sözü edilen gayeler] Bu haller dört tanedir: birisi dinleyiciye lezzet ve işitme güzelliği verir, lahine parlaklık ve süs katar. Bir diğeri nefiste şiir sanatında cereyan ettiği gibi hayallerin doğmasına neden olur. Başka bir diğeri de nefiste razı olma, kızma, öfkelenme, acıma, sertlik, hüzn gibi infialler kazanmasına yol açar. Dördüncüsü lahinin nağmelerine, harfleri eşlik eden sözlerin delâletiyle insana anlayış kazandırır. Bununla bestelenmiş kasideler, kıraatler ve benzerleri kastedilmektedir. Bu durum [yukarıda zikri geçen üç sınıfın] her birinin nefsin istifade ettiği en has şeylerin kendisine ait olan kısmına nispet etmen durumunda gerçekleşir.

İnfialî nağmeler üç sınıftır: bir sınıfı nefse güçlü infialler kazandırır ve güce nispet edilir. Bunlar, izzet-i nefis, sertlik, katılık, öfke, nefret ve benzerleridir. Bir diğeri nefse zâfiyet verendir; bu da korkaklık, acıma, ürkme gibi huylardır. Bir diğeri ise bu iki

durumu yani iki zıt hali birden içeren, orta yolu koruyan durumlardır ki buna da “koruyucu” denilir.

Nağmelerin fasılları onlara özgü olan ve nefse infialler kazandıran durumlardır. Bu infiallerin isimleri sınıfların isimlerinden türetilir. Hüzün verene hüzünlü veya mahzun, esef verene esefli, muhabbet verene muhabbetli, öfke verene öfkeli, acıma verene şefkatli, korku verene korkutucu denir.

İnfialler, lahinlerin farklı şekillerine göre geçirdiği nefsin değişimleridir. Bundan dolayı nefis ile lahinler arasında, onların zikrettiği gibi bir benzerlik bulunmalıdır. Biz de Allah’ın izniyle bundan biraz bahsedeceğiz.

[Yukarıda sözü edilen 4 hal], kendilerine uygun şiirlerle birlikte olduklarında tam bir şekilde tahayyül edilebilmektedir. Söz ile anlaşılan şeyler seslerle de anlaşılabilir. Zîra her bir söz sınıfının kendine has bir ses sınıfı vardır. O ses çıkarılınca coşkunluk, korku veya güven hali anlaşılır. Kuşların ve diğer hayvanların coştuklarında, güvenli olduklarında ve ürktüklerinde çıkardıkları seslerden bunları biliyoruz.

Lahinler şu özelliklerle daha tatlı dinlenilebilecek bir hal alır: insanların ve kullanılan aletlerin nağmelerinin saf ve pürüzsüz olması, uzun nağmelerin kesik titremeli olması. Kısa nağmelerin ıslak ve zemli ve gunneli yapılması ve bazı nağmelerin lahinin ortasında ve sonlarında kaybolması, başlangıç nağmelerinin kalınlaştırılması (tefhîm) ve hava kanallarının genişletilmesi. Bunlara yeri geldiğinde söyleyeceğimiz ve lahinlerde belirlenmiş bazı özellikler de eklenebilir.

Biz eski lahinlerin ve ona benzeyen yeni lahinlerin durumlarını araştırıp inceleyerek lahinlerin sınıflarına vakıf oluruz ve nefislerimizdeki tesirlerini biliriz. Bizim gördüğümüz her şeyin neye uygun olduğunu biliriz. Her sınıfa uygun olduğu kadarını ve layık olan miktarı uyguladık. Dinleyici ve şarkıcı bunu bildiği zaman büyük bir yarar sağlar.

9. NEFİS, LAHİNLER VE FELEK ARASINDAKİ BENZERLİK

Bu konuda söylenecek söz oldukça uzun olduğundan kısa parçalar zikretmekle yetineceğiz. Bu konu hakkında söz söyleyenler ve söylenen şeyler epeyce fazladır. Bu Kindî'nin ve başkalarının nefsin filleri ve lahinlerdeki seslerin ortak cemilerine ait kısımlar arasındaki benzerliğe dair sözüdür. Bu konunun yani cemilerin zikri ileride gelecektir.

Kindî şöyle demiştir:

Basit sesler arasındaki ortak kalıplar üç çeşittir. Burada “basit”ten kastedilen “seslerin iki ucu arasında benzerlik ve üstün oran (nisebi şerife) olan”dır. Üç cemi çeşidi şunlardır: “Cem’ ellezî bi’l-erba’a”, “Cem’ ellezî bi’l-hamse” ve “Cem’ ellezî bi’l-kül” dür. Kâmil nefsin ilk kısımları da nutkî, hissî ve tabîî olmak üzere üç çeşittir. Nutki hepsini içerisine alandır. O, müzikte “cem’ ellezî bi’l-kül”e benzer. En geniş aralığa sahip olanıdır. Nutkînin olduğu her yerde his ve tabîîlik de mevcuttur. Burada “nutk” ile temyîzi kastediyoruz. Benzer şekilde mûsikîde “ellezî bi’l-kül”ün mevcut olduğunda “zü’l-erba’a” ve “zü’l-hams” de bulunur. Dörtlü mevcut olduğunda ise beşli mevcut olur.

Hissîye benzeyen ise beşli sınıftır. Bu nutkîye en yakın olanıdır. Tabîîye en yakın olanı ise dörtlüdür.

Nutkî nefis ise yedi çeşittir. Bunun sayısı, “ellezî bi’l-kül”ün sayısı ile aynıdır: Nefisteki nutkî çeşitleri şunlardır: Anlayış, akıl, ezberleme, zekâ, zan, kıyas ve ilim.

Anlayış, duyuların nefse verdiği şeylerin ona ulaşmasıdır.

Akıl, duyunun idrak ettiği şeyin tasavvurundan nefiste doğan etkidir.

Hıfz, nefsin kabul ettiği suretlerin onda karar kılmasıdır.

Zekâ, nefsin eşyayı görünüşünden kıyas etme halidir.

Zan, duyunun hükmüyle yakîn mertebesine ulaşamayan aklın halidir.

Kıyas, nefsin kıyaslama halindeki durumudur. Doğru bir kıyas yaptığı zamandır. Bununla doğru öncüllerden sonuçları çıkarmasını kastediyorum.

İlim, nefsin hak olanı idrak etmesidir.

His dört çeşittir. “Ellezî bi’l-hams” ın çeşitleri gibidir. His çeşitleri işitme, görme, tatma ve koklamadır.

“Ellezî bi'l-erba'a” nin çeşidi, “tabîî”nin çeşitleri gibi üç tanedir. Gelişimin başlaması, gelişimin bitmesi, gelişimin eksikliği. “Ellezî bi'l-erba'a”nın her bir çeşidi “tabîî” nin benzerine karşılıktır.

Nağmelerin üstünlüğü olan uyum ise nefiste kemâlât diye isimlendirilir. Kusurlar ise aykırılıktır ki, bu da “eksiklikler” diye isimlendirilir. Nefsin faziletleri ve kusurları da kıyas edildiğinde ortaya bu sonuç çıkar.

Nağmelerin uyumlu olması, uygun seslerin bir arada bulunması; aykırılığı ise bunun tam aksidir. Böylece nefsin faziletleri, nefsin itidali ve bölümlerinin bir arada bulunması anlamına gelir.

Buraya kadar anlatılanlardan ortaya çıkıyor ki lahinler, nefsi çeşitli şeylere dönüştürür. Bu durumda birbirlerine benzerlik ortaya çıkar. [Lahinler, nefislere] uyumlu olduğunda ona uyar ve uyumsuz olduğu zaman ise farklı olur. Onları isteklere ve rahatlamaya götürür, bir ihtimalle isteksizlik ve sıkıntıya sevk eder. Belki de onu sükûnete ve hissizliğe yani uyumaya sevk eder. Nefsi kızgınlık ve öfkeye, hareket etmeye ve sıçramaya veya sevince, hüzne, güvene ve korkuya götürebilir.

Dionysios nefsin faziletleri karşısında bulunan nağmeleri zikretmiştir. Adaleti sebbâbe mesles, iyi anlayışı mutlak mesna, iffeti vusta mesles, akli sebbâbe mesna, iyiliği mutlak zîr, hiddeti vusta mesna, sabrı sebbâbe zîr, erkekliği vusta zîr'e karşılık olarak görmüştür. Eskiler bu konuda çok şeyler söylemişlerdir. Burada bunları zikretmeye ihtiyaç duymuyoruz.

Lahinlerle felek düzeni arasındaki benzerlik, konum ve hareketlerdedir. Bu iki arasındaki benzerlik tabiat ve konum yönündendir. Tabiat yönünden olan benzerlik feleğin hareketinin mevzî bir başlangıcının olmamasıdır. Konum yönünden olan benzerlik ise başlangıcın farklı mevzilerilere nakledilmesinin mümkün oluşudur. Feleğin her mevzii başlangıç olabilir. Gün ortası çizgisi, burçlar feleğini her durumda karşılıklı iki alamet üzere ikiye bölmektedir.

“Ellezî bi'l-küll” ile olan diye isimlendirilen “cem'ü't-tâm” bütün ses aralıklarını ikişer defa kapsar. En büyük aralıklar, “cem' ellezî bi'l-küll”dür. Bu iki aralığın sonu farz edilen başlangıç, orta ve başlangıç sesin son (tiz) sınırındır. Biz burada farz edilen ile (başlangıçla) bamın mutlakını, vusta ile mesnanın sebbâbesini, diğeri ile ise beşinci telin bınısırını kastediyoruz.

Bütün bunlar tek şekildedir. Çünkü her ikisinden biri birleştiklerinde sanki bir şeymiş gibi duyulurlar. “Ellezî bi'l-küll merreteyn” ile olan diğerinin başına dönmesinden dolayı bilkuvve olarak dönmektedir.

Burçlar feleği on iki bölüme ayrılmıştır. Bunların her birine burç adı verilir. Bu bölümlenin yarım, üçte bir ve dörtte bir oranlarının bulunmasından dolayı yapıldığı sanılmaktadır. Bunlar “cem’ü’t-tâm”ın bölümlenmesinde bulunan şeylerdir. “Ellezî bi'l küll”deki son nağme birincinin yarısıdır. “Ellezî bi'l-hams”de bulunan ilk nağme son ve yarım gibidir. “Ellezî bi'l-erbaa” olanın birinci ise sonuncu ve üçte bir gibidir. Birinci sonuncuya “Ellezî bi'l-erbaa”, “Ellezî bi'l-küll” ile olanın dörtte biri kadar fazla olur. Bunun sebebi felek burçlarının “cem’ü’t-tâm”daki nağmelere benzemesidir. Bunun ayrıntısı konusunda gelecektir.

10. NAĞMELERİN HALLERİ

Nağme, tellerin titreşimi sırasında havanın etrafında dalgalanmasından meydana gelir. Tel titreince hava dalgalandığında alette de boşluk ve menfezler bulunduğundan bu menfezlerden boşluklara hava girmesi sonucu oraya giden havadan bir ses çıkar. Ses ve nağme birleşmeden kulak bunları birbirinden ayıramaz. Zîra o ikisi bir bütündür. Bu sese uygun olan bir diğer ses eşlik ettiği zaman onlar birleşik halde duyulur. Bir sese, ona aykırı bir diğer ses eşlik ettiğinde uyumsuz bir şekilde duyulur. Nağmeler yerlerini perdelerde bulurlar. Biz bu konuyu yerinde anlatacağız.

Ebu Nasr el-Fârâbî şöyle demiştir:

“Nağmelerde bulunan haller iki sınıftır: kemiyetleri ve keyfiyetleri. Nağmelerin keyfiyetleri lezzet, kötü görme, saflık, dağınıklık, sertlik, yumuşaklık, şiddet gibi özelliklerdir. Kemmiyetleri ise tizlik ve peslik ve bunların hızlılık ve yavaşlıklarını bilmektir.

İnsan nağmelerindeki tizlik ve peslik sebepleri aletlerdeki hızlılık ve yavaşlık sebepleridir. Hançere sanki doğal müzik aleti gibidir. Müzik aletleri ise sanki sonradan yapılmış hançerelere benzer.

Nağme bam, mesna, sebbâbe ve diğer sesler gibi bir süre müstakil olarak kalabilen sestir. Ses nağmelerden öncedir, nağmenin cinsi konumundadır. Sessiz nağme olmaz. Vurma olmadan da ses olmaz, nağmesiz de uyumlu sesler olmaz.

11. SESLENDİRMEİN SEBEPLERİ

Sesin oluşumu vurmadan kaynaklanır. Vurma, sert iki cismin hareketle birbirine temas etmesidir. Vuran ve vurulan şeyden aynı anda bir bütün halinde hava yayıldığı zaman ses ortaya çıkar. Yayılan hava birleşmenin daha sağlam olduğu zamanlarda daha açık ve daha güzel olur. Mesela bakır ve demir gibi sert ve pürüzsüz cisimler birbirine vurulunca böyle sesler çıkarır.

Vurulan şey sert veya sert bir cismin parçaları olursa ses çıkmasının imkânı daha az olur. Vurulan şey, vuran cisme direndiğinde ses ortaya çıkar. Direnemez ve yırtılırsa istenen ses çıkmaz. Sesin oluşumunun özeti işte budur.

Sesin kulağa nasıl ulaştığı konusuna gelince sesi taşıyan şey vurulan nesneden yayılan havadır. Ve kendisinden sonra gelen parçayı (havayı) harekete geçirir, önceki parçada bu hareketi kabul eder. İkinci parça kendisinden sonraki üçüncü parçayı harekete geçirir ve bu da hareket eder. Üçüncü, dördüncüyü harekete geçirir ve böylece birer birer kulak boşluğuna ulaşana kadar devam eder. Sonunda kulağa ulaşan hava parçası harekete geçer ve kulak da sesi duyar.

İnsan sesi havanın boğazdan geçmesi ve bu sırada boğazdaki bölümlere ve içinden geçtiği ağız burun gibi organların çeşitli bölümlerine çarpmasıyla ortaya çıkar.

Burada bahsettiğimiz şey, insanın kalbini rahatlatmak için dışarıdan ciğerlerine çektiği ve ısınca dışarı saldığı havadır. İnsan, aldığı nefesin havasını dışarıya tek bir seferde ve yumuşak bir şekilde verirse hissedilir bir ses oluşmaz. Kişi aldığı havayı ciğerlerinde ve onun etrafında tutsa ve onu yavaş sürekli bir şekilde boğazdaki ses tellerine ve bölümlerine çarptırarak dışarı çıkarsa o zaman nağmeler oluşur. Bahsettiğimiz bu hal üflemeli çalgılarda havanın geçişine benzer. Eğer geçiş yolunu daraltırsa nağme daha tiz olur, genişletirse nağme daha pes olur. Eğer akan hava nefesin geldiği kuvvete daha yakın bir yere çarparsa ses daha tiz olur, eğer daha uzak bir yere çarparsa ses daha pes olur. Aynı şekilde nefes gücü daha güçlü veya daha zayıf olursa ses de buna göre değişim gösterir

Benzer şekilde havanın boğazdaki ses telleri (ve bölgeler) üzerinden geçerken sert, yumuşak veya akıcı olması durumu değiştirir. Yani hava (nefes) sert ise nağme tiz, yumuşak ise sakîl (pest) olur.

Boğazın havayı veren güce (yani ciğerlere) yakın olan parçaları ud ve tanbur çalan kişinin elinden uzağa düşen perdelerle benzer.

Biz burada “muşt/tarak= eşik” a yakın olan perdeleri kastediyoruz. Bunların en yakını hınsır perdesidir. Sonra onu takip edenler gelir. Boğazdaki bu bölgeler üfleyenin ağzına yakın olan deliklere benzer. Boğazın havayı veren güce (yani ciğerlere) uzak olan parçaları ise ud ve tanbur çalan kişinin eline yakın olan perdelerle benzer. Ele en yakın olanı mücennep perdesi olup sonra bunlar aşağı doğru devam eder. Boğazdaki bu bölgeler üfleyenin ağzına en uzak deliklere benzer, üflemeli çalgıların boşluklarında akan ses (hava) üfleyenin ağzından uzak bir yere çarparsa pest bir ses oluşur.

Göğüsten çıkan havanın çarptığı yerleri belirlemek, aralarındaki yakınlığı ve uzaklığı bilmek, boğazın ne kadar açılıp daralacağını bilmek mümkün değildir. Ayrıca boğazdan duyulan nağmelerin miktarları da ancak ud, tanbur ve rebab gibi nağme yerleri perdelerle belirlenmiş olan telli aletlerden duyulan nağmelere kıyasla bilinebilir.

Bir diğer konu da insanların çoğunun sesin bir kere yükselip bir kere alçaldığını hayal etmeleridir. Bu hayallerinden dolayı sesin bir kere kafadan, bir kere de göğüsten ve o ikisi arasındaki bölgeden çıktığını zannediyorlar. Bunun da sesin tiz veya pest olmasının sebebi olduğunu söylüyorlar. Ama bu doğru değildir. Bunun sebeplerini biz zikrettik.

Havanın çokluğu, azlığı, yavaşlığı veya hızlılığı ile ses büyük, küçük, zayıf, sert veya tiz olabilir. Hava dairesel hareket ile kulağa ulaşır. Mesela durgun bir su yüzeyine bir cisim atıldığı yerden itibaren başlayan bir dalga oluşturur. Merkezden başlayan havanın hareketi gibi dairesel bir hareket alır. Bu daireler kulağa ulaşana kadar artar ve büyür. Sudaki dalga güçlü olduğu zaman kıyıya ulaşabilir. Zayıf olursa yankılanan ses gibi başladığı yere geri döner.

12. MÛSİKÎ ADI

Mûsikî sözcüğü “lahin” anlamına gelir. Lahin ise belirli bir kompozisyona göre bestelenmiş ve (çeşitli anlamları ifade etmek için) söylenen manzum sözcükleri meydana getiren harflerle birlikte söylenen nağmeler topluluğudur.

Mûsikî adının “Musikakia” adındaki en büyük felektan geldiği de söylenir. Bu felek, şan ve şerefe sahip olduğundan ve bu sanat da bu şan ve şerefe diğer sanatlardan daha layık bulunduğundan böyle isimlendirilmiştir.

Yakûb el-Kindî şöyle demiştir:

“Lahin, tiz ve pest seslerin keyif verici bir biçimde dizilmesidir. Eski filozoflara göre mükemmel lahin şiir, kompozisyon ve îkâ’ olmak üzere üç unsura sahiptir.”

Ebû Nasr el-Fârâbî ise aynı şekilde şöyle tanımlamıştır:

“Lahin, tamamı veyahut çoğu uyum halinde bulunan, bilinen bir cem’ ile belirli bir şekilde dizilen ve yine belirli bir cins ve boyutlar kullanılarak, belirli uzatmalar yapılarak, belirli bir ikâa göre birbirine intikali sağlanarak ortaya çıkarılan belirli nağmeler topluluğudur.”

Manzum harfler yani lafızlar üzerine konulan nağmelerde şiir beytindeki harfler lahnin oluşması için bestelenen nağmeden daha çok olursa, nağmeler bu harfleri doldururlar ve onların üzerine ikişer ikişer, üçer üçer, dörder dörder veya daha fazlaca dağılırlar. Sonunda nağmeler beyitlerdeki harfleri kaplarlar.

Nağmelerle birlikte bulunan harfler, nağmelerin sonlarında yani medlerde olabilirler. Yahut da nağmenin iki ucu harflerle dolar ve nağme hiç uzamaz. Ancak her nağmenin başı ve sonunu iki tarafını dolduran harflerde oluşursa uzayabilir. Birinci sınıfa “fâriğ/boş”, ikinci sınıfa ise “mümteli/dolu” denilir.

Lahin nağmeleri harflerle dolu olduğu zaman şiirin anlaşılması kolay olur ancak bu tür bestenin lezzeti ve parlaklığı azdır. Lahnin nağmeleri boş olduğunda ise şiir anlaşılması güçleşir ancak daha lezzetli ve parlak bir hale gelir. Öyleyse lahnin bestesinin güzel, şiirinin ise anlaşılır olması için ikisinin orantılı olması lazımdır.

“Boş nağmeler”in uçlarında sesli harfler bulunur. Bu sesli harfler gizlendiklerinde şiirin anlamına bir olumsuzluk getirmezler ve şiirden çok fazla bir şey kaybolmaz. Çünkü bu harfler, şiire bir şey katmayıp ondan uzatma ve terennümler dışında bir şey

eksiltmezler. Güftenin de anlaşılması, gönüllerde sadece bestenin uyandıramadığı etkiden daha derin bir etki bırakır.

Harfler nağmelerin oranlarına göre dağılırlar. Lahnin oluşturulduğu nağmeler, sayı bakımından beyitlerdeki harflerden daha fazla veya eşit olurlarsa nağmenin harfleri doldurması mümkün değildir ancak harflerin, nağmenin iki katı veya daha fazla olması halinde bu mümkün olur.

Bir kişi bir beste yapmak için kompoze edilmiş bir nağmeyi ele aldığı zaman harflerin sayısına oranına bakar. Eğer eşitseler veya nağmelerin sayısı daha fazla ise onun bütün nağmelerini doldurmanın mümkün olmadığını bilir. Eğer harfler iki katı veya daha fazla ise nağmenin harflerle dolu olması mümkündür. Nağmelerin adedi, harflerin adedinden fazla ise ondan ancak nağmesi boş, karışık, bir kısmı boş bir kısmı dolu lahinler yapabilirler. Eğer eşit iseler, hepsine gelinceye kadar her nağmenin başını beytin harflerinden birine vermesi dışında yapacak bir şey yoktur. Eğer nağmelerin sayısı harflerin sayısının iki katı, üç katı veya daha fazla ise nağmelerin harflere dağılımı birbirine eşit veya birbirinden farklı olabilir.

Eşit oluşturulan nağmelerin, eşit adette bölümleri olması gerekir. Birbirinden sayı olarak fazla olan dağılım ise nağmelerin birbirinden farklı sayıda bölümlere ayrılmasıdır. Böylece bazıları üç, bazıları dört, bazıları bir ve bazıları daha fazla olabilir. Bu bölümler, birden daha fazlasına kadar bir düzenli veya düzensiz bir halde bulunur. Çok olan az olandan veya az olan çok olandan önce gelebilir.

Eğer nağme harflerden fazla gelmiş ve artmışsa, bunun bir karşılığı olmadan artmış olması mümkündür. Sözüün manasını bozmamak için bu artan nağme başka bir harfe verilir. Bundan önceden bahsedilmişti. Hemze, vurgu (tonlama)(النبرة) ve hafif ha (ها) bunlardır. Vurgu hemzededen daha yakındır. Bunlar ihtiyaç halinde sakın harfleri taşıyan şeylerdir.

13. NAĞMELERİN HADLERİ

Başlıkla kastedilen perdelerin bölümleridir. Bazı insanlar uddaki nağmelerin, perdelerine göre farklı sayılarda bulunduğunu ve her birinin nağmeyi doğru olduğuna inandıkları bir hedefe ulaştırabileceğini zannedebilirler. Biz bu konuda daha fazla ayrıntıya ihtiyaç duyulmayacak kadarını zikredeceğiz. Bu konuyu anlatırken eksiklik yapan kişiden bahsetmeyeceğiz.

Perdelerin nağme hadleri olduğunu ve perde yerlerinin nağmelerle bilindiğini anladık ve udun bunlardan az, çok veya ikisi arasında taşıdığını gördük. Bunlardan ihtiyaç duyulmayanlardan bazıları artırma, tertip ve yardım gibi bazı sebeplerden dolayı kullanılmaktadır. Aynı zamanda nağmelerin sayısının perdelerin sayısından alındığını da anladık. Perdelerin içinde çıkarılması mümkün olmayan zarûîlerin bulunduğunu da öğrenmiş olduk.

“Zarûî” olanlar dört tanedir ve dört parmağa nispet edilirler. İnsanların çoğu bunları anlar, onlara alışkındırlar ve nağmeleri onlara nispet ederler. Bunlar eski filozoflara göre tabîî olan nağmelerdir. “Tabîî varlıklar kendilerine yöneldiği ve içinde yayıldığı şeyleri alanlardır”. Bu Eflatun’un sözüdür.

Bunlara birden beşe kadar ilave yapılabilir. Orta seviye de kullanılarak sadece altıda kalınır ve böylece diğerlerinden ayrılmış olur. Bu altı tanesi (herkes tarafından) bilinendir. Bunlar: Sebbâbe perdesi –eskiler ona “miftah/anahtar” derler-, vusta fürs perdesi, zelzel perdesi, bınsır perdesi, hınsır perdesi, mücenneb sebbâbe perdesi.

Bunun üzerine şu ilaveler yapılmıştır: vusta mücenneb perdesi, ikinci mücenneb sebbâbesi, zelzel vustası ve bınsır perdeleri arasında bulunan ve Fârâbî’nin zikrettiği garip perdesidir. Her telde mutlak bir nağme ile on nağme bulunur. Tellerin mutlakı hınsırlarının karşısında düşürüldüğünde sadece bamda on nağme kalır. Diğerlerinde ise dokuz nağme olur. Bu dört telde var olan bütün nağmeler, otuz yedi nağmedir. Bu tellere beşinci tel de eklenirse sayısı dokuz artar.

Cumhura göre lahinlerde nağmeleri kullanılan zarûî perdeler 26 tanedir. Onları beş perde kuşatır ve beş tele çıkarır. Ben burada bunun bölümlenmesini ve bu perdelerin her nağmesini özetle zikredeceğim. Bunların kendileriyle birlikte işitildiği ve iki katına çıkarıldığında onlara uyan eşi bulunur.

Bu nağmelerin “sakîl”leri ve “hafîf”leri bulunur. Her sakîlin ağırlığı kulakta bir anda duyulduğunda hafîfin iki katıdır. Sakîl nağmelerin tabakası bam ve mesles;

hafiflerin tabakası mesna ve zîrdır. Sakîllerin, hafiflerden ayrılma noktası meslesin hınsırdır. Hafiflerin sakîllerden ayrılma noktası mesnanın mutlak nağmesidir. Bu sıyahta, diğeri ise sicâhtadır.

Tiz nağmeler sakîl gücündedir. Udda tel boyunca (alt eşik)“muşt”un sınırından (üst eşik) “enf”in sonuna kadar perdelerin bölümü bu şekildedir. Bu, tının duyulduğu miktardır.

Sebbâbe perdesi ise telin uzunluğundan dokuz bölüme ayrılır. Bınsırdan 9 ve arta kalanın dokuzu ayrılır. Eskilerin vustasından ise dokuz ve yarım dokuzun kalanı ayrılır. Hınsır ise dörtte birine ayrılır.

Hınsır perdesinden tel sekiz kısma bölünür. Bir parçası sınırına yani hınsır perdesine ilave edilir. Ardından farisîlere nispet edilen “vusta kadîm” gelir. Bu durumda telden sekizde biri ve otuz ikide biri ayrılır. İki bölümlenme arasında hissedilir bir fark yoktur. Bu bölümlenmeye baktığımızda aradaki bölümlenmeyi pek çok parçalardan biri olarak bulursun. Bizim tertip ettiğimiz şekil budur. Diğeri de caizdir.

Mücenneb vusta, sebbâbe perdesi ile vusta fûrs arasındadır. Telden yedide bire benzer bir noktadan bölünür.

Zelzel vustası perdesi, ki ona Arap vustası ve “*el-muhaddeb*” de denilir, telden altıda biri ve dokuzda birinin çarpımı ayrılarak bulunur. Onun bölünmesi kendisinden önce birinci sebbâbenin mücennebinin bölünmesiyle kolay olur. O ise telin altıda birinin yarısı ayrılarak bulunur. Telin uzunluğu on iki parçaya bölünür ve her bir parça üzere vurulur. Sonra kalanın dokuzda biri düşürülür ve oradan Zelzel vustası çıkar.

“İkinci sebbâbe mücenneb” perdesinin yeri ise teldeki perdelerin arkasında vusta fûrsun benzeri aranmak suretiyle en yakın mevzi anlaşılabilir. Orada perdenin çekimini bulduğın zaman, ki bu da orta parmağın mesna perdesi üzerine koyar ve bamda benzerinin talep ederek ararsın, onu perdelerin arkasında udun enfinden bir parmak uzaklıkta bulursun. Bu diğeri mücennebe de yapılır. Doğru yer bulunana kadar bu durumun bu şekilde devam eder.

Özet olarak bu perdeler daha fazla arttırılmaz. Onları eksiltme ise zikrettiğimiz vechile mümkün olabilir.

Udun enf (üst eşigi) ile muştı (alt eşigi) arasının bir ip veya telle ölçülerek bölümlendirilmesi kolaydır. Bir tarafı enfın bulunduğu yere konulur, bittiği yerde hınsır

perdesi vurulur. Onunla bınır perdesi arasına zayıfça olmayan bir parmak koy, onunla vusta furs arasında da bir parmak, onunla da sebbâbe arasında bir parmak, bununla birinci mücenneb arasında bir parmak, bununla ikinci mücenneb arasında bir parmak vardır. Vusta furs ile sebbâbe perdesi arasında bulunan miktar bınır perdesi ile hınır perdesi arasında bulunan miktarla aynıdır. Bınırla zelzel vusta arasında ise sebbâbe mücennebi ile sebbâbe arasındaki miktarın aynıdır. Eğer vusta mücennebi vusta fursa yerine getirilirse perde sebbâbeyi takip eden perdeye doğru biraz öne alınır.

İşte bu takdirde mesnadaki bınır nağmesi ile bamın sebbâbe nağmesi arasının, zîr'in bınır nağmesi ile mesles sebbâbesi arasının, bamdaki vusta furs ile mutlak zîrin ve mesnanın hınırı arasının uyumluluğu doğrudur ve bu tecrübe edilebilir. Bu perdeler uyumlu olduğunda udun [akordu] sahih olur.

Benzer şekilde mesnada vusta zelzel ve bamda birinci mücenneb sebbâbesi sınıdır. Sebbâbe ve bınır perdeleri arasındaki miktar, vusta furs ve hınır vustası arasındaki miktar kadardır. Vusta zelzel ile ilk sebbâbe mücennebi arasındaki miktar vusta furs ve ikinci mücenneb sebbâbesi arasındaki miktar kadardır.

Bunların dışında lahin konusuna giren bir mesele kalmamıştır. Bu bölümlerin bu şekilde olduğunu izah eden uzun bir açıklamaya ihtiyaç vardır. Bunu “*el-Mukni‘ fi'n-nağam ve'l-îkâ‘*” kitabında beyan ettik ve bir kısmını Allah'ın izniyle ileride anlatacağız.

14. TANBUR PERDELERİNİN BÖLÜNMESİ

Bağdat tanburu diye de bilinen Arap tanburunun perdelerini, konumlarını ve bölümlerini dönemimizin insanları ancak duyu ile deneyerek, tahmin ve âdet yoluyla bilirler. Tanburlarında sadece ikili ve üçlü çalabilirler. Ama bunun son noktası eskiler nezdinde 10'dur. Bunun daha fazla olması da mümkündür. Ama diğer udlarda olduğu gibi bunlarda daha fazla nağmenin elde edilebilmesi için bazı yeniliklere ihtiyaç vardır..

Bu on perdenin bölümü ancak telin dörtte birinde de gerçekleşebilir. Muştun(alt eşik) sınırından telleri tutma yerinin (üst eşik) sınırına kadar tel dört parçaya bölünür. Bu dört parça da 10'a ayrılır ve her birinden ayrı bir perde çalınır.

Çoğunda ihtiyaç duyulan yedi perdedir. Hınsır perdesinden yedinci perdeye kadar eşit olarak gelebildiği gibi birbirinden farklı olarak da gelebilir. Ancak miktardaki bu değişim duyuya açık bir etkide bulunmaz. Bunu birinci kitapta ayrıntılı bir şekilde açıklamıştık. Bunun üzerine başka şeyler de ilave edilebilir.

15. NAĞMELERİN CİNSLERİ

Nağmelerin cinsleri kendilerinden zaruri perdelerin çıkarıldığı lahinleri oluşturan parçalardır. Cumhura göre en meşhur olanları üçtür. Bunların her birinde yedi nağme bulunur.

Birinci cins, bam mutlak nağmesinden oluşur. Onun nağmesi oradakilerin en pestidir ve tellerin ilki olduğunda onu engelleriz. Ayrıca bamin sebbâbesi, bınsırı, hınsırı, mesles sebbâbesi, bınsırı ve hınsırından oluşur.

İkinci cins, bamin mutlak, sebbâbe, vusta zelzel ve hınsırından, meslesin sebbâbe, vusta zelzel ve hınsırından oluşur.

Üçüncü cins, mutlak bam, vusta kadîm ve bamin hınsırındır. Bu bestelerin en uyumlu olanıdır.

Aynı zamanda birbirine uygun diğer bölgelerden de kompoze edilebilirler. Ancak bunun dışında birbirleriyle ayrı bir şekilde dizilebilirler. Tersten yani aşağıdan yukarıya doğru dizilmesi de mümkündür. Aynı dizim mesna ve zîrde de uygulanabilir.

Lahinde vusta ile bınsır uyum sağlayamaz. İshak, o ikisinin birlikte bestelenebileceğini söylemiştir. Bunlar uyumsuz gibi görünseler de güzel bir takım dokunuşlarla bu mümkün olabilir, yoksa kulak tırmalayacak bir hal kazanır. Bu tür savtlara dair şöyle bir hikâye nakledilmiştir:

Ey kalbe karşı kusur eden kişi, vakti geçtiği için sevgiyi bıraktın.

Bu şarkıda mesna üzerinde vusta ve bınsır beraber kullanılmış ve onun üzerinde birbirlerine üstün gelmeye çalışmışlardır. Bunun nasıl mümkün olduğunu yerinde izah edeceğim. Burada mesna ve diğer teler eşittir. İshak'ın sözlerini aktardık.

Mesna ve zîrdeki nağme bam ve meslestekini güçlendirmiştir. Bu yedi nağmenin her biri, bir lahnin başlangıcı olabilir.

16. LAHİNLERİN YAPILARI

Bunlar lahinlerin kendilerinden oluştuğu zorunlu yapılardır. Eski âlimler tarafından “Cem‘ ellezî bi’l-kül” diye adlandırılan bunun bir kısmıdır. Bütün nağmeleri kastetmektedirler. Toplamda yedi nağme vardır. Önceden de anlattığımız gibi ilki bamın mutlakıdır, bu tertip üzere intikale devam eder, sonuncusu mesnanın mutlakıdır.

“Cem‘ ellezî bi’l-hams” diye adlandırılan da lahinlerin bir kısmıdır. Bununla beş nağmeyi kastederler. Başu bamın mutlakı, sonu meslesin sebbâbesidir. Tertip ise aynı şekildedir ve bu nakil perdeler üzerindeki aynı nakil sistemidir. Bütün bunlar bamda, mesleste veya mesles ve mesna veya mesna ve zîrdedir.

Onun bir diğeri “Cem‘ ellezî bi’l-erba‘a”dır. Onda, dört nağme vardır. Başu bamın mutlakı, sonu hınsırdır. Özetle bu tellerden herhangi birinin başu mutlak sonu ise onun hınsırdır. Burada hınsır nağmesini kastetmektedir.

Bir diğeri ise “Cem‘ ellezî bi’l-kül ve erba‘a”dır. Bunda on bir nağme vardır. Başu mutlakın bamı sonu zîrin sebbâbesidir.

Bir diğeri ise “Cem‘ ellezî bi’l-kül ve hams”dır. Bunda on iki nağme vardır. Başu mutlakın bamı, sonu zîrin vustasıdır. Bu her hangi bir vusta olabilir.

“Dörtlülerin iki kere tekrar edilmesiyle oluşan cemi”dir. On üç nağmeden oluşur. Başu “bamın mutlakı”, sonu ise “zîrin hınsırı”dır.

Bir diğeri ellezî bi’l-kül ile ve dörtlünün iki katı olanıdır. On dört nağmeden oluşur. Başu bamın mutlakı, sonu ise beşinci telin sebbâbesidir.

Bir diğeri “Cem‘ ellezî bi’l-kül merreteyn”dır. “Cem‘u’t-Tam” olarak isimlendirilir. Bu “Ellezî bi’l-kül”ün iki katıdır. Bunda on beş nağme vardır. Başu bamın mutlakı, sonu beşinci telin hınsırdır.

Bunların hepsi önceden bahsi geçen tertip üzeredirler. Ya sebbâbeden hınsıra ve hınsıra veya sebbâbeden vusta kadime ve hınsıra veya sebbâbeden Arapların vustasına ve hınsıra kadardır. Bunlar beş telin dışındakiler içindir. Bir ile yetinilmesi ile nağmelerin sayısındaki benzerliklerine göre hesaplanırlar.

Bütün cemiler nağme ve aralıklardan oluşur. Aralık iki ucunda iki nağme ihtiva eder. Aralıkların adedi daima nağmelerden bir azdır. Beşinci teli yerinde zikredeceğim.

Tertip edilmiş lahinlerden birinin cemilerini bilmek istediğimiz zaman, vuranın parmaklarına, udun perdelerine ve lahindeki en şiddetli ve en yumuşak mevzide ulaştığı nağmeye bakarız. Biz bu nevide tertip edilmiş nağmelere önceden bakmıştık. İki

vustanın biri veya binsır çeşidinde ise bu cemilerin başkalarıyla karıştığını görürüz. Ama uygunluk yoktur.

Mücenneb nevinde mücenneb nağmesi, sebbâbe nağmesinin yerinde bulunur. Bundan bir başkasına intikal etmesi mümkün değildir. Bu nağmeleri çıkarmak ve hakikatini bilmek ancak perdeleri bölümlü olan meşhur aletlerle bizim için mümkün olabilir.

Buraya kadar zikredilenlerden ve ileride söyleyeceklerimizden, bir lahinde telif edilen nağmelerden oluşan cem'in yediden fazla olamayacağı anlaşılmıştır. Sekizincisi tekrarlanmış olur. Sekizinci ile mesnanın sebbâbesini kastediyorum. Bu kendisiyle başlanan nağmenin benzeridir. Bununla da bamın mutlak nağmesini kastediyorum.

Ellezî bi'l-küllün iki katı olan cemiye gelince (çift oktav), o küllün tekrarlanmış halidir. Çünkü ona güç katar. O ikisi kuvvet ve keyfiyet bakımından birdir. Kalan aralıkları zikredelim ve ikisine gelelim.

Perdelerden çıkan nağmeleri eskiler “aralıklar- buud/eb'âd” olarak isimlendirirler. Onlarla sesin sestem, nağmenin nağmeden uzaklığı kastedilir. Her aralık iki nağmeyi kuşatır. Her biri diğerinden daha sakîl (pest) veya daha hafiftir (tiz). Aralıklardan biri pek çok nağmesi bulunan büyük aralıklardır. Bunlara “cemiler” de denilir. Tam büyük olmayan orta ölçekli ve küçük aralıklar da onun çeşitlerindedir.

Büyük aralıklar ise “bi'l-küll” olarak isimlendirilir. Burada bütün nağmeleri kastediyoruz. Cemideki başlangıç nağmesinin son nağmenin benzeri olmasıdır ki buna “büyük uyum” denir. Bunun ilki bamın mutlakı, mesnanın sebbâbesini kapsayan aralıktır. Bu önceden bahsi geçen kısımdır. İkincisi ise bamın sebbâbesi ve mesnanın binsırını kuşatır. Üçüncüsü de bamda vusta furs ve mesna hınsırını kapsar ve zîrin mutlakı gibidir. Dördüncüsü bamın hınsırı ki o meslesin mutlakı ve zîrin sebbâbesidir. Beşincisi meslesin sebbâbesi ve zîrin binsırındır. Altıncısı mesleste vustanın mücennebi ve zîrin hınsırındır. Hepsi bu mecra üzere bulunurlar.

Önceden anlatılan aralıklar beşli ve dördü ve diğer aralıklar bunlar gibidir. “Ellezî bi'l-hams” başladığı nağme ile sondaki ve yarıdaki nağme gibidir. “Ellezî bi'i-erba'a” da ise başlangıç nağmesi bitiş ve üçte birlik nağmesi ile aynıdır. Bu her tel nağmesi ve takip eden teldeki benzerlerinde bulunur.

Aralıkların bir diğeri küçük aralıklardır. Küçüklerden biri de tanînîlerdir. İlki bamın mutlakı ve sebbâbesi arası, ardından sebbâbesi ile binsırı arasındadır. Sonra vusta

mücenneb veya vusta Furs ve hınsır arasındadır. Bu şekilde her tel üzerinde tanînî aralık olarak isimlendirilir.

Bu aralıklar ve nağmeler lahinlerde çokça kullanılan ve birbirlerine intikal eden uygun nağmelerdir. Küçükler ise bınsır nağmesi ile hınsır nağmesi ve vusta ile sebbâbe arasındadır. Bu aralıklar yarım tanînî diye adlandırılırlar. Bunların her biri aynı zamanda bakiyye diye de adlandırılır. Aslında tam olarak yarım tanînî değildir. Ancak mecazen yarım üfleme ve yarım ses denildiği gibi buna da yarım tanini denir. Aynı zamanda “yarım müdde” de denilir. Tanînî ise “bir müdde” olarak isimlendirilir.

Sebbâbe ile Arap vusta nağmeleri arasındaki ise $3/4$ tanînî diye isimlendirilir. Tanînî aralığı, lahne aralık konulurken iki nağme arasında bir meddede arttırılması mümkün olmayan miktardır. Böyle yaptığında ona $1/4$ tanînî ilave edilir. Birinci mücenneb nağmesi sebbâbenin değiştirilmesiyle olur. Ondaki nağme bınsır nağmesine uzatılır. Yumuşak ve lezzetli olmayan bir şekilde ses verir. Tecnîb, ancak lahnin bir kısmında uygulanabilir. Lahnin tamamında olması ise lezzetsiz ve uygunsuz olur. Nağme zikrettiğimizden daha fazla uzarsa kulak onu kabul etmez ve onu ayırt edemez, tatlı bir ikaya giremez.

Her zamanı iki îkâ vuruşu çevrelediği gibi, her aralığı iki nağme çevreler. Aralık zamanın aynısıdır. Dörtten fazla bölüme ayrıldığı zaman onda tanînînin dörtte birinden daha küçük bir aralık oluşur ve bu ses kulakta bir tesir oluşturmaz ve fark edilemez. Bu birinci kitapta yerinde tafsilatıyla anlatılmıştır.

17. SESLİ HARFLER

Harflerin bazıları nağmelerle uzatılır, bazıları ise uzatılmaz. Uzatılan harfler arasında kulağa hoş gelmeyenler olduğu gibi bunun aksi de vardır. Kulağa hoş gelenler kendilerine ihtiyaç duyulan şu üç harftir: “Lam”, “mim” ve “nun”.

Sesli harfler üç kısma ayrılır: “Elif”, “vav” ve “ya”. Bunlar Araplar tarafından med ve lîn harfleri olarak isimlendirilirler. Daima sözlerin sonunda lahinde uzatma sağlayan uzun seslilerdir.

“Elif”, yukarı/üst bir harf, “ya” aşağı bir harf, vav ise üst ile alt arasında orta bir harftir. Bütün bunlar aynı zamanda birleşik harfler olarak üçe ayrılır. “Elif” ve “ya” ile; “ya” ve “vav” ile; veyahut “vav” ve “elif” ile birleşmiş olabilirler. “Yaa”, “Vay” ve “ÿ” sözleri gibi.

Bütün bu saydıklarımız kolaylıkla uzatılabilir. Böylece sesli harfler dokuz olur. Onlara nağmelerle birlikte kolayca uzatılan “lam”, “mim” ve “nun” harfleri de ilave edilir. Bunlara gunne harfleri denir. Her zaman nağmelerle birlikte bulunan, onlara eşlik eden, nağmeden uzak bulunmayan, kullanımı kolay olan ve hoş giden harflerin sayısı on beşi bulur. Bu lahinlerde çokça ihtiyaç duyulan bir sayıdır.

İshak el-Mevsilî'nin nağmenin, harekeli harfin harekesi nispetinde olduğu şeklindeki görüşü doğru değildir. Bunlar Arapça'da “irab harekesi” olarak isimlendirilir ve “damme”, “fetha” ve “kesra”dan oluşurlar. Çünkü o şöyle demiştir:

“Nağmeler uzatıldıkları zaman üç harekelidir”. Burada irap harekelerini kastetmiştir. Damme uzatıldığı zaman sâkin bir “vav”, fetha uzatıldığı zaman sâkin bir “elif”, kesre uzatıldığı zaman sakin bir “ya” olur. Böylece nağmelerin harekeleri sesli harflerin harekeleri olmuş olur”. Öyleyse sakin harflerin elif, vav ve ya dışındakiler olması gerekmektedir.

Yine İshak şöyle demiştir:

“Nağmelerin sayısı harekeler açısından on ikidir”. Burada üç harfe ve onların birleşiminden oluşanları kabul etmiştir.

Ardından şöyle demiştir: “Sâkin harfte hareke veya ses yoktur” Demiştir ki: Nağmeler harflerin uzatılmış harekeleridir. Uzatıldıklarında “elif”, “vav” veya sakin “ya” olurlar.

İbnu't-Tayyib ise şöyle demiştir:

Buradan hareketle sakin harflerin “elif”, “vav” ve “ya” ve onların birleşiminden oluşanların dışında olması gerekir. Eğer öyle olsaydı, lahin boşluklara sahip olurdu. Bu boşlukları ise nağmeleri olmayan harfler doldururdu. Şiir harflerinin tamamı harekeli olmadığı gibi harekeli olanların tamamı da uzatılmaz. Sadece “lam”, “nun” ve “mim” üzerinde bir müddet durulur. Eğer (İshak), onlarda nağme olmadığını söylese de bu udla çıkarılabilir. Çünkü her birinin perdede bir yeri vardır. Diğer sakin harfler de böyledir. “Elif”, “vav” ve “ya”dan üç ses oluştuğunu böylece tamamının altıya ulaştığını, ardından uzatma ve kısaltma yoluyla farklılaşarak on iki nağme oluştuğunu söyledi. Uzatma ve kısaltma nağmedeki zamanın uzunluk ve kısalığından kaynaklanır. Bir şeyin uzamasında veya kısalmasında onu bir nağmeden başka bir nağmeye intikal ettiren bir sebep bulunmaz. Eğer böyle olsaydı uzatma ve kısaltma mertebelerine göre on ikiden daha fazla nağme doğardı. Ğına sanatını biraz bilen kişi iki eşit parça üzere olan şeyin ikinci parçasının birinci parçasının nağmesiyle aynı olacağını bilir. Birinci parçada geçen her nağme ikinci parçada aynı şekilde tekrar edilir. Şiir, bestelendiği zaman bestenin sahibinin şiir harflerinin hareketlerine uyduğunu görebiliriz. Hiç nağmeyi değiştirmeden birinci parçadaki “elif”in yerine ikinci parçada “vav” veya “ya” da geçebilir. Eğer nağmeler “elif”, “vav” ve “ya” ise ikinci parçada biricisinde nasılsa aynen tekrar edilir. “Elif”, “vav” ve “ya” nağmelere gereken seslerin harfleridir. Çünkü her durumda seslere gerekli olan incelik ve sertlik bunlarda bulunur. Buna şiddet ve yumuşaklık adı verilir. Nağme bir duruşta işitilen bir süredir. Eğer böyle ise harflere tâbî olan şey İshak’ın zannettiği gibi harf değildir. Doğru olanı şudur ki nağme harekeden asla ayrılmaz. Harf ne zaman varsa hareke de vardır. Harfin harekesi varsa nağme oluşur. Harf ya harekeli ya da sakindir. Sıfat mevsûfundan, tâbî metbûundan ayrılmadığı gibi sıfatın mevsûf, metbûun tabi olmadığı da bellidir. İşte nağmenin ne olduğu böylece ortaya çıkmış oldu.

18. TAKDİR

İshak şöyle demiştir:

Sesin miktarının mahbus (gizli-tutuk ses), mahsus (yüksek-şiddetli ses) ve ya orta seviyede olması gerekir. Her miktarın kendine uygun bir oranı vardır. Mahsus seviyedekilerin bir kısmı diğerlerinden daha önde (şiddetli), geride kalanların bazıları ise diğerlerinden daha geride mahbus bulunabilir. Bir miktar ile başladığı zaman bütün seslerin, eser sona erene kadar aynı ses üzere yapılması gerekir.

Yine İshak demiştir ki:

Nefesin kendisinden önceki “maktalarda” uzun nefese ihtiyaç duyulan yerler için hazırlanması gerekir. Kişi bu sayede onları icra etme imkanı bulur. Onun için takdir edilenden daha fazla nefes alır ve sahibi sıkılmadan zor durumda kalmadan bu yerler geçene kadar onu takdir ve idare eder. Artan nefesten maktain zayıf ve örtülü olmasını önlemek üzere güç alır. Bu en çok ihtiyaç duyulan şeylerdendir.

Aynı zamanda şöyle demiştir:

“Nağmelerin, telli ve üflemeli çalgılardaki perdelerden ve uygun oranlarda ölçülü bir şekilde çıkmaları gerekir. Gerekli orandan aşağıda kalmamalı ve onu aşmamalıdır. Telli veya üflemeli çalgıda tam olması gerektiği şekilde sağlam bir halde çıkmalıdır. Buna en çok “maktada” ihtiyaç duyulur.” Bu sözü çok güzel söylemiştir.

Bazı filozoflar şöyle demiştir :

İnsanlar arasında nefisleri ikâ‘ miktarlarını kabul etmeyenler vardır. Bunlar duydukları şeyler için veya alkışlarken dahi ritim tutamazlar. Bazılarının hançeresi nağmeyi kabul etmez ve şarkı söyleyemezler. Biz bunu çokça görmekteyiz. Bu anlamda ilk ihtiyaç duyulan şey şarkı söylenilen tabakanın belirlenmesidir. Bu sayede sahibi şiddetinden dolayı zor duruma düşmez ve sesi zayıf kalmaz.

19. VEZİNLER

Lahinler, tef'ileleri eşit olan veya tef'ileleri birbirinden fazla olan şiirlerden oluşur. Eşit olanlar, benzer; birbirine üstün olanlar ise farklı yapıdadırlar. Bu farklı yapıda olanlar eşit ve eşit olmayan bölümlerin (tefile) karışımından oluşurlar. Onlardaki farklılık birçok bölümde yahut tek bir bölümde olur.

Vezinler fasılalı mısralardan veya fasılasız (sattır) serdlerden oluşabilir. Bunların her birinin parçaları az veya çok olabilir. En fazlası sekiz, en azı iki parçadan (tefile) oluşur. Şiirdeki eşit parçalar ise şu vezne benzer:

Feûlün feûlün feûlün feûlün * feûlün feûlün feûlün feûlün⁶⁴⁴

Yahut bütün beyitte müfteilun müfteilun veya mefâilün mefâilun şeklindedir.

Farklı olan ise şöyledir:

Feûlün mefâilun feûlün mefâilun feûlün mefâilun feûlün mefâilun⁶⁴⁵

Ayrıca:

Müstef'ilun fâ'ilun müstef'ilun fa'lun * müstef'ilun fâ'ilun müstef'ilun fâ'ilun⁶⁴⁶

Ayrıca

[Müstef'ilun fâ'ilun] Mefâilun feûlun * [Müstef'ilun fâ'ilun] mefâilun feûlun⁶⁴⁷

Ayrıca

Fâilâtun fâilun fâilâtun * fâilâtun fâilun fâilâtun⁶⁴⁸

Birbirinden fazla olan [tefileler] ise şuna benzer

Fâilâtun fâilun fâilun * fâilâtun fâilun fâilân / fa'lun⁶⁴⁹

Bir diğeri:

Müstef'ilun müstef'ilun fâilun * müstef'ilun müstef'ilun fâilân / fa'lun

YahutMefülünMefülün

Her iki mısradan veya sadece birinde değişiklik olabilir. Bunun çeşitleri pek çoktur. Biz onlardan az bir kısmını örnek göstermekle yetiniyoruz.

Beytin yarısı doğru bir şekilde bölündüğünde ve haddeki son harf ikinci beytin yarısının son harfi gibi olursa o zaman beyit mısralı olur. Eğer birinci yarının tefilesi

⁶⁴⁴ Tam Müttekârib Bahri.

⁶⁴⁵ Tam Taviil bahri parçaları. Vezni sadece "mefailun"den oluşan bir çeşidi de vardır.

⁶⁴⁶ Basit mahbun bahrinin parçalarıdır. Aslında dört defa "müstef'ilun feilun" şeklindedir.

⁶⁴⁷ Mahzûf Hezec bahrinin parçalarıdır.

⁶⁴⁸ Bahri mediyinin parçalarıdır.

⁶⁴⁹ Bu da aruzu hazıflı ve vuruşları kesik ve kısa medyin bahrinin parçalarındandır.

beytin sonundaki tefileye uymazsa, mesela ilk mısranın sonunda Fâilun, ikincisinin sonunda ise Fâilan şeklinde gelirse doğru olursa beyit mesrûd olur. Eğer lafız sahih olur ve iki yarı sınırında hatadan kurtulmuş olur ise orada istirahat edilip durulabilir. Eğer öyle olmazsa orada sadece nefes almak için durmak mümkündür.

Beste yapılan nağmeler bölümdeki harflere eşit veya farklı boyutlarda verilebilir. Bunun misali şudur:

Müstef' ilun müstef' ilun veznindeki her bir bölümün “ebced ebced” gibi adedince nağme verilerek yapılmasıdır. Bu takdirde aded aynı, nağmelerin şekli ise farklı olur. Bir bölümünde “elif”.”ya”.”kef”.”lam” diğerinde “elif”. “mim”. “ze”. “he” ve diğerinde “ze”. “vav”. “ha”. “dal” veya bunun tersi şeklinde olur.

Bir bölümünde veya beytin bir mısramda nağmeler çok, diğerinde az olabilir. İkisi eşit olursa daha iyidir.

Bir nağme tek bir konumda birden fazla tekrarlanabilir. Fasıla⁶⁵⁰, beytin diğer kısmından farklı yapılabilir. Bu en güzel olanıdır. Yahut makta⁶⁵¹ böyle yapılır. Bununla nağmelerin veya bir nağmenin görünüşünü kastediyorum. O ikisi arasında eşitlik ve benzerlik de sağlanabilir.

Farklılık diğer sebeplerden dolayı da kullanılabilir. Mesela bir kısmın tiz sesli bir kısmın pest sesli yapılmak istenmesinden de kaynaklanabilir. Bu, mısranın tamamında veya mısradaki karşılığı bulunan bir bölümünde de yapılabilir.

Lahinlerin bazı kısımlarında şiddet, bazılarında yumuşaklık kullanılabilir. Bunlar beyitte bir arada bulunacağı gibi, birisi daha fazla bulunarak beyite hakim olabilir. Hepsi şiddetli veya hepsi yumuşak olabilir. Duruma göre çeşitli sebeplerden dolayı lahin bir kez şiddete bir diğer kez yumuşaklığa bir kere de orta halli bir tavra ihtiyaç duyabilir.

İkaların şiir vezinlerine uyumu ve uyumsuzluğu ve hangisinin daha iyi olacağı konusuna gelince, farklı olan elbette daha sağlam olacaktır. Tam uyumlu olan ise parlaklığı daha az olur. Onunla yapılan lahin etkisiz ve lezzetsiz olur.

İnsanlardan bu konuda çok fazla araştırma yapmayanlar bizim söylediğimizin tam tersini yani vezinlerle ikâ'lar birbirine benzerse, benzemesi ayrı olmasından daha güzeldir sanarlar, ancak böyle değildir. Bu nağmelerde olan durumun bir benzeridir.

⁶⁵⁰ Lahinde tam bir cüzün sonudur.

⁶⁵¹ Lahinde son bölümünde sesin kesilmesidir.

Vezin ve ikâ‘ arasında uzaklık olsa dahi, lahnin kendisinden oluştuğu nağme benzer değil farklıdır.

Eğer şiir, ikâ‘yla aynı vezinde yazılırsa lezzetli olmaz.

“Ey hayatıma zorluk katan, hayatımın rahatlığıyla kederlenen!”⁶⁵²

Yukarıdaki şiirde remel ikâ‘ı veya sakil-i sani ikâ‘ında kullanılmıştır. Bunların vezni o ikisi gibidir ve tatlı değildir. Bu iki ikân vezni “feûlun feûlun” şeklinde her devirde geçer. Bu ikisinden misal budur. Aralarında yakın bir oran vardır.

Sakîl-i sâniiden olan, zaman bakımından daha yavaş ve vuruşları teklidir. Bu ise zaman bakımından kısa ve her devirdeki ikinci vuruşu diğer devirlerdekinin iki katı kadardır.

“Bana seher vakti gönderdiğin ve konuştuğum elçi midir!”

İkâ vezni ile sıygalandırılırsa ki hezec asıldır, ve vezni her devirde beş vuruşlu “mütefailun mütefailun” şeklindedir, lezzetli olmaz.

Benzer şekilde bunun dışındaki vezinlerle, ikâ‘ların aynı olması durumu da böyledir. Lahinleri derinlemesine bilen kişilerin nadiren böyle yaptıkları görürülür. Hatta hiç böyle bir şarkı bulunmaz. Eğer var ise de çalgılarda kullanılan hafiflerde ve hayal yollarında ve benzerlerindedir. Eğer kasıtları işitene sözlerini tam lahin olmadan anlatmak ise bunu yaparlar.

Özetle farklı vezinler lahinlerde daha parlaktırlar ve diğerlerine göre daha sabittirler. Ancak hangi ikâların hangi şiir vezinleriyle daha uyumlu olduğu konusu uzun bir konudur ve müstakil olarak üzerinde konuşulması gereklidir. Eğer kimse konuşmamış ise bizimde ona ihtiyacımız yoktur.

⁶⁵² Bu şiir, Abbas b. Ahnef'e aittir. Aruzu mütekârib bahrindedir. Zübeyir b. Dehman'ın Ömer b. Bâne'den sakil-i evvvel vusta ile eski bir bestesi ve Hüseyin b. Mahriz'e ait sâni sakilden ikinci bir bestesi vardır.

20. LAHNİN TERTİBİ

Lahin üç şeyden oluşur: söz, beste ve îkâ'. Lahnin bölümlenmesinde uygun görülen ikinci beytin her halinde birinciyle orantılı olmasıdır. Aksi takdirde ona aykırı tiz bir sesi olur. Küçük fasılaları yani cüzlerin maktaları ve büyük fasılaları yani mısra yerlerinin farklı olarak nağme zamanların aynı halde bulunması gerekli değildir. Üçüncü beyit de ikincisi gibi olur. Birinciden sonra gelenlerin hepsi onun gibi olmaya devam eder. Eskilerin pek çoğu bir kasideyi tamamen böyle okurlardı.

Sayhanın en güzel olduğu yer, ikinci beytin birinci mısraından ortasına ve ortasından sonuna kadardır. Belki ikinci mısranın bir kısmı ile de karıştırılabilir. Ancak makta, birinci beytin maktayı gibi olması için sayhadan kurtulmalıdır.

Lahnin maktaları, nefeslerin sonları, istirahat edilen duruşlar, uzatılan nağmelerin sonları, on beş sesli harf, beytin bölündüğü şiir parçalarının maktaları üzerinde bulunur. Bunlar parçaların kenarlarıdır. Bunun dışındakiler ise sadece ileride zikredeceğim zaruret halinde bulunur. Bunların tamamının cüzleri her bir beyitte uygun ve karşılıklı olur.

Ebû Nasr el-Fârâbî lahni güzelleştirme hususunda şöyle demiştir:

“Lahnin maktalara sahip ve cüzlerinin çiftli olması lazımdır. Lahnin küçük, büyük ve orta cüzleri olmalıdır. Büyük cüzler şiirdeki beyitlerin makamında bulunur. Her cüz bir beyit makamındadır. Orta parçalar, mısraların yerine geçer. Küçük parçalar ise mısraların parçaları makamındadır.

Orta parçaların nağmelerin sayısı ve zamanlarda yani içinde bulunan îkâ' zamanlarında birbirlerine eşit olması gereklidir. Zaman aralıklarında yani duruşlarda dizimleri birbirine benzer olabilir.

Küçük parçalara gelince, onların miktarlarının farklı olması daha iyidir. Ancak eşit de olabilir.

Bir îkâ' devrinin kuşattığı nağmelerin hepsi veya büyük kısmı birbirinin aynıdır. Özellikle de zaman bakımından yakın olanlar böyledir. Onların aralarındaki fasılalar ise çok küçük fasılalardır. Orta fasıla bulunanlar yani mısralar ya uyum halinde ya da eksiksiz olur. Aralarında fasıla olmayanların hepsi uyum içerisinde olmalıdır. Birbirleriyle uyuşmayan nağmelerin kullanılması zorunlu olsa da, daha iyi olanı diğerleriyle birlikte kullanmaktır.

Nağmeden nağmeye geçiş ancak aralarında uyum bulunmayanlarla olabilir. İki nağme arasında birbirine uyan bir nağme varsa ona geçiş bundan önce gerçekleştirilir. O ikisi ile uyum içinde bulunur ve hepsi uyum içinde işitilir. Buna *temzîc* denir ve çokça kullanılır.

Cüzlerin etrafı olan maktaları anlatmaya dönelim. Ne zaman onların etrafında sesli harflerden sakın bir harf varsa uzatılması güzel ve kolay olur. Ondandır bir harf bulunursa uzatmaların bu harfte gerçekleştirilmesi ve diğerine kolayca aktarılması lazımdır.

Bu sesli harflerden biri, cüzün sonundan iki veya üç harf önce bulunursa, durmak ve nağme yapmak ancak cüzün sonunda mümkün olur. Bu durumda bir sesli harf eklenir ve nağmelerle birlikte uzatılır.

Eğer seslilerden olmayan bir harf sakın ise ve nağmenin başlangıcı yapılmışsa bu sakın harf, nağme başlangıcı yapılır ve bu sakın harfin harekelenmesi ve kısa harfin uzatılması lazımdır. Üç sesli harften biri, nağmelerle birlikte kolayca uzatılırsa ve başkalarından ise sesli bir harf eklenir. Sakın harf sesi olmayan ve kendisine sesi olan bir harf takip etmeyendir. Anlaşılması mümkündür.

Kendisini sakın takip eden harekeli harf tam bir vuruş yerinde bulunur. Harekeli harfler ya kendi hali üzere kalır, ya en az şekilde uzatılır veya harekelerine hemzeler, nebreler ve hafif bir “hâ” ilave edilir. Ne zaman harekeli bir harfe varan pek çok harf bulunuyorsa bu harf en kısa şekilde uzatılır veya vurgu, sakın bir vuruş makamına geçmesi için hafif “hâ (هـ)” ile birlikte bulunur. Onun üzerinde durulur. Çünkü harekeli üzerinde durmak zordur. Aynı şekilde sakinden harekeliye geçiş zor olur.

Vuruş konusunda da bunun benzeri şekilde cereyan eder. Vuruş ne zaman sakın olursa ondan başka bir şeye geçiş zor olur. Bu sükûnun bir kısmı, geçişin kolay olması için yumuşak bir vuruşla veya lahinde hafif bir ha, hemze ile meşgul edilir.

Bu yolla bir harfe başka bir harf ilave edildiği zaman birincinin harekesi ikincinin harekesine meylettirilir. Harekenin birinciye meylettirildiği de olur.

Beytin maktâ fâsılasına muhalif veya benzer olabilir. Muhâlif olan daha iyidir.

Beytin bölümleri üzerinde yapılan duruşlardan birindeki nefes miktarları ise farklı olmamalıdır. Nağmelerin büyüklük ve küçüklükle iktiranları bir beyit içerisinde değişiklik gösterir. Lahindeki şiddet ve yumuşaklık mevziide farklıdır. Ancak en iyi olanı bir tertip üzere ya yumuşaklıktan şiddete yahut şiddetten yumuşaklığa bir düzen

içinde olmalıdır. Böylece başlangıçtaki ilk nağme lahinde geçen nağmelerin en yumuşağı olur. Daha sonra gelen ondan daha şiddetli olur ve böylece en şiddetliye kadar ulaşılır. Yapılarda ve cinslerde beyan ettiğimiz üzere şiddette de aynı bu tertip ve düzen ile kullanılır.

Bu konuya geçişleri ilave edelim ve aklımıza gelenleri zikrederim.

Geçiş bir nağmeden başka bir nağmeye, bir aralıktan diğer bir aralığa, bir cinsten başka bir cinse yapılabilir.

Geçiş bir nağmeden bir nağmeye geçiş yapılırken istikamet veya atıf üzere yapılabilir. İstikamet üzere yapılan geçiş bamin mutlakından sebbâbesine sonra da lahnin mecrasında birleşmesi adet olan nağmeye yapılan geçiştir. Atıf ile yapılan geçiş ise başlanılan nağmeye veyahut başlangıçla atıf arasında geçen başka bir nağmeye yapılır. Atıf bu ikisinden sonra ya bir nağme sonra ya da daha fazla nağme sonra vuku bulur.

İstikamet üzere olan geçiş birbirini takip eden yahut etmeyen şekilde olur. Birbirini takip eden şeklinde orta kısımda hiçbir nağmeyi bırakmaz. Birbirini takip etmeyen şekilde ise ortadaki bazı nağmeleri birini veya daha fazlasını bırakır. Bu geçişlerden her birinde ikame yapmak mümkündür. İkame ise vecdli olan nağmenin tekrar edilmesidir.

En iyi geçiş uygun nağmeler üzerinde yapılan geçiştir. Bunların arasında uyumsuz olduğu hissedilemeyen nağmeler bulunabilir. Bir nağme ile başlanıldığında ondan uygun olana, ikincinin de yine uygun olana geçilmesi lazımdır ve böylece uyumlular arasında geçiş sağlanır.

Tam cemide tertip edilen her bir nağmenin lahninde geçiş başlangıcı yapılması mümkündür. Daha iyisi geçiş başlangıçlarının her birinden bir orta aralık uzakta olan orta nağmelere verilmesidir. Her birine geçiş yapması mümkündür nağmelerin tiz ve pes (ağır) tabakaların her birinden alınması mümkündür.

21. LAHİNLERİN NAATI (SIFATI, NİTELİĞİ)

Lahinler, eskilerin ve yenilerin icmaı üzere üç cinstir. Güçlü olan cins, kâמידir. Aynı zamanda bu cins “kavî” diye de adlandırılır. Diğer cins ise mülevvendir ki diğerinden gücü daha azdır, aynı “levnî” olarak da adlandırılır. “Nâzım” ise lahinlerin en yumuşağı, en az uyumluluğu olanıdır.

Bu, sureti münasebetiyle benzetilerek “nâzım” adı verilmiştir. Bölümleri ilk resmedilen ve nazmedilen odur.

Mülevvenin bu ismi almasının hikmeti de kendisiyle boyandığı, renklendirildiği ve ortaya çıktığı surettir.

Mukavva (güçlendirilmiş) bunlar arasında en kavî olanıdır. Kendisiyle boyandığı, süslendiği, kemale ulaştığı ve güzelleştiği surete benzetilmiştir. Nâzım, aynı zaman da “telifi” olarak da isimlendirilir.

Zengin nağmeli, çeşitlendirilmiş, süslemeleri bol, sıygaları tam ve sağlam olan lahin çok güzel ve lezzetlidir. Nağmeleri parçaların uçlarında bulunan ise bundan biraz daha aşağıdadır ve bu yarım lahindir. Nağmeleri, çeşitlilikleri ve tertipleri, fasılasında, maktanda ve geri kalanında mesrûd olması ise dörtte bir lahindir.

Bunlardan bir diğeri maktan sonra nağmeler giren lahindir. Kendisiyle istirahat edilen şeylere benzer. Ne zararı, ne yararı vardır ve bu, lahin değildir.

Fârâbî lahinlere örnek olarak şöyle demiştir:

Biz her bir lahnin iki nağme sınıfından oluştuğunu görürüz. Birisi elbisenin kumaşı ve ipi, binanın tahtası ve kerpici, diğeri ise binanın ekleme, süslemeleri ve elbisenin süslemeleri gibidir. İlk lahin türü asıllar, ikincisi ise ziyadeler (ekler) olarak adlandırılır. Ziyadelerden de lezzetli ve şık olanlar olduğu gibi, lahne eziyet verenler bulunur. Demek ki ziyadelerin lahni güzelleştirenleri ve olgunlaştıranları olduğu gibi böyle olmayanlar da vardır.

Bu, lahinleri inceleyenler için açıktır. Bundan sonra güçlü olan orta seviyedekinden ve yumuşaktan; sağlam zayıftan, tam ise eksik olandan ancak uzun araştırmayla ayrılır.

Lahinler eskilere göre haremî (الحرمی), bastî (البسطی) ve hattî (الخطی) olmak üzere üç kısımdır.

“Haremî”, şiir, telif ve îkâ‘ olmak üzere üç unsurdan oluşur. Müziğin tüm mevzularından oluşan tam bir yapıdır.

“Bastî”, telif ve şiir veya telif ve îkâ‘dan oluşur.

Şiir ve îkâ‘ bir araya gelmezler. Çünkü îkâ‘ lahin hareketinin bir özelliğidir. Bu Kindî’nin lafzıdır.

Beste ve şiirden oluşanlar hudâ ve benzeri lahinlerde olanlar gibidir. Îkâdan uzak lahinlerdir. Kıraatlerde veya hikâyelerin anlatılmasında olduğu gibi.

Telif ve îkâ‘dan oluşan ise tam vuruşlardır. Yani sadece vurarak veya üfleyerek duyulan tel lahinlerini kastediyorum. Bunlar telif edilmiş nağmeler ve ikâ‘dır.

“Hattî” ise müzik mevzuunda tek şeyden yani sadece teliften oluşur. Bu da iki kısma ayrılır. Birisi bütün hissedilenlerde görülür. Tellerin akort edilmesi sırasında çıkarılan tesviye sesi, başlangıç vuruşları gibi. Bu eskiler tarafından seslerin girişi diye isimlendirilir. Diğeri ise nefeslilerde yani mizmarlarda sesin akordunu oturtmak için yapılan üflemelerdeki seslerdir. Bu anlamda ihtiyaç duyulanları zikrettik.

22. LAHİNLERİN UYGUN ŞİİRLER ÜZERİNE UYGULANMASI

Muğannî, lahinleri uygun olan şiirlere uygulamalıdır. Bu konuyu ihmâl ettiği zaman sanatında üstün bir kişi sayılmaz.

İshâk el-Mevsılî şöyle demiştir:

“Ğınânın çeşitli cinsleri vardır. Bazıları insanı hüzünlendirir, ağlatır, kalpleri yumuşatır ve inceltir. Bunlar gazel, gençliğe ağlama, vatan hasreti, mersiye, kader ve ölüm hakkında olan ğınalardır. Bazıları da vardır ki sevinç ve mutluluk verir, insanı cömertliğe götürür. Övgü, herhangi bir olay gün ve övünçlerin anlatıldığı ğınalar da böyledir”.

Bu yeterli bir sözdür. Ben de şöyle diyorum:

Muğanni bu halleri bildiği zaman, beraber oturduğu kişinin huylarını, diğer vakitlerdeki ve o andaki rûh halini de bilmelidir. İnsan kuşun ötüşünü duyup sevinebildiği gibi aklına üzücü şeyler geldiği için hüzünlenebilir. Muğanni ayrıca meclislerin ve şarabın özelliklerinin anlatıldığı bir ğınayı dinlerken bütün bunların geçici olduğu ve bir gün onlardan ayrılacağı aklına gelebilir ve üzülür. Zühd, ölüm ve hesap günü hakkında bir şarkı dinleyip aklına tövbe edeceği, günahlarının affedileceği gelebilir. Bu durumda sevinir ve mutluluk duyar.

Bu sınırlanması zor bir konudur ve bu konuda herhangi bir yaptırım gerekmemektedir. Öyleyse muğanni arkasına baksın, ilgi duyduğu şeyleri, hareketlerini, coşkunluğunu incelesin ve onun tekliflerini, isteklerini ve hangi tür şiir ve bestelerin onu coşturacağını düşünsün ve istediği şeyi bulsun.

23. LAHİNLERDE BELİRLİ KONULAR

Eski ve güzel lahinlerde belli başlı konular vardır. Bunlardan bazıları isimlendirilmiş olup bilinmekte, bazıları ise isimlendirilmemiştir. Bu konulara uygun olan anlamlar içeren bir takım isimler verilebilir.

Bunlardan bazıları şunlardır: Sıyâh, sicâh, neberât, şezerât, sarahât, nehedât, dacerât, zecerât, tedric, zemme, ğunne, ta'lîka, tefhîm, teevvuh, nevh, terci', tercih, kerre, teşbî'a, ibdâl, istihlâl, inşâd, istiğâse, na'îr, kahkaha, hezze, itbâ', intizâ', tefkîk, tefâğur, şehikât, imâle, temattî, tevti'e, muhâhât, makta', redde, sıla, istihâle, tesvîb, sahîl, medde, hemze, tecnîbe, zahme, tekâhün, ğamze.

İşte bunlar (şarkıcılar tarafından) bilindiği zaman tekrar edilebilir, bunların mevzuları zenginleştirilebilir, bunların ve anlamında sonradan gerçekleşebilecek şeylerin iyi yapılmasına çalışılır. Bu, hattın önemli kısımlarını ve ع, ص, ط ve ن gibi bazı harflerini diğerlerine göre daha iyi yapmaya çalışan ve onlara özen gösteren bir hattatın durumuna benzer.

Bu mevzuları musikişinaslar basiretleriyle musiki kuralları çerçevesinde bilirler. Yeni lahinlerde bunlara uyan birşey olduğunda bu da bilinir. Nefisler bildiği ve alışkın olduğuna ülfet duyarlar, bunun üzerine coşkunluk artar.

Diğer sebeplerden dolayı başka isimler türetilmesi de mümkündür. Eğer bazı topluluklar kullanmışsalar da biz tefâğur (تفاغور) yerine şehikât (اشهقات) (hırıltı, anırma, "ha harfinin tekrarı) kelimesini de kullanmayı tercih etmiyoruz.

Sayhaya (الصيحة) gelince lahinde icra edilen en şiddetli sestir. **Sicâh (السجاج)** ise siyâhın iki katıdır. Uddaki yeri önceden geçtiği üzere mesles ve bamdır. Tizden petse doğru iki kat oranında geçiş yapmaktır. Sicâhın uygulama şekli ğnâda iki türlü olur. Birisi süsleme ve güzelleştirme şeklinde yapılır. Diğeri ise hançereyi rahatlatmak için yapılır. Sicâh, alt perdeye göre üst perdede daha belirgindir. Yani üst perdelerin bam ve mesles nağmeleri, fasih, yumuşak, açık ve dolgun(tok) nağmelerdir. Tiz nağmelerle birlikte olduklarında ses açık olur. Bu nağmeler tellerde ortaya çıkar ve şarkı söyleyen daha çok ses duyar ve daha sağlam söyler, nağmelerinden hiç birini kaçırmaz. Tiz nağmelerin, telde benzerleriyle bir arada bulunması halinde seste noksanlık doğar. Seslerin şiddetlenmesi şarkı söyleyeni dehşete düşürür ve onu kendi nağmelerini duymaktan ve farketmekten alıkoyar. Özellikle sesinde zayıflık olursa böyledir. Güçlü

sesi olan ise istediğini yapabilir. Ancak sesini inceltmede ve yükseltmede aşırıya gitmemesi lazımdır. Çünkü âfetler ancak sesin aşırı yükseltilmesinden kaynaklanır.

Neberât (النبرات): Başlarında hemze bulunan kısa harflerdir. Daima sesli harflerde bulunurlar.

Şezerât (الشذرات) : İnce bir şekilde başlayan kısa ve yumuşak harflerdir. Bütün bunları “rendeha” (الرندهة) diye adlandıranlar ve toplayanlar da vardır.

Sarha (الصرخة) benzeri kendisini takip etmeyen müstakil olarak kalan tiz bir sestir. Lahnin sonunda maktamdan sonra ve ortada olabilir.

Dacre (الضجرة), sıkıntı duyanın sesine benzer, ona “nezfe” de denir.

Zecra (الزجرة) dacre’ye yakındır. Duyanın işitemeyeceği kadar kısık sesle (gizli) olur.

Tedrîc (التدرج), yumuşak nağmelerden şiddetli nağmelere veya tam tersinden olabilir. Bu pek çok kez gerçekleşen bir şeydir.

Zemme (الزمة) mim harfinde olur. Dudaklar kapalıyken bütün havanın burundan sızması durumudur. Lahnlerde oldukça hoş görülür. Bunun sürekli değil belli bir miktarda olması gerekir. Bu kaide bu babta zikredeceğimiz bütün konular hakkında geçerli bir kuraldır.

Gunne (الغنة) : “nun” harfinde vaki olur. Hava harf ile teneffüs arasında bölündüğünde olur.

Ta‘lîka (التعليقة) : Lam harfî sakîl olduğunda ve genizde bir süre tutulup uzatıldığı vakit lam harfinde meydana gelir.

Tefhîm (التفخيم) nağmenin benzerleriyle takviye edilmesidir. Özetle hava yollarının genişletilmesi ve kaynaklarından ağır yollara ve tükenmeye(bitmesine) kadar getirilmesidir.

Teenvüh (التأوه), acı çeken kişinin inlemesine benzer, belki de sesin tamamı yahut büyük kısmı onula devam ettirilir ve güzel ve yumuşak olarak gelir.

Nevh (النوح), yumuşak, hüznü lahinlerde gizlice meydana gelen bir sestir.

Tercî‘ (الترجيع), baştan sona ve sondan başa bir veya daha çok kez tekrar edilen uzun pek çok nağmedir.

Tercîh (الترجيع), tercî’e benzer. O da tekrarlanan uzun nağmelerdir ve başı lahnin sonunda, sonu ise lahnin başında bulunur.

Kerre (الكرة), redde diye de isimlendirilebilir, bir nağmelenin veya bir mevziin lahinde tekrarlanmasıdır.

Teşbîa (التشبيعة), lahnin bitişinin ardından kendinden öncekilere karşı bir konumda olur. Özetle lahnin yapısının kendisinden alındığı yerlerin dışındaki bulunur. Biz bunu başka bir yerde açıklayacağız. Daha çok tellerde meydana gelir.

İbdâl (الابدال), sesli harflerden birisinin tek bir nefeste veya tek bir vakitte diğer bir harfle değiştirilmesidir. Lahinde birbiri yerine getirilmesidir. “Ya / va”, “Â / yâ”, “â / nâ” gibi. Hâ ile de değiştirilebilir. “Vâ / hâ”, “yâ / hâ”, “Vâ / ahâ” ve “vâ / heya” gibi. Şu şiirde böyledir:

و ذى شفق يلحى فقلت محذرا تنح قليلا لا يصيبك ما بيا

Bu görünen bir şafaktır, ben de dedim ki uyararak: biraz geri çekil de benim derdim sana bulaşmasın.

Bütün bunlar lahnin güzelliğini artırır ve şarkı söyleyen\ mahreçlerinin kolaylığından dolayı onunla rahatlar. Çünkü hareketlerin harfte birbirini takip etmesi hoş görülmez ve ağır gelir. Bu çeşitli sebeplerle yapılır. Çoğunlukla Mabed'in lahinlerinde ve diğer eski lahinlerde bulunur. Bunların pek çoğu bugün bilinen şarkılarda vardır.

و ذى شفق يلحى

Bu görünen bir şafaktır....

Bir diğeri:

Bunu bırak ve Herim hakkındaki sözünü tekrar et.

Bir diğeri:

Ne kuş beni teselli eder ne de

Bir diğeri

Cemil'e ait harabeleri tanıdın mı ki...

Bir diğeri

Onun bu üstünlüğüyle yetinme...

İstiğâse (الاستغاثة) yardım isteyeninin sesine benzer yumuşak üst perdeden okuma şeklidir. Onda incelik ve yumuşaklık vardır.

Tefkîk⁶⁵³ (التفكيك), (ت) ve (ي) harflerinde meydana gelir.

⁶⁵³ Seslerin bölünmesi ve parçalanması anlamında (mutçalı)

Tefâgur (التفأغر), fethalı harflerde olur. Bağdatlıların bu konuda kendilerine has bir tavrı vardır. Onlar aynı zamanda nağaniğ (النغانغ) ve meğamiz (المغامز) dedikleri tavırlara da sahiptirler. Biz bu isimleri tercih etmiyoruz.

İmâle (الامالة), lahinlerdeki bir isimlendirmedir. Sadece (ط), (ق), (ع), (ب), (ت), (ل) ve (ك) gibi mahreci yukarıda olan diğer harflerde mümkündür. Bu harflerin mahreci damaktan onun yakınına kadardır. Harf, kendisinden sonraki harekeye meylettirilir.

Redde (الردة), son sesin kesilmesinden sonra tekrar edilmesidir. Ya aynı beyitte olur ya da beytin başka bir kısmında:

....سقط النصيف

Beytin bitişinden sonra da olabilir: أم من آل مية

Bu kasidenin baş kısmıdır. Aynı beytin başında da olabilir. Özetle aynı yerin beytin maktında tekrarlanmasıdır.

İtbâ (الاتباع), ğunne harflerinin birkere veya daha fazla benzeriyle tekrarlanmasıdır. (ن)'a (ن), (م)'e (م), (ل)'a (ل) eklenmesi gibi. Bu iyi görülen bir durumdur. Bu üç harf dışındakilerde [ğunne] güzel olmaz. Bu harflerden biri benzeri olan bir diğer harfî takip ederse veya ağır yahut uzatılmış olursa diğerine tabi olur ve ikisiyle birlikte bir grup oluşur. Harf uzatılır ve nağmenin sonuna kadar üzerinde durulur. Özellikle lâmda vaki olan bu isimle anılır. Uzatıldığı ve damakta tutulduğu yani dilin damağa bitiştirildiği durumlarda olur.

Naîr (النعير), sarhoşun kendinden geçmiş olarak yaptığı sestir. Uzunlamasına bir sestir. Kesreli de olabilir ancak aşağıdaki şiirde olduğu gibi tek nefeste olur.

هل للرضى اوبة شجي لها الغضب

Kahkaha (القهقهة), yüksek sesle kesik kesik gülmeye benzer. Bağdatlıların pek çoğunun ğınalarında bulunur.

Hezze (الهزة), nağmenin titretilmesidir. Çünkü titretilen nağmelerin sürekli olması, dairesel veya boğazın içinde dönüyormuş hissi veren sesler olarak gelebilir. Bu, sesin sonunda olur.

Tamattî (التمطى), sesin nefesle, olabildiğince bir sonuç çıkıncaya kadar tamamlanmaya çalışılmasıdır.

İntizâ (الانتزاع), şiirde sevgili ile ilgili ifadelerden sonra o şeyi medhetmeye yönelme gibidir. Biz onu lahinlerde çıkış olarak isimlendirmeyiz. İnfisal yani ayrılma olarak isimlendirebiliriz. Bu uygun olur. Lahinlerde farklı düzeylerde bulunabilir.

Bazıları daha güzel olur. Eğer mısralı ise beytin ortasında bulunabilir, sonunda veya ikinci beyitte de olur. Tiz veya pest olabilir. Yumuşak olur veya olmayabilir. Güzel ve sağlam yapılmalıdır.

Tavtie (التوتنة), savttan önce bir sayha veya terennüm yahut uyumlu nağmelerle başlamak, ardından savtı getirmektir.

Mühâhât (المهااة), şehekat gibidir. Ha (ها) harfinde vaki olur. “ها, hahahâ, hahâhâ” gibi. İçinde çok “ha” bulunan ve tekrarlanan kelimelere müahat, az ha bulunan ve tekrar etmeyenlere şehekat denilir. “eh eh” gibi. Hâ hâ diye uzatılırsa yas etme ve yardım isteme için kullanılmış olur.

İstihlâl (الاستهلال), beytin bir bölümünde şarkının nağmesiz olarak serbest söylenmesidir.

Kindî, İbnu't-Tayyib ve diğerlerinin sözleri şöyledir. Demişlerdir ki :

Neşîd, şiirinin beyitlerinin veya şiir olmadığı durumlarda söz bölümlerinin başında nağmesiz olarak başlanan kısımlardır. İstihlâl ise başında nağmesiz bir kelime ile başlamakdır.

Neşîd, iki beyitten birinde ve dört beyitten ikisinde ya peşpeşe ya da ayrı ayrı olur. Bundan fazlasını ancak kaside sahipleri kullanır. Beş beyit veya daha fazlasında olduğunda tanburîler tarafından *Nasb* diye adlandırılır. Ebu'l-Ferec el-İsfahânî buna başka bir isim verilmediğini ve sadece tanburda olduğunu bildirmiştir.

Tenehhüd (التنهء), yüksek bir nefesi takip eden nağme veya nağmelerdir. Daha çok dalgalı nağmelerde olur.

Makta' (المقطع), tiz veya yumuşak, uzun veya kısa olabilir. Tiz; kısa nağmelerin sonunda tiz olarak; yumuşak, yumuşak nağmelerin sonunda yumuşak olarak gelmesiyle; uzun, sonda uzun bir seslemeyle; kısa ise uzatılmayan bir harf veya kısa bir nağme ile beytin sonunda sakin bir harf olduğu zaman olur. Daha güzel olanı maktain kısa ve tiz olmasıdır.

Maktalardan biri müste'nef olanıdır. Kendisinden önceki bir maktai kesip yeniden başlatan ve ondan ayrılan maktadır.

إني هويت صغيرة

ve

تجول خلا خيل النساء

maktaları ve benzerlerindeki gibi. Bunun maktai uzun ve yumuşaktır.

Sıla (الصلة), beytin beyitle mısraın mısra ile bağlanmasıdır. Bu beytin mısralı, maktasız ve nefessiz olması halinde gerçekleşir.

Tesvîb (التثويب), tek, uzun, yayılmış ve kırılmış sestir. Ezanın tesvibine benzer.

İstihâle (الاستحالة), sesin bir beyitte bir çeşidinden diğerine dönüştürülmesidir. Zemmeli olup bir kısmı mahsûr bir kısmı ise mahmûle çevirilmesi böyledir.

يا دار ميلة

beytinde ve benzelerinde böyledir. Onun aslı bir halden bir hale intikal ve tizlikten pestliğe ve pestten tize geçmesidir. En büyük istihâle, iki katı oranında sıyahtan sicâha veya sicâhtan siyaha intikal etmesidir. Zîrin bınısırından mesles sebbâbesine intikal de böyledir. Sicâhla başlayıp ondan sonra sırasıyla tiz perdelere geçiş veya zelzel vustasından mücenneb-i evvel vustasına geçip sonra tekrar sırasıyla geriye dönmek böyledir. Yahut zîrin hınısırından mesleste eskilerin vustasına geçip sonra aynı şekilde geri dönmekle olur. Benzer şekilde mesna ve bamda intikal sırayla olur. Bunun bilinmesiyle intikaller kolaylaşır ve onlardan faydalanma imkanı hâsıl olur.

Sahîl (الصهيل), atın kişnemesine benzeyen ve aşamalı bir şekilde çıkan nağmedir. Titreşimli olur ve nebreye benzer. İstersek nebrelere yoluyla ondan kurtulabiliriz.

Medde (المددة), bir mahreçten çıkarak bir süre kalan nağmedir. Özetle uzun bir nağmedir.

Hemze büyük, tok, göğüsten gelen bir nağme olup zefreye (inilti, inleme) benzer.

Tecnîbe (التجنيبة), herhangi bir telin sebbâbesinde olan nağmenin yumuşatılması ve ondan önce gelen mücenneb nağmesine çevrilmesidir.

Zahme ile işitilir ve hemzeye benzer. Bu sayılar çok olabilir ve çoğaltmak isteyen için geniştir. İnsanların farklılığına göre diğer bölgelerde bunların lakapları ve isimleri de değişebilir. Burada daha fazlasını zikretmeye hacet yoktur.

Tekâhün (التكاهن), nağmeleri için hançerede bir ses çıkarılan yerdir. Zîrden çıkmış gibidir. Kahinlerin sözüne ve kalın sesli insanların homurdanmalarına benzer.

Gamze (الغمزة), kendisinden önceki nağmelerin ardından bulunan parçanın maktanda görülen yumuşak tiz nağmedir.

24. VURUŞDA BELİRLİ BÖLÜMLER

Bunlar, dağdağa, mebâdi ve tafsîl, idrâc, tertîl, hab, taz'îf, tay, tecnîb, tesrîh, takannuât, nefadât, ihtilâsât, ba'serât, munsarifât, teşbîât ve cerrâtır.

Dağdağa (الدغدة) parmaklarla takip edilen histir.

Mebâdi (المبادئ) vuruş açılışlarıdır. Vuruşun iletilmesinde kullanılır ve böylece sesin pek çok devre ulaşması sağlanır. Ancak bu sırada hiçbir fasıla üzerinde durulmaz. Bir vakitte nağmeler birbirleriyle karıştırılır. Hafif ikâlar farklı şekilde kullanılır ve bunlar birbiri içine katılarak farklı şekilleri getirilir.

Tafsîl (Ayırma) (التفصيل), vuruşta hoş karşılanır. Özellikle eski ve iyi şarkılarda. Vuruşlar ve devirlerin birbirlerinden ayrılması ve fasıllarına bir şey getirilmez. Tavsil (birleştirme) tafsîlin zıddıdır.

İdrac (الادراج), devirlerden ve ağır ve yavaş vuruşlardan fasılların hafif vuruşlarla, meshalarla, gamzelerle, revmlerle veya işmamlarla doldurulmasıdır. Bu lahnin suretini değiştirmez. Lahin onunla beraber, hali üzere kalır, sadece îkâ'ın sureti değişir.

Tertîl (الترتيل), tutmak demektir. Seste güzel bulunur ve lahnin parlaklığını artırır.

Habb (الخب), yavaş söylenen şarkının hızlandırılmasıdır.

Tadîf (التضعيف), tekli vuruşların özellikle ağır îkâ' usullerinde iki katına çıkarılmasıdır. Birinin yerinde tekli vezinde ikili getirmektir.

Tay (الطى), iki şekilde olur. Bunlardan birisinde vuruş iki katına çıkarıldığında ortadan kaldırılır ve diğeri tek kalır. Bir diğeri ise vuruş îkâ'lardan birini hafifeder ve ikisinin arasını bir mesha veya gamze ile açar. Veya bir revm yapılır. Biz bunu yerinde zikrettik.

Tecnîb (التجنيب), nağmenin lahnin ortasında ve maktalarda nağmeyi yumuşatmaktır. Sebbâbe nağmesinin mücenneb nağmesiyle değiştirilmesi sayesinde olur. En güzeli lahnin ortasında ve maktalarında hafifçe yapılmasıdır. Bu nağme daima mümkün olmasından dolayı perdelerin dışından hınsır ile alınır. Bunu zorluğundan dolayı hakiki sanat ehli olmayan ayırt edemez. Çoğunlukla zemmeli lahinlerde olur. Bu konuyu zikredeceğiz.

Tesrîc (التسريح), İbn Sureycin lahinlerinden bir fenne benzer. O tanınan bir sanattır. Asrımız insanlarına göre çoğunlukla hangi îkâ'da olursa olsun genelde bınsır ile olur. Bunun sebebini ileride zikredeceğiz.

Mukannaât (المقنعات), mızrap ile ses maktalarında aşağıya doğru olur. Bineğin gemlenmesine benzer. El tellerden sağ tarafa doğru çıkarıldığında yapılır. Nefdalar da ona yakındır.

İhtilâslar (الاختلاسات), mızrapla yapılır. Vuruşun gizlice yapılmasıdır. En güzeli maktalarda olanıdır.

Be'serât (البعثرات), mızrapla iki tel arasında kendisinden hızlı ve iç içe girmiş olan ancak ikâ'dan dışarı çıkmayan bir dağılım duyulmasıdır. Bu vuruşta yerler birbirinden ayrılırsa güzel olur.

Munsarifât (المنصرفات), dinleyiciye makta gibi gelen seslerdir. Maktalara birleşirler. Makta da benzer şekilde boğazda uzun, kısa, tiz ve yumuşak olmasına göre darpta bulunur. Tavilden/uzun olandan önceden bahsedildi. Kısa ise oluşacağına dair önceden bir delil bulunmayan gunne getirilmesidir. Eskilerin munsariflerde bulunan maktalar hakkında çok güzel bir yöntemleri vardır. Bundan faydalanılabilir. Bundan ancak dinleyici hazırlık halinde ise güzel gelir. Dinleyiciye ani gelen maktalar onun coşkusu artırabilir.

Cerrât (الجرات): Tellere mızrapla vurma sonucu peşpeşe gelen nakrelerdir.

25. LAHİNLERDE GÖSTERİLMESİ HOŞ GÖRÜLEN ŞEYLER

Lahinlerde gösterilmesi hoş olan ve nefse ağır gelmeyen şeylerle kastedilen, hareketliliği arttıran bir takım özelliklerdir. Mevcut olan durumlara, beklentilere veya geçmişte yaşanan hatıralara ilgi çekmek böyledir. “Eski zamanını al...”, “o lezzetlere gel...”, “gel ve ganimet bil...”, “hayır işle...”, “şu işi yap...”, “üstün ve cömert oldun...”, “Allah bir zaman onu gözetmiştir...” veya “hatırladığım zaman...” gibi.

İnsanların çoğu, ğınalarında pek çok sözü gizlerler [idğam yaparlar]. Bazı durumlarda bu mümkündür ve söze büyük bir zarar vermez. Ancak bazı seslerin idğamı mümkün olmaz. İdğam yapmak istediği zaman nefeste bir fiili veya bir tesiri olmaz. Harflerin ğınaya dağıtılması bahsinde anlattığımız üzere idğam ayıp kabul edildiği için sadece zaruri olduğunda yapılabilir. Nağmeler harflerden fazlaysa harfler tam olarak anlaşılabilir. Ancak çaba sarf ettikten ve uzun uzun dinledikten sonra fark edilebilir. Muğannin fasih olması halinde durum böyledir. İdğam coşkuyu öldürür, lahinin parlaklığını azaltır, güzelliklerini bitirir. Benzer şekilde nağmeler harflerden çok az olursa lahin düz bir söz haline gelir, güzelliği azalır. Orta seviyede olması lazımdır.

Benzer şekilde lisanın bozukluğuyla ilgili olan şeyler, kekemelik, incelik, ıslık, sesin çatal çıkması böyledir. Harflerin yaygın olanlarıyla ve safir harfleri, ص , ز , س harflerine hususi olarak özen gösterilmesi gerekir. Harfler açık ve saf olduklarında savtın parlaklığı ve güzelliğini artırır, hoş bir hal alır. Ğunne harfleri de böyledir.

[Yukarıda zikredilen idğam, safir harflerinin kullanımı, ğunne konusunda özen gösterilmemesi ayıp olarak görülmektedir.] Bu ayıplardan bazıları kendileriyle ğına yapıldığında düzeltilebilir. Ancak ğınada bunların terk edilme imkanı varsa bu daha iyidir. Bunlardan veya pek çoğundan sakınılması mümkündür. Bu ayıplar özellikle de dilin sürçtüğü ve yerine başkalarını getirildiği harflerde olur. Bu da ya rivayette genişlik ya da harfin başka biriyle değiştirilmesiyle olur. Yahut da harf değiştirilir mesela خ; ن ل ح; ح; ش س yapılıdır. Bunlar değiştirildiğinde ve peltek okunduğunda, ğınaya olumsuzluk getirmez. Bu en az zararı olandır. Hatta bazı insanlar tarafından hoş bile karşılanabilir.

26. LAHİNDE GİZLENMESİ GÜZEL OLAN ŞEY HAKKINDA

Lahinde bazen dinlenmesi hoş olmayan şeyler olur. Bu durumda gizlenmesi amacıyla lahin sözün içine katılır. Örnek olarak من اسفل , من فوق , استراحتی , استیحاشی , deki kesreler (i sesi) tam olarak söylendiği zaman güzel görünmez. Buraların nağmelerle örtülmesi veya atlanması gerekir. Bu yüzden iki kelime bir araya geldiğinde bu beraberlikten çirkin bir söz meydana gelirse, bazı harflerin öne bazı harflerin de arkaya geçmesi ve bu uygun olmayan şekilde çıkması gerekir.

Bir şarkıcının Kâfûr el-İhdişî için şarkı söylediği nakledilir. Şarkısına Ebu Nuvas'ın “hasîb” hakkında nazmettiği şu şiirle başlamayı uygun görmüş:

- انت الخصب وهذه مصر - “Entel hasîbu ve hazîhi mısru” Sen hasîb'sin bu da Mısır”

“Hasî” de durup tekrar etmeye ve nağme yapmaya başladı. Sonunda Kâfûr şöyle demiş : “Ben hussa (yumurtalık taşak) yım bunu anladım. Sonrası ne (söyleyeceksin)?” Bunun üzerine adam utanmış ve şarkı söylemeyi kesmiş.

Söylenmediği zaman manada kapalılık olmayan (nahoş) çirkin sözleri çok tekrar etmenin anlamı yoktur. Bu kelimelerden bazıları erkeklere yakışmaz, kadınlara ise hiç yakışmaz.

Bazen “حَى”, “كَى”, “يُو” ve benzeri zayıf seslerin uzatıldığı olur. Halbuki bu kelimelerin söze katılması veya atlanması gerekir. İshak, İbrahim b. Şekele'yi şu sözünde eleştiriyordu

: “ذهبت من الدنيا و قد ذهبت مني” Dünyadan gittim o da benden gitti”

Şöyle diyordu: Bu Nabâtî'lerin sözüne benziyor. Çünkü Nabat'lar “zehebtû” deki dammeyi işba' (uzatarak) söylüyorlar ve onun üzerinde vakıf yapıyorlardı.

27. BAŞLANGIÇLAR

Dinleyicinin hoşlanmadığı şeyden kaçınmak güzeldir. Çünkü dinleyici, kulağına ilk gelen şeye ilgi duyar, hâli hazîrdaki ve gelecekteki veya umduğu, beklediği duruma uygun olmasını ister. Özet olarak özellikle meliklerin ve ileri gelenlerin meclislerinde dinleyici, güzellikleri arar.

Eğer şiirin her türüyle şarkı söylerse bu şiirlerin her birini ancak yerinde ve onu gerektiren bir sebeple kullanırlar. Bu yüzden biz de bunu araştıralım, içinde endişe, korku ve açık bir hiciv olan şarkılardan kaçınalım. Çünkü bu tür şarkılar düşmanlarına ve muhaliflerine karşı öfkelerini dindirmesi için meliklere söylenir. Bu tür şarkıları isteyen varsa yapacağımız bir şey yoktur.

28. İKA'AT

İkâ, lahnin zamanının vuruşlarla bölünmesidir. Peşpeşe gelen eşit zamanlarda eş sesler üzerinde geçiştir. Bunların her biri “devir” olarak isimlendirilir.

Usulde devir en az iki vuruştan meydana gelir. Vuruşlar Fârâbî'nin ve öncekilerin dediği gibi zamanlardan daha azdır.

İkalar nağme zamanlarının vezinleridir. Zaman ise iki vuruş arasındaki süredir, vuruştan sonra kulakta kalan sestir.

Vuruşların sayısı her zaman usuldeki zaman sayılarından bir fazladır. Bu yüzden içinde nağmeler olan lahindeki nağmeleri bir alete bakmaksızın sayabiliriz.(veya nağmeleri ölçen) Bu şöyle olur: Devirlerindeki usul vuruşlarını sayarız ve devirlerde geçen vuruş sayısından bir adet düşürürüz. Geriye kalan lahindeki nağmelerin sayısıdır. Bu vuruşlar tek tek ve îkâ'da değişmeyen usuller olduğu zaman yapılıdır.

Zamanları vuruşlar kapsar ve her birinde nağme yapılıdır. Bunların bir araya gelmesiyle lahin oluşur. Örneği aşağıda gördüğün gibidir ve her bir lafız bir vuruş mesabesindedir.

Bu, 5 vuruşun sınırladığı 4 zamandır. Herbirine bu'ud denir. Ağırdan hızlıya veya hızlıdan ağıra doğru giden sesin buududur.

İkalar iki sınıftır:

Muvassal(bitişik) ve Mufassal(ayrık). Muvassal, vuruşları ve devirleri bitişik olandır. Mufassal ise devirleri ayrı olandır. Devirler arasındaki fasılların zamanının, îkâ'daki tüm vuruşlar arasında zamanlardan daha yavaş olması gerekir. Çünkü fasıla her iki devir arasında olur ve zamanı da onun iki katı kadardır. Bu bütün îkâ'larda genel bir şarttır.

İkadaki iki devrin şiirdeki beyit gibidir. Bir devir ise mısrai gibidir. Tam bir îkâ' ancak iki devirden meydana gelir.

Fasılanın yeri iki devir arasını birleştiren bir vuruşun süresi kadardır. Buna geçiş vuruşu denir. İkinci devrin sonunda lahnin dayandığı ve beklediği bir vuruş eklenebilir. Buna da “**nakratül itimat**- dayanak vuruşu” denir.

Özellikle aralarında esler ve yavaşlamalar olan ağır vuruşlar arasında küçük ve yumuşak vuruşlar ve mızrapla revm ve işmam şeklinde dokunuşlar olur. **Rvm**, yeri anlaşılın diye vuruşu belli belirsiz yapmaktır. **İşmam** ise hafif dokunma ile veya küçük

hafif bir vuruşla göstermektir. Özetle iki vuruş arasında durma ve yavaşlama uzadıkça daha çok bunlardan biriyle [revm veya işmamla] o yeri doldurmaya ihtiyaç ortaya çıkar.

Vuruşlar katlanabilir, bu suretle birliğin yeri, zamanının ölçüsünün iki katına çıkar. Fakat bu katlama îkâ'nın bütün vuruşlarında kullanılmamalıdır. Çünkü o zaman tadı az olur. Bazı vuruşları katlamak, bazılarını olduğu gibi bırakmak daha güzeldir.

İkada bazı vuruşlar tek bir devirden veya iki devirden düşürülebilir. O zaman yeri boş kalır. Yukarıda zikrettiğimiz gibi onun yerine mızrapla bir dokunuş veya hafif bir vuruş konur. Böylece yeri hissettirilir. Buna “**temhîr**” denir.

Ağır îkâ' hızlandırabilir, hızlı olan tutulup yavaşlatılabilir. Yukarıda zikrettiğimiz gibi mufassal olan muvassal hale getirilebilir. Muvassal olan da vuruşu düşürmekle, vakfelerle (eslerle) ve bazı vuruşları gizlemekle mufassal yapılabilir.

Sonuç olarak îkâ', ses zamanının yani nağme yapılan sesin müddetinin ister az ister çok vuruşlarla bölünmesidir. Çok sayıda vuruş daha uzun yani daha yavaş ve ağır zamanda mümkündür. Az vuruşlar burada mümkün değildir; daha kısa ve seri (hızlı) zamanlarda mümkündür. Vuruşlar hızlandıkça daha uzun zamanda sayıları çoğalır.

Açık ve kuvvetli vuruşlar sayıları sınırlandırılabilen ve düşünülebilen vuruşlardır. Zayıf gizli vuruşlar ise dinlerken sayıları anlaşılamayan ve düşünülemeyen küçük vuruşlardır. Vuruşlar bir lahinde birbiriyle karışabilir veya her biri tek başına bulunabilir ve tek başına bir sanat olarak kullanılır. Çok sayıda küçük vuruşlar ile lahin mürsel muttasıl (bitişik) olur. Küçük vuruşlarla karışmayan, çok sayıdaki büyük vuruşlarla lahin, mürettel muharrer (sağlam, ölçüsü kesin) olur. Ötekine zayıflık girdiği gibi buna da kuvvet girer. Ben bunları muharrer ve mürsel hata benzetiyorum. Mürselde her zaman lezzet olmakla birlikte hatalar da bulunmakta, esneklik ve ölçüyü aşma olabilmektedir. Muharrer ise her zaman sağlam ve doğru olur.

Nakreler arasında yapılan çok veya az sayıdaki küçük vuruşlar çalgıcının gücüne, iktidarına elinin hafifliğine ve süratine veya elinin ağırlığına ve yavaşlığına göre olur. Bu sebeplerle îkâ'ların cinsleri farklı farklı iştilir. Bir îkâ' bir defasında fazladan bir vuruş veya vuruşlarla iştilirken başka birinde bu vuruşların olmamasıyla iştilir; ve kulağa değişik şekillerde farklı gelir ve karışır. Öyle ki îkâ'nın asıl cinsinden uzaklaştığı zannedilir. Bazen îkâ'daki vuruş sayılarının değişmesiyle değişir bazen de zamanın uzunluğu ve kısalığı ile değişir. Bu, bütün îkâ'ların değiştiği durumdur ki bu iki şekilden başkası yoktur.

El-Mukni fi'n-Neğami ve'l-ikâ adlı kitabıma bakanlar, eliflerin vuruşları ile ilgili türleri görebilirler. Eğer çalmada mahir ise bunlardan istediğini alır taraik ve lahinlerinde bunları kullanılır.

İkalar basit ve mürekkep devirli olabilir. Basit olan kendi cinsinin dışında başka bir devrin bulunmadığı devirdir. Mürekkep ise kendisi ile birlikte başka bir cinsten devrin bulunduğu devirdir. Özetle mürekkep devirde onunla birlikte başka bir devir cinsi olur. Sakîl-i evvel ile birlikte remel cinsinin olması gibi.

Lahinlerinde Araplar tarafından kullanılan îkâ'lar 7 tanedir. İlki remel, sonra sakîli evvel, sonra sakîli sânidir. Bunların her birinin hafifleri vardır. Sonra da hezec gelir. Hezec hafif bir îkâ' olup hafifi yoktur. Fakat ağırlaştırılabilir veya hafifleştirilebilir.

Remel en fazla 6 vuruşludur. En azı 4 vuruşlu olup bu remel'in aslıdır. Katlanmış halde en fazla 12 vuruşludur, en az ise 8 vuruşludur. Bazıları tek bırakılıp bazıları da katlanırsa en az 6 vuruşlu olur. Bu, biri katlanıp öteki vuruş tek olarak bırakıldığı zaman meydana gelir. Ancak bu 6 vuruş yukarıda bahsettiğimiz tekli(katlanmamış) 6 lı vuruşların şekli gibi değildir. Çünkü zamanların uzunluğu ve kısalığı bakımından aralarında fark vardır. Bütün bunlar zikredilen îkâ'nın ancak iki devrinde olur.

Sakîl-i evvel en fazla 8 vuruşludur. En az ise 6 vuruşlu olup sakîl-i evvelin aslıdır. Katlanmış halde ise en fazla 16 vuruşludur. En az ise 8 vuruşludur. Bu durum her bir devirde bir tanesi katlanıp diğerleri tek bırakıldığı zaman olur. Bazen 4-4 olabilir. Fakat bu güzel değildir. Çünkü bu durumda îkâ'nın şekli bozulur.

Sakîl-i sâni en fazla 10 vuruşlu olup aslı ise 8 vuruşludur. En az 6 vuruşlu olup her bir devirden bir vuruş düşürülerek yapılır.

Sakîl-i sâni katlanmış olarak en fazla 20 vuruşludur, en az 10 vuruştur. Bu her bir devirden bir vuruşun katlanıp diğerlerinin tek olarak bırakılmasıyla meydana gelir. Her bir devrin ikinci, üçüncü veya dördüncü vuruşu katlanabilir. Veyahut her bir devirde iki vuruş katlanabilir. Veyahut iki devrin birinde iki vuruş katlanır diğerinde tek vuruş katlanır. Böylece devirler arasında farklılıklar ve benzerlikler olur.

Çok vuruşlu bu îkâ'ları tümüyle katlanmış olarak kullanmak güzel değildir. Her birinin sayılamayacak kadar çok çeşitli türleri vardır. Bizim tarafımızdan lahinlerde kullanılan türü müstehad olandır. İnsanların çoğunun bilmediği türleri de vardır. Her bir ağır îkâ'nın zamanı kendi hafifinin zamanının iki katıdır.

Vuruş 3 türüdür. Güçlü vuruş, yumuşak vuruş ve orta vuruş. Güçlü olan dolgun vuruştur. Orta olan yukarıda zikrettiğimiz müstehad (sınırlı) vuruştur. Yumuşak vuruş ise sadece belli belirsiz gösterilen gizli (zayıf) vuruştur.

İkâlî nağmede gerçekleşen ve genel olarak çoğunluğun lahinlerde kullandığı en uzun süre ortalama 10 harflik ifade zamanıdır. Ancak peşpeşe 8 vuruşun zamanını hafif yapmak ve bu 8 vuruşu takiben vakfe (es) yapmak gerekir. Bu 7 zamanlı olur. Çünkü îkâ'nın zamanları daha önce zikrettiğimiz gibi daima vuruş sayılarından bir eksiktir. Bu miktar ne zaman artarsa lahinlerdeki ahenk bozulur. Bu 7 zaman peşpeşe gelen iki nağmenin başlarında kullanılır ve bu da ikiye ayrılır. Biri (خفاف الثقال) hifâfû's- Sikâl (hafif ağırların) zamanı içindir. Diğeri de 2 ye ayrılır. Ağır olmayan hafifler (الخفاف التى لا ثقال لها) için zaman olur. O diğeri ise yine 2 ye ayrılır. Son derece hafife varan bir zaman olur.

Bu, mi'zef, tekrîc, hiyal'in tariklerinde ve davul vurmada vb. kullanılan zamanlardandır.

Lahinlerde kullanılan zaman ise ilk zamanın yarısının yarısıdır (yani dörtte biri). Bu kullanılan en kısa zamandır. Bunun en büyüğü ise 8 vuruşludur.

Hezec 10 vuruşludur. Herbir devirde 5 vuruş vardır. En az ise 6 vuruşludur. Bu her bir devirde ikinci, dördüncü veya üçüncü vuruşun tay edilmesiyle oluşur. Tay etmek hafzetmek kaldırmak demektir. Hezecte devirler, benzer ve farklı olarak kullanılır. Zamanları kısa olduğu için vuruşların katlanması mümkün değildir. Güzelleştirmeleri de yok edebilir. Eski bestekarlar bu îkâ'yı çok kullanmamışlardır. Hatta Ma'bed, sadece bir savtın dışında hezeci kullanmamıştır.

Geri kalan diğeri îkâ' türleri bizde lahinlerimizde kullanılmaz. Hafifleri ise sadece hiyal, çalgılar, rebab, raks (dans) yollarında vb. kullanılır

El-Mukni' isimli kitapta bunlardan (îkâ'lardan) çokça bahsettim. İshak el-Mevsîlî'nin zikrettiğine gelince her bir cinsten sadece bir tür ve tek bir vechi(tür) zikretmişti ve kullanılan îkâ'ların tümünün bu kadar olduğunu zannetmiştir. Biz onun zikrettiklerinin îkâ' usulleri olduğunu zannetmiyoruz. Çünkü bu mesele böyle değildir. Zîra el-Mevsîlî bazılarının aslını zikrederken bazılarını zikretmemiştir. Sadece (vuruşları) katlanılan ve eksiltelen bazı türlerinden bahsetmiştir ki *el-Mukni'* de bunları açıkladık.

29. İKAYA GİRİŞ

“İkaya girdi” sözü “îkâ’nın ölçüsüne ve vuruşlarının sayısına girdi” anlamındadır. “çıkı” sözü ise bu ikisinden çıkı anlamındadır.

İka, “boğaz nağmeleri” karşılığıdır. Nağme, îkâ’ vuruşlarıyla ölçülür. Hatta îkâ’daki vuruşlar nağmelerdeki hareketlerin, îkâ’lardaki sükunlar (es’ler) ise nağmelerdeki sessizliklerin karşılığıdır. Tek zamanlarda sesle îkâ’ birbirine uygun düşerse îkâ’nın kesilmesiyle birlikte ses kesilirse bu, îkâ’ya giriş demektir. Bunlar farklı olduğunda bu da îkâ’dan çıkış, ayrılış ve uzaklaşma demek olur.

İkaların, devirlerin ve ses kesintilerindeki denkliklerinin uzun veya kısa nağmelerdekine benzer ve uygun olması gerekir. Ses kesilmesi ve fasılalar, devirlerle ölçülür ve birbirine eş olur. Ses, îkâ’nın ikinci devrinin son vuruşunda kesilir.

İki devrin birbirinden farklı olduğu mürekkep îkâ’ meydana geldiğinde bu, ayrı cinsten olduğu anlamına gelir. Çünkü aynı cins olan iki devir mürekkep değildir ve her zaman ses, bu ikisinden birinde gerçekleşir. Diğeri ise, farklı iki cinsten meydana gelen mürekkep îkâ’ya mahsustur. Bu durumun îkâ’larda düşünülmesi gerekir. Çünkü olağanüstü bir şeydir.

Bestekarın, beste yapmaya niyet ettiği îkâ’yı, onun ölçüsünü ve miktarını yani yavaş, hızlı veya orta zamanını bildikten sonra başlaması gerekir. Burada **amûdu’s-savt** (şarkının vuruşlar arasındalı fasılaları) gereklidir. Besteci sağlam yapıncaya kadar şiir beytinin ilk cüzünü onun üzerine kurar. Sonra ikinci cüzünü getirir. Bütün gayretini bu îkâ’ içerisinde koymak istediği nağmelere göre beyti tashih etmeye ve parmakta îkâ’nın ölçüsüne uydurmaya sarf eder. Mısra bittiğinde onu kontrol eder. Besteyi, îkâ’da lezzetli ve doğal görürse onu tamamlar ve yazar. Aksi halde ona uygun bir îkâ’ya, vezin doğru olursa nağmeye döner. Onu izler, daha lezzetli daha güçlü ve uygun olacak şekilde dilediği değişikliği yapar. Böylece beste, bestekarın arzu ettiği tabiatının ve bilgisinin ulaştırdığı şeye göre düzenlenmiş olur.

Bestekarın zevki, isabet veya hata etse de bilinen kanunlara ve belirlenen düzenlere göre olan bilgi, hata etmez. Bestekarın zevkine uygun ve mûsikî kaidelerine de bağlı ise bu kaideleri çerçevesinde diğersunurların da güzelliği artar. Bu şekilde lahin için kendini hazırlar. Lahne devamlı çalışmakla ve kendini çokça düzeltmekle güzelliği ve sağlamlığı artar. Bu şekilde çalışmak suretiyle eseri netleştirir. Tabiatların

(zevklerin) uyuşması için sonunda hafif vuruş olan kayıttan dinlemesi güzel olur. Udla denemesi mümkünse daha iyidir. Ud yoksa besteyi, zevkine güvendiği ve (beste) yapmamış olsa bile önceki besteleri dinleyerek kendini geliştirmiş kişiye sunar.



30. ÇALINTILAR

Usta muğanni, bir savtın lahnini alıp pek çok şekilde başka bir türe çevirebilir. Bunun gizli olanı vardır, açık olanı vardır. Gizli olanı en güzeldir. Bu durum şiirde, hitaplarda, mektuplarda de böyledir. Çünkü insanlar bunları birbirlerinden alırlar. Göze batmayan alıntılar hoş ve güzel olanıdır.

Bazen muğanni, bir savtın lahnini alır ve almış olduğu savttaki sözlerin veznine başka bir şiiri giydirir. Bu en kolay olanıdır.

Lahin olduğu gibi bırakılıp sadece îkâ‘ değiştirilebilir. Bazen îkâ‘ olduğu gibi bırakılarak lahin bir perdeden başka bir perdeye çevrilir. Böylece şarkının nağmeleri değişir, daha çok gizlenir ve başka bir kisveye bürünür. Mesela mezmûm iken mahsûra veya başka bir türe çevrilmesi gibi. Bu her lahinde kolay değildir. Bazılarında daha kolay bazılarında daha zordur. Lahindeki nağmelerin tümüne bakılıp onları olduğu gibi bırakarak, îkâ‘yı değiştirdikten sonra, bu îkâ‘yı bütün bu nağmelerde kullanmak mümkün değildir. Bilakis küçük miktarlarda eklemeler veya eksiltmeler yapmaya ihtiyaç duyulur. Bu mümkünse yerine getirilir; aksi halde, olduğunca esnek davranılır.

Bazen nağmeler yumuşatılarak veya sertleştirilerek çevrilir, ilk türünden başka bir türe dönüştürülür. Bazen nağmelere ekleme yapılarak değiştirilmesi veya eksiltmeler yapılarak daha çok gizlenmesi mümkündür. Bazen muğanni, eklemeler yaparak lahnin nağmelerini, veznini ilk vezninden değişik başka bir şiire, îkâ‘yı da başka bir îkâ‘ya çevirebilir. Böylece [çalıntılar] daha çok gizlenir. Bir şey eklemesi veya eksiltmesi en güzeldir. Ekleme ve eksiltme mümkün değilse nağmelerin yerleri değiştirilebilir. Bu şekilde bir şiir, pek çok îkâ‘lara ve değişik lahnelere dönüştürülebilir.

İshak el-Mevsilî şöyle demiştir :

“Atışarak (ğınâ söyleyen) iki kişiden biri, diğerinden daha bilgili olup arkadaşı bir ğınâ söylediğinde onun derecesine ulaşamayacağından korkarsa ve başka bir îkâ‘da o seviyeye çıkacağını anlarsa, ğınâyı o îkâ‘da söyler. Bu mümkün değilse îkâ‘nın ölçüsünü hızlıdan ortaya veya ortadan hızlıya çevirerek o şekilde söyler.”

Bu, bana göre bırakın insanları, hayvanlara bile açık bir husustur.

Yine şöyle diyor : “Dilerse îkâ‘ların cinslerinde ve ölçülerinde oynamalar yapar. Bazen hızlanır, bazen durur, bazen sakîle, hafife, remele veya hezece çevirir. Bunu yaparsa arkadaşına yetişir.”

Bu söz bir grub insanı kızdırmış ve tepki çekmiştir. Onun “Dilerse aynı anda îkâ’ların cinslerinde ve ölçülerinde oynamalar yapar” sözü bana göre zor gerçekleşir. Kim böyle bir şey yaparsa deliliğe ve çılgınlığa yeltenmiş olur. İshak bu sözünde yanılmış ve buna rağmen tekrarlamıştır. Üstelik de îkâ’ların değiştirilebileceğine dair bir şey zikretmemiştir.

Becerikli ve usta şarkıcı bazı lahinlerde esneklik gösterir, onu kendi cinsinin dışında başka bir yöne sevkeder. Onu güzelleştirip daha tatlı hale getirir. Bu işi lahinleri inceleyerek ve lahinlerdeki her bir cinsin yolunu öğrenerek yapabilir. Her biri bir sanatta sivrilebilir, öne çıkabilir ve onu iyi görebilir. Bu sanatta alışkanlığı olan akıllı biri onu dinlediğinde anlar. Aynı şekilde sonradan yapılmış lahinleri de fark eder. Nereden alındığını ve nereye yönlendirildiğini bilir.

Bir muğanniye şu ğınâyı söylerken gördüm: “Ah nice bineğimi senin için bitkin hale getirdim, onlar aksıyorken çölleri aşması için onları zorladım.”

Bu ğınâyı daha önce hiç duymamıştım. Mecliste bulunanlar onu beğendiler ve bana fikrimi sordular. Ben de “bu güzel, fakat lahni yeni” dedim. Onu araştırınca şarkı söyleyen adamın bestesi olduğunu anladık. Böyle bir şey bu ğınâyı söyleyen kişiye gizli kalmaz (söyleyen kişi tarafından anlaşılabilir).

Abdullah b. Tâhir el-Mus’abî ile ilgili bir olay anlatılır: [Abdullah] Bu sanattaki ustalığı sebebiyle yapmış olduğu bir şarkıyı Mâlik b. Ebi Semh’a ait olduğunu söyledi. Mâlik’e ait olduğu öğrenilen bu ğınâyı bir grup şarkıcı öğrendi. Halife Me’mûn’un huzurunda şarkı söylendiğinde, Abdullah da oradaydı. Savtın Malik’e ait olduğu söylendi. Mecliste bulunan İshak da, ğınânın Abdullah tarafından yapılmış olduğunu anlayıp, savtı Malik’in divanında araştırdı. Ancak ğınâyı bulamadı. İshak onun bu ustalığını ve metodunu (mezhebini) beğenirdi.

Savt şöyledir : “ Acaba sizin esiriniz olan Cerm oğullarına su verdiniz mi?

Canım senin için feda olsun susamış olanın susuzluğu yolunda”

İnsan bu ustaları taklit etme gücüne kavuşursa gerçekten en yüksek dereceye ve üstün rütbeye ulaşmış olur.

31. TELLER

Sert teller keskinlik, gevşek teller ise yumuşaklık meydana getirir. İnce teller keskinlik ve sürat, yani hareketin hızını (sağlar), kalın teller yumuşaklık ve yavaşlık meydana getirir. İnce tellerin havaya nüfuz etmesi ve onu yırtması süratindedir. Kalın teller ise kalınlığından dolayı yavaş hareket eder.

Nağmelerde keskinlik yani hafiflik ve ağırlık yani yumuşaklık ve bunların hepsinde de sertlik ve hızlı yumuşaklık bulunduğundan, bütün bu nağmeleri karşılansın ve böylece daha hoş ve mükemmel olsun diye, bu nağmelere karşılık teller konulmuştur.

Durum, İshak ve bağlıların zannettiği gibi değildir. Çünkü o, (bir) telin bütün nağmeleri karşılayabileceğini zannetti ve (gerçeği) unuttu. Hatta beş telin insanın çıkarabileceği bütün nağmeleri incesiyle kalınlığıyla, sertlikle yumuşaklığıyla taklit edecek şekilde, en mükemmel ve en güzel tarzda düzenlendiğini bilmedi.

Teller, insanların bütün tabîî nağmelerini karşılamak için filozofların fikir birliğiyle tertib ettikleri üzere beş'tir. Bu beşinci telin kurulumundaki ve orandaki durumu diğer teller gibidir. Onun udda güzel ve ilginç bir yeri vardır. Besteleri tamamlamak (mükemmelleştirmek), çalışı güzelleştirmek, nağmeleri çoğaltmak ve hakkını vermek için yardımcı olur. Çoğu insanın çalma becerileri az olduğu, kısaltmaya meylettikleri ve bu şekilde ona ihtiyaç duymadıkları için bu beşinci telden kaçınmışlardır. Daha sonra insanlar yeni teller eklemişler, eksiltmişler ve sonunda bir grup, uddlarında dört tek tel ve dört perde ile yetinmişlerdir. Bu eskilerin bildiği asıl şekildir. Bir grup ise telleri çoğaltmışlar ve perdelerin tümünü veya çoğunu kullanmışlar, teller eklemişler hatta her bir telin yeri için üç tel koymuşlardır. Bunu, nağmeleri ve seslerin şiddetini güçlendirmek için yapmışlardır. Normal olan yukarıda zikrettiğimiz gibidir. Tekrarına lüzum yoktur.

Bu beş tel meşhur akordla (tesviye) kurulduğunda bam telinin boş hali mesna telinin sebbâbe perdesi gibidir. Onun pestidir. İkisi arasındaki oran dir. Yani bir kat 1/2 orandır (bir oktavdır). Bu beşinci telin bınsır perdesinin oktavidir. İsmi de hâd'dır. İki uç arasındaki (en uzak) oran 1/4 tür. Bu dört, katın oranıdır. Her bir boş telin nağmesi kendini takip eden telin 1+1/3 kadarıdır. Ve onu takip edenin oranı ise birinci telin

yarısı ve dörtte biri kadarıdır. ($1/2 + 1/4 = 3/4$) Bu oran her telin boş hali ile hınsır perdesi arasındaki orandır.

Nağmeler arasındaki oranlar bir mislidir (aynıdır=oktavdır). Mesela telin hınsır perdesi ile onu takib eden telin boş hali, veya bir katı (oktav), mesela bamın sebbâbe perdesi ile mesnanın bınsırı veya meslesin sebbâbesi ile zîrin bınsırı veya mesnanın sebbâbesi ile hâd'dın bınsırı veya bamın boşu ile mesnanın sebbâbesi veya meslesin boşu ile zîrin sebbâbesi veya mesnanın boşu ile hâd'dın sebbâbesi veya bamdaki vusta furs ile mesnanın hınsırı ve mutlak zîr veya aynı şekilde meslesteki vusta furs ile zîrin hınsırı ve hâd'dın boşu veya bamda vusta zelzel ile zîrde mücenneb-i sâni veya yine mesnada vusta zelzel ile bamdaki mücenneb-i evvel aynı şekilde zîrdeki (vusta zelzel) ile meslesteki mücenneb-i evvel. Bunların hepsine متفقة اعظم اتفاق (en büyük uyum) denir. Veyahutta nağmeler arasındaki oranlar bir buçuk mislidir. Mesela her telin boş nağmesinin sonraki telin sebbâbe perdesi arasındaki oran gibi.

Birincisine, “Ellezî bi'l-erbaa”da olan “Ellezî bi'l-küll” ve “sülüs el-kül” uyumu denir. Bunu başka bir yerde zikretmiştik.

İkincisine ise “Ellezî bi'l-kül” uyumu denir. Bununla telin tümünün kendisini kastediyoruz. Burada kastettiğimiz uyumlu nağmelerin bütünüdür. Yani son uyum denir. Çünkü buradaki oran nağmelerin uçlarındaki(sonlarındaki) orandır.

Üçüncüsü “Ellezî bi'l-hams” uyumudur ki bu oranların dışına çıkmaz.

Filozoflarca malumdur ki hiçbir canlı şiddet ve yumuşaklık gibi belli bir ölçüsü olan bir sesle başlayıp onun dörtte birinden fazlasına ulaşamaz ki bunun yeri hâd telinin bınsır perdesidir. Çünkü o, bamın boş telinin dörtte biridir. Veya o sesin 4 katına da ulaşamaz ki en aşağıdan başlarsak burası bamın boş nağmesidir. Bu yüzden bu miktarı aletlerde koymuşlar(çıkarmışlar) ve dörtte bir ile dört katını ki tizin tizi ve pestin pesti dir. Bunları elde etmek için beşinci teli koymaya mecbur kalmışlardır. Çalgı yapımcıları 4 telle yetinebilirler.

Akortlar çoktur. Fakat genel olarak kullanılan meşhur akort her bir telin hınsır perdesi olur. Bu perde kendisini takib eden telin boş nağmesi gibidir. Bamla başlanır. Çünkü ilk teldir ve sesi ilk sestir. Ve en pest ve en büyük sestir.

Büyüklük tiz nağmeye de nispet edilir. Çünkü tiz nağmede ses büyük miktarda kaybolur. Bu ise bizim kastettiğimiz manayı ifade etmemektedir. Kim bunu kastederse

sesin ve onun gücünün kaybolduğunu kastetmektedir. Büyüklüğü pest seslere nispet eden ise ölçülerin büyüklüğünü kastetmiş olur.

Bam telinin nağmesi bu akorttan sonra boş vuruşlarda mesnanın açık teline eşit kılınır. Bundan nağmelerin güçlendirilmesi ve kalınlaştırılması kastedilir. Aynı şekilde mahmûl vuruşlarda (tarik)da mesnanın vusta nağmesi gibi sıkılır. Yine mahsûr vuruşlarda mesnanın bınır perdesine eşit kılınır. Ancak buna çok da gerek yoktur.



32. TARIKLERİN İSİMLERİ

İnsanların tarikler konusunda çok farklı görüşleri ve açıklanmaları tafsilatlı terimleri vardır. Tariklerin çoğu parmaklara geri kalanları ise perdelere nispet edilir. Parmaklara nispet edilen meşhur türler dördür:

Mutlak: hınsıra nispet edilir

Mezmûm: sebbâbeye nispet edilir

Mahmûl: vustaya nispet edilir. Mahmûl, ya ilk vusta perdesine ya da ikinci vusta perdesine nispet edilir.

Mahsûr: Bınsıra nispet edilir.

Bunların herbiri diğerine göre daha tizdir. En pesti mutlak türüdür. Onu takip eden ise daha aşağıdadır. Boş teller onu ve benzerlerini ihtiva ettiği için mutlaka “mutlak” denmiştir. Bir şey benzeri ve komşusuyla isimlendirilebilir. Bu yüzden mutlak hınsıra nispet edilmiştir.

Mezmûma mezmûm denmesinin sebebi telde ilk çıkarılan nağme olmasıdır. Sebbâbe mezmûmu ihtiva etmektedir.

Mahmûle mahmûl denmesinin sebebi iki şey arasında taşınan bir şeye benzetilmiş olmasıdır. Sanki mutlak ve mezmûm arasında taşınmaktadır. Vusta mahmûlü ihtiva etmektedir.

Mahsûra da mahsûr denmesinin sebebi sesin ve sesin gücünün onda sınırlandırılmış olmasıdır. Bınsır mahsûru ihtiva etmektedir.

Vustadakini, mahmûl-i evvel ve mahmûl-i sâni diye isimlendireni gördüm. Bununla o, iki vustayı kastetmiştir. Onun mahmûl-i evvel diye isimlendirdiği vusta-yı evvel perdesindedir. Sâni dediği ise vusta-yı sâni perdesindedir. Bazıları bınsırdakine de mahmûl demişlerdir.

Mutlaka nispet edilen bir tarikte mutlak ve mutlağın komşuları olan yani hınsır nağmeleri çok olursa biz buna mutlak tarik deriz. Hınsır nağmelerini zikretmeye gerek yoktur, çünkü onlar mutlağın benzerleridir. Bununla birlikte bu terimleri kendilerinden aldığımız yapım ustalarının zikrettiği gibi zikrederiz.

Sebbâbenin bütün lahinlere girdiğini görüyoruz. Çünkü nağmesi değişmez. Lahin cinslerinin de sadece üç cins olduğunu bilmekteyiz. Bunlar da iki vustaya ve bınsıra nispet edilir. Vusta-yı kadimde mevcut olan lahin vustaya nispet edilir, bınsırdaki de

bınsıra nispet edilir. Bu, lahnin yapısına baskın olduğu zamandır. Lahin üç cinsin dışına çıkmaz. Bu, tabiatçıların (fen bilimcilerin) duyular konusundaki söyledikleri söze çok benzemektedir. Çünkü onlar duyuları dört kabul ederler, beşincisini terk ederler. Çünkü beşinci dördü ile birlikte ortaktır. Yani görme, işitme, tatma, koklama duyularını sayarlar; dokunma duyusunu ayrıca saymaya gerek duymazlar. Çünkü dokunma duyusu bunlarla birliktedir. Bu yüzden ben de her lahinde bulunan sebbâbe nağmesini ayrı bir cins olarak saymaya gerek görmedim. Zîra bütün lahinlerde bulunmaktadır.

İki vusta ve bınsıra mecâri (mecralar) denir. Bu konudaki sözüm iki vusta perdesi ile bınsır perdesi hakkındaki sözüm gibidir. İkisi de aynıdır. Bir lahinde bu üçünden ikisi yani iki perde müşterek olduğu zaman mürecceh adını alır. Yani kalıba dökülmüş lahin demektir. Sebbâbe nağmesi yumuşadığı ve mücennep nağmesi ile değiştirildiği zaman buna tecnîb denir. Sanki lahin, bir nağmeyi diğerinin yerine koymak dışında değişmemiş, olduğu gibi kalmıştır. Mücenneb nağmesi, lahnin diğer bölümünde sebbâbe nağmesinin yerine kullanılırsa lahne yumuşaklık kazandırır. Ve o lahne mücenneb denir. Bu benim görüşümdür.

Yumuşak mezmûm, sebbâbenin mücennebine nispet edilir. Bu türde sebbâbenin mücennep perdesi, vusta furs perdesi ve vusta zelzel perdesi aynı telde peşpeşe gelerek birbirini takip eder. “Yumuşak” diye isimlendirilen mezmûm-ı evvelin zîr-mesnada ve mesles-bamda kullanılması sebebiyledir. Hacıs’de buna benzer şeylerin işitildiği vakidir. En pest tarafta olması sebebiyle daha yüksekte olan daha yumuşak olur ve o tek için sicâh olur. Buna mücennebi vusta da denebilir. Pek çok kimseden böyle dediklerini işittim.

Mücenneb-i vusta gerçekte sebbâbe perdesi ile vusta furs denilen vusta kadîm perdesi arasındaki perdedir. Kadîm vusta perdesini veya mücennebü’l-vustayı bazen de vusta zelzel kullanmaları da değiştirmedir. Çünkü bu perdenin nağmesi yani vusta furs perdesi veya mücennep vusta perdesinin nağmesi sebbâbe nağmesinin yeri ile değiştirilir. Bununla nağmenin güçlendirilmesi ve biraz tizleştirilmesi amaçlanır. Bu uygun olan lahinlerde tatlı olur. Çoğu da mutlak ve mücenneb vustadandır. Bu vusta perdesi vusta furstan başkası değildir. Bu cins için **muallak** denildiğini işittim.

Mâhûrî diye bilinene gelince günümüzde çoğu insana göre sakîl-i sâni muhaffeftir; hatta ta kendisidir. Aslında diğer tariklerde de kullanılabilir. Ancak bazı

îkâ'larda mâhûrî yapmak daha güzel olduğu için bu îkâ'larda çok yapılmış ve bu şekilde yaygınlaşmıştır. Mâhûrî kısaca îkâ'daki bazı vuruşların vurulmamasıdır. Çoğunlukla da îkâ'daki asıl tekli vuruşların bazısı kaldırılarak, işmam, ihtilas (hafif çalmak), yumuşak vuruşlar ve duruşlarla hızlandırılarak yapılır. Sanatkarlar çoğunlukla sakîl-i sânde ve hafifinde mâhûrî yaptıkları için bu ikisine nispet edilmiştir.

Muhâlif ise devirleri arasında yani îkâ'nın devirleri arasında zıtlık olandır. Bunu (Muhâlifi) duyduğun zaman hissedersin. Muhâlif iki devirden birinin vuruşlarının diğer devirdeki vuruşlara göre sayı ve düzen açısından aksi olmasıdır. Daha çok remel ve hezcede bulunduğu ve lezzetli olduğu için bu ikisine nispet edilmiştir. Yoksa diğer îkâ'larda da mümkündür ve kullanılmaktadır. Ancak göz ardı edildiği, remel ve hezece özen gösterildiği için insanlar farkına varmazlar. Bir grub insanın remel ve hezecteki tahfife Muhâlif demeleri önemli değildir.

Kısaca tarikin neye nispet edileceği bilinemediği durumlarda maktalarına veya başlangıçlarına nispet edilir. Cemaatu'd-dirâb'ın (çalgıcuların) pek çok yerlerde söyledikleri terimlere itimad edilmez. Mümkün olanlarını zikrettik.

Süreycî ise İbni Süreycîn lahinlerine benzer. Bilindiği gibi İbni Süreyc kendi döneminde bu tarz lahinleri sadece kendisi söylemiştir. Bir lahinde onun nağmelerine benzeyen nağmeler varsa ve ona Süreycî deniyorsa bu ifadenin sadece kendi lahinleri için söylenmesi gerekir. Diğerlerine ise "müserrec" ifadesinin kullanılması uygundur. Müserrec, içinde bulunduğu lahne ve nağmeye nispet edilir. Mâhûrî de içinde bulunduğu îkâ'ya ve vuruşlara nispet edilir. Lahinleri bakımından herhangi bir tarîkin İbn-i Süreyc'e nispet edilmesi gerekseydi aynı şekilde lahinleri ve ekolü cihetiyle başka tarîklerin de Ma'bed'e veya Garîz'a veya lahinlerde ekol sahibi olan başkalarına nispet edilmesi gerekir ve "Süreycî" dendiği gibi "Mabedî" ve "Ĝarîzî" de denmesi gerekirdi.

İbrahim ve İshak ile ona bağlı olanların "Bınsır mecrasında ve vusta mecrasında mezmûm" şeklindeki sözleri kendi dönemlerinde kendilerine mahsus bir görüştür. İbrahim ve İshak böyle demişlerdi. İshak'a göre mecra, vusta veya bınsır perdesinde olur. Kitabında şöyle demiştir:

"Şarkı söylemenin her tabakada iki mecrası vardır. Biri vustaya diğeri bınsıra dayandırılır." Bu sözülle, onun sebbâbenin müşterek olduğu görüşü anlaşılmaktadır. Bu ancak bilgi ve mukayese ile değil, hissetmek ve alışkanlıkla bilinir.

İshak "Hangisi mecra yapılırsa tabaka ona nispet edilir." demiştir.

Bu anlamda zevki doğrudur. Ancak mecra bize göre üçtür. Çünkü o vustayı tek saydı. Eğer biri diğerinin yerine geçerse bu uygundur.

Remel ve sakîl-i evvel isimlerini İbrahim'in kullandığı rivayet edilmektedir. Eskiler ise remeli kastederek bir zamanlı îkâ', sakîl-i evveli kastederek iki zamanlı îkâ', sakîl-i sâniyi kastederek üç zamanlı îkâ', hezeci kastederek dört zamanlı îkâ' diyorlardı. Vuruşlar artıkça zamanlar da artar. Nitekim bunu faydalı cümle ile ifade edebilirsin. Eskiler aynı şekilde sakîl, vasat, mahsûs, muhâlif, müşâkil, matvî, muzâaf ifadelerini kullanıyorlardı.



33. MUĞANNİNİN SIFATI

Bu sanatın öğretimi için en mükemmel insanların seçilmesi gerekir. Bu alanda güçlü, boğazından nağmeleri eksiksiz ve kesintisiz bir şekilde çıkarabilen güzel sesli, kabiliyetli insanların sayısı azdır. Böyle uzman kişilerle karşılaşınca onlardan öğrenilebilir, tarzları ve üslupları alınır, çoğu vakitler onlarla birlikte olunur. Ancak öğretime küçük yaşta başlatılmamalıdır. Küçük yaşta olan çocuklar gelişme çağındadırlar. Bir halden bir hale, bir gelişim aşmasından diğerine geçerler. Bu yüzden bu sanatta bir şey öğretilmemesi uygundur. Çünkü neyin doğru neyin yanlış olduğunu tam anlamıyla kavramazlar ve faydası da az olur. Uzman ve işinin ehli bir hocanın yapacağı en uygun şey, sadece nağmeleri doğru bir şekilde çıkartmaya yardımcı olmasıdır.

Bu sanatta mükemmel kişi, eğlenen, eğlendiren (veya alet çalan), şarkı söyleyen, icra eden, (sesleri) taklit edebilen ve ğınânın sözlerini doğru telaffuz edebilen kişi olup söylediği şeyin bilincinde olandır. Bu tür kişiler azdır. Bu şartları yerine getirebilen sadece üç kişidir, denmektedir: İbrahim el-Meymun⁶⁵⁴, Alleveyye ve İshak. İshak⁶⁵⁵, ilk ikisine göre daha fazla bilgili ama sesi onlara nispetle fazla güzel değildi.

“Muhsin”, sesi güzel olan kişidir, denmiştir. Başkaları da “muhsin”i, tabiat (Yatkınlık), iktidar (güç), şücâ‘ (dokunaklı, etkili ses) ve marifet (bilgi) dört özellikle vasıflandırmıştır. Bu dört özellikten herhangi birine sahip değilse “muhsin”in dörtte üçü; ikisine sahip değilse “muhsin”in yarısı; üçüne sahip değilse “muhsin”in dörtte biri kadardır. Hiçbirine sahip değilse “muhsin” değildir, demişlerdir.

Her çağda bu özelliklere sahip kişiler bulunmaz veya bulunursa da daha çok kadınlarda bulunur. Bu özelliklerin tümü bir kadında bulunursa bana göre bin “muhsin”e denktir. Kadınlar bu sanatta daha üstündürler. Kadınlarda daha kalıcı ve daha çok gelişmiştir. İshak şöyle derdi:“Şarkı söylemek erkeklerin ortaya koyduğu ve kadınların süslediği bir dokudur”.

⁶⁵⁴ İbrahim el-Mevsılî.

⁶⁵⁵ İshak el-Mevsılî

Yine İshak şöyle demiştir: “Muğanni şu üç özelliğe sahipse başka bir dördüncüsüne ihtiyacı olmaz: Rivayet (ğınâ sözlerini doğru söylemek), hikaye (sesleri taklit etmek) ve dirayet (farkında olmak, bilinçli olmak)”.

Burada sanki (İshak) şucâ’ya (etkili ses) ihtiyaç olmadığını söylemek istemiş, faydası çok olan özelliklere dikkat çekmiştir.

Malik b. Ebi’s-Semh şöyle dedi: İbni Süreyce “Falan hata yapıyor, filan doğru yapıyor” sözünün anlamı sorulunca şöyle demiştir: “Muğanni lahinlerin hakkını verir, nefesleri doldurur, vezinleri doğru tutturur, irabları belirtir, uzun nağmelerin hakkını verir, kısa nağmelerin makta‘larını güzel yapar ve ikâ‘ cinslerini doğru uygularsa doğru bir harekette bulunmuş olur”.

Bu sözü Mabed’e aktardım; o da “Eğer şarkı ğınâ hakkında ayet inseydi ancak bu şekilde inerti” diye beğenisini ifade etmiştir. Eksik ve kesik nağmeleri öğretmek güzel değildir. Çünkü bunları ancak güçlü ve bilgili kişiler öğrenebilir. Ayrıca bu tür nağmeler boğazı bozar. Zevâidileri (fazlalıkları) öğretmek de uygun değildir. Çünkü bunlarda da ek (fazladan) nağmeler vardır, lahinleri de daima değişken olup, sabit değildir. Her an sesin rengi değişir, bu da öğrenciyi şaşırtır.

Yahyâ b. Hâlid (sanırım o idi), İshak’a bir muğanni hakkında soru sormuş ve onunla ilgili görüşünü almak istemişti. İshak, “İyi şarkı söylüyor, ancak öğretmenlik için uygun değildir” demiştir. “Neden” diye sorunca “Boğazında öğrenilmesi mümkün olmayan nağmeler yüzünden. Bu muğanni devamlı çıkardığı bu nağmeleriyle bilinmektedir” diye cevap vermiştir. Bu rivayeti Attâbî ve başkaları rivayet etmiştir.

Güzel sesli öğretmen, öğrenciye kendi sesinin cinsinden özellikler kazandırır. Öğrenci onu taklid eder. Boğazlar aynı düzeyde kalmaz. Taklid ettiği seslere göre nağmeleri artar veya eksilir. Ses taklidi bu sanatta önemli bir yere sahiptir.

Şöyle anlatılmaktadır: Amr b. Bâne el-Kâtib’in boğazında bir kuruluk vardı, sesi de etkili değildi. Ancak sesleri iyi taklid eden biriydi. Sesin sahibini öylesine taklid ederdi ki onu görmeyip sadece sesi işiten kişi, sesini taklid ettiği kişi olduğunda şüphe etmezdi. Aletsiz olarak ğınâ söylerdi. Bu konuda başkalarının ulaşamadığı bir seviyede idi.

Ses taklidi konusunda anlatılan başka bir hikaye de şudur: Mesleği ölü için ağlayıp feryad etmek olan bir kişi “Deniz gelini” adı verilen bir deniz hayvanı olduğunu duymuş. Bu balık, denizden geçenleri hissedince denizden çıkıp kendini göstermiş. Saçı ve insan yüzüne benzeyen bir yüzü varmış. Isık çalar gibi bir ses çıkarır, onu işitenlerse elinde olmadan kendini ona doğru atarlarmış. Bu yüzden insanlar onu duymamak için kulaklarını tıkarlarmış. Bu adam gemiye binmiş ve balığın bulunduğu yere ulaşmışlar. Denizciler balığa yaklaşıncı kulaklarını tıkayıp adama da aynı şeyi yapması için işaret etmişler. Adam kabul etmemiş ve “Beni direğe bağlayıp bırakın” demiş. Onlar da adamın dediğini yapmışlar. Balık denizden çıkıp kendini göstermiş ve o ıslık sesini çıkarmış. Adam bir müddet şuurunu kaybettikten sonra kendine gelmiş. Balığın çıkardığı sesi de tamamen kavramış. Ölüler için feryad ederken ve lahinlerinde o sesi taklid etmeye başlamış. Sonra o ses adamdan alınarak başkaları tarafından taklid edilmeye başlamış. Adam memleketine döndüğünde bu konuda zamanının çok önemli bir kişisi olmuş.

Şu olay da nakledilmektedir: İbn-i Câmi ve İshak, Harunureşid’in meclisine geldiler. İbn-i Câmi’nin Medine’de çok sevdiği bir karısı vardı. İbn-i Câmi, Harunureşid’e karısı ile ilgili haber vermesi için posta memuruna emir vermesini rica etmişti. İshak, İbn-i Câmi’nin müzikteki kabiliyetini ve becerisini ortaya çıkarmak için bir gün karısının vefat ettiğine dair İbn-i Câmi’ye uydurma bir haber vermesini Harunureşid’e söyledi. Böylece İbn-i Câmi’nin hanımına olan muhabbeti ve uydurma vefat haberinden dolayı hissedeceği gam ve keder ortay çıkacaktı. Posta çantası geldi. Çanta açıldı ve içinde uydurma vefat haberi İbn-i Câmi’ye okundu ve taziyede bulunuldu. İbn-i Câmi öylesine bir kederle doldu ki Harunureşid ona şaka yaptığını söyledi ve ğınâ söylemesini emretti. O da her zaman söyleyegeldiği hüznü matem ğınalarını söylemeye başladı. Mecliste ağlamayan kimse kalmadı. İshak da bu esnada İbn-i Câmi’nin çıkardığı nağmeleri tesbit etmeye başladı ve fazladan harika nağmeler ortaya çıktığını gördü.

Bu tür nağmeler, düşük, kesik ses sahibinden değil, ancak güzel ve güçlü ses sahibinden ortaya çıkar. Öğrencinin sesinde bir zayıflık meydana gelir ve sesinin kesileceği anlaşılırsa becerikli hoca ona şefkat edip güçlü şarkılardan vazgeçerek, yumuşak ve hafif şarkılara yönlendirir. Yumuşak şarkılar böyle öğrenciler için daha

kolay olur. Diğer şarkılar ise onu müşkil duruma sokar, kusurunu artırır ve sesine zarar verir. Zayıf sesli bir kişi güçlü şarkılar söylediği zaman yorulur, ona fayda vermek bir yana zarar verir ve sesi kesilir.



34. ŞEMÂİL

Muğanninin çenesini büzmemesi, boynunu eğmemesi, fazla öne veya arkaya vücudunu almaması, bütün bedenini hareket ettirmemesi, sağa sola eğilmemesi, yüzünü kasmaması, damarları şişip gözleri yerinden oynayacak kadar kendini sıkması, bir taraftan diğer tarafa hareket etmemesi güzel olur. İrap hareketleri olan zamme, fetha ve kesreyi göstermek için dudakların şeklini değiştirmek ise aşırıya kaçmamak şartıyla sakıncalı görülmez. Çünkü dudağın hareketleri hareketlerin gücünü açığa çıkararak ve tamamlanmasını sağlayan ek hareketlerdir. Kesreyi göstermek için aşırıya kaçmak en çirkin olanıdır. En güzel işaret gözle, kaşla, avuçla, omuzlarla ve başla az miktarda yapılır.

İnsanlardan bazıları bu işaretleri kullanırlar ve insanları şaşırtıp ğınâyı düşünmekten alıkoyabilirler. Hatta işaret ğınâyâ karışır ve ondan bir parçaymış gibi gözükür. Ğınâda bir noksanlık olmadığı zaman bazıları işaretle yetinerek nağmeyi tamamlamazlar ve lahni icra etmezler. Özellikle de maktalarda. Buralarda muğâlata yaparlar. İnsanları şaşırtırlar ve “Öyle işaretler vardır ki sözlerden daha etkilidir.” sözüne inandırırılar. Özellikle de bu konuyu hafife aldıkları zaman. Bu, sanatta bir çarpıtmadır, çirkindir ve dilsizliğe işaret eden susmalardır.

Bazen temvîhe (işaret, karıştırmak) ihtiyaç duyulabilir ve hoş görülebilir. Ki bu bizim konumuzun dışındadır. İshak el-Mevsılî'nin ileri seviyede olmasına rağmen hükümdarların huzurunda yapmış olduğu temvihler vardır. Bu durum meliklerin gönüllerinde işgal ettiği konumu ve talihi sebebiyle uygun olabilir. Şöyle hoş bir olay zikrederler: Döneminin çalgıcılarından Rebreb, Mu'tasım veya Vâsık'ın huzurunda çalgı çalma konusunda onunla tartıştı. İshak şöyle dedi: Ben çalmayı bıraktım, ondan vazgeçtim fakat bende kimsede olmayan bir şey ondan kaldı. Udunun akordunu boz dedi. Rebreb de öyle yaptı. İshak onu aldı inceledi ve “bu inatçı bir adamın akord bozmasıdır dedi.” Sonra bir ğınâ çaldı. Nağmelerini yadırgayan olmadı. Mutasım bu işe şaşırdı. “Bunu nasıl yaptın?” diye sordu. “Farısı alimlerden bunu öğrendim ve zamanla yapmaya alıştım” dedi. Mutasım cariyelerine de öğretmesini isteyince, “onlar için mümkün değil çünkü çok zor, ben ancak seneler sonra bunu yapabildim.” diye cevap verdi. Orada bulunanları bu yaptığı işin sanatta bir kanunu ve işleyen bir kuralı vardır diye düşündürdü. Halbuki böyle değildi. O sadece udu eline alıp bozulmuş ve

bozulmamış nağmeleri inceledi, yerlerini tespit etti ve onları güzelce hesapladı. Sonra az nağmeli bir ğınâ çaldı. Kullanılması zorunlu olan nağmeleri kullandı. Bazı kusurları oldu ise de göz ardı edildi. Bu onun için caiz oldu. Bu hoş ve tuhaf (ilginç) bir şeydir. Eğer onun yaptığıının sanatla ilgisi olsaydı herkes bu işi beceren ve bilen kişiden öğrenebilirdi.

Bazıları mecliste udu arkadan çalar ve yeni bir şey yaptığını zanneder veya parmaklarını elbisesinin koluna dolar, bir teli serbest bırakıp diğerini tuttuğunu zanneder. Nağme dağınık bir şekilde işitildiğinde güzel bir şey yaptığını düşünür. Arkadan çalmak bağlı bir insan gibi elleri arkaya çevirmekle olur. Eller bu halde iken udu o şekilde çalar.

35. BOĞAZLARIN ÖZELLİKLERİ (SIFATLARI)

Boğazların bazı özellikleri şunlardır. şeciyyü (الشجي) (hüzün), nedâ (الندى) ve ratıb (الرطب) (ıslaklık); bu ikisi aynıdır.

Zevâidî : (الزندی) Bunda nağmeler fazla yoğun olur. Münağğam da zevâidî gibidir.

Mücelcel : (المجلجل) Güçlü bir gürültülü ses halidir.

Ebah (kısık): (الابح) Aşırı olmadığı müddetçe hoştur. Aşırı olursa kesik bir ses olur. İshak'a "hangi boğaz en güzeldir?" diye sorulduğunda "kısık ve yorgun" diye cevap verdi.

Mudevver : (المدور) Yüksek sese meyilli orta bir sestir.

Cehr : (الجهير) Nağmeleri açık pest güçlü bir sestir.

Emles : (الاملس) Saf bir sestir. Her türü makbuldür.

Yine bu boğaz türlerinde **eceş** (الاجش)(genizden gelen şiddetli ses), **şa'as** (الشعث) (dağınık ses), **Muhannâk veya muhnâk** (المحنق) (öfkeli, kızgın ses) dar ve kesik bir ses.

Katî' : (القطيع) Muganninin kesik sesine benzer, bu sese sahip biri nağmelerin hakkını veremez.

Muzlim: (المظلم) Nağmelerinin tümünün veya çoğunun fısıltılı, belirsiz olduğu sestir. Bazen tellerdeki ses böyle olur. Mantıkî, muzlimden daha aşağıda bir sestir.

Hirk : (Yırtık) (الخرق) Genişleyen ve nağmeleri ölçüsüz bir şekilde dağılarak çıkacak bir şekilde aşırı olan bir sestir. Nağmelerin bunda yayılma özelliği vardır.

Musalsal : (المصلصل) Islaklığı olmayan kuru tiz bir sestir. Ağustos böceği (الصرير) sesine benzer ve ona "Sırâr" denir.

Mübelbel : (المبيليل) Nağmelerin birbirine karıştığı ve yerlerinden oynadığı bir sestir.

Mürte'id : (المرتعد) Bu sesin sahibinin bir şeye yakalandığı sestir⁶⁵⁶

Mün'asır : (المنعصر) Ahdebî de denir. Kambur insanların sesine benzer.

Câsî : (الجاسى) Yumuşaklığın zıttıdır.

Muka'ka' : (المققع) Bedevilerin konuşurken çıkardığı sese benzeyen hışırtılı gürültülü bir sestir. **Ka'ka'** (hışırtı, gürültü, tıktırtı)

Rihv (Gevşek) : (الرخو) Nağmelerin ağızda hamur gibi yoğrulduğu veya sakız gibi çiğnendiği bir sestir ki hoş görülmez.

⁶⁵⁶ Bu terimi et-Tahhân da aynı şekilde kullanmıştır. Ancak sonuna humma ifadesini kullanarak anlamamızı sağlamıştır. Dolayısıyla bu terimi humma hastalığına yakalanan birinin titreyerek çıkardığı ses olarak ifade edebiliriz.



36. ĞINA'NIN TERTİBİ

Muğanninin başlangıçta ağır ikâ'lar ve lahinlerle başlaması gerekir. Neşide ve istihlallerle yani ağır lahinlerle başlaması hafif ritimlerle başlamaması gerekir. Remeller ve hezecelele bitirmesi gerekir. Mezmûm veya mutlak türleriyle başlaması gerekir çünkü bunlar sert ve yumuşak arasında mutedil türlerdir. Sonra diğler türlerin çoğuna geçer, veya olması gereken şekilde yapar.

Bana göre en iyisi mezmûmla başlamaktır. Çünkü mutlaktan daha güçlüdür. Daha güçlü ile başlamak heyecan (hareketlilik) kazandırır. Başlama zamanındaki heyecan, olabilecek en iyi şeydir ve sevinci daha çok çeker. Çünkü heyecanlar birbirini teşvik eder.

Kısaca başlangıçta yumuşak ve hafif lahinler, dinleyene zararlıdır ve onu değıştirir. Bu durumda bu lahinleri rahatlık ve sükûnet ortamı içerisinde vakitlerin sonuna getirmek en iyisi olacaktır. Çünkü güçlü lahinler peşpeşe gelirse nefis onu düşünmekle, duyular onu idrak ve icra etmekle yorulur ve bu tür lahinlerden uzaklaşıp dinlenmeye ihtiyaç duyar. Bu dinlenme esnasında (nefis) güçlü lahinleri dinleme gücünü tekrar kazanır. Güçlü, erkeksi lahinler; yumuşak, kadınsı şarkılarla birbirlerinden ayrılmalıdır ki gönül zaman zaman dinlenme imkanı bulsun. Çünkü nefis genişleyip dinleştiğı gibi daralıp yorulabilir. O işin sonunda rahatlamaya daha çok ihtiyaç duyar. Bu yüzden hareketli lahinler ve hafif ikâ'lar, ağır lahinlerden sonra ve vaktin sonunda hoşla gider. Çünkü nefis daha az yorulur, bu tür lahinler daha hareketlidir ve daha kolay idrak edilir. Nefislerin ağır lahinleri idrak etmekten zayıfladığı, bu tür lahinleri almakta ve ayırt etmekte güçleri azaldığı için bu sanatta insanların çoğunun tercihleri bu yöndedir.

Bu anlamda sonradan söylenen sözleri anlamak güç ve yolunu takib etmek zordur. Bu yüzden bu kadarla yetiniyoruz. Bu konudaki sözler ilim ve akıl sahibi bir kısım kişileri yormuştur. Öyle ki sözleri uzamış, maksadı ifadeden uzaklaşmış, akılları şaşırtmıştır. Bu konudaki söz, büyük felsefecilerin görüşlerine göre uzayacak olsaydı şerh etmek de uzun sürerdi. Bu konuda epeyce zengin açıklamalar vardır. Felsefe kitaplarında bu konu ikâ'ların nefisteki etkileri başlığıyla incelenmiş ve felsefede çok üzerinde durulmuştur.

Bir hezzazda (هزاز), teklif edilmedikçe, bir türden başka bir türe geçmek gerekmez. Eğer bir sese başka bir ses veya iki ses eklemek mümkünse, bu en güzeldir. İstenirse bir türden başka bir türe geçilebilir. İshak'ın söylediği gibi bu iki tür arasında ara verilir ve iki zamanı birbirinden ayırır bir şeyle ara doldurulur. Uda dokunmak (ces) ve melva çalmak gibi. Çünkü kısa bir zaman içinde iki ayrı türü dinlemek kulağa çirkin gelir. Rivayetin zayıflığı yüzünden veya başka bir sebeple bu olacak ve intikale geçmek zorunda kalıncaksa îkâ' ile intikal edilir. Bir hezzazda söylenen seslerin lahinleri benzer ve yakın olmalıdır. Eskiler hezzaza aksât (اقساط) derlerdi.

Tek beyitlerin tekrar edilmesi gerekmez. Eğer tekrar edilirse bu iki kere yapılıp ayrıca bunun lahinin başlangıcında olması gerekir. Muğanniler bir grup halinde ise ilk söyleyenin tavrını devam ettirerek ve onun üslûbundan giderler. Bu düzen, şimdiye kadar bu sanat ehlinin büyükleri tarafından bilinmektedir.

Üflemeli çalgının durumu araştırılmalıdır. Neyler, boğumları ölçüsünde olmalıdır, gerekli olan da budur. Yumuşak boğazlar için sert ve delikleri geniş neyler, tiz boğazlar için dar neyler seçilir. Hoş, saf ve güzel boğaz içinse herhangi bir çalgı ve kendisini meşgul edecek bir şey seçilmez. Eğer seçilecekse ve seçilmek zorunda kalırsa onun bulunduğu mevkiden daha aşağıda olmalıdır. Aynı şekilde udlar için de uzun delikleri geniş neyler seçilmelidir ki ona baskın gelmesin. Tellerdeki sesler ele alınmalı ve sesin tabakası zorluk ve meşakkatle karşılaşmaksızın en üst perdeye ulaşabilecek şekilde orta seviyede olmalıdır. Onun tabakası çoğu zaman kendine mahsus bir seste olur. (Muğanni) ğinâsı esnasında hata edebilir. Bunu anladığında hatasını sürdürmez, doğruya döner ve bu konuda da tereddüt etmez.

37. ZEHZEHE VE İKTİZA

Bazı insanlar ğınâ için zehzehe ve iktiza yapmayı güzel beceremezler. Onu yersiz kullanırlar ve bunu şarkıcıyı desteklemek ve teşvik etmek için yaptıklarını zannedeler. Halbuki zehzehe ve iktiza bundan daha derin ve daha faydalıdır.

Ğınayı dinleyen bir mutahyifin'in bir muğanni hakkında onun ustalığını ve becerisini kastederek şöyle dediğini işittim: “Bu, bilmediği bir şeyi yapıyor.” Bunu söylemekle o muğanniye çok iyi nitelediğini zannetti. Ben de ona “Eğer bilmediği bir şeyi yapıyorsa işi karıştırıyor demektir. Bunda bir üstünlük yok. Üstünlük bildiği şeyi yapmaktır.” dedim.

Bir başkasının, çalgıcının çalışını, onu güzel kullanmasını ve kudretini nitelemek için “Bu adam telde olmayan bir şeyi çalıyor.” dediğini işittim. Böyle bir şey mümkün değildir.

Önemli kişilerin bulunduğu bir mecliste, birinin sitare çalan kişiyi dinlediğini gördüm. Geçen her seste Hz. Peygambere ve onun ehline salavat getiriyordu. Savt kesilene kadar böyle yapıyor, başka bir şey söylemiyordu.

Müzik dinlemekten hoşlanan bir kişi bana lahnin bir yerinde şöyle dedi: “Buraya bak! Bu, bir şeyin üzerine atlayıp onu avlamayana benziyor.” Bunu söylerken parmaklarını toplayıp (pençeli) yırtıcı bir hayvan gibi uzattı. Zannedersem farenin üzerine atlayan kedinin atlayışını gösterdi. Lahindeki bir tesvibe de şöyle dedi : “Buraya bak yükselerek uçan güvercine benziyor.” Bu sözle uzun nağmedeki aşamalı yükselişe benzetmiştir. Başka bir yerde ise şöyle dedi : “ Bu, vakte sabredendir.” Başka bir bölümde şöyle dedi : “ Bu bölüme bak, koşup sonra oturan insana benziyor.” Tıpkı inşaat ustaları ve hamallara dendiği gibi “Allah bedeninize sağlık versin” diyen bir kişiyi işittim. Biri de şöyle diyordu “ Devam et hanım efendi” ve bunun gibi değeri bulunmayan çirkin sözler söyleyenler vardır.

Özetle Zehzehe ve iktiza yerinde yapılırsa mücevheri cilalamak gibidir. Bu hikayede şu kastedilmektedir: Ğınâda bir cevher varsa bu, zehzehe ve iktizayla hoş sözler söylemekle ve güzellikleri ortaya çıkarmakla olur. Bir cevher yoksa bu da ğınâdaki fazlalığı ortaya çıkarır. Özellikle de ğınayı söyleyen kişi mecliste ğınasına önem veren birilerinin olduğunu bildiğinde, ğına için hoş sözler söylemek gizli kalmış

şeyleri açığa çıkarmaya yardımcı olur. Bu kişi böylelikle yapmacık hareketlerle ğınânın güzelliklerini ve gizli yönlerini açığa çıkarmaya çalışır.

Zehzehe muğanninin dikkatini çekmek için yapılır. Lahinde hoş güzel bir yer geldiği zaman anında zehzehe, kelime, bağırma ve na'ra ile dikkat çekilir. Mesela şöyle denebilir : “Evet Vallahi !!!” , “Güzel Vallahi!!!”, “Ne güzel şey!!!!”, “Bunu sen mi yaptın!!!”, “Bu ne güzel çekiş, ğunne, zemme!!!” ve bunun gibi yerinde zikretmiş olduğumuz şeyler söylenir. Muğanni lahinlerinde geçen böyle yerlere dikkat eder, geriye döner ve bu yerleri tekrar etmeye, sağlamlaştırmaya gayret eder.

Zehzehenin yersiz kullanılması ve zehzehe ile muğanniye kandırmaya çalışmak hoş değildir. Çünkü, muğanni anlayışı kıt ve kendisini çok beğenmiş birisi ise muğanniye şaşırtır. Buna göre iktiza ve zehzehe yapılması gereklidir. Zehzehe ve iktiza yapan kişi bu yerleri bilmeli, lahin dinleme konusunda usta olmalı, ğınâyı dinlerken zihni açık olmalı onu güzelce dinlemeli ve kulak vermeli, bu konuda çok araştırma yapmış ve ğınânın iyisini kötüsünden, mükemmelini kusurlusundan ayırdedebilecek eleştiri gücüne sahip olmalı, ğınâda geçen hiçbir şeyden habersiz olmamalı ve göz ardı etmemelidir. Bu şekilde ğınânın güzellikleri artar ve ortaya çıkar. Bu muğanniye en çok fayda veren ve yardımcı olan durumdur.

Bunun aksini yapmak zararlıdır. Onu terk etmek yapmaktan daha iyidir. Bu sebeple melikler ve vezîrlar gibi ğınâ için söz söylemek ve zehzehe yapmaya iltifat etmeyen kişilerin ğınâyı teşvik eden, dikkat çeken ve ğınâ hakkında söz söyleyen kişilere ihtiyaç duyar. Çünkü bu işi yüklenmek, yapanlar için bir meşakkat ve zorluktur. Düşüncesi ğınâyla ve onu takip etmekle meşguldür.

Esmer en-Nedim'den nakledildiğine göre bir gün mecliste birlikte olduğu kimselere -aralarında kendini beğenmiş muğanni de vardı- “arkadaşlar bu ortanıza atılmış bir amber parçasıdır. Kim ondan bir şey isterse alsın.” Bu hoş bir misaldir. Bu şeylere pratik zeka eklenir, bozuk olan yerleri kapatılır, işin kusurlu olan yönleri düzeltilirse o zaman değerli bir hoca olur.

38. İMTİHAN

İnsanların çoğu dikkatlerini sadece bestesi yapılan şiirlere, bestekarların isimlerine ve lahindeki meşhur tarikleri ezberlemeye yöneltir. Bunlardan herhangi biri ihtiyaç duyduğu her şeyi bol miktarda öğrenip aldığını zanneder. Özellikle İshak el-Mevsilî veya Mansur bin Talha'dan ve onun arkadaşlarından bir şeyler okumuşsa bu zannı güçlenir, iddaaları çoğalır. Hatta vuruşlarda ve nağmelerde yapılan hataların farkına vardığını iddaa edebilir.

Beni bunu zikretmeye ve dikkat çekmeye sevkeden şey şudur: Birisi sakîl-i sâîf de vuruş yaparken hata yaptı ve fazladan bir vuruş yaptığını iddia etti. Olay bu sanatta yeterli bilgisi olmayan ve sözlerimi anlayamayan birisinin huzurunda gerçekleşti. Meclistekilerden bazıları onun sözünden şüphe etti ve çok lahin dinlediğinden dolayı bunun mümkün olabileceğini zannetti. Ben hoş sözlerle onun zannının boş olduğunu ifade etmeye ve iddiasını çürütmeye çalıştım. Sözlerim onun bilgisine değil de hissine (duygularına) yöneldi. Ben de dedim ki “Bu öyle bir şey iddia etti ki bunu nazariyatı ve icrası en güçlü olanlar bile iyice düşünüp taşındıktan sonra dahi anlayamaz. Çünkü bu îkâ'da vuruş sayıları o kadar çoktur ki fazla veya eksik vuruşlar anlaşılmaz. Bunu kolay da olsa zor da olsa lahinler konusunda bilgili olan kişi fark edebilir. Bu îkâ'nın aslı 8 vuruştur. Her bir devirde 4 vuruş vardır. Sonra ona geçiş vuruşu gelerek 9 vuruş olur ve bu şekilde lahinlerde kullanılır. Dayanak vuruşu eklendiğinde 10 vuruş olur. İster asli vuruşlarında ister diğerlerinde vuruşlar katlanır. Bazen 16 bazen 20 olur. Vuruşların bazıları pek çok şekilde katlanıp bazıları tek bırakılır. Bazı ikili veya tek vuruşlar bütün devirlerde veya bir devirde hafzedilebilir ve fazla türde olur. Bu türlerin her biri de lahinlerde kullanılabilir. Dolayısıyla bir vuruş eksik veya fazla anlaşılmaz.

Bir kimse bu konuda bir şey iddia ederse imtihana çekilir. Daha önce bilmediği bir savt teğanni edilir. Ona benzeyen bir îkâ' vurulmaz. Eğer ölçebiliyorsa nağmelerine bazı şeyler eklenip hafzedilebilir. Sonra kendisine sorulur. Lahnin hangi parmakta olması gerekir? İkası nedir, buradaki bozukluk nerededir? Bu icra sanatı sahibinin en kolay imtihan şeklidir. Eğer nazarî bir fikir ileri sürerse kitapta zikredilen bazı şeyler sorulabilir.

Bir muğanniye imtihan etmek isteyen kişinin imtihanı uzatması gerekir. Ondan çeşitli lahinleri dinlemesi, bir kusur veya bozukluk olup olmadığını anlamak için

boğazından çıkan harflerin mahreçlerine bakması gerekir. Şiiri kolay okuyup okumadığına bakar. Mümkün olduğu kadar sesinin parlaklığına ve tiz seslerin hakkını verip vermediğine dikkat eder ve sesini özellikle güçlü lahinlerde imtihan eder.



39. BOĞAZ İÇİN UYGUN ŞEYLER

Boğaza uygun şeyler şunlardır: aç karnına uygun sıcak su içmek, akgeven kitre içmek, aç karnına badem yağı içmek, akidle ve şekerli dövülmüş buğdayla, kızarmış şeker kamışıyla, neymerest yumurtasıyla gargara yapmak, sebistan yemek, sevik içmek, sıcak suyla menekşe içmek, gül suyu içmek, sabahları misvak kullanmak, bakla suyu içmek, hamama girmek, egzersiz yapmak, güzel sesi devam ettiren şiirler okumak ve sesi bozacak ve değiştirecek şeylerden kaçınmak.

Boğazın tıp kitaplarından öğrenilecek pek çok ilaçları ve hastalıkları vardır. En güzel şeyin terbiye edilip düzelenene kadar devamlı alıştırmaya devam etmek olduğu söylenmiştir. Mabed, Cemîle Hazreci'ye sesin ilacı hakkında soru sorunca şöyle cevap vermiştir: Sese önem vermemek ve uykusuzluk sesi bozar. Devamlı raks etmek ve ekşi (asitli) şeyler yemek özellikle boğazı kuru olanlar için zararlıdır. Boğazı nemli olanlar için ise zararlı değildir.

Geniş ve boş mekanlarda ve uzun binalar gibi bölünmüş sert yerlerde sesin güzelliği, netliği ve keskinliği artar. Yoğunluk, donukluk ve dağınıklık ise bunun tam tersidir. Sert ve düz yerlerde ses daha sert ve keskin olur.

Soğuk ve yağmurlu hava sesi bozar. Kışın ve bulutlu havalarda ses daha ağır olur. Yazın ve güneşli havalarda ise ses daha keskin olur. Sesin maruz kaldığı bu ortamlardan kaçınmak gerekir. Taht, taç, tavan, ahşap vb. yumuşak ve dağınık yerlerden mümkün olduğunca kaçınmak gerekir.

40. ÖLÇÜLER (MİKDARLAR)

Aletlerin ölçüleri, perdelerin düzenleri ve tel seçimi ile ilgili bölümdür. Bazı insanlar tarafından tanımlanan aletlerin ölçülerine ihtiyacımız yoktur. Çünkü bu aletler en güzel şekilleriyle ve halleriyle bizlerde bulunmaktadır. Aletlerin farklı uzunlukta ve genişlikte oluşları nağmelerde bir bozukluğa sebep olmaz. Büyüklükleri ve küçüklükleri etkilidir. Yaygınlıkları ve bir arada bulunmaları bakımından ise orta uzunlukta olan çalgılar daha çoğunluktadır ki bu da yaklaşık 40 parmak veya biraz daha aşağısındaki ölçüye denk gelmektedir. Bu ölçüdeki aletlerin aralarında nerdeyse fark yoktur.

Tizlik ve peslik ise telin uzunluğuna bağlıdır. Tel uzadıkça nağme pest ve yumuşak olur. Kısaldıkça hafif, tiz ve sert olur. Bu durum uzatmalar eşit olduğu zaman geçerlidir. Bütün telli aletlerde genel bir haldir.

Nağmesinin saflığı ise içerden ve dışarıdan dolu, eşit, ince, hafif, ahşabının kuruluğu ve inceliği(kırılgan), tellerinin ince, düz, güçlü, kalınlık ve incelik bakımından mertebelerine göre sıralanmış olmasına bağlıdır. Bam teli en kalın, zîr ise en ince teldir. Perdeleri de aynı şekilde olup ilki en kalını sonuncusu da en incesidir. İlki udun burnunun hizasından alınır ki burası tellerin bulunduğu yerlerdir. İhtiyaç duyulan bütün şeyler bu kadardır.

Neyin udla uyumuna gelince diğer neyler ve dû-nây'lar dışında en çok kullanılan neyin üst tarafında aynı hizada 7 delik ve alt tarafında 2 delik vardır. Alttaki iki delikten birisi her zaman açık olup hesaba katılmaz. Sadece nefesin ölçüsünü anlamak içindir. (nefesi ölçmek içindir.) Aynı hizadaki deliklerden ağza en uzak olanı baştan yedinci deliktir. Bu yedinci delik (uddaki) mesna teline, altıncısı sebbâbe, beşincisi bınsır, dördüncüsü zîrin boş haline eşit olan hınsır perdesine, üçüncüsü zîrin sebbâbe perdesine, ikincisi zîrin bınsır perdesine, birincisi ise zîrin hınsır perdesine denk olup ağza en yakın deliktir. Uddaki sekizinci nağme ise neyden farklı şekilde elde edilir. Neyde bulunmayan bir nağme geldiğinde onun yerine geçebilecek ölçü, sanat ve nağmeye bakarlar ve o şekilde aslın yerine geçen nağmeden çıkarırlar. Birkaç nağmede ise bu mümkün değildir. Çünkü onların katı ve onun yerine geçen nağmesi yoktur. Nefesi güçlü veya gevşek vermekle bu nağmeler çıkarılır. Sanatkarların (yapımcıların) alıştığı ölçüde parmaklar deliklere konur. Bu konuş şekli teldeki nağmelere en yakın ses

çıkartılacak şekilde olur. Aynı şekilde bmsır ile birlikte yapılan ara perdeler nefesin şiddeti veya zayıflığıyla çıkarılır. Tüm bunlar ancak neyi üfleyenler tarafından bilinir.

Bir grup insan bu telleri 4 ana tabiata (karakter) benzetmiştir. Bam telini sevdaya, meslesi balgama, mesnayı kana, zîri de safraya benzetmişlerdir. Ve bunların her birinin tabiatındaki şeyi harekete geçirdiğini iddaa etmektedir.

Bir grup astrolog tellerin, perdelerin, burguların, muştun(tarak), burnun; yıldızlara, sabit ve dönen burçlara, güneşe ve aya göre konulduğunu iddaa etmişlerdir. Pek çok insan bu sözleri duyunca makul görür. Bu sanatla uğraşan insanların kitaplarında bu tür bilgiler mevcuttur. Ancak bilimsel gerçeğin ihtiyaç duyduğu delilleri göstermekten de acizdirler. Bu yüzden sözleri ve kitapları astrologların bu tür sözleriyle bağlantılıdır ve bu sözlerle doludur.

41. SÜSLEME

Ğına sanatıyla meşgul olmak isteyen kimse, ustaları iyi dinlemeli, dinlediklerini iyice düşünmeli ve kulak vermelidir. Böylece güçlü, yumuşak ve orta derecedeki lahinleri, her birinden elde edeceği sınıfları ve yardımcı konuları tanımış olur. Lahin boyunca devam eden îkâdaki nakreleri ve nağmelerin zamanlarını araştırması, eksik veya fazla olmadan birbirine denk gelecek şekilde îkâ nakreleri ile birlikte boğazın nağmelerini tam olarak yerine getirmesi gerekir. Pek çok insan, bilgisinin azlığından, sesinin zayıflığından veya nefesinin kısılalığından dolayı îkâ nakreleriyle beraber nağmeleri tam olarak çıkarmaz, eksik yapar. Ancak sesi zayıf olan kişi nefesini kullanarak yumuşak ve hoş bir icra ile lahnin nağmelerini tamamlayabilir. Ustalar boğazları zayıf olsa bile çoğu zaman yumuşak ve hoş bir icra ile lahinleri tamamlar. Bu durum çok fazla göz ardı edilir. Muğanni varması gereken tizleri var mı diye düşünür ve bakar. Bunu hesap etmek tizler dışındaki diğer nağmeler için de gereklidir. Pek çok insan bu noktada gerek kendisinin gerekse başkalarının lahinlerinde gevşek davranır. Ya o nağmeleri hafif eder veya bozar. Belki de lahnin tümünde değiştirir veya kaldırır. Bunun dışında tarikleri de araştırır, kendi nefesinde onları tasavvur eder. Ağırını hafifinden ayırt eder ve kulağın algılayabileceği diğer olumsuzlukları tanır. Ne zaman bunu müspet olarak ortaya koyduğunda ve daha kolay algılayabildiğinde, telhin yapabilme becerisi onun için bir tabiat haline gelir. Karakterinde ve bilgisinde artma oldukça gücünde de artma olur.

Ğınasız darp (vuruş) olmaz. Çünkü darp daha önce zikrettiğimiz gibi lahinlere ve îkâya tabidir ve lahin hareketlerine mahsustur. Sadece lahinlerde yardımcı bir unsur olarak kullanılır. Onların eksilmesiyle eksilir artmasıyla artar. Tarikleri sağlam bir şekilde darb eden bir kişi lahinleri bunlarda kullanamaz. Lahinleri derken iyi güçlü ve mükemmel lahinleri kastediyorum ki bunlar da eski ve eskiye benzeyen lahinlerdir.

Bir grup insan darbin tek başına olması, onun ğına ile birlikte olmasından daha üstün olduğunu söylemiştir. Bunun sebebini bilmiyorum. Çünkü ğına, darptan daha üstün ve faydalıdır. Bu söz, ğınânın darpla birlikte uyumlu olmasıyla ikisinin de eksik olduğu anlamına gelir; ki bu doğru değildir. Zannedersenem bunu söyleyen ve (darbin ğına ile olmasını) küçük gören kişi ğınaya güç yetiremeyip sadece darba güç yetiren kişidir.

Pek çok tarik darp edip de ancak yumuşak eksik lahinleri teğanni edebilen insanlar gördük ve şu ana kadar da görmeye devam ediyoruz. Bunlar iyi ve zor lahinlerde zorlanırlar ve onları gerekli şekilde icra edemezler.

Bir grup insan ise bu konuda Fars meliklerine benzer. Onlar darpla birlikre ğınâyı küçümsediği için ğınâyı terketmişleridir. Tarıklerinin çoğu lahinlerine benzer. nce tarık vurulur sonra tarıkteki lahin getirilir. Küçük gördükleri ve ihtiyaç duymadıkları için böyle yaparlar. Bu sanatta itibar sahibi olup da yeterli melekeyi elde etmemiş pek çok insan gibi öncekiler de böyle yapmaktaydı.



42. KİTAPTA BULUNMAYANLAR

Bu babda atladığımız fakat izahında ihtiyaç duyduğumuz konuları zikrelelim:

Lahinlerde eksiklik bulunabilir. Bundan dolayı tamamlanmaya ihtiyaç duyarlar. Bunun tam aksi olanlar yani ilaveye duymayanlar da vardır. Ayrıca, ilave yapılması mümkün olanlar da vardır ki, bunlar bir açıdan tam olsalar dahi, onları kulağa daha hoş ve daha olgun hale getirecek ilavelerin yapılması da mümkündür. Bu tabiatı ve sesi güzel olan kişi tarafından hiçbir külfete gerek kalmadan yapılır ve bilinen bir kuralı da yoktur. Ma'bed, İbn Muhriz, İbn Süreyc, el-Garîz veya onlar gibi bir şahsın lahine ilavelerde veya çıkarmalarda bulunan birisini görsek onun lahni bozduğunu anlarız. Çünkü bu lahin mümkün olan en üst seviyeye zaten ulaşmıştır. Onun her hangi bir kısmı ancak buna ihtiyaç duyduğumuzu bildiğimiz zaman değiştirilebilir.

İshak ve arkadaşları İbrahim b. Şekle'yi her ne kadar mahir bulsa da bununla kınıyorlar ve onun bu cüretini kabul etmiyorlardı. Ancak İshak'ın ğınayı İbrahim'den daha iyi bildiğine dair pek çok haber bulunmaktadır. Anlatıldığına göre Memun veya Mutasım'dan biri şöyle demişti: İshak'ın bir şarkıdaki hatası, İbrahim'in doğrusundan daha iyidir.

Lahinde değişikliğe giden kişi bunu ancak kitabın başında anlattığımız sebeplerden dolayı yapar. Eğer hikâyede bir fazlalık varsa ancak bir hatadan dolayıdır, böyle bir hata sebebiyle lahnin değiştirilmesi gerekmez.

Sanatın ve aletlerin ortaya çıkışının zamanını ve sınırını bilmek zordur. İnsanların çoğu farklı varsayımlarda bulunmuşlar ve bunların ilklerini bazı filozoflara, Fars meliklerine, şeytana -Allah ona lanet etsin- dayandırmışlardır. Bunları ilk çıkaranın şeytan olduğunu söylemişlerdir, hatta bunu peygamberlere dayandıranlar bile vardır.

Biz burada doğruya uyan bazı rivayetlerden sözüne güvenilen fazilet ehli kimselerin görüşlerini aktaracağız. Özellikle bu sanatta önde gelen ve bu konuda başkalarına ihtiyaç duymayan kişilerin görüşlerini vereceğiz.

Ebû Nasr el-Fârâbî şöyle demiştir: "Lahnin eda şekli iki türdür. Birisi insan sesi ile duyulan kamil lahinlerin edası, diğeri müzik aletleriyle eda edilen lahinlerdir." Bu yapı aletlerin sınıflarına göre bölümlere ayrılır. Bunlar da ud veya tanburla icralar ve bu ikisi dışındakilerle yapılan icralar olarak ifade edilir. Bunun yanında nağmelendirelen

şiiirlerin durumuna ve onların amaçlarına göre, ğına, mersiyeler, ağıtlar, kaside, hüdalar vb. çeşitlere ayrılır.

Aletlerle duyulan lahinlerden bazıları, kâmil lahinlere benzetilmek ve onlara ilaveler, tertipler, açılışlar, maktalar, istirahatler yapmak, hançerelerin çıkarmakta zorlanacağı sesleri ilave etmek üzere yapılmaktadır. Bunlardan bazıları ise kâmil lahinlerin benzetilmesinin çok zor veya aletler olmadan tamamen imkânsız olduğu durumlarda yapılır. Bunlar bir şeye benzetilmeyen tezavikte olup sadece güzel bir manzarası bulunan şekillerde yapılan nağmelerdir. Bu nağmeler Fars ve Horasan tariklerinde “dûşan” larında yapılır ki, bunlar üzerine lahinler söylenmesi mümkün değildir. Bu Farsların en güzel tariklerindedir. Bu eksik olduğunda, en mükemmele ulaşmak için bir tamamlama aracına dönüşür. Nefis yalnızca bu çeşidi (dûşan) duysa lahnin tamamlanacağı diğer parçaları da duymak ister. Bu tekrar edilir ve nefsi şevke getirecek hiçbir şey eklenmezse nefis ondan hoşlanmaz ve onun tekrarlanmasını bir yük görür. Bundan dolayı bu türün, kulak ve el için alıştırma sayılması veya lahinlerin edası ve istirahati için girişler olarak kullanılması lazımdır. Bunlar, bizim başlangıçlar olarak isimlendirdiğimiz ve neşidelerde kullandığımız türlerdir.

Fârâbî şöyle demiştir:

Lahinleri ihdas eden, insanda doğuştan bulunan fitrî özelliklerdir. Bu özelliklerden birisi hoş veya sıkıntılı durumlarda insanın ses vermesini gerektiren özelliğidir. Bir diğeri insanın yorgunluktan sonra dinlenmeye meyilli olmasıdır. İş zamanlarında insanı eğlendiren nağmeler sayesinde insan çalıştığı zamanın nasıl geçtiğini hissetmez, sıkılmaz ve işine daha sıkı sarılır. Zamanın nasıl geçtiğini farketmesi, yorgunluğunu daha çok hissetmesine neden olur. Eğer yorgunluk hareketten kaynaklanıyorsa, zaman da ona eklenir, ve bunlar birbirinden asla ayrılmaz.

Terennümlerin insan dışındaki canlılarda da etkili olduğunu söyleyenler vardır. Mesela Arap develerinde hudâ etkili olur. Bunlar, lahinlerin oluşturduğu fitri etkilerdendir.

Mûsikîde pratiğin nasıl geliştiği konusuna gelince, onu harekete geçiren ve yukarıda zikrettiğimiz doğal özelliklerin bir sanat olmasını sağlayan, rahatlık ve tat almak için terennümlere duyulan ihtiyaçtır. Öfke, hüzün, sevinç gibi hallerin ve infiallerin artmasını sağlamaya duyulan ihtiyaç da buna eklenebilir. Bunları giderme, teselli etme ve azaltma da amaçlanmıştır. Sözlerin anlatılmasında da hayal gücünü

harekete geçirmede mûsikîden yararlanılabilir. Bu terennüm ve nağmeler bunların her birinde zamanla, çeşitli vesilelerle farklı topluluklarda çıkmış ve neticede artmıştır.

Bu sırada bu terennümlere alışık ve zikrettiğimiz üç türe (öfke, hüznün ve sevinç) uygun tabiatı bulunan insanlar bu konuya eğilmişler ve onunla şöhrat kazanmışlardır. Onlardan sonra gelenler onları takip etmişler ve yeteneklerini daha da arttırmışlardır. Bu durum asırlar boyunca kişiden kişiye geçmeye devam etmiştir.

Bu sırada daha önce zikrettiğimiz üç maksadın sahiplerinden farklı hedefler meydana gelmiştir. Rahatlamak ve tat almak isteyenler buna nağmelerle, hayale dayanan sözlerin nağmelere eşlik etmesiyle ve duyguların yoğunluğunu artıran, insanın şevkini yükselten veya azaltan hareketlerle birlikte olunca mûsikîlerin daha etkili hale geldiğini görmüşlerdir. Böylece, sözlü ve mûsikîli insani lahinler ortaya çıkmıştır. Bunlar aynı zamanda sözleri vasıtasıyla anlatımda ve söyleneni muhataba dinletmede etkili olmuşlardır.

Hoş nağmeler, sözlerle birlikte olduklarında dinleyici onları daha iyi ve daha uzun süre sıkılmadan, usanmadan dinler ve böylece isteğine ulaşır. Şair Alkame b. Abde'den naklediğine göre bir gün Hâris b. Ebi Şemmer el-Gassânî'ye gitmiş. Hâris onun sözlerine kulak vermemiş. Bunun üzerine şiirini besteleyip onun huzurunda okumuş. Bu sayede ihtiyacını görmüş.

Bu hedefler bir araya geldiklerinde ve insanlarda meydana gelen haller, her birini belirli bir konumda kimisini sevinç, kimisini hüznün esnasında, bazılarını teselli, bazılarını konuşma için kullanırlar. Bu işle uğraşanlar, dinleyicinin tam anlamıyla arzusuna ulaşması için yaptıkları ve başkalarından aldıkları eserler üzerinde düşünmeye başlarlar. Özellikle de insanların ve maruz kaldıkları koşulların sayısı arttığı için bu konuda düşünenler ve onları talep edenlerin sayısı da artmıştır. Bu işle uğraşanlara ihsanlar, yardımlar ve ikramlar yapılır hale gelmiştir. Bu konuda birbiriyle yarışanlar ve övünmeye çalışanlar çoğalmıştır. Biri başkasının eksik bıraktığını tamamlamaya, fazla yaptığını eksiltmeye devam etmiş ve nihayet mükemmeliyete ulaşmıştır.

Bu lahinler sair cisimlerden işitilen nağmelere benzediği ve onlara uyduğu için daha tam, parlak, kulağa hoş gelir; tertibi ve düzeni daha kontrol edilebilir hale gelmiştir. Bununla birlikte sonraları, nağme veren cisimler içerisinde birbirine benzerlerini çıkarmaya uğraşmışlar ve her bir nağmenin tam olarak nereden çıktığına bakmışlardır. Bunların yerlerini ve çerçevelerini öğrenmişler, bunlar üzerinde

çalışmalar yapmışlardır. Dolayısıyla bu aletlerden “tabîî” ve “gayr-ı tabîî”leri dinlemeye başlamışlardır. Burada “tabîî” ile hançere, “gayr-ı tabîî” ile sun’i aletler kastedilir. Böylece nağmeleri daha mükemmel olarak elde etme imkanı bulmuşlardır. Birini bulduklarında ve bundan sonra bir yanlışlık hissettiklerinde kendileri ve onlardan sonra gelenler bunu araştırmışlar ve bu yanlışlığı ortadan kaldırmaya çalışmışlardır. Sonunda ud ve diğer aletler icat edilmiş, pratik musikî sanatı olgunluk seviyesine ulaşmış ve lahinler yerli yerine oturmuştur. Bu aşamada söz konusu lahin ve nağmelerin birbirine uyumlu veya uyumsuz olanları ortaya çıkmıştır. Aletlerde de durum böyledir. Tam ve nâkıs ortaya çıkmış tam uyumlular tabîî gıdalar, bunun altındakiler ise meyve ve yemişler gibi olmuşlardır. Asıl itibariyle tabîî olmayan insanın yapamayacağı tiz sesler ve onlar için hazırlanan aletler ise yine insanların sesine göre kullanılmışlardır. Bazıları ise beden için kullanılan ilaçların oranı gibidirler. Korkunç yüksek sesler ve savaşlarda kullanılan bazı aletler ve Mısır meliklerinden birinin kullanılmasını emrettiği cülcül aleti böyledir. Bunu Saatles adında bir filozof yapmıştır. Daha sonra Bizans krallarının kullandıkları aletler ve Fars meliklerinin kullandıkları sesi artıran aletler de böyledir.

Defler, davullar, sanclar, alkış, ritim tutma sanatı hepsi aynı sanata tabidir ve onların yolunu takip eder. Bunlar müzik aletlerinden, çok daha noksandırlar. Birbirleri arasında da noksanlık farkı vardır ancak en eksiği “zefn sanatı”dır.

Bütün bunlardan sonra şöyle demiştir: “Özetle lahinler üç sınıftır: Bir sınıf nefse dinleme lezzeti ve rahatlık verir. Bundan daha fazla yapabileceği bir şey yoktur.

Diğer sınıf nefse fayda verir ve bunun yanında hayaller, infialler oluşturur, onun içinde bir takım şeyler tasavvur etmesine, bazı hallere benzemesine yol açar ve onda resimler çizer. Bu durum gözle görülen heykeller ve sanat eserleri gibidir. Bunlardan bazısı vardır ki sadece göze estetik bir güzellik sunar. Bazıları çeşitli şeylere, onların tepkilerine, fiillerine, huylarına özelliklerini taşır. Eskiden insanların ilahlarının benzerleri diye saygı gösterip tapındıkları heykeller böyledir. Bunlar bir mahluk şeklinde ve çeşitli fiilleri, huyları, her birinin nispet edildikleri iradeleri yansıtırlar. Hind diyarında da şu anda durum böyledir.

Lahinlerin ve sanatın oluşumunu ve bunların sebeplerini anlatmış olduk. Daha sonra filozoflardan bazıları Pythagoras, Aristoksanes, Morsitis, Arhotis, Oklides, Daryusis, Eflatun, Filolavos, Nikomakus, Batlamyus gibileri ve daha sayılamayacak pek

çoğu müzikle ilgilenmişlerdir. Diğer bazı filozof ve bilgelerin de bu konuda irili ufaklı eserleri ve çeşitli yerlerde yazdıkları anektotları vardır.

Ahmed b. et-Tayyib es-Serahsî şöyle demiştir:

Bu sanattaki her bir konuya dair burhânî bir delil getirmek mümkün değildir. Çünkü burhân diğer sanatlar için de getirilmesi mümkün olmayan bir delildir. Aritmetik ise, delili adetler yani hesap olan bir sanattır. Geometri sanatının delili ise burhan, itibar ve iknadır. Musiki sanatının delili itibar, burhan, teşbîh, daha uygun olanı iknâdır.

Serahsî şöyle demiştir:

Anlatıldığına göre eskilerden bir adam, vuran cisimlerle vurulan cisimler arasındaki oranı bulmaya çalışmış. Bu sırada bakırcılar veya demirciler çarşısından geçiyormuş. Bildiği bir sese benzeyen uyumlu sesler duymuş ve bunların uyumlu olduğunu görmüş. Vurulan ve vuran şeyleri takip ederek önceden hissettiği seslerle aynı oranda olduğunu anlamış. Çarşıdan ayrıldıktan sonra pek çok cisimler arasındaki farklı oranları bulmaya ve bunları dinleyerek kontrol etmeye başlamış. Sonunda bu sesleri onun için ortaya çıkmış. İsteddiği şeyi oran, ibret ve duyu yoluyla bulmuş.

Nikomakûs'un anlattığına göre Pythagoras ses oranlarını çıkaran ilk kişidir. Yukarıda bahsi geçen adam odur. Bunu ilk nasıl yaptığı tam bilinmemektedir ve bu konuda Fârâbî'nin sözleri yeterlidir.

43. İRŞAD

Bu kitaptaki bölümlerde anlatılanların tamamı yahut bir kısmı başka insanların sözlerinden alıntı yahut bizim icat ettiğimiz ve ilk kez bizim söylediğimiz şeylerdir. Birinci çeşit hakkında daha fazla bilgi almak için kaynaklarına inmek lazımdır. Bu konular, konunun ehli tarafından bilinen kitaplarda dağınık, tam veya eksik bir halde bulunmaktadır. Bunlar, el-Kindî, Sâbit b. Kurre, Ahmed b. Et-Tayyib, Ebû Nasr el-Fârâbî'dir. Bu sanatın filozofları ve yeni neslin dayanaklarıdır. Onlardan önce yaşamış başka kişilerden de nakillerde bulunsak da biz de çoğunlukla onlara dayandık. Bunun dışındaki bilgiler Arapların nahiv, aruz ve şiir konusundaki kitaplarında bulunmaktadır.

Tamamen mûsikî sanatıyla ilgili olanlar Kindî'nin, Fârâbî'nin ve İbnu't-Tayyib'in kitaplarıdır. Fârâbî'ye gelince o *el-Kitâbu'l-Kebîr*'inde yeni ve eski her nesilden pek çok kimsenin görüşlerine hakim olduğunu ve bu konuyu tamamen ele aldığını, eksik bırakmadığını söylemiştir. Böyle yapan başka bir kişi göremedik.

Bunların dışındakilere yani İshak, Mansur b. Talha, Ubeydullah b. Abdullah et-Tâhirî, İbrahim b. El-İmam el-Abbâsî, İbn Yahya el-Müneccim, İbn Vasîf el-Ahmedî gibi edebiyatçı sayılan yeni nesle ait kitaplara gelince, bunlar arasında özellikle İbn Vasîf'in eseri diğerlerinin sözlerinden daha güzel ve onlardan daha yararlıdır. Eskilerin sözlerine benzemektedir. Eserinde pek çok konuda İshak'ın sözlerini takip etmiştir. Bunun dışında tamamını eksilerden nakletmiştir. Bu saydıklarımızın kitaplarının hepsi kendi miktarınca faydalıdır. Pek faydası olmayan şeylerin de eğitim konusunda uygun sayılmasalar dahi bu konudaki kitapları okumak isteyenlere mukaddime olması açısından yararı bulunur.

Katip ez-Zaferânî *el-Kitâbu'l-Kebîr* adlı eserinde eski ve yeni musiki yazarlarını zikretmiş ve onların pek çok sözünü nakletmiştir. Ancak bunda birçok hatalar bulunur. Benim amacım Allah'ın izniyle bu sözleri ayıklayarak, doğrusunu yanlışından ayırarak nakletmektir. Çünkü içlerinde öğrencileri yanıltacak sözler bulunmaktadır.

Katip Küşacim'in de bu konuda pek çok yerde açıklamaya ihtiyaç duyan iyi bir kasidesi vardır.

Katip Hurdâzbih'nin de Kafûr el-İhşidî için hazırladığı bir makalesi vardır ancak çok faydalı değildir.

Bizim kitabımıza ve *el-Mukni*' isimli diğer kitaba vakıf olanlar diğerlerine hiç ihtiyaç duymazlar.

İcat edilen ikinci sınıf ise kıyaslananabilir, babları tamamlanıp, şerh edilebilir ve kendi cinsinden başka şeyler de onlara eklenebilir. Bunu isteyen kişiler yapabilirler. Bunları takdir eden kişiler olsa da onları hepsini saymak bizim işimiz değildir ve onları bırakmak caizdir. Çünkü bunların tamamını saymaya ya gücümüz yetmez veya zet yönünü tercih etmişizdir. Her halükarda mazeretimiz bulunmaktadır.

Bu yeni müelliflerin eserlerinden birini okuyan kişi kendisini okuduğunu anladığına dair hüsn-i zanda bulunup veya okuduğu şeyin doğru olup olmadığına dair dikkatli olsun. Çünkü onlarda pek çok hatalar bulunur. Eskilerin ve sözlerine güvenilen ve haklı olanların kitaplarını ise anlamak gerçekten zordur. Yoksa şöyle bir insanın durumuna düşer: Bu ilme bakmak istediği halde girift ve zor olduğu için anlayamamış ve ama sakîl-i evveldeki nakreleri sormuştu. Ben de ona bildiğim şeyleri söylemiştim. Hemen ğrenemediğini ve lahni güzelce kabul edemediğini grmuştm. Ayrıca önemli şahsiyetlerin kitaplarını bırakıp sadece Hurdâzbih'in risalesine yönelmiş ve onu okumuştu. Ardından benimle irtibata geçmiş ve bir kitap yazmaya kalkışmıştı. Aletlerin ölçülerini aramaya çalışıyordu. Özellikle de eskilerin ölçüleriyle uğraşıyordu. Bu sanattaki teorik ve pratik faydanın ancak bu aletlerle sağlanabileceğine inanıyordu. Bunlarla uğraştıktan sonra bıktı ve yeni aletlerin eskiler gibi olmadığını söylemeye başladı. Nağmelerin de eskilerinki gibi olmadığını sanıyordu. Onun bu zannı kimyacılardan kimya konusundaki düşüncelerine benziyordu. Artık "bu nağmeler bu udlara uygun değil, çünkü filozofların udları çok farklıydı. Nağmelerin ancak aletlerin miktarları sayesinde bilinebileceğini sanıyordu. Benim söylediklerimi kabul etmeyince onu yanlış düşünceleriyle baş başa bıraktım ve ona gülmek için kitabının çıkmasını bekledim.

Bu Allah'ın inayeti ve rahmeti ile kitabın sonudur.

بسم الله الرحمن الرحيم

كتاب كمال أدب الغناء⁶⁵⁷

للحسن بن أحمد بن علي الكاتب

(إفتتاح الكتاب)

الحمد لله مولى النعم و أهل الطول الكرم و صلى الله على محمد المصطفى و على علي المرتضى

و على الأئمة من ذريتهما و سلم تسليما

لكل صناعة غاية من الكمال و مقدار من المنفعة تكون به تلك الصناعة أكمل و أفضل ، فيجب

أن يصرف الإهتمام إلى تلك الغاية

و لما كانت صناعة الموسيقى ، و هي الألحان ، تنقسم إلى جزئين ، جزء علمي و جزء عملي ، و

جدت أحدهما من الآخر محلا و أعم فائدة و أكبر منفعة و أثبت رسما و أشرف إسما ، و هو

العلمي ، و وجدت الآخر أقل نفعاً و بقاء ، بإضافته و إنما يتم فضله و تكمل لذته و تظهر

محاسنه و يبين صحيحه و معتله و صوابه و خطؤه و ترتسم في النفس صورته و تقوى بينته إذا

إقترن بصاحبه و وافقه و مائله و طابقه ، لتقدم الصناعة الأولى على الثانية بالشرف و الفضيلة و

أنها تعتبرها و تحصلها و تحكم عليها معها ، و أنا قد وجدنا القول في الصناعة العلمية لقرب

مآخذها و حاجة أكثر الناس إليها و حبهم لها.

⁶⁵⁷ Köşeli parantez içindeki sayfa numaraları tahkikli metinle uyumlu olarak yazıldı.

و كنت قد وقفت على تشوق كثير من الملوك و الخاصة و أهل الفهم و الدراية و الطباع التامة إلى تفهم هذه الصناعة و الوقوف عليها و أنه لم يقع إليهم من الكتب

[15]

الموضوعة فيها غير صنفين ، أحدهما عسر تفهمه كثيرة فائدته ، و الآخر سهل تفهمه يسيرة فائدته ، و لم يكن يخلو أحد من صنف شيئا من هذين الصنفين أن يكون على إحدى دالتيهما المنسوبتين إلى الصناعيتين العلمية و العملية ، أقدر منه على الأخرى، إذ كانت كل واحدة منهما تكاد تشغل الناظر فيها عن أختها ، مع شدة حاجة كل واحدة إلى الأخرى و قوة تعلقها بها. و تأملت ما الناس عليه من الزهد في كليهما و الإطراح لهما و إهمال الصناعة العملية خاصة لما يلزمهم فيها و دخول كثير من التمويه و الفساد عليه ، إنما يدل أحدهم على إحسان نفسه و حذقه بشهادة من لا يفرق بين الجيد و الرديء و الصواب و الخطأ و الحسن و القبيح.

و قد وقفنا ، و لم نزل نقف ، على أن في الناس من حواسه على غير المجرى الطبيعي، يحس الأشياء على غير حقيقتها ، و هو ذا يرى فيهم أيضا من لا يفرق بين الجيد و الرديء في أشياء جليلة ظاهرة و من نقص به كبعه عن كثير من الصنائع و العلوم، و إن جهد نفسه فيها.

و نجد كثيرا من أولاد النعم و ذوي الآداب و الفهم لا يهتدون إلى شئ في صناعة الغناء و لا يتخيلونه، و إن طالت دربتهم به و كثر استماعهم له، و لا يلتذون إلا بالأشعار الركيكة و الأحن الناقصة و الآلات المنكرة.

و قد كان يوثاغرس الفيلسوف يرى أن الأشياء التي هي خارجة⁶⁵⁸ تمنع السمع من الصرف و تكذبه ، أما أولا ، فاختلاف أمزجة الناس الخاصة لهم ، فإن سمع بعضهم ، يكون لذلك ثقيلًا و سمع بعضهم يكون حادا في عمره أجمع ، و لهذا السبب يعرض أن يكون بعضهم جيد التأليف للألحان و بعضهم رديئه.

و بعد ذلك ، تنتقل الأجسام إلى المرض أو إلى كبر السن ، أو إلى ضعف بسبب آخر، ففي هذه الحالات يتغير أمر السمع و يختلف.

و أشياء آخر تعرض أيضا للحواس يكون من أجلها اختلاف ، و هي ما كان من قبل الامتلاء أو السكر أو التعب أو الكسل أو الإستفراغ أو رداءة الكيموس⁶⁵⁹ . و أشياء رابعة ، و هي المواضيع التي تختلف من أجلها الأصوات، فإن بعض

[16]

الأماكن تكون الأصوات فيها خرسا أو تكون على خلاف ذلك ، و بعضها يرد الصوت و يديره و يحدث دوبا و بعض ليس كذلك.

و لهذا تفكر يوثاغورس فيما يصح له به مقادير النغم ، على الحقيقة و الترتيب الذي لا يزول و لا يتغير ، فأداه ذلك إلى الفكر في إستخراج الآلات ، فكان أول من إستخراجها ، كما حكى >> ليصوماخس << .

⁶⁵⁸ يعني الغريبة الطارئة على الإنسان

⁶⁵⁹ الطعام أثناء هضمه في المعدة

فمتى نفق⁶⁶⁰ أحدهم على رب نعمة أو ذي قدرة و ثروة رأى أنه بذلك قد يستحق اسم الحذق و

منزلة الفضل ، و لقد قال لي أحد ممن ينسب إلى الحذق منهم ، و قد رددته على خطأ : قد

غنيت هذا لفلان فما عابه ، فلم عبته أنت؟ فنسب الخطأ إلى ذلك الرجل و احتج بمشاركته إياه.

و سمعت محرفا منهم ، و قد غنى لحننا لم أفهم شعره ، غير أنني سمعت نغما منتظمة و إيقاعا

موزونا ، فقلت : ما شعر هذا؟ فقال : هو لحن بلا شعر صنفته كما ترى ، و هو يرى أنه قد أحسن

و أبدع !.

و سمعته أيضا يغنى بشعر في الشمعة ، فقال فيه :

—صفراء مجدولة.....—

فقلت: ما سمعت من غنى بشعر في الشمعة إلا أنت ، فقال : ما ظننته إلا في جارية صفراء ، و هو

ممن يجب الصفر .

و وقعت بيني و بينه مناظرة في إيقاع سماه باسمين و ظنه أثنين ، فقلت له :

فما الفرق بينهما ؟ فقال : الفرق أن مقطع هذا على السبابة و مقطع ذاك على الوسطى ، فلم يفرق

بين الإيقاع على النغم ؟

و سئل هذا بعينه عن الإيقاع ، ما هو؟ فقال: هو هذا ، و أشار بيده كأنه يضرب ، و لم يكن عنده

زيادة على ذلك ، و هو يظن أن قد أجاب عن السؤال.

راج، و هو يعنى من نال شهرة عن طريق النفاق⁶⁶⁰

و رأيتنه يوما ، و قد سأله رجل جاهل سؤالا محالا ، فقال له : أ يجوز أن يكون المطلق محمولا⁶⁶¹
و المزموم⁶⁶² محصورا؟ فلم يحر جوابا ، هذا و هو يدعى المعرفة دون أهل صناعته.

[17]

و عرفني من أثق به ، أنه سأل أحدهم عن عدد نقرات الثقليل الأول فقال : هي مائة و أنا أضربها
أكثر من مائة ، و هي تجئ على ظنه أكثر من مائة ألف.

و رأيت منهم من قد شاب فيها و ليس له مكسب إلا منها ن و قد غنى صوتا ، قدر البيت الأول
كقدر المصراع من البيت الثاني ، و هذا أقبح ما يكون و أفضعه.

فإن كان أحدهم دربا بالبيت و غنى صوتا فأصاب فيه ، أو قارت الإصابة ، حلف بالله جل اسمه و
بالطلاق و العتاق إن كان أحد من المتقدمين أحسن إحسانه و لا بلغ درجته ، و طعن على إسحاق
و غيره من المشهورين في الغناء بالحدق.

فأما ما يحري من التصفيق و اللحن و كسر الشعر فأكثر من أن يحصى ، و لقد غنت محذقة منهم
:

قلّ صبري و قلّ مني الوفاء

فقلنا: ليس كذا يقال ، و إنما هو : و قلّ مني العزاء

هو الجنس من النغم مأخوذا على دستان الوسطى ، في آلة العود، فما هو من المطلق يمكن أن يحول محمولا على " الوسطى القديمة" ⁶⁶¹
دون غيرها
"المزموم" : هو الجنس من النغم المأخوذة على دستان "السبابة" ، و المحصور هو ما يرتب على دستان "البنصر" ، فالمزموم لا ⁶⁶²
يؤخذ محصورا ، فأما المحصور قد يؤخذ مزموما ، من غير عكس.

فقلت لي : عمري أغني هذا و أعلمه في دور الناس فما أنكره أحد عليّ .
و وجدت بقوة الغريزة و كثرة البحث سبيلا إلى تصنيف هذا الكتاب ، بعد آخر تقدمه ، و
لخصته و جعلت القول فيه مشتملا على الحالتين العلمية و العملية بتقريب و إيجاز ، حتى
لم أكد أحل بشيء مما يحتاج إليه فيهما و يمكن أن يعبر عنه بقول موجز ، و اشتقت له
اسما من معناه و هو : (كمال أدب الغناء) ، و بوبته أبوابا ، و له مع كثرة الفائدة لذة
الطرفة و حلاوة الجدة ، و بتأمله يوقف على عيون هذه الصناعة و غوامضها و يستغني عن
أكثر الكتب الموضوعة فيها ، إن شاء الله .

[18]

الباب الأول

الطرب

أكثر الناس من أهل العصر إذا سمع كلام العلماء في هذه الصناعة نفر منه و استغنه و نسبه إلى الهذيان و الجنون و قال : الغناء ما أطرب ، محاكاة لإسحاق الموصلي و ظنا أنه ما أطربه هو و أمثاله ، و إنما الغناء ما أطرب ذوى المعرفة به ، و قد سئل إسحاق و كان شرب على غناء عقيد مولى صالح بن هارون الهاشمي أربعة أرتال و لم يقل من غنى لمن كان من الناس ، فيقول أهل المعرفة لحكم.

و قال أحمد بن الطيب السرخسي:

[19]

" ليس دليل الفهم في السامع أن بطرب أو يتطرب ، بل ربما كان سرعة الطرب أدل على جهل السامع بما سمع و قلة معرفته ، يبين لك ذلك من أنك ترى من لا يحسن الغناء و لا الشعر و لا النحو و لا العروض إذا سمع شيئا من الغناء ، و إن كان في غاية الخروج و النفور و الخطأ ، بعد أن يقال إنه غناء فهو يطرب عليه ، و إذا سمع ذلك الغناء من تبصر النحو و لا تبصر الغناء نقص من طربه بمقدار ما فيه من لحن الغناء ، و إذا سمع ذلك الغناء بعينه من تبصر الشعر و النحو و العروض و الغناء لم يطرب أصلا ، بل يكون ذلك الغناء عنده بمنزلة القذف الذي لا يشتهي استماعه أصلا ، فأقل الناس علما بالغناء أسرعهم طربا على كل مسموع ، و أكثر الناس علما به و

أشدهم تقدما في معرفة أبعدهم طربا عليه و أقلهم رضي بما يسمع منه و هذه القوة في الإنسان قوة شريفة و أخلق بها أن تكون معدومة في كثير من الناس ، و إنما تخص الإنسان التام التمييز. "

و قال أيضا :

" إنا نحتاج في تمام إدراك شرف هذه الصناعة إلى قوة حس السمع و قوة التمييز، فإن الذي يطرب البهائم و جهال الناس من حس الأصوات هو يطرب عليه الناس أيضا و الذي يطرب علماء الناس من تمييز حسن التأليف" و هندام النظام و معرفة الخروج و المتباين و المتنافر هو لهم دون جهال الناس و البهائم ، و لذلك ترى أوفر الناس علما بهذه الصناعة أفقرهم من المطربين فيها ، و أجهل الناس بها أيسرهم من يطربه ، لأن العالم يحتاج أن يجتمع له أسباب الطرب حتي يطرب بالتمام و الا نغصه عليه النقصان و منعه الخلل و النقصان ، فإذا ، يحتاج في وقوع الطرب الحقيقي إلى اللطف الحس و قرب المعرفة بالصواب لتكون المعرفة بالصواب مع حس الصواب ملازمان ، و هذا يقع بسلامة الطباع و درجة السماع و المواظبة على تعرف أدلته و براخينه من المهرة به. "

[20]

و قال : " ليس صناعة الغناء من الصناعات التي إذا طلبها الإنسان أمكنه معرفتها ، و إن عنى به معلم حاذق في تفهيمه إياها أو كثر استماعه لها من المتقدمين فيها ، لأنها تحتاج إلى قوة في النفس قابلة لها و طبع سلس القياد فيها و سرعة لئن بما يمر منها و لطف تحصيل لغامض. أجزائها و نسب مقاديرها في أوضاع نغمها و شدودها و أزمنة إيقاعها ، و ليس يغني التعليم فيها

دون الطبع و لا الطبع دون التعليم ، فاذا اجتمعت لمن رامها طبيعة محمودة و قوة قابلة و معلم حاذق و مران دائم و فراغ متصل و شهوة تامة فقل ما يكدى ، فان نقص من هذه الأسباب شيء دخل عليه من النقص بقدره ، و إذا اجتمعت في الغني هذه الخصال من الحذق و الإحسان و اجتمع للسامع مثل ذلك من الفهم كان الطرب تاما و يخلص المسموع إلى الروح فتظهر حينئذ الأريحية و تبدو قوى النفس المميزة فتتشكل بأشكال المعرفة و تلبس خلع التصرف مع الغناء و تجرى في ميدان السرور العلمى و تأنف من الرذائل حمية و تستجلب الفضائل ترفعا إليها و تشرفا بها ، و إن كانت قبل تنسب إلى جبن تشجعت أو إلى بخل جادت أو إلى خوف استهانت فذلت عندها المخاوف و صغرت لديها الأهوال و أخذت لها لبس الفضائل زهوا و قوة الأمن سرووا فلججت في بحر الطرب و ركضت في ميدان السرور."

[21]

الباب الثاني

فضل الألحان

من الناس من يجهل قدر الانتفاع بالألحان و يظن أن ذلك هو ما حرك النفس و أساغ الشراب و لذة السمع ، و قدر الإنتفاع بها أعظم من هذا و أشرف إذ تبينت أصولها و عرفت موضوعاتها ، و فيها ما يلذ به السمع و يتحرك له النفس ، لكن ذلك أيسر منازل المنسوبة إليها.

و يظن قوم أنها وضعت لعبا ، و لم توضع لذلك ، و لكن لما أعوز كثير منهم أن يبلغوا بها غاية المقصود فيها وقفوا بها على المقدار الذي أمكنهم فصارت الألحان لذلك صنفين ، و توهم قوم ممن يحمل أمرها على ظاهره أنها سواء فاختلطا و ذهب بهما مذهبا واحدا.

فأما الصنف الأول منهما فكانت الحكماء تستعمله في ضروب السياسة و الحيل و المداواة فيحملون الجبان على الشجاعة الطياش على التآني.

فقد حكى عن بعض ملوك النونان أنه بلغه عن بعض أهل نواحيه و كانوا معروفين بانجدة و الشدة ، و لهم عدو بقربهم لم يكن يقاومهم على سائر الأوقات ، أنهم عجزوا عنه حتى طمع فيهم ، فسأل عن سبب ذلك فعرف أن قوما من المخائنة جاوروهم و كثروا فيهم فأكسبوهم لين الطباع و ضعف بطشهم ، فأمر أن يبعث إليهم قوم من الموسيقاريين وقومون نفوسهم و يعيدونهم إلى أخلاقهم و أن يخرج المخائنة من أرضهم ، فبعثوا إليهم و أقاموا فيهم و أخرج المخائنة عنهم ، فعادوا إلى ما كانوا عليه و امتنعوا من عدوهم و حموا جانبهم.

و من مشهور الأخبار عند القدماء ما حكاه "نيقوماخس" عن "أساد وفليس"

[22]

أنه كان ضيفا لرجل و أن آخر سل سيفا و أراد قتل ذلك الرجل ، و كانت اللورا و هي آلة باوتار ،
في يد "أسادوفيلس" فغير تركيبها مبادرا، و ضرب عليها لحنا مسكنا للغضب فسكن الرجل و
خلص ذلك من القتل.

و من مشهوره أيضا أن "طربيدورس" و "أديون" الموسيقاريين خلاصا أهل "لاريس" موضع و أهل
"أنوسا" من وباء عرض لهم ، بلحون ركبها ترفع عنهم ذلك الوباء.

و ذكر "ليصوماخس" أيضا أن "يوثاغورس" رأى فتى من العشاق ، و قد أتى منزل امرأة كان يهواها
ليحرقه لشيء بلغه عنها ، و كان الذي حركه على ذلك لحن كان يزمر به زامر ليوثاغورس ، و سمى
ذلك اللحن "فرويحيون" ، فأمر يوثاغورس الزامر أن يزمر بلحن "ليديانون" ، فلما فعل ذلط رجع
الفتى عما كان عليه ، بعد أن كان "يوثاغورس" ينهاه فلا بيتهى و يشتمه.

و من ذلك أن "أبسليوس" أخفته أمه "تاطس" في حرز لها لئلا يخرج إلى حرب كانت لهم ،
فاحتال "أدوسوس" بلحن عمله من اللحون التي تلائم الحرب فصوت به في البوق فحرك ذلط
"أبسليوس" و خرج إلى الحرب ، حكى "ليصوماخس" ذلك و كثيرا مثله في كتابه.

و كان للقدماء لحون يستعملونها وقت الحمل و التراجع ، فمنها ما يكسبهم النشاط و القوة و
منها ما يكسبهم الراحة و يذهب عنهم التعب الإعياء ، و الحكماء ترى أنها تكسبهم الفوائد و

الحكمة و الهيئات و الأخلاق و تبعث الإنسان على الإفعال المطلوبة منه ، و تكسب العلم و الخيرات الإنسانية و تؤدي إلى علم النفس الناطقة ، و على هذا كان "يوثاغورس" و أشياعه يستعملونها ، و كانت لهم لحون يسمونها السماوية يخفونها عى الناس ، و كان هو و أشياعه يستعملون أيضا لحونا يسمونها تأليف النفس و يرون أن العالم كله مؤلفا تأليفا موسيقيا.

[23]

و قال أفلاطون:

>> إن الله عز و جل أفادنا الفلسفة التي هي من أعظم الخيرات و أعطانا من الصوت و السمع مثل ما أعطانا من غيره ، و أن الذي أعطانا كمال الفلسفة و منفعة الصوت الذي يصل إلى النفس هو تأليف الموسيقى الذي هو مجانس للحركات التي في أنفسنا ، و ليس منفعة التأليف لاكتساب لذة بهيمية كما يظن كثير من الناس ، و لكن ، إنما أعطاناها لنقوى بها على زينة النفس هي فينا غير التأليف <<

و قال أيضا :

>> إن الله عز و جل علم ضعفنا فجعل لنا من يقرب القرابين الله عز و جل من الثمار و الأموال و ما يملكه ، و منهم من يحلق شعره أو يقطع أذنه أو يثقبها ، أو شيئا من بدنه ، طلبا لمرضاة الله عز و جل ، كذا نقرب إلى الله تعالى أحسن ما فينا من الأمور النفسانية إذا نحن مجدناه بألحان ، و كذا نفعل بالملوك إذا نحن مدحناهم ، و بالأشراف و ذوى الفضل.<<

و فعل الموسيقى بين ، ليس في الناس فقط ، بل في سائر الحيوان ، فإن للرعاة أصواتا يستعملونها عند تسريحهم و في وقت جمعهم لما يرفعونه من الإبل و الغنم و الخيل ، و لكل واحد منهم أصوات ، قد عرفتھا و ميزتها.

و من نظر في الأمور الكلية و الجزئية علم أن العالم كله قد ركب على تأليف كتاب الموسيقى ، و القول في هذا على رأى هؤلاء كثير جدا.

فلما مال أهل هذه الصناعة إلى الصنف الهزلي و توهموا أن في ذلك كمال الراحة واطبوا عليه ، و كان ذلك رأيهم في الأشعار الهزلية ، و أفراطوا ، صار كثير من الملوك يمتنعون من النظر فيها و الالتذاذ بها أنفة من أن يسلكوا فيها مسلك أو أولئك الذين أتخذوه لعبا و نقصوا بهجته و شرفه. و بين أن أصناف الجد فيه أجدى من أصناف الهزل ، فأن تلك الأصناف إنما تستعمل طلبا للراحة و لأن تسترد بها القوة على قبول التي أخرى عم الجد ، حتى تجنبها كثير من الملوك و العظماء ، كما ذكرنا و لا سيما منو لم يبحث عنها.

و قد قيل : يجب أن يستعمل أصناف الهزل كما يستعمل الملح في الطعام ، و قال >> يوثاغورس << : الصنائع النافعة للناس في معاشهم منفعة عظيمة صناعة المعرفة و صناعة الطب و صناعة الموسيقى.

الباب الثالث

معانى الألحان

من الناس من يسمع لحنا قليل النغم و الشدود سهل المناول فسيترذله ، و يسمع لحنا كثير النغم عسر المتناول فيستجيده ، و يظن أنهما ألفا قصدا لكثرة النغم و قلتها ، و قد تبقى عليه زيادة يجب أن يفطن لها و يبحث عنها ، إذ كان في الألحان أشياء ظاهرة و أشياء غامضة.

فالظاهرة مثل الشدة و اللين و الثقل و الخفة و الحلاوة و الفجاجة و الحرارة و البرودة و الأشياء الغامضة تجرى في تضاعيف ذلك على وجوه ، فمنها جودة التأليف و صحة القسمة و حسن الوضع ، و هو المشاكلة بين الأشعار و بين الألحان ، و هذا أصعب ما فيها.

و أغمض من ذلك كله معرفة معانى الألحان ، فأن كثيرا من الألحان لامعنى لها ، و منها ماله معنى بمنزلة البيت من الشعر ، فانه قد يكون حسن النظم جزل اللفظ صحيح الوزن و ليس فيه معنى و بغير فائدة أخرى ، فان كان فيه معنى كان أكثر فائدة و أقوى فعلا و أفاد شيئا آخر ، فمعنى اللحن هو غرض الملحن فيه ، الذي يقصده مثل ما يقصد الشاعر غرضا من الأغراض و معنى من المعانى ، فربما أصابه و بلغ الغاية فيه و ربما أخطأه و ربما قصر فيه أو قاربه ، فيجب أن تتعرف تلك الأغراض في الألحان و النغم و الأصوات أنفسها ، فانها تحتاج إلى أن تحاكي كما يحاكي كلام المتكلم في سائر أحواله و أوقاته على اختلافها.

و لسائر الحيوانات تصويبات يفهم عنها كما يفهم اللفظ ، ألا ترى أن صورة لفظ المسرور تخالف صورة لفظ المحزون ، و صورة لفظ الغضبان تخالف صورة لفظ الراضي ، و صورة لفظ المغيظ تخالف صورة لفظ الساكن الجأش ، و صورة لفظ الواعظ تخالف صورة لفظ اللاهي القليل التفكير ، و صورة لفظ الحكيم المتوقر تخالف صورة لفظ الغوي الماجن ، و صورة لفظ البطل المقاتل تخالف صورة الجبان

[25]

المتودع ، و صورة لفظ المتعفف تخالف صورة لفظ المتغزل ، و صورة لفظ المستكين تخالف صورة لفظ المستطيل ، و صورة لفظ لمتدلل تخالف صورة لفظ المتدلل ، و ذكر هذا يتسع ، و كلامنا على ما يقع منه في موضوعه وبشاكل وقته.

و أكثر هذه الألحان إنما قصد به حكاية الأحوال و الأزمان لتقوم فيها معان ، و ذلك بمنزلة الشعر ، كما تقدم ، فإنه يحتاج بعد إحكامه إلى المعاني ، بل ربما بنيت لأشعار ليضمن المعاني و تكون المعاني هي التي تتحمل في النفس ثم ينظم القول عليها و لها ، و هي التي تحدث في النفس التخيلات و الإنفعالات ، و مالا معنى له فليس يحدث أكثر من لذذة المسموع ، و ما كان فيه معنى فإن أفعاله في النفس عند الجد و الهزل مشهورة كثيرة تستعمل في سائر الـاوقات المواطن.

ألا ترى أن الملقب بالرشيد ، أو أباه ، و كان أنس بن أبي شيخ أقام في مجلسه زمانا ، للاعب بالشطرنج بعض خاصته ، فلاحت ضربة فيها الغلب فأنشد متمثلا : تلمظ السيف من شوق إلى

أنس * فالموت يلحظ و الأقدار تنتظر

فأمر الرشيد أن يؤتي برأس أنس << ماردة >> ، حتى سمع شعر العباس بن الأحنف :

لا بد للعاشق من وقفة تكون بين الهجر و الصرخ

حتى إذا الهجر تمادى به راجع من يهوى على رغم

فقال : إي و الله ، على رغم ، و قام فمضى نحوها حتى ترضاها ، و هذا يكثر. و مثله الارتجاز في

الحرب و الاستعانة به عند الشدة ، و مثله ما جرى في أمر سليمان ابن هشام ، و قد كان السفاح

أكرمه و ولدين كانا له و كان يطرح لهما مخاد في مجلسه ، حتى دخل عليه يوما سديف الشعر ،

فأنشده :

و لقد سائي و ساء سواى قربها من نمارق و كراسى

أنزلوها تحيث أنرمها الله ردار الهوان و الإتعاس

فأمر بضرب أعناقهم لوقتهم ، و هذا يطول.

[26]

الباب الرابع

افعال الألحان

و اللحن هو شيء آخر زائد في معنى الشعر و بهائه ، و الأحسن فيه أن يكون مطابقا لما ركب عليه مقويا له ، فإن كثيرا من الألحان قد تضع كثيرا من الأشعار و تنقص من بهائها ، و قد تحسن كثيرا منها و تزيد في بها ئه و تغطي عيوبه ، و بتفقد الألحان القديمة يبين ذلك ، فإذا سمعت اللحن في معنى من المعانى ، من ذكر شجاعة أو كرم أو غيره ، و قوى تخيلك لذلك و لمن قيل فيه ، صرت كأنك هو بقوة التصور له ، فأثر حينئذ و فعل فعله.

و كذلك يجرى الأمر في الترغيب و السؤال و الغضب و غيره ، فأى إنسان وقع في نفسه منه شيء و جاء مطابقا لمعناه موافقا لشعره حرك السامع و أظهر منه ما يشاكل ذلك النوع ، و من ذلك ، هذا الصوت :

تسائله ليرجع مستجيبا ***** فأعيا ما يجيبك بالصمات

فإنه صوت فح قليل الحلاوة ، و لا يكاد أكثر الناس يستحلى لحنه و لا شعره أيضا ، و لو دام أحد أن يصوغ مثله لعسر عليه ، و لحنه موقع على شعره ، فإذا تأملت هذا اللحن و تخيلته رأيت صورة تغمع تشته صورة لفظ معتبر متفكر صاحب جد ، و قد ساءه ما شاهد من وحشة الديار و خلوها ، فهو كالفرع فيها المتعجب من تغييرها ، فإذا قوى تخيلك لذلك صرت كأنك هو .

و كذلك :

سلا دار ليلي تبين فتنطق ---- و أنى يرد القول ببداء سملق

و أنى يرد القول دار كأنها ---- لطول بلاها و التقادم مهرق

[27]

لحن موقع على شعره مفخم النغم يميل إلى اللين و يكسب الأسف و هو حسن التأليف عجيب
الصنعة جدا.

و كذلك :

صاح أبصرت و أسمعت براع رد في الضرع ماقرأ من حلاب

انقضت شرتى و بان شبابي و استراحت عواذلي من عتابي

و يروي : <> و أقصر جهلي.....>> و هو لحن موقع على شعره ، و من جنس التليين أيضا ،
فإذا تخيلته رايته يشبه لفظ معتبر متأسف يذكر أيام بطالته و أوقات لهوه ، و هو شبيه بالمتصل
من ذنوبه البائع لها.

و كذلك :

عارى العظام بعيد الهم منصلت للقوم ليله لا ماء و لا قمر

قد يفزع البزل منه حين يبصره حتى تقطع في أعناقها الجرر

لحن موقع على شعره ، مذكر ، من الجنس القوى المحرك للنفس إلى جهة الكرم ،

يكاد السامع له ، عند الخروج من النشيد إلى البسيط ، يفرع و يرتجف عند قوله :

<< قد يفرع >>

و إحصاء هذه الأصناف يطول ، و ييفقد الألحان القديمة يفتن لما ذكرته ، و لا يتعذر على المتفقد له أن يأخذ نفسه و يغير بعض أخلاقه و يعدل مزاجه ، و يدبرها بحسب الإمكان فيها و الانتفاع بها لنفسه و لمن أحب أن بسوس أخلاقه و نفسه ، و يستخرج ما أحب منه .

فأما الألحان الأنيقة في المسموع فليس تكاد تخفى على أحد و نحن نثبت ألحانا جملة مما يهيد هذه الأشياء التي قدمنا ذكرها و ندل عليها ، من المشهورة المتعارفة و ننبه على المواضع المعينة فيها و نذكر جميع ما يفيده ، و نجعل ذلك مفردا في كتاب بعون الله و عونته .

الباب الخامس

فضل الغناء القديم

إن بعض الناس يسترذل الغناء القديم الجيد ، فإذا سمعه لوى شدقه و قال : هذه عمل مشط الحديد ، و رحم الله آدم ورحم الله أبا قابوس ، و هذه أساطير الأولين.

قال أحمد بن الطيب :

>> قد جعل أهل هذا العصر تحريك الغناء المسمط و تشذيره و تحسينه طريقا إلى نفس ما قوى من الألحان و إخراجة عن حقه ، و ذلك أنهم عجزوا عن أدائه على حقه ، و تلك مفسدة للمتلّم ، لأن هذه الألحان التي قد استعملوا فيها التحريك لا تكاد تصح لهم ، لأن اللحن الواحد قد حركه جماعة على ضروب مختلفة ، كلما سمع الإنسان منها ضربا نسي غيره و لم تقبل نفسه الكل و كثرت فيها الدعاوى ، و قد كان إسحاق الموصلي على تقدمه و فضله يقول : ليتنا نؤدى ما أخذنا كما علمنا ، فهذا ما يفوله إسحاق ، فما ظنك بغيره.

و أهل هذا المذهب قد أقتصروا على ما يصوغون بزعمهم و يحركون في حسابهم و يحدثون ، بمنزلة الحديث من الفاكهة فلا تلبث أغانيهم إلا يسؤرا حتى تفنى كفناء الفاكهة ، ثم يحدثون سواها ، فلا يزالون كل سية يتركون ما كانوا أحدثوه في العام الذي قبله ، و لسنا نجد أخذ أغانيهم و لا نسبنا إلى أحد منهم ، و إنما مثلهم فيما يحجتون في كل عام و ينسونه في العام المقبل مثل القرد و الجراد ، فانه يقال في أمثال العجم : إن قردا تفرغ لصيد الجراد و كان كلما صاد واحدة صبر

ساعة ، و قعد عليها ، فإذا رأى أخرى وثب فأخذها و طارت الأولى ، فطال زمانه و لم يحصل إلا على التي أخذها آخرا ، و كذلك هؤلاء ، إنما يحصل لهم من غنائهم غناء السنة التي هم فيها

[29]

و يذهب الباقي هدرا ، إلا ما عنى بحفظه من جهة الأشعار التي قيلت في ملوك العصر فإنها تبقى لهذه الجهة و تحفظ ، فإن وجد سوى ما قلنا فنزر يسير <<

و هذا الضرب المحرك من الغناء خاصة لا يكاد صاحبه أن يعرفه فكلمة سمعه أنكره لكثرة ما يقع فيه من التغيير ، فصاحب الصوت أبدا ينكره و يقول : ليس كذا صنعته ، قد بقي فيه ، فيبقى بين الباب و الدار.

و الغناء القديم فهو ذا ، تراه يتكرر على مسامعنا طول الزمان و في كل وقت و أوان يتناقله المغنون من أوله إلى هذه الغاية فلا تملئه النفوس و لا تمجه الآذان و لا تخلقه الأيام ، كل يوم يزداد حسنا و طراوة ، فما خرج من المحدث عن طريق القديم فقل ما يستحلى و يجب.

و سأل الرشيد إبراهيم بن ميمون الموصلي عن الغناء القديم و المحدث فقال : الغناء القديم كالوشي العتيق الذي يعرف فضله و يتبين حسنه بتكرار النظر فيه و التأمل له فكلمة ازدادت له تأملا ظهرت لك محاسنه ، و الغناء المحدث كالوشي الحديث الذي يروك منظره فكلمة تأملته بدت لك معايبه و نقصت بهجته.

[30]

الباب السادس

فصل الأشعار القديمة

إن كثيرا من الناس إذا سمع إشعار العرب التي قيلت في الديار و الرسوم و الآثار و المراع و المواضع و المواطن و السير و الإبل و البيادي و المياه و الوحوش و القفار ، و في الوقائع و الأيام و الأحقاد و الأوتار ، يستغنها و لا يطرب لها و يضحك منها ، سيما إن كان ذلك في بيت واحد لا ثاني له و كان لا يعرف سببه و لا يفهم مهنه ، و لا يؤثرون إلا ما قيل في الغزل و الروص و الخمر و المجالس ، و ما جانس ذلك ، لقرب فهمه عليه.

فيحتاج المعنى بهذه الصناعة إلى الإرباض بهذه الأشعار و تعرف أحوالها على طول الأوقات ، و الوقوف على تفسير شيء منها ليعرف معانيها و المراد بها و إنما قصدهم الملحنون لهذه الأشعار لأنها أشعار اللسان و الزمان ، و هي منسوبة فحلة مشهوره تتضمن أخبار العرب السالفة و تذكر أيامها الخالية و طرائف أخبارها و سيرها و أخلاقها ، و هي التي كانت متعارفة عندهم متناقلة بينهم ، و لها موقع من اللذة عند من يفهمها و يعرفها و إحصاء كل صنف منها مدرك معروف.

الباب السابع

فضل الصناعة

قال أحمد بن الطيب : >> لم تزل هذه الصناعة ، إذا طلبت حق الطلب و تبع كل محمول فيها حتى يحاط بمعرفته ، تتقدم سائر التعليم عند الفلاسفة بالشرف ، فأنهم كانوا يرون أن علم العدد و علم الهندسة و علم النجوم دون علم اللحون في الشرف ، إلا أنه لما تعلق باسم هذه الصناعة دون معناها سقاط العوام فادعوا منها ما لا يحسنون و اكتسبوا بها من قوم لا يفهمون وضعها ذلك عند من عدم التحصيل ، فأما المحصلون فإنهم لم يروا أن يلزموا من أصاب عتب من أخطأ و لا من علم نقص من جهل ، بل وفوا الصناعة حقها و عرفوا لها قدرها و نظروا إلى علمها بعين التعظيم و التكرمة و قصدوا من صنعها بالبر و المواساة <<

و قد حكى أن ذا القرنين الإسكندر قام من مجلسه لرجل موسيقار و اجلسه فيه ، فأنكر ذلك خاصته ، فقال لهم : لم أكرمه للموسيقارية التي فيه ، و كان رفع أهل هذه الصناعة على سائر الصناعة لشرفها ، و كان يقول : ما أنا رفعت هؤلاء و إنما رفعتهم صناعتهم ، و هو جعل مراتبهم في صدور المجالس ، و كان إذا حزبه أمر جمعهم و أخذ بيده قضيبا يوقع به و يتفكر إلى أن يصح له رأيه فيترك القضيب فيكون ذلك علامة انصرافهم فينصرفون و كان يقول : ما لقيت عدوا قط إلا عرفت من زون نفسي و تأليف عددها أنني أغلبه أو يغلبني ، فأحتاط قبل وقوع ما أخافه و أكون على يقين من أمرى.

[32]

و قد حكم موسى الملقب بالهادى إبراهيم الموصلى في بيت ماله فأخذ منه مائة بدره ، على
جبروته و تكبره ، و مثل هذا كثير يحكى .

و قال بعض العلماء :

الغناء يصفي الذهن بمازجته عدوية نغمه وشدوره و وجود العزيزة بمعرفة حقيقة أجزائه و أوزانه و
يصح التمييز بتصحيح صوابه من خطئه و إيقاعه و اختلاف ضروب أجناسه .

و قال آخر:

ما وجد عارف بخواص معانيه و أوزان نغمه و مقادير أجزائه و تناسب أزمانه إلا صحيح الفطرة في
لطيف معرفته معتدل البنية بخصائص حكمته .

و قال :

هو يبحث مع التأني على تذكر الأشجان و يحدو على التلهي عن موضع الأحزان و يؤنس المتحير
الوحيد و يسر التثق الفريد و يبرد غليل حر القلوب و يستعطف به وصل الحبيب .

فأما معرفة ، أي الصناعتين أشرف ، فإننا نذكر في ذلك بعض ما قاله من يوثق به و يرجع إلى قوله ،

قال الكندي يعقوب:

>> العلم و العمل أول الفضائل ، و ينقسم كل واحد منهما إلى ثلاثة أقسام ، فالعلم إلى الجزء الطبيعي و الجزء التعليمي و الجزء اللاهني ، و العمل ينقسم إلى سياسة النفس و سياسة البيت و سياسة المدينة و بعضها معين على بعض <<

و قال << نوقوما خس >> في كتابه في التأليف :

>> و ليس ينبغي لأحد أن يظن أن كثرة الفحص عن أمر الموسيقى لا يحتاج إليه من أراد الفلسفة الحقيقية أكثر من حاجته إلى العمل باليد في هذه الصناعة ، و ذلك أن فضل إحدى الصناعتين على الآخر ليس يسير في الشرف و لا في المرتبة و لا في حقيقة العلم التي هي غاية السعادة و تمام الفلسفة الصحيحة ، و العمل بايد إنما هو باب من أبواب الخدمة ، فإذا قيس إليه العلم النظري كان بمنزلة رئيس النجارين الذي يأمر بعمل الأعمال ، و عمل الأعمال خادم له ، و النظري بمنزلة ملك يأمر

[33]

و ينهى ، فأما الذين يسلكون فيها مسلك القياس و يحرصون على طلب علم هذه الأشياء التي ذكرنا فإنهم يسمون أصحاب موسيقى بالحقيقة ، و كل شئ يكون في هذه الصناعة من الفهم فمنسوب إلى هؤلاء لا إلى أصحاب العمل ، كما أن البناء الشريف إنما ينسب إلى الأستاذ لا إلى خدمه <<

و بالجمله في العمل ، إن القياس و الفهم أشرف من العمل ، فالنظري يتقدم العملي به ، و الحاجة في العمل إلى النظري كحاجة البدن إلى النفس و الحس إلى العقل ، و قد شهد بذلك >> سقراطيس << و >> أفلاطون << فأما >> أرخوطس << فإنه وضع في ذلك كتابا مفردا رسمه في الموسيقى ، و قال : إنه ليس ينبغي أن يسمى الذين يعنون بعمل الموسيقى و يجتهدون في العمل باليد و اتخاذ الآلات للعمل و لا يقيسون على الأسباب و العلل و القياسات أصحاب موسيقى ، و لكن يسمون صناعا ، و نسب كل واحد إلى العمل الذي يعمله ، و أما أصحاب العلم فينبغي أن يسموا أصحاب موسيقى و الحاجة إلى العمل فليس ينبغي ، و شرفه فلا يجهل ، و قد حكينا بعض ما قيل.

الباب الثامن

خواص الأغان

قال أبو نصر : >> و الأغان بالجملة صنفان : صنف ألف ليلحق الحواس منه لذة فقط ، من غير أن يوقع في النفس آخر ، و منها ما ألف ليفيد النفس مع اللذة شيئاً آخر من تخيلات أو إنفعالات ، و يكون بها محاكيات أمور آخر ، و الصنف الأول أقل غناء ، و الثاني هو النافع منهما ، وهو الأغان الكاملة ، و هي أيضاً التابعة للأقاويل الموزونة ، أعني الشعر .

و الأغان الكاملة ثلاثة أصناف : منها الأغان المقوية ، و منها الملينة و منها الأغان المعدلة ، و قد تسمى الاستقرارية ، كأنها تكسب النفس اتقاراراً و هدراً ، و قد تسمى أيضاً الحافظة ، و هي تبقى النفس على حال الاعتدار و تحفظها و لاتميل بها إلى جهة غيره . <<

فأما كيف يؤلف كل واحد من هذه الأصناف فقد ذكر في موضعه من كتب المتفلسفين ، و نحن نذكر ما صنع في معناه .

و قال أبو نصر :

>> ليس تكمل معونة الأغان على تنميم المقصود فيها بصحة معنى الأشعار و جودة تأليف النغم الحادة و الثقيلة دون أن تقترن بها حالات آخر للنغم تصير بها الأغان أكمل و أفضل ، و تكون أخرى أن تعين على بلوغ المقصودات في اللذة و المنفعة ، و هذه الأحوال أربعة : فمنها ما يفيد السامع لذاذة و انق مسموع ويكسب اللحن

بهاء و زينة ، و منها ما يوقع في النفس تخيلات ، على ما يجري في صناعة الشعر ، و منها ما يكسب انفعالات النفس ، مثل الرضى و السخط و الغضب و الرحمة و القساوة و الحزن و الأسف و ما جانس ذلك ، و الرابع هو الذي يكسب جودة الفهم بما تدل عليه الأقاويل التي قرنت حروفها بنغم الألحان . <<

يعني بذلك القوائد الملحنة و القراءة و كا شاكلها ، و هذه إذا عدت نسب كل صنف مهنا إلى أخص الأشياء التي تستفيدها عنها النفس.

>> و النغم الانفعالية ثلاثة أصناف : منها ما يكسب النفس الانفعالات القوية و ينسب إلى القوة ، مثل العزة و القساوة و الغضب و النفور و ما جانس ذلك ، و منها التي تكسب النفس الضعف ، مثل الخوف و الرحمة و الجزع و الجبن و ما أشبه ذلك ، و منها الذي يكسب المخلوط من الأمرين جميعا ، المتضادين ، و هو المتوسط الذي يحفظ الاعتدال على ما هو عليه و يسمى الحافظ.

و فصول النغم هي حالاتها التي تختص بها و تكسب النفس انفعالات ، و لنشتق اسما تلك الانفعالات من أسماء أصنافها ، فيقال فيما يكسب الحزن حزني أو محزن ، و فيما يكسب الأسف اسفى ، و فيما يكسب المحبة محبي ، و فيما يكسب البغضة بغضى ، و فيما يكسب الرحمة رحمى ، و فيما يكسب الخوف خوفى.

و الانفعالات هي استحالات النفس إلى أشياء مختلفة تحيلها إليها الألحان باختلاف أصنافها , و لهذا لزم أن يكون بين النفس و بين الألحان مشابهة ، كما ذكروا ، و نحن نحكى من ذلك نبدا ، إن شاء الله.

و هذه الأحوال المخيلة ما يفهم بالقول ، إذ كان لكل صنف من القول صنف من الأصوات خاص به إذ صوت به فهم عند الطرب و عند الخوف أو الأمن ، و نحن نرى ذلك في الطير و البهائم دائما و نفطن لتصويتاتها عند طربها و أمنها و خوفها .

فأما الأشياء التي تصير بها الألحان ألد مسموعا ، فمنها : أن تكون النغم الإنسانية و نغم الآلات المستعملة نغما صافية غير شعثة ، و أن تجعل النغم الطوال منها متكسرة مهزوزة ، و تجعل النغم القصار منها رطبة ذوات زم و ذوات غنة

[36]

و يخبب بعضها في أوساط اللحن و في أواخره ، و أن يفخم أحيانا بنغم الصدر و توسيع مجاري الهواء ، و يضاف إلى هذه أشياء سأذكرها في بابها ، تقع في الألحان معينة.

و نحن بتفقدنا لهذه الأحوال القديمة و ما جانسها من المحدثثة نقف على كل صنف منها و تعرف مقدار تأثيره في أنفسنا ، فأى شئى مر علينا منه عرفنا لأي شئى يصلح و استعملنا كل صنف منها فيما يصلح له و يليق به ، و هذا متى عرفه السامع و المغني أنتفعا به منفعة جليلة.

[37]



الباب التاسع

المشابهة بين النفس و الألحان و الفلك

نذكر من هذا الفن نبذا مختصرة ، إذ كان القول فيه يطول جدا ، لأجل كثرة القائل فيه و المقول ، وهذا قول الكندي و غيره في التشابه بين أفعال النفس و بين أقسام الجموع المشتركة للأصوات في الألحان ، وشرحها يأتي في بابه ، أعنى الجموع.

قال : لما كانت المشتركة للأصوات البسائط ثلاثة ، و البسيط ها هنا ما كان بين نهايته مشابهة و نسبة شريفة، و هي الجمع الذي بالأربع نغم و الجمع الذي بالخمس نغم و الجمع الذي بالكل ، و كانت أوائل النفس الكاملة ثلاثة أيضا ، نطقي و حسي و غريزي ، كان الشابه المؤلف من الثلاثة النطقي ، و هو الذي بالكل ، و أبعدها عن التباين ، و حيث يكون النطقي موجودا فالحس و الغريزة موجودان ، و إنما نعني بالنطق ها هنا التمييز ، و كذلك حيث كان الذي بالكل ، كان الذي بالأربع و الذي بالخمس موجودين بوجوده ، ويكون الذي بالأربع موجودا حيث يكون الذي بالخمس موجودا،

و مشابه المؤلف للحسي هو الذي بالخمس ، إذ كان أقرب إلى النطقي ، و المشابه الغريزي هو الذي بالأربع.

فأما أنواع النطقي ، من النفس ، فسبعة ، و عدتها مساوية لعدة أنواع الذي بالكل ، و هي : الفهم و العقل و الحفظ و الرؤية و الظن و القياس و العلم.

فأما الفهم ، فهو ورود ما أورد الحس على النفس .

و العقل ، هو ما يكون من تصور ما أدرك الحس في النفس .

[38]

و الخفظ ، هو ثبات الصور التي قبلت النفس في النفس .

و الرؤية ، هي حال النفس عند قياسها للأشياء من ظاهرها .

و الظن ، هو حال العقل عند ما لم يتنخط مرتبة اليقين الكائنة بحكم الحس .

و القياس ، هو حال النفس عند قياسها ، إذ قاست قياسا صحيحا ، أعنى أستنباطها النتائج من المقدمات الصادقة .

و العلم ، هو إدراك النفس الحق .

و أنواع الحس أربعة ، كأنواع الذي بالخمس ، و هي السمع و البصر و الذوق و الشم .

و انواع الذي بالأربع كأنواع الغريزي ، ثلاثة و هي : ابتداء النمو و انتهاء النمو و نقص النمو ، فقد أصاب كل نوع ما يشبهه

و لما كانت الفضائل التي للنغم هي الائتلاف ، و يسمون ذلك << كمالات >> و الرذائل هي

الإختلاف ، و يسمون << لا كمالات >> و كانت فضائل النفس كذلك و رذائلها ، قيست بها

و الائتلاف في النغم هو أشتراك الأصوات المتناسبة المتوألفة و الاختلاف بضد ذلك ، و كذلك فضائل النفس هي اعتدالها و تأليف أجزائها .

و قد بان أن الأللحان تحيل النفس إلى أشياء مختلفة تدل تها على أنها مشابهة لها ، و أنها تلائمها إذا كانت مؤتلفة و تخالفها إذا كانت متنافرة ، حتى تخيلها إلى شهوات و انبساط و وربما أحوالها إلى الغضب و السخط ، و ربما أحوالها إلى الصمت و السكون ، و ربما أحوالها إلى الحركة و الوثب ، أو إلى الفرح ، أو إلى الحزن أو إلى الأمن أو إلى الخوف .

و قد ذكر << ديونوسييس >> نغما جعلها بإزاء فضائل النفس ، فجعل العدل نغمة سبابة المثلث ، و جودة الفهم مطلق المثنى ، و العفة وسطى المثلث ، و العقل سبابة المثنى ، العناية مطلق الزير ، و الحدة و سطى المثنى ، الصبر سبابة الزير ، الرجولة وسطى الزير ، وللقدماء في هذا كلام طويل ، لا حاجة بنا إليه .

[39]

فأما الشابهة بينها و بين التركيب الفلكي في الوضع و الحركات فإن المشابهة بينهما من جهة الطبع و من جهة الوضع ، فأما من جهة الطبع فإنه ليس لها أبتداء موضعي ، يعني حركة الفلك ، و أما التي من جهة الوضع فإمكان نقل الابتداء إلى كل المواضع المتباينة ، يعني أن كل موضع منه يمكن أن يجعل أولا ، لأن خط نصف النهار يقسم فلك البروج بنصفين في كل موضع على علامتين متقابلتين ، كل واحدة منهما نهاية قطر فلك البروج .

و الجمع التام الذي يسمى ذا الكل مرتين ، يحيط بأعظم الأبعاد الصوتية مرتين مرتين ، و أعظم الأبعاد هو الجمع الذي بالكل ، و نهاية هذين البعدين هي المفروضة و الوسطى و نهاية إفراط الحادات ، و نعني بالمفروضة نغمة مطلق البم ، و بالوسطى نغمة سبابة المشى ، و بالأخرى نغمة بنصر الوتر الخامس .

و كل هذه في كيفية واحدة ، لأن كل اثنتين منها تسمعان إذا قرنتا كأنهما شيء واحد ، فالذي بالكل مرتين هو دائرة بالقوة لانعطاف آخره على أوله .

و فلك البروج مقسوم باثنى عشر قسما ، و هي البروج ، يظن أنه قسم كذلك لوجدان النصف و الثلث و الربع فيه ، و هي الأشياء الموجودة في قسمة الجمع التام ، فإن النغمة الأخيرة التي في ذي الكل نصف الاولى ، و النغمة التي في الذي باخمس الأول مثل الأخيرة و مثل نصفها و التي في ذي الأربع الأول مثل الأخيرة و مثل ثلثها ، و فضل الأولى على الأخيرة في الذي بالأربع ربع الذي بالكل ، لتشابه النسب في فلك البروج و في الجمع التام ، و تفسير هذا يمر في بابه .

[40]

الباب العاشر

حالة النغم

النغم التي تحدث من الأوتار عندما تهز ، إنما تحدث بتمويج الهواء حولها فإنه إذا نموج عند أهتزازها و كان للآلة تجويفات و منافذ تؤدي من المنافذ إلى تجويفاتها فحدث من الهواء الذي ينحصر فيها دوي ، و لما كان السمع لا يمكنه أن يفرد النغمة من الدوي قبل مجموعها على أنهما شيء واحد ، فمتى ردف ذلك الدوي دوي آخر ملائم له سمع متفقا ، و متى كان غير ملائم سمع غير متفق ، و النغم هي التي تحد أمكنتها بالدساتين ، و نحن نذكرها في بابها.

قال أبو نصر :

>> و الحالات الموجودة في النغم صنفان : كمياتها و كفياتها ، فأما كفيات النغم فهو ما ينسب فيها إلى اللذة و إلى الصفاء و الشعب و الصلابة و اللين و النعمة و الشدة ، فأما كمياتها فمعرفة الحادة و الثقيلة و قدرها في الخفة و الثقل .

و أسباب الحدة و الثقل في النغم الإنسانية هي أسباب الخفة و الثقل المسموعة في المزامير ، لان الحلق و كأنها مزامير طبيعية و المزامير كأنها حلق صناعية . <<

و النغمة صوت لابت زمانا ، منفرد ، مثل صوت نغمة البم أو المثنى أو سبابتة أو غيرها ، و الصوت يتقدم النغمة ، و هو كالجنس لها ، فلا تكون نغمة إلا بصوت ، و لا صوت إلا بقرع و لا اصوات مؤتلفة إلا بنغم .

الباب الحادى عشر

اسباب التصويت

حدوث الصوت من القرع ، و القرع هو مما سة الجسم الصلب جسما آخر صلبا مزاحما له عن حركة ، فمتى نبا الهواء من القارع و المقروع مجتمعا متصل الأجزاء حدث الصوت حينئذ ، و كلما كان الهواء النابي أشد اجتماعا كان الصوت أبين و أجود ، و ذلك متى قرعت الأجسام الصلبة الصلدة المتراصة الملس ، مثل النحاس و الحديد و ما شاكلها .

و متى كان المقروع خشنا او متخلخل الأجزاء كان ذلك فيه أقل إمكانا ، فكل مقروع متى قاوم القارع وجد له صوت و متى إنخرق له و لم يقاومه لم يحدث له صوت أصلا ، فهذه جملة حدوث الصوت.

فأما كيف يتادى إلى السمع فإن الهواء الذي ينبو من المقروع هو الذي يحمل الصوت فيحرك بمثل حركته الجزء الذي يليه فيقبل الصوت الذي كان قبله الأول و يحرك الثاني ثالثا يليه ، فيقبل ما قبله الثاني ، و الثالث رابعا يليه ، فلا يزال كذلك على هذا التداول من واحد إلى واحد إلى أن يتصل بالسماخ ، و يكون ذلك هو الجزء الذي يلاقي السمع فيسمع .

و التصويت الإنساني يحدث بسلوك الهواء في الحلوق و فرعه لمقعرات أجزائها و أجزاء سائر الأعضاء التي يسلك منها ، مثل أجزاء الفم و الأنف ، و هذا الهواء هو الذي يجذبه الإنسان إلى

رئتيه و داخل صدره من خارج ليروح به عن القلب ثم يدفعه منها إذا سخن إلى خارج ، فإذا دفع الإنسان هواء النفس إلى خارج جملة واحدة و ترفق لم يحصل له صوت محسوس ، و إذا حصر هذا في رئتيه و ما

[42]

حواليها من أسفل الحلق و سرب أجزائه إلى خارج شيئاً شيئاً على اتصال و زحم به مقعرات الحلق و صدم أجزائه حدثت حينئذ نغم ، بمنزلة ما يحدث في المزامير بسلوك الهواء ، فإذا ضيق مسلكه كانت النغمة أحد و إذا وسعه كانت أثقل ، و كذلك إن صدم الهواء السابك أو بعض أجزائه جزئاً من الحلق أقرب إلى القوة الدافعة للهواء كان الصوت أحد ، فإن كان أبعد كان الصوت أثقل ، و كذلك إن كانت القوة الدافعة أقوى أو أضعف كان الصوت بحسب ذلك .

و كذلك إن كان سلوك الهواء على مقعرات الحلق و هو صلب أو خشن أن لين أو شديد الملاسة ، كانت النغمة بالصلابة حادة و باللين ثقيلة .

و أجزاء مقعرات الحلق التي تقرب من القوة الدافعة للهواء تقوم الدساتين التي تبعد من يد القارح لأوتار العيدان و الطنابير ، نريد الدساتين القريبة إلى المشط ، و أقربها دستان الخنصر ، ثم ما بعده ، و تقوم أيضاً مقام ثقب المزامير التي تقرب من قم النافخ ، و أجزاءه التي تبعد عنها تقوم أيضاً مقام الدساتين التي تقرب من يد القارح لأوتار العيدان و الطنابير ، و أقربها من اليد هو دستان المجنب ، ثم ما يليه إلى أسفل ، او مقام ثقب المزامير التي تبعد من فم النافخ ، فإن اجزاء الهواء السالك في اجواف المزامير متى صدمت أمكنت أبعد من فم النافخ حدثت نغم أثقل .

و تحديد الأمكنة التي يقرعها الهواء المندفع من الصدر و معرفة ما بينها من القرب و البعد غير ممكن ، و كذلك معرفة مقدار ما يتسع له الحلق أو يضيق ، و كذلك ليس يمكن أن يوقف على مقادير النغم المسموعة منها إلا أن يقايس بينها و بين المسموعة من الآلات ذوات الأوتار التي توجد فيها أمكنة النغم محدودة المقادير بالدساتين ، مثل العود و الطنبور و الرباب .

[43]

أما ما يتخيله من الناس من أن الصوت يرتفع مرة و يتسفل أخرى و يتوهمون لذلك التخيل أنه قد خرج مرة من الرأس و مرة من الصدر و فيما بين ذلك ، و أن تلك أسباب حدة الصوت و ثقله ، فليس تحق ، و أسبابه ما ذكرناه .

و بكثرة الهواء و بقلته و إبطائه و سرعته يكون الصوت عظيما ذاهبا و صغيرا ضعيفا و غليظا و حديدا ، و هذا الهواء إنما يتحرك بما تحركه حركة كرتة حتى يصل إلى السمع ، كما يعرض في سطح الماء القائم إذا كان ساكنا و ألقى فيه شئ من الأجسام فأحدث فيه موجا يبتدىء من المركز ، و يستدير ذلك الموج كما يستدير الهواء في حركته ، على مثال الكرة ، و يتزايد ما ينبعث من الدوائر و يعظم حتى ينتهي إلى السمع ، كما ينتهي موج الماء إلى حافته إذا كان له قوة يبلغ بها ، فإن ضعف قبل ذلك ساوي السطح الذي كان تحرك عنه ، و كذلك إن أفرطت قوته و زحفت من حيث أبتدئت حتى يسمع أيضا ثانية ، كما يعرض في الصدي المجيب للصوت .

[44]



الباب الثاني عشر

إسم الموسيقى

لفظ الموسيقى معناه الألحان ، للحن مجموع نغم ألفت تأليفا محدودا و قرنت بها الحروف التي تركب منها الألفاظ المنظومة على مجرى العادة في الدلالة بها على المعاني .

و قيل إنه سمي الموسيقى باسم الفلك لأعظم الذي أسمه << موسيقى >> لشرف ذلك الفلك ، و أن هذه الصناعة تناسبه بالشرف لشرفها على سائر الصناعات .
و قال الكندي ، يعقوب :

اللحن ترتيب أصوات من نغم أحد و نغم أثقل ترتيبا مكيفا ، و اللحن التام الموسيقاري هو المثلث ، عند القدماء ، من شعر و تأليف و إيقاع .

و قد رسمه أبو نصر ، أيضا ، فقال :

اللحن جماعة نغم كثيرة محدودة متفقة كلها أو أكثرها ، رتبت ترتيبا محدودا في جمع معلوم محدود استعمل فيه جنس محدود وضعت فيه أبعاد محدودة في تمديد محدود ينتقل عليه انتقال محدود بإيقاع محدود .

و النغم البيت الشعر أكثر من النغم التي رتبت لأن يبنى منها لحن من الألحان ملئت تلك النغم بتلك الحروف و وزعت عليها ، إما حرفين ، أو ثلاثة ثلاثة ، أو أربعة أربعة ، أو واحدا واحدا و أكثر ، حتى تستنفذ النغم الحروف التي في البيت .

[45]

و الحروف التي تقترب بالنغم إما أن تكون على أطراف النغم التي هي المدات ، و إما أن يمتلي ما بين طرفي النغمة بالحروف ، حتى لا تمتد النغم إلا و قد ركب ما بين بداية كل نغمة و نهايتها حروف تملأ ما بين طرفيها ، فالصنف الأول يسمى الفارغ ، و الثاني يسمى الممتلي .
و متى كان الحن ممتلي النغم بالحروف سهل تفهم الشعر ، لكنه يكون قليل اللذاعة و البهاء ، و متى كان فارغ النغم عسر تفهم الشعر ، لكنه يكون أبهى مسموعا و ألد ، فينبغي أن يكون اللحن مخلوطا من الأمرين جميعا ليلد مسموعه و يفهم شعره .

و النغم الفارغة إنما يكون على أطرافها الحروف المصوتة التي خفيت لم تضر بمعنى الشعر و لم يخف منه كثير شيء ، و هذه الحروف هي التي تكون لا تزيد في الشعر شيئا و لا تنقص منه أكثر من مدات و ترنيمات فقط ، لان تفهم الشعر يوقع في النفس ما لا يوقعه النغم فقط .

و الحروف إنما توزع على النغم بحسب قدر نسبة بعضها إلى بعض ، فمتى كانت النغم المبني منها اللحن أكثر عددا من حروف البيت من الشعر أو مساوية له لم يمكن أن تكون مملوءة ، و متى كانت الحروف ضعف النغم أو أكثر من الضعف أمكن ذلك .

فمتى اخذ إنسان نغما مؤلفة مرتبة لأن يصاغ منها لحن نظر نسبتها من عدد الحروف ، فإن كانا متساويين أو كان عدد النغم أقل علم أنه لا يمكن فيها لحن مملوء بجميع نغمه ، و إن كانت الحروف أكثر بالضعف أو بالزائد على الضعف أمكن أن تكون النغم مملوءة بالحروف .

و إن كان عدد النغم أكثر من عدد الحروف فليس يمكن أن يعمل منه إلا لحن فارغ النغم أو مخلوط ، بغضه فارغ و بغضه مملوء ، و إن كانا متساويين لم يمكن أن يعمل فيه سوى أن تجعل بداية كل حرفا من حروف البيت من الشعر ، إلى أن يؤتى على جميعه .

[46]

فإن كان عدد النغم ضعف عدد الحروف أو ثلاثة أمثاله أو ما زاد ، فإن توزيع النغم على الحروف يمكن إما على التساوي و إما على التفاضل .

و التساوي هو أن يجزؤ النغم المؤلفة أجزاء متساوية العدد ، و أما المتفاضلة التوزيع فهو أن تجزأ النغم بأجزاء متفاضلة العدد ، حتى يكون بعضها ثلاثة و بعضها أربعة و بعضها واحدة أو أكثر ، فإما أن تكون تلك الأجزاء على نظام من واحدة إلى مازاد أو على غير نظام ، أو يتقدم الأكثر على الأقل أو الأقل على الأكثر .

و متى فضل شيء من النغم بغير شيء من الحروف ، فإنه قد يمكن أن يفضل شيء من النغم بغير شيء ، قرنت تلك النغم الفاضلة بحروف آخر حتى لا يفسد معنى القول ، و قد تقدم ذكر ذلك ،

و تلك هي الهمزة و النبرة و الهاء الخفيفة ، و النبرة هي قريبة من الهمزة ، و هذه الأشياء هي التي توصل بالحروف السواكن أبدا ، عند الحاجة إليها .

[47]



الباب الثالث عشر

حدود النغم

و هي قسمة الدساتين ، و بعض الناس قد يظن أن النغم التي في العود مختلفة العدد بحسب إختلافهم في الدساتين ، و يبلغ بها كل واحد إلى غاية يرى أنها الصواب دون غيرها ، و نحن نذكر من ذلك ما لا يحتاج إلى زيادة ، و نضرب عن ذكر من أخل في ذكرها بشيء.

و إذ قد علمنا أن الدساتين حدود النغم و بها تعرف امكنتها ، و وجدنا العود يحتمل منها كثيرا أو قليلا و ما بين ذلك ، و يستعمل منها ما لا يحتاج إليه لأسباب يراد بها التكثرات و الترتيبات و المعاونات ، علمنا أيضا أن عدد النغم مأخوذ من عدد الدساتين ، و ان منها ما لا يمكن أيضا أن يلغي و هي الضرورية ، و كل دستان ينسب إليه نغم في سائر الأوتار.

و الضرورية هي أربعة ، و هي المنسوبة إلى الأصابع الإربع ، و هي التي فطن

[48]

لها أكثر الناس و اعتادها و نسبوا النغم إليها ، و هي الطبيعية عند القدماء الأول ، و الأشياء الطبيعية هي التي لا تأخذ غير جهات تتوجه إليها و تنبسط فيها ، هذا لفظ أفلاطون.

و يمكن أن يزداد عليها من واحد إلى خمسة ، و قد يستعمل فيها التوسط فيقتصر بها على ستة و

يستغني عن الباقي ، و هذه الستة هي المتعارفة ، و هي : دستان السبابة ، و هذا يسمى >>

المفتاح << عند القدماء ، و دستان وسطى الفرس ، و دستان زلزل ، و دستان البنصر ، و دستان
الخنصر ، و دستان مجنب السبابةز

و الزائد على هذه : دستان مجنب الوسطى ، و دستان مجنب السبابة الثاني و دستان غريب ذكره
الفارابي يقع بين دستانى زلزل و البنصر ، فيحصل في كل وتر ، بنغمة مطلقة ، عشر نغم ، فإذا
أسقط مطلق الأوتار بإزاء خناصره بقي في البم وحده عشر نغم و في سائرهما تسع تسع ، فيكون
جميع النغم الموجودة في

[49]

الأربعة الأوتار من هذه الدساتين سبعا و ثلاثين نغمة ، فإن أضيف إلى الأوتار الوتر الخامس زاد
عددتها تسعا.

و الضرورية التي تستعمل نغمها في الألحان عند الجمهور من الناس فهي ست و عشرون يحدها
خمسة دساتين و تخرجهما خمسة أوتار ، و أنا أذكر قسمتها ، و كل نغمة في هذه الدساتين ،
بالجملة ، فلها قرينة تسمع متفقة معها و تناسبها أبدا بالضعف

و في هذه النغم ثقال و خفاف ، فكل ثقيلة وزنها ضعف وزن الخفيفة متى أتفقنا في السمع ، و
طبقة النغم الثقال البم و المثلث ، وطبقة الخفاف المشنى و الزير ، و حد انفصال الثقال من
الخفاف نغمة خنصر المثلث ، و حد انفصال الخفاف من الثقال نغمة مطلق المشنى ، و في هذه
الصياح و في تلك السجاح.

و الحادة من النغم قوة الثقيلة ، و قسمة الدساتين فإنما تقع على طول الوتر ، من حد المشط ألى حد الأنف في العود ، و هذا المقدار الذي يسمع منه الطنين .

فأما دستان السبابة فإنه يفصل من طول الوتر تسعه ، و دستان البنصر فإنه

[50]

يفصل منه تسعه و تسع ما يبقى منه ، و دستان وسطى القدماء يفصل منه تسعه و نصف تسع ما يبقى منه ، و دستان الخنصر يفصل منه ربه .

و قد يقسم الوتر من هذا الدستان بثمانية أقسام ، فيزداد جزء مهنا على حده ، أعني دستان الخنصر ، فيكون ثم دستان وسطى القدماء ، المنسوبة إلى الفرس ، و هو يكون حينئذ يفصل من الوتر ثمنه و ربع ثمنه ، و ليس بين القسمين تفاوت محسوس ، و قد نظرته فوجدت الفضل بين القسمين جزءاً من جزء من أجزاء كثيرة ، و الذي رتبناه نحن فهو هذا ، و الآخر جائز .

و مجنب الوسطى يتوسط بين دستاني السبابة و وسطى الفرس ، و هو يفصل من الوتر شبيها بسبعه

[51]

و دستان وسطى زلزل ، و يقال له وسطى العرب ، و يسمى أيضا المحذب ، يفصل من الوتر سدسه و سدس تسعه ، و قسمته تسهل بأن يقسم قبله مجنب السبابة الأول ، و هو يفصل من

الوتر نصف سدسه ، فيقسم طول الوتر باثنى عشر جزءا ، و يشد على جزء منها دستان المجنب الأول ، ثم يسقط تسع ما بقي فيشد هناك دستان وسطى زلزل .

فأما دستان مجنب السبابة الثاني فقد يعرف موضعه معرفة أقرب بأن تطالب نظيرة وسطى الفرس خلف الدساتين في الأوتار ، فحيث شد الدستان هناك ، و ذلك بأن تضع الوسطى في المثنى على دستانها و بطلب نظيرها في البم ، فتجدها خلف الدساتين إلى ما يلي أنف العود بمقدار أصبع ، و ذلك يفعل في المجنب الآخر، و تعكس ذلك أيضا حتى تصح أمكنتها .

و هذه الدساتين فهي التي لا يمكن فيها زيادة جملة ، و النقصان منها ممكن بالوجه الذي ذكرناه . و قد تسهل قسمتها بأن يقاس ما بين الأنف و المشط بخيط أو وتر ، و تربعه و تجعل طرفه على الأنف فحيث انتهى شد هناك دستان الخنصر ، و اجعل بينه و بين دستان البنصر مقدار ثخن أصبع ممتلئة اللحم ، و بين هذا أيضا و بين وسطى الفرس مقدار

[52]

اصبع ، و بين هذا و بين السبابة مقدار أصبع ، و بين هذا و بين المجنب الأول مقدار أصبع ، و بين هذا و بين المجنب الثاني مقدار أصبع ، و المقدار الذي يقع بين دستان وسطى الفرس و بين دستان السبابة فهو نظير المقدار الذي يقع بين دستان البنصر و دستان الخنصر سواء ، و الذي بين البنصر و وسطى زلزل هو كالذي بين مجنب السبابة و السبابة ، فإن جعل مجنب الوسطى غوضا عن وسطى الفرس قدم الدستان إلى ما يلي دستان السبابة قليلا .

و هذا يصح و يمتحن بأن يماثل بين نغمة البنصر في المثنى و نغمة سبابة البم ، و بين نغمة بنصر الزير و نغمة سبابة المثلث ، و بين نغمة وسطى الفرس في البم ، و مطلق الزير أو خنصر المثنى ، فإذا اتفقت هذه الدساتين فقد صح العود.

و كذلك يمتحن وسطى زلزل في المثنى و مجنب السبابة الأول في البم ، و كذلك يكون المقدار الذي بين دستاني السبابة و البنصر هو المقدار الذي يكون بين دستاني وسطى الفرس و الخنصر ، و المقدار الذي بين وسطى زلزل و مجنب السبابة الأول هو الذي بين وسطى الفرس و مجنب السبابة الثاني .

و لم يبق سوى هذه مما يدخل في لحن ، و أما معرفة لم صارت هذه القسمة على ما هي عليه فيحتاج إلى شرح طويل ، وقد بيناه في كتاب << المقنع في النغم و الإيقاع >> ، و سنبين بعضه فيما يأتي إن شاء الله .

[53]

الباب الرابع عشر

قسمة دساتين الطنبور

فأما دساتين الطنبور العربي ، و هو الذي يعرف بالبغدادي و أهل عصرنا لا يعرفون مواضعها و لا قسمتها إلا بالحس و الحزر و العادة ، و لا يشدون منها في طنابير هز غير اثنين أو ثلاثة ، و غايتها عند القدماء عشرة ، و قد يمكن فيها زيادة ، لكن ، يجب أن يستعمل فيها الإصلاحات التي تستعمل في العيوان لتحصل فيها نغم أكثر مما يحصل في غيرها .

و قسمة هذه الدساتين العشرة يقع في ربع الوتر أيضا ، و ذلك حين يقسم طوله من حد المشط إلى حد موضع الماسك للأوتار عند الملاوي بأربعة أقسام ، و يقسم ذلك الربع بعشرة أقسام و يشد على كل قسم منها دستانا .

و الذي يحتاج إليه في الأكثر سبعة ، من دستان الخنصر إلى السابع منه ، فيجئ متساويا و قد يمكن أن يكون متفاوتا ، لكن هذا التفاصل إنما يكون بمقدار لا يؤثر في الحس تأثيرا بينا ، و قد شرحت هذا في الكتاب الأول شرحا بينا ، و قد يمكن أن يزداد على هذه آخر و آخر .

الباب الخامس عشر

أجناس النغم

أجناس النغم هي التي يؤلف منها الألحان التي تستخرج من الدساتين الضرورية ، ثم المشهور عند الجمهور ثلاثة ، في كل واحد منها سبع نغم .

فالجنس الأول يتألف من نغمة مطلق البم ، و نسد به إذا كان أول الأوتار و نغمته أثقل نغمة فيها كلها ، ثم من سبائته و بنصره و خنصره و سبابة المثلث و بنصره و خنصره .
و الجنس الثاني ، من نغمة مطلق البم و سبائته و وسطى زلزل فيه و خمصره ، و سبابة المثلث و وسطى زلزل فيه و خنصره .

[55]

و الجنس الثالث ، من نغمة مطلق البم و وسطى القدماء فيه و خنصره ، و هذا أشد التأليفات ملاممة .

[56]

و قد تؤلف على أنحاء أخر ملائمة أيضا ، لكنها دون هذه يخلط بعضها ببعض و قد تؤلف بالعكس من أسفل إلى فوق ، و قد تؤلف هذه بعينها في المشى و الزير على هذا الترتيب .
و لا يتألف وسطى مع بنصر في لحن ، و قد ذكر إسحاق أنه قد يلحن بهما ،

[57]

و هو ممكن إلا أنه يحتاج إلى أطف الحيلة و إلا جاء نافرا , و حكى أنه في هذا الصوت :

يا من لقلب مقصر **** ترك الصبا لفواتها

فقد أشترك فيه الوسطى و البنصر على المشنى و تنازعتاه ، و انا أذكر كيف منكن ذلك في موضعه

و أبينه ، و المشنى ها هنا و غيره من الأوتار سواء ، و إنما حكيت قول إسحاق .

و الذي في المشنى و الزير قوي الذي في البم و المثلث ، و هذه النغم السبع فيمكن أن تقع كل

واحدة منهن ابتداء لحن .

[58]

الباب السادس عشر

مباني الألحان

و هي مباني الألحان الضرورية التي تأتلف منها ، فمنها ما يسمى عند القدماء الجمع الذي بالكل ، يريدون كل النغم ، و فيه سبع نغم ، أولها مطلق البم ، على ما رسمناه فيما قبل ، و على ذلك الترتيب في الأنتقال ، و آخرها مطلق المشنى .

و منها ما يسمى الجمع الذي بالخمسة ، يريدون خمس نغم ، أولها مطلق البم و آخرها سبابة المثلث ، على أن يكون الترتيب ذلك بعينه و النقلة تلك النقلة على الدساتين ، كان ذلك كله في البم و المثلث أو في المثلث و المشنى أو في المشنى و الزير .

و منها ما يسمى الجمع الذي بالأربع ، و فيه أربع نغم ، أولها مطلق البم و آخرها خنصره ، و بالجملة أولها مطلق أي وتر كان من هذه الأوتار و آخرها خنصره ، يريد نغمة خنصره ، و منها ما يسمى الجمع الذي بالكل و الأربع ، و فيه إحدى عشرة نغمة ، أولها مطلق البم و آخرها سبابة الزير .

و منها الجمع الذي بالكل و الخمسة ، و فيه اثنتا عشرة نغمة ، أولها مطلق البم و آخرها وسطى الزير أي وسطى كانت .

و منها الجمع الذي هو ضعف الذي بالأربع مرتين ، و فيه ثلاث عشرة نغمة ، أولها مطلق البم و آخرها خنصر الزير .

و منها الجمع الذي هو بالكل و ضعف الذي بالأربعة ، و فيه أربع عشرة نغمة ، أولها مطلق البم و آخرها سبابة الوتر الخامس .

و منها الجمع الذي بالكل مرتين ، و يسمى الجمع التام ، و هو ضعف الذي بالكل و فيه خمس عشرة نغمة ، أولها مطلق البم و آخرها بنصر الوتر الخامس .

و كل ذلك ، على الترتيب المتقدم ، إما من السبابة إلى البنصر إلى الخنصر ، أو من السبابة إلى وسطى القدماء إلى الخنصر ، أو منها إلى وسطى العرب إلى الخنصر ، في سائر الأوتار الخمسة ، و أن يحتسب بمشابهتهن في عدد النغم ها هنا ، بأن يكفي بالواحدة .

و كل جمع من هذه فهو من نغم و أبعاد ، و البعد يحتوي على نغمتين في نهايته ، فألأبعاد أبدا ينقص عددها عن النغم واحداً ، و أنا أذكر الوتر الخامس في موضعه .

فمتى أردنا أن نعلم جموع لحن من الألحان المرتبة ، نظرنا إلى أصابع الضارب و إلى دساتين العود و إلى النغمة التي ينتهي إليها أشد موضع في اللحن أو ألين موضع ، و نظرنا ما قبلها من النغم المرتبة في ذلك النوع ، إما في نوع إحدى الوسطيين أو في نوع البنصر ، فعرفناها ، و قد يخلط بهذه الجموع غيرها ، لكن لا يكون لها في الملائمة ما لهذه .

فأما النوع المجنب ، فأما تقع نعمة المجنب فيه بدلا من نعمة السبابة و عوضا عنها ، و ليس يمكن أن ينتقل من هذه ، لكنها تبدل بها ، و ليس يمكننا أستخراج هذه النغم و لا معرفتها بالحقيقة إلا من الآلات المشهورة ذوات الدساتين المقسومة .

و قد بان بما تقدم و بما سنذكر أيضا أن الجمع من النغم الوؤلفة في لحن لا يمكن أن يكون أكثر من سبع ، و الثامنة نعمة سبابة النشي ، و ذلك أنها نظيرة النعمة المبتدا بها ، أعني نعمة مطلق البم .

فأما الجمع الثاني الذي هو ضعف الكل ، فهو الكل معادا لأنه قوة له ، فهما بالقوة و كيفيتها واحد ، و لنذكر بقية الأبعاد حتي نأتي عليها .

فالنغم التي تخرج من الدساتين تسميها القدماء أبعادا ، يراد بها الصوت من الصوت و النعمة من النعمة ، و كل بعد يحيط بنغمتين ، كل واحجة أثقل من الأخرى أو أخف ،

[60]

و من الأبعاد ابعاد عظام تشتمل على نغم كثيرة ، و هي الجموع ، و منها ابعاد متوسطة و هي دون العظام ، و منها أبعاد صغار .

فأما الأبعاد العظام ، فهي التي تسمى بالكل ، أعني كل النغم ، و ذلك هو أن تكون النعمة المبتداة في الجمع نظيرة النعمة التي ينتهي إليها ، ويسمى ذلك الإتفاق الإعظم ، و أولها البعد المحيط به مطلق البم و سبابة المثنى ، و هو الذي تقدم ذكره ، و الثاني يحيط به سبابة البم و بنصر المثنى ،

و الثالث يحيط به وسطى الفرس في البم و خنصر الثنى ، و هو كمطلق الزير ، والرابع خنصر البم ، و هو مطلق المثلث و سبابة الزير ، و الخامس سبابة المثلث و بنصر الزير ، و السادس مجنب الوسطى في المثلث و خيصر الزير ، و كل ما يجري في هذا المجرى .

و كذلك الأبعاد الأخرى التي تقدم ذكرها ، مثل الذي بالخمسة ، و الذي بالأربع ، و الآخر ، فاما الذي بالخمسة فإن النغمة التي يبتدا بها فيه مثل التي ينتهى إليها و مثل نصفها و الجمع الذي بالأربع فالنغمة التي يبتدا بها مثل التي ينتهى إليها و مثل ثلثها ، فهذه كل نغمة وتر و نظيرتها من الوتر الذي يليه .

و منها الأبعاد الصغار ، فمن الصغار الطينية ، و أولها ما بين مطلق البم و سبابتة ثم ما بين سبابتة و بنصره ، ثم ما بين مجنب الوسطى أو وسطى الفرس فيه و خنصره ، و مثل هذا من كل وتر فهو يسمى البعد الطيني .

و هذا الأبعاد و نغمها هي المتفقة المتلائمة التي تستعمل في الألحان أستعمالا كثيرا و ينتقل من بعضها إلى بعض ، فأما الصغار فهو مثل ما بين نغمة البنصر و نغمة الخنصر ،

[61]

و بين نغمتي الوسطى و السبابة و و هذه الأبعاد تسمى نصف طيني و يسمى أيضا كل واحد منها بقية ، و ليس بنصف طيني بالحقيقة ، لكن ، على المجاز ، كما يقال نصف نفخ و نصف صوت ، و قد يسمى أيضا نصف مدة ، و يسمى الطيني مدة .

فأما الذي بين نغمة السبابة و نغمة وسطى العرب فتسمى ثلاثة أرباع طيني ، و البعد الطيني هو الذي لا يمكن أن يزداد عليه في التباعد ما بين نغمتين في مدة واحدة في اللحن ، فإذا فعل فإنما يزداد عليه ربع طيني ، و ذلك بأن تبدل نغمة المعجب الأول ، من السبابة ، و تمتد منه النغمة إلى نغمة البنصر ، ويجئ وخوا غير لذيذ ، و قل ما يستعمل التجنيد إلا أن يكون في بعض اللحن ، فأما في اللحن أجمع فإنه يكون غير لذيذ و لا ملائم ، و متى أمتدت النغمة أكثر مما ذكرناه لم يقبلها السمع و لم يميزها و لم يدخل في إيقاع ملذ .

و كل بعد يحصره نغمتان ، كما كل زمان يحصره نغرتان من الإيقاع ، و البعد هو الزمان بعينه ، و متى قسم البعد بأكثر من أربعة أقسام فجاء فيه بعد أصغر من ربع طيني لم يؤثر في السمع و لم يميز ، و قد أستقصى هذا في موضعه من الكتاب الأول .

الباب السابع عشر

الحروف المصوتة

من الحروف ما يمتد مغ النغم و منها مالا يمتد ، و من التي تمتد ما يشع مسموعه ، و منها ما لا يشع ، فالتى تبشع هي التي يحتاج إليها و هي ثلاثة : << اللام >> و << الميم >> و << النون >> .

و الحروف المصوتة تنقسم إلي ثلاثة أقسام ، و هي << الألف >> و << الواو >> و << الياء >> ، و هي التي تسمى حروف المد و اللين عند العرب ، و هي المصوتة الطوال التي تقع أبدا على أواخر الكلام ممتدة في اللحن .

فالألف ، حرف مستعمل ، << و الياء >> حرف منخفض << و الواو >> حرف متوسط بين الإستعلاء و الإنخفاض ، و كل هذه ينقسم أيضا إلى ثلاثة حروف ممتزجة ، فتكون ممتجة من << الألف و الياء >> و من << الياء و الواو >> و من << الواو و الألف >> ، كقولك : (يا) و (وي) و (إي) .

و كل هذه تمتد بسهولة ، فصارت الحروف المصوتة تسعت و يضاف إليها الحروف التي تمتد مع النغم بسهولة و هس : << اللام >> و << الميم >> و << النون >> و هذه تسمى حروف الغنة ، فتكون الحروف التي تقترن أبدا بالنغم و تساوقها و لا تبعد منها نغمة البتة و يسهل استعمالها و لا تستكره خمسة عشر حرفا ، و هذا ما يحتاج إليه في الألحان أشد حاجة .

فأما ما قاله إسحاق الموصلي ، من أن النغمة حركة الحرف المتحرك ، التي تسمى حركة الإعراب في العريبه التي هي الضمة و الفتحة و الكسرة ، فمحال ، لأنه قال :

[63]

<< إن النغم هي الحركات الثلاث إذ مدت >> يعني هذه التي هي حركات الإعراب ، قال :
<< فتكون الضمة إذا مدت >> واوا >> ساكنة ، و الفتحة إذا مدت >> ألفا >> ساكنة ،
و الكسرة إذا مدت >> ياء >> ساكنة ، فتصير حركات النغم حركات الحروف الوصوتة >>
و يجب من هذا ان تكون الحروف السواكن غير الألف و الواو و الياء .

قال : << و عدة النغم اثنتا عشرة ، على حسب الحركات >> ، فذهب إلى تلك الحروف
الثلاثة و إلى ما يمتزج منها .

ثم قال : << و ليس في الساكن حركة و لا صوت >> ، فقال : إن النغم حركات الحروف إذا
مدت و قال : إنها إذا مدت كانت << ألفا >> او << واوا >> أو << ياء >> سواكنا
قال ابن الطيب :

<< فيجب من هذا أن تكون الحروف السواكن غير الألف و الواو و الياء و ما نمتزج منهن ، و
لو كان ذلك كذلك لكان اللحن متخلخلا تسد خلله الحروف التي لا نغم فيها ، فإنه ليس حروف
الشعر كلها متحركة و لا ما يتحرك منها تمتد حركته ، و من ذلك << اللام و النون و الميم >>
يوفق عليها بمدة ، فإن ذكر أنه ليست فيهن نغمة ، أكذبه العود ، لأن لكل واحدة منها موضعا من

الدساتين ، و كذلك غيرها من الحروف السواكن ، و ذكر أن الألف و الواو والياء يمتزج منها ثلاثة اصوات فتصير ستة ، و تختلف بالقصر و بالمد فتصير اثنتي عشرة نغمة ، و إنما المد و القصر لطول الزمان في النغمة و قصره ، و ليس في امتداد الشيء و قصوره ما أخرج من نغمة إلى نغمة ، و لو كان ذلك لتولد منه أكثر من اثنتي عشرة نغمة بحسب مراتب المد و القصر ، و لا يشك من له علم بهذا الفن من الغناء في أن ما كان على جزئين مستويين فالجزء الثاني مثل الأول في نغمه مثلا بمثل ، لتكرر كل نغمة سبقت في الجزء الأول في مكانها من الجزء الثاني بالسواء ، و قد نجد الشعر يلبس اللحن فينقاد صاحب اللحن فيه بحركات حروف الشعر فيكون موضع ، من الجزء الأول << ألفا >> تقوم مقامها من الجزء الثاني << واو >> أو << ياء >> من غير تغير النغم ، و لو كانت النغم الألف و الواو و الياء تكررت في الجزء الثاني كما كانت في الجزء الأول ، فالألف و الواو و الياء لتكررت في الجزء الثاني كما كانت في الجزء الأول ، فالألف و الواو و الياء حروف الأصوات التي تلزمها النغم ، لأنها في كل حال لا تخلو من مراتب الرقة و الغلط اللازمة للأصوات ، و هي التي تسمى الشدة

[64]

و اللين ، فالنغمة مدة مسموعة بوقفة واحدة ، و إذا كان ذلك كذلك لم يكن ما تبع الحروف حرفا كما ظن إسحاق ، و لكن الصحيح أن النغمة لا تنفك من حركة ، فحيث يكون الحرف تكون الحركة و حيث تكون حركة الحرف تكون نغمة ، و الحرف لا ينفك من حركة و سكون ، و ليس ،

إذا لم تنفك الصفة من موصوفها و لا التابع من متبوعه ، أن يكون التابع هو المتبوع و الصفة هي

الموصوف , فقد بان ما النعمة .<<

[65]



الباب الثامن عشر

التقدير

قال إسحاق :

>> يجب أن يكون قدر الصوت لا يعدو أن يكون محبوسا أو محثوثا أو وسطا ، و لكل قدر درجة ينسب إليها ، فيكون بعض المحثوث أشد حثا و بعض المحبوس أشد حبسا ، فإذا ابتداء منها بقدر وجب أن يجعل الصوت كله عليه حتي ينقضي <<

و قال :

>> و يجب أن يستعد النفس و يقدر للمواضع التي يحتاج فيها إلى طول النفس عند المقطع الذي يكون قبلها فيتمكن منها و يستظهرها من الريح بأكثر ما يقدر عليه ثم يداريه و يقدره حتي تنقضي المواضع و صاحبها غير محصور و لا مقهور ، يجد من فضل النفس ما يقوي به على امتناع المقطع فلا يكون ضئيلا و لا مستترا ، و هذا من أكبر ما يحتاج إليه . <<

و قال أيضا :

>> يجب أن تخرج النغم مقدرة على حفظها من الحدود التي في الأوتار ، يعني الدساتين ، و في المزامير ، لا يقصر عن غايتها و ال يجاوزها حتي تخرج كأنها في استوائها و صحتها من وتر أو مزمار ، و أشد ما تكون الحاجة إلى ذلك عند المقطع << ، و قد أحسن في هذا القول .

و قال بعض الفلاسفة :

إن في الناس من لا يقبل نفسه مقادير الإيقاع ، و لا يمكنه أن يوقع على شيء يسمعه و لا يصفق ،
و إن منهم من لا يقبل حلقة مقادير النغم فلا يقدر على الغناء جملة ، و نحن نرى ذلك كثيرا ، و
أول ما يحتاج إليه في هذا المعنى تقدير الطبقة التي يغني فيها حتي لا يغلب صاحبها بشدة و لا
يقصر عن صوته بضعف .

[66]

الباب التاسع عشر

الأوزان

الألحان لا تخلو أن تكون في أشعار متساوية الأجزاء أو متفاضلة الأجزاء أو متفاضلة الأجزاء ، فالمتساوية هي المتشاكلة ، و المتفاضلة هي المختلفة ، و المختلفة هي المخلوطة من أجزاء متساوية و غير متساوية ، و يكون الخلف فيها إما بأجزاء كثيرة أو بجزء واحد .

و كل صنف من هذه ، إما أن تكون مصرعة ذوات فواصل أو مسرودة بلا فواصل ، و كل واحد من هذه إما أن تكون أجزاءه قليلة أو كثيرة ، فأكثرها من ثمانية أجزاء و أقلها من جزئين ، فأما الأجزاء المتساوية في الشعر ، فمثل هذا الوزن :

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

أو (مفتعلن مفتعلن) في جميع البيت ، أو (مفاعيلن مفاعيلن) ، فيه كله .

و المختلفة ، أما المتكافئة ، فمثل :

فعولن مفايلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

و مثل :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

و مثل : مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن

و مثل : فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

[67]

و اما المتفاضلة فمثل :

فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلان او (فاعلن)

و مثل :

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستعلن مستفعلن فاعلان او (فاعلن)

أو مفعولن (مفعولن)

إما في المصراعين أو في أحدهما ، و ضروب هذه أكثر ، و نحن نجتزئ باليسير منها مثالا .

و متى وقع نصف البيت ، و هو حد المصراع ، حدا صحيحا و كان آخر حرف في الحد كآخر

حرف في النصف الثاني كان البيت مصرعا ، و إن خالف جزء النصف الأول جزء آخر البيت بوزنه

، مثل أن يكون في آخر المصراع الأول (فاعلن) و في آخر الثاني (فاعلان) و ما أشبه ذلك ،

فإن لم يكن صحيحا و لا متخلصا جاء البيت مسرودا ، فإن وافق أن يكون اللفظ صحيحا متخلصا

من حد النصفين أمكن أن يستراح عنده و يوقف عليه ، فإن كان غير متخلص لم يمكن الوقوف

عليه إلا للتنفس .

و قد تجعل النغم المؤلفة على حروف الأجزاء متكافئة في الأجزاء المتفاضلة ، مثال ذلك :

أن يجعل في كل جزء من (مستفعلن مستفعلن) << أبجد أبجد >> من النغم ، و يكون العدد متفقا و صور النغم مختلفة ، مثل أن يكون في جزء (أ . ي . ك . ل) و في آخر (أ . م . ز . هـ) و في آخر (ز . و . ح . د) ، أو بضد هذا .

و قد تكثر النغم في جزء واحد أو في النصف الواحد من البيت و تقلل في الآخر ، و المتساوي أحسن .

و قد تكرر النغمة الواحدة مرات في موضع واحد ، و قد تجعل الفاصلة مرة مخالفة البيت ، و هو الأحسن ، أو يجعل المقطع كذلك ، أعني في صورة نغماته أو نغمته الواحدة ، و قد يساوي بينهما و يشاكل .

و قد تستعمل المخالفة بأسباب آخر ، مثل أن يجعل بعضه صياحا و بعضه سجاحا ، و نفعل ذلك في المصراع أو في جزء من المصراع و يقابل بجزء من المصراع الآخر .

و قد يستعمل في بعض الأجزاء شدة و في بعضها لين ، و قد يخلطان في البيت و قد يغلب أحدهما ، أغني الشدة أو اللين ، على البيت أجمع ، فقد يكون شديدا كله أو لينا كله ، بحسب ما يحتاج في اللحن إلى الشدة مرة أو إلى اللين أخرى ، أو إلى التوسط كما تقدم ، لما تدعو إليه الأسباب .

فأما موافقة الإيقاع لأوزان الأشعار و مخالفتها ، و أيها تكون أحسن مع مع الآخر و أوفى ، فإن
المختلفة أبدا تكون أحسن و يكون اللحن فيها أمكن ، و أما المتفقة فإنها تكون قليلة البهاء و
يكون التلحين فيها غير طائل و لا لذيذ .

و لعل أكثر الناس ممن لم يبحث عن هذه المواضع يظن خلاف ما ذكرناه و يرى أن الأوزان و
الإيقاع المتشابهة إذا اجتمعت كان اتفاقها أحسن من المختلفة ، و ليس هو كذلك ، وهذا نظير ما
يجري في النغم فإن النغمة التي تؤلف منها اللحن ليست متشابهة بل هي مختلفة ، و إن كان بين
هذين بعد .

[69]

و إذا صيغ الشعر في إيقاع وزنه كوزنه لم يكن لذيذا ، مثل :

أ يا من حياتي به شقوة ***** و من طيب عيشي به يكدر

فإنه إذا استعمل فيه إيقاع من الرمل أو من الثقيل الثاني الممخر ، اللذين وزنه كوزنهما لم يكن
لذيذا ، و وزن هذين الإيقاعين (فعولن فعولن) يمر في كل دور ، مثال من هذين المثاليين ، وبينهما
نسبة قريبة .

و ليكن الذي من الثقيل الثاني أبطأ زمانا و نقراته مفردة ، و ذلك أقصر زمانا و النقرة الثانية في كل
دور من أدواره مضاعفة .

و مثل :

إن التي أبصرتني **** سحرا أكلمها رسول

فإنه إذا صيغ في وزنه من الإيقاع ، و هي الهزج الأصل ، الذي وزنه (متفاعلن متفاعلن) و في كل دور منه خمس نقرات ، لك يكن لذيذا .

و كذلك سائر هذه متى أتفتت و قل ما يرى من ذلك شيء لأحد من الحذاق بالألحان ، بل لا يوجد أصلا ، فإن وجد في الخفائف المستعملة في المعازف و طرق الخيال و كاشاكلها ، إذ كان قسجهم أن يفهموا السامعين أقاويلهم بغير الحان مستوفاة .

و جملة ، فإن الأوزان المختلفة هي أبهى في الألحان و أثبت على الأكثر ، فأما أي الإيقاعات أحسن موافقة مع أي الأوزان من الشعر ، فأستقصاؤه يطول و يجب أن يجرده له قولا مفردا ، و إن كان مما لم يتكلم عليه أحد و لا بنا ضرورة إليه .

[70]

الباب العشرون

ترتيب اللحن

اللحن مؤلف من ثلاثة أشياء ، أحدها الكلام و الآخر التأليف و الآخر الإيقاع ، و الذي يختار في قسمة اللحن أن يكون البيت الثاني نسبة الأول في جميع حالاته ، إلا أن يكون فيه صحيحة ، لكن ، ليس يجب أن تختلف فواصله الصغرى و هي مقاطع أجزاءه ، و فواصله العظمى و هي مواضع المصاريح ، حتى تكون شيئاً واحداً في أفرادها و أزمنة نغمها ، و هي الأفراد ، والبيت الثالث مثل الثاني ، و كلما كان بعد الأول فليكن مثله ، فإن كثيراً من القدماء قد كانوا يغنون بالقصيدة جميعاً . و أحسن ما تكون الصحيحة ، إما في المصراع الأول من البيت الثاني إلى وسطه أو من وسطه إلى آخره ، و ربما خلط بشيء من المصراع الثاني ، لكن المقطع يجب أن يخلص من الصحيحة حتى يكون كمقطع البيت الأول .

و يجب أن تكون مقاطع اللحن و نهايات الأنفاس و الوقفات التي يستراح عندها و غايات النغم الممتدة و الحروف المصوتة الخمسة عشر على مقاطع أجزاء الشعر التي يتجزأ بها البيت ، و هي أطرافه ، لا يجوز غير ذلك إلا في ضرورة سآذكرها ، و نكون أماكن هذه كلها ، من كل بيت أو من كل جزء ، متوازياً متقابلة .

قال أبو نصر الفارابي ، في تحسين اللحن :

>> يجب أن يكون اللحن ذا مقاطع و أن يكون عدد أجزائه زوجا ، و أن يجعل له أجزاء صغرى و أجزاء عظمى و أجزاء وسطى ، فأجزاء العظمى تقوم في اللحن مقام الأبيات في الشعر ، كل جزء مقام بيت ، و الأجزاء الوسطى تقوم مقام المصاريح و الأجزاء الصغرى تقوم مقام أجزاء المصاريح .

أما الأجزاء الوسطى فيجب أن تكون متساوية في عدد النغم و في الأزمان ، يعني أزمان الإيقاع الذي هو فيه ، و تكون متناظرة في فصول الأزمان ، يعني الوقفات ، و متشابهة الترتيب .

[71]

فأما أجزاء الصغار ، فالأفضل فيها أن تجعل مختلفة المقادير ، و قد تجعل متساوية أيضا . و تكون النغم التي يحصرها دور من الإيقاع واحد نغما متفقة كلها أو أكثرها ، و لا سيما ما تقارب منها في الزمان و كانت الفواصل بينهما فواصل صغرى ، فأما التي بينها فواصل وسطى ، يعني المصاريح ، فإما أن تكون متفقة و إما غير ناقسة ، و أما التي ليس بينها فاصلة أصلا فينبغي أن تكون متفقة كلها ، فإن أضطر فيها إلى استعمال المنافرات من النغم فالأجود أن تستعمل ممزوجة بغيرها من المتلائمات <<

فإن الانتقال قد يكون من مغمة إلى نغمة لا تكون بينهما ملائمة ، فمتى يكون بينهما نغمة تلائم كل واحدة من الإثنين ، فيجعل الانتقال إليها قبل تلك فتلتئم معهما و يسمع الكل متلائما ، و هذا يسمى التمزيج ، و كثيرا ما يستعمل .

نرجع إلى ذكر المقاطع ، التي هي أطراف الأجزاء ، فمتى وقع في طرف منها حرف ساكن من الحروف المصوتة جاء امتداده حسنا سهلا ، و متى وقع دونها حرف وجب أن تستعمل المدات في ذلك الحروف و يتخطى إلى الآخر بسهولة و تلتطف .

و متى وقع أحد الحروف المصوتة قبل آخر الجزء بحرفين أو ثلاثة و لم يمكن الوقوف و التنغيم على آخر الجزء فينبغي إن يردف الحرف بحرف مصوت و يمد مع النغم .

و متى كان الحرف من غير الحروف المصوتة ساكنا و جعل بداية نغمة فلا بد من تحريك ذاك الساكن و تطويل الحرف القصير ، فإن كان أحد الحروف الثلاثة المصوتة أمتد مع النغم بسهولة ، و متى كان من غيرها أردف بحرف مصوت ، فالحرف الساكن هو الذي لا صوت له و لا يتبع بحرف له صوت ، و يمكن أن يفهم .

[72]

و الحرف المتحرك الذي يتبعه ساكن يقوم مقام نقرة تامة ، و الحروف المتحركة إما أن تبقى على حالها و إما أن تمد أديى مد أو تقرن حركاتها بهمزات أو نبرات أو هاء خفيفة ، فمتى كانت حروفا كثيرة تتناهي إلى حرف متحرك جعل ذلك الحرف ممدودا أدنى مد أو مقرونا بنبرة أو هاء خفيفة ليقوم ذلك مقام نقرة ساكنة فيوقف عليها ، لأن الوقوف على المتحرك يعسر ، و كذلك يعسر الانتقال من الساكن إلى المتحرك .

و مثل هذا يجري في النقر أيضا ، فإنه متى كانت النقرة ساكنة عسر الانتقال منها فيشغل تغض

ذلك السكون بنقرة لينة ، أو بهاء خفيفة في اللحن ، أو بهمزة ، ليسهل الانتقال منها .

و متى أضيف حرف إلى حرف على هذا السبيل جعلت حركة الأول مائلة إلى حركة الثاني ، و قد

تجعل الحركة مائلة إلى ما تقدمها .

و قد يكون مقطع البيت إما مخالفا لفاصلته أو مماثلا لها ، و المخالف أحسن .

فاما مقادير الأنفاس في جزء واحد من الوقفات التي على أجزاء البيت فلا يجب أن تختلف ، و

أقتران النغم في العظم و الصغر فقد يختلف في بيت واحد ، و موضع الشدة و اللين في اللحن

مختلف ، غير أن الأحسن أن يكون وضعها على ترتيب ، إما من لين إلى شدة أو من شدة إلى لين

، و على نظام ، حتى تكون النغمة الأولى في المبتدا بلين ألين النغم التي تمر ، ثم التي تليها أشد

منها إلى أن ينتهي بها إلى الغاية التي لها ، و يستعمل في الشدة أيضا هذا الترتيب و النظام على ما

بيناه في الأبنية و الأجناس ، و كل هذا موجود في الألحان القديمة ، و قد يختار في اللحن أن

يكون شديدا كله أو لينا كله ، كما قدمنا ، فليس ينفك من هذه الترتيبات .

و ليضف إلى هذا الباب الانتقالات و نذكر منها ما قرب :

فالانتقال قد يكون من نغمة إلى نغمة ، و من بعد إلى بعد و من جنس إلى جنس .

و الانتقال قد يكون من نعمة إلى نعمة على استقامة ، و قد يكون بعطف ، و الانتقال على استقامة هو الإنتقال مثلا من مطلق البم إلى سبابة ثم ما يليها من النغم التي جرت العادة بأن تجمع مجرى اللحن ، و العطف إما إلى النعمة التي منها ابتداء أو إلى

[73]

نعمة أخرى مما قد سلف بين المبدأ و بين التي منها عطف ، و العطف إلى كل واحدة من هذين إما بعد نعمة واحدة و إما بعد نغم أكثر من واحدة .

و الإنتقال على استقامة ، إما بتوال و إما بغير توال ، فالذي بتوال هو أن لاتغادر في الوسط نعمة ، و الذي بغير توال هو أن يغادر بعض النغم التي في الوسط ، إما واحدة أو ما زاد ، و قد يمكن أن يعمل في كل واحد من هذه الانتقالات الإقامة ، و هو تكرير نعمة واحدة مرارا .

و الانتقال الأفضل هو الإنتقال على نغم متلائمة يتخللها من المتنافرة ما لا يشعر به أنه متنافر ، فيجب إذا ابتدئ بنعمة أن ينتقل منها إلى ما يلائمها و من الثانية إلى ملائمتها ، إلى أن يوتى على المتلائمات .

و كل واحدة من النغم المرتبة في الجمع التام يمكن ان تجعل مبدأ الإنتقال في اللحن ، ن الأجود أن تفرض مبدء الإنتقالات النغم المتوسطة التي تبعد عن كل واحد من الطرفين بعدالة قدر ، فيمكن الإنتقال إلى كل واحد و يسهل مأخذ النغم من كلا الطبقتين الحادة و الثقيلة .

[74]



الباب الحادي والعشرون

نعت اللحون

اللحون ، بإجماع القدماء ثلاثة أجناس ، و بإجماع الحدث أيضا ، جنس قوي و هو الكامل ، و يسمى المقوي و القوي ، و الملون و هو دون الأول في القوة ، و قد يسمى اللوني ، و الناظم فهو ألين الألحان و أقلها ملائمة .

و يسمى ناظما تشبيها بالصورة ، أول ما يرسم و ينظم أعضاؤها .

و سمي الملون ملونا تشبيها بالصورة التي صبغت و زينت و كملت و حسنت ، و الناظم قد يسمى التاليفي أيضا .

فما كان منها كثير النغم و الشذرات و التحاسين كامل الصيغة متقنها فذلك اللحن الحسن اللذيذ ، و ما كان منها فيه نغمات على أطراف أجزاء فهو دون الأول ، و ذلك نصف لحن ، و ما منها نغماته و شذراته و تراتبيه في فاصلته و مقطعه و الباقي مسرود فذلك و لا تضر ، و ذلك لا لحن .

[75]

و قد مثل << الفارابي >> الألحان فقال :

>> إنا نجد كل واحد من الألحان ملتئما عن صنفين من النغم ، أحدهما بمنزلة السدى و اللحمية

من الثياب ، و اللين و الخشب من الأبنية ، و الثابي منزلته منها منزلة التزاويق و المرافق ، و

الاستظهارات في الأبنية و منزلة الأصباغ و الصقال و التزاين و الأهداب في الثياب ، فتلك هي في الألحان تسمى الأصول ، و هذه تسمى تزييدات ، ثم نجد من التزييدات لذيدة أنيقة و نجد منها ما ليست لذيدة ، وهي مؤذية تفسد اللحن ، فالتزييدات إذا ، منها ما يحسن اللحن و يكمله و منها ما ليست كذلك <<

و هذا بين لمن تأمله في الألحان ، وليس يجب أن يخفي بعد هذا اللحن القوي من المتوسط من اللين ، و المحكم من الضعيف ، و الكامل من الناقص ، مع طول البحث .

و الألحان على ثلاثة أضرب ، و تسمى عند القدماء : الحرمي ، و البسطي و الخطي .

و الحرمي ، هو القائم من ثلاثة أشياء ، من شعر و تأليف تلحين و إيقاع ، وهو التام المثلث القائم من جميع موضوع الموسيقى .

و البسطي هو القائم من شيئين من تأليف و شعر أو من تأليف و إيقاع .

فأما الشعر و الإيقاع فلن يجتمعا لأن الإيقاع إنما هو خاصية الحركة اللحنية ، هذا لفظ الكندي :

و أما القائم من تأليف و شعر فهو كالتلحينات التي في الحداء و أمثالها ، مما كان معرى من الإيقاع و له لحن ، أو كالتي تكون في القراءات و الأقايس و التقصيص .

و أما القائم من تأليف و إيقاع فهو الأقرع التامة ، أعني الألحان للألحان للأوتار التي تسمع بالضرب فقط ، أو بالزمر الموقع ، فإنها من نغم مؤلفة و إيقاع .

و أما الخطى فهو القم من شيء واحد من موضوع الموسيقى ، أعني من تأليف فقط ، و هو
ينفصل فصلين ، أحدهما الكائن في المحسوسات كلها ، مثل التسوية عند إمتحان الأوتار لتكون
على ما ينبغي من الشد و الإرخاء ، و ضرب المبادئ ، وهذا يسمى مقدمة الأصوات عند القدماء ،
و الآخر الكائن في النفسيات يعني المزامير ، وهو نفخ التسوية لمتحن ، وقد أتينا ما يحتاج إليه
في هذا المعنى .

[76]

الباب الثاني و العشرون

وضع الألحان فيما يشاكلها من الأشعار

يجب أن يعتني المغني بوضع الألحان فيما يشاكلها من الأشعار ، فمتى أغفل ذلك لم يعتد به
بكثير فضل في صناعته .

و قال إسحاق الموصلي :

>> الغناء أجناس ، فمنها ما يشجي و يبكي و يلين القلوب و يرققها ، و هو ما كان في الغزل و
البكاء على الشباب و الشوق إلى الوطن و المراثي و الدهر و ذكر الموت ، و منها ما يسر و يبهج
و يحث على الكرم ، و هو ما كان في المديح و ذكر الوقائع و الأيام و المفاخر .<<
و هذا قول مستوف ، و أنا أقول :

إن المغني ، مع تعرف هذه الأحوال ، يحتاج إلى تعرف أخلاق جليسه و ما يذهب بنفسه إليه في
سائر الأوقات و في وقته الحاضر ، فقد يسمع الإنسان تغريد الطائر فيسر به و قد يذهب به إلى
الحزن لشيء يخطر بباله فيحزن ، و قد يسمع صفة المجالس و الشراب فيخطر بباله أنه سيعدم
هذا كله وقتا و يفارقه فيحدث له حزنا ، و قد يسمع ذكر الزهد و الموت الحساب فيخطر بباله
أنه سيتوب و ينيب و تغفر ذنوبه و يكون قد نال الحالتين جميعا و يظفر بهما فيحدث له سرور و
فرح و ابتهاج .

و هذا يدق عن التقصى و لا يجب أن يجعل قانونا ، فلينظر إلى جليسه و يتفقد مواضع نظره و
حركاته و طريقه و يقيس على أقتراحاته و حاله و أي نمط من الألحان و الأشعار يعجبه و طريقه ،
حتى يصيب منه ما يريد .

[77]



الباب الثالث و العشرون

المواضع العينة في الألحان

إن في الألحان القديمة الجيدة مواضع معين ، منها ما قد سمي و عرف و منها ما لم يسم و يمكن أن يشتق له اسم من معناه يليق به.

فمنها : الصياح ، و السجاح ، و النبرات ، و الشذورات ، و الصرخات ، و النهداث ، و الضجرات ، و الزجرات ، و التدريج ، و الزمة ، و الغنة ، و التعليقة ، و التفخيم ، و التأوه ، و النوح ، و الترجيع ، و التدريج ، و الترجيح ، و الكرة ، و التشبيعة ، و الإبدال ، و الإستهلال ، و الإنشاد ، و الأستغائة ، و النعير ، و القهقهة ، و الهزة ، و الإبتاع ، و الإنتزاع ، و و التفكيك ، و التفاغر ، و الشهقات ، و و الإمالة ، و التمطى ، و التوطئة ، و المهاارة ، و المقطع ، و الردة ، و الصلة ، و الإستحالة ، و النثويب ، و الصهيل ، و المدة ، و الهمزة ، و التجنيبة ، و الزخمة ، و التكاهن ، و الغمزة .

و هذه إذا عرفت أستعيدات من المغني و غنيت مواضعها فيتعمد احكامها و احكام ما عسا يطرأ في معناها ، مثل ما يتعمد الكاتب أحكام عيون الخط و بعض الحروف دون بعض فيصرف إليها عنايته ، مثل العينات و الصادات و الصادات و الحاءات و الطاءات و النونات .

و هذه المواضع قد تعارفها البصراء بالغناء ، و إذا طرأ في الألحان المحدثه ما يطرأ بها عرف ، و النفوس آفة لما تعرفه و تعتاده ، فالطرب لذلك يقوى .

و قد يمكن أن يشتق اسم آخر الأشياء آخر أيضا ، و لهذه أنفسها ، لكننا لا نختار أن نقول
الشهقات و لا النفاغر ، و إن قال قوم .

فأما الصيحة ، فهي أشد موضع يقع في اللحن ، السجاح ضعف

[78]

الصياح ، و طبقتة في العود المثلث و البم ، كما تقدم ، و هو الإنتقال من شدة إلى لين على نسبة
الضعف ، و يكون في الغناء على نحوين ، نحن يفعل تزيينا و تحسينا ، و نحن يفعل ترويحاً و
ترفيها ، فالسجاح في الطبقة العليا أبين منه في السفلى ، و ذلك أن نغم الطبقة العليا ، أعني البم
و المثلث نغم فصيحة لينة جهرة فحمة ، فإذا قرنت بالنغم الحادة بان الصوت و ظهرت تلك النغم
التي في الأوتار و سمع المغني من نفسه سما عا أكثر و تمكنا أشد و ملو يتغظ عليه شيء من
نغمه ، و ذلك أن أفتران النغم الحديدية بمثلها من الأوتار تولد خرسا في الصوت ، و إشتداد
الأصوات يشغل المغني و يدهشه عن سماع نغم نفسه و تمييزها ، لا سيما إن كان في صوته
ضعف ، فأما القوى الصوت فيصنع ما يحب ، لكن ، يجب أن لا يفرط في الترقق بصوته و
أستيفائه ، فإن الآفات تحدث من تكلف الصياح .

و النبرات حروف فصار في أوائلها خمزات ، و هي تقع أبدا في الحروف المصوتة .

و الشذرات حروف قصار لينة تبدأ بملالة ، و قوم يسمون هذا كله << الوندحة >> و يجمعونه .

و الصرخة صوت حاد لابت منفرد لا يتبعه مثله , و قد يكون في آخر اللحن بعد مقطعه و يكون في الوسط أيضا.

و الضجرة تشبه صوت الضجر ، و هي النزفة أيضا .

و الزجرة قريبة من الضجرة ، و إن تخفى على من سمعها .

و التدريج يكون من نغم لينة إلى نغم شديدة أو بالعكس ، و تكون تلك كثيرة .

و الزمة تكون في حرف << الميم >> و ذلك حين يتسرب الهواء كله من الأنف و تنطق

الشفتان ، و هو مستحسن في الألحان جدا ، و لا يجب أن يتابع بل يكون على قدر ، و هذه

شريطة عامة في كل ما نذكره في هذا الباب .

و الغنة تقع في حرف << النون >> ، و ذلك حين ينقسم الهواء في حرف و التنفس .

[79]

و التعليقة تقع في حرف << اللام >> حين تثقل و تعلق في الحنك ممسكة زمانا و تمد .

و التفخيم تقوية النغمة بنظائرها ، و بالجملة هو توسع مجارؤ الهواز فيها و مجيئها من المصادر

إلى الثقل و التناهي .

و التأوه يشبه لفظ المتأوه المتوجع ، وربما بني الصوت أو أكثره عليه فيجيء حسنا لنا .

و النوح هو ما يقع في الألحان اللينة المحزنة ، و إن يخفى .

و الترجيع نغم كثيرة طوال تتكرر من أولها إلى آخرها ، و من آخرها إلى أولها مرة واجدة أو مرات .

و الترجيع يشبه الترجيع ، و هو أيضا نغم طوال تتكرر و يرد أولها على آخرها و آخرها على أولها

و الكرة ، وقد تسمى الردة ، و هي تكرار نغمة واحدة او موضع واحد في اللحن ،

و التسبيعة ، و تكون بعد آخر اللحن مخالفة لما يتقدمها خلفا ما ، و جملة ، و إنما توجد في

موضعها من غير المواضع التي أخذت منها بنية اللحن ، و نحن نبينها في موضع آخر ، و أكثر ما

تقع بينة في الأوتار .

و الإبدال هو إبدال حرف من الحروف المصوتة بحرف آخر منها في نفس واحد أو في وقت واحد

، و هو الإنتقال من بعضها إلى بعض في اللحن ، كقولك : (يا : وا) و (آ : يا) و (آ : نا) و

ربما أبدلت بالهاء ، كقولك : (وا : ها) و (يا : ها) و (واها) و (وا هيا) ، مثل ما تمر في :

و ذي شفق يلحى فقلت محذرا **** تنح قليلا لا يصيبك ما بيا

و كل هذه تزيد في حسن اللحن و بتروح بها الغني لسهولة مخارجها ، و لأنه يكره أبدأ و يستثقل

أن تتبع الحركة في الحرف ، الطويلة بأخرى مثلها لقلّة حلاوة ذلك في المسموع ، فيفعل هذا لهذه

الأسباب ، فكثيرا ما يوجد في الحان معبد و غيره من القدماء ، و كثير من ذلك يمر في أصوات

متعارفة اليوم ،

مثل :

و ذي شفق يلحي

[80]

و مثل :

دع وعد القول في هرم

و مثل :

لا الطير تشيني ولا زج *** ر الصوارب بالقдах

و مثل :

أعرفت رسما بالجميل محيلا

و مثل :

لم تتقنع بفضل مئزرها

و غيرها .

و الإستغائة صيحة لينة تشبه صوت المستغيث ، فيها رطوبة و نغمة .

و التفكيك ، و هو يقع في حرف الناء أو الياء .

و التفاغر ، و هو يقع في الحروف المفتوحة ، و للبغداديين فيه مذهب معروف ، و لهم أيضا المغامر ، و ليس نؤثر نحن هذه الأسماء .

و الإمالة ، و هي تسمية في الألحان ، و تكون في سائر الحروف ممكنة إلا فيما إستعلى مخرجه ، مثل الكاؤ و القاف و العين و الباء و التاء و الألف و الكاف ، و هذه الحروف هي التي مخرجها من الحنك و من قربه ، و الحرف إنما يمال إلى حركة ما بعده .

و الردة هي أن يرد آخر الصوت بعد إنقطاعه ، إما من نفس البيت أو غيره ، مثل الردة في :

سقط النصف

فإنها تقال بعد إنقطاع البيب :

أمن آل مية

و هو أول القصيدة ، و قد تكون من اول البيت نفسه ، و بالجملة هو أن يرد موضع بعينه في مقطع البيت .

و الاتباع هو إتباع حروف الغنة بمثلها ، إما مرة و إما مرات ، مثل إتباع النون بالنون و الميم بالميم و اللام باللام ، و هو مستحسن ، و ل يحسن في غير

[81]

هذه الثلاثة الحروف ، ذلك حين يلقي أحد هذه الحروف حرفا آخر مثله ، أو يكون مثقلا أو ممدودا فيتبع الواحد بالآخر إلى يتصل منهما جماعة ، أو يمد الحرف و يوقف عليه إلى آخر النغمة و يسمى ما يقع في اللام خاصة ، إذا مدت و علفت في الحنك و ذلك بإصاق اللسان به ،
تعليقة ،

و النعير ، و هو ما يفعل المنتشى ، و يكون صوتا إلى الطول ما هو ، و ربما كان مكسرا ، إلا أنه في نفس واحد كالذي في :

" هل للرضى أوبة يشجى لها الغضب "

و الفهقة ، و هي تشبه الضحك العالي المتكسر ، و هي أيضا قول كثير من البغداديين في غنائهم ، فصار جمعا .

و الهزة أن تهز النغمة هنا ، لأن في النغم المهزوزة و فيها القارة ، وهي المقيمة ، و قد يمر فيها أيضا ما يتخيل السامع أنها مستديرة ، و منها ما يتخيل أنها مردودة إلى داخل الحلق ، و ذلك يكون في آخرها عند إنقطاعها .

و التمطى هو استتمام الصوت مع النفس إلى غاية ما يمكن ، حتى يكون كأنما يحدث حدثا .

و الانتزاع ، و هو بمنزلة الخروج في الشعر من النسب إلى المديح ، و لا نسميه نحن خروجا في الألحان ، و لنا أن نسميه الانفصال ، و هو لائق به ، و قد يتفاضل في الألحان و يكون بعضه أحسن من بعض ، و يكون من وسط البيت إذا كان مصرعا ، أو

من عند آخره أو من البيت الثاني ، و يكون حادا أو فاترا، و يكون مليحا و غير مليح ، فيجب أن يحسن و يحكم .

و التوطئة هي أن يبدأ قبل الصوت بصيحة أو بترنم أو بنغم مؤلفة بالجملة ثم يؤتى بالصوت .

و المهااة ، و هي مثل الشهقات و تقع في حرف << الهاء >> كقولك : (هاها . ههها ههاها) ، بل يسمى به ما كثر من الهاءات و تكرر : المهااة ، و ما قل و لم تتكرر : الشهقات ، و هي قولك (أه أه) فأما إن مدت (هآ هآ) فهي للندب و الحدو .

و الإستهلال ، يكون في جزء من البيت ، و هو أن يؤتى به غير منغم ، بل يكون مرسلا ، فأما قاله الكندي و ابن الطيب و غيرهما ، فقالوا : إن النشيد ما ابتدء في أول أبيات شعره أو في أقسام كلامه ، إذ لك يكن

[82]

شعرا ، بكلمات غير منغمة ، و الاستهلال هو ما ابتدء في أوله بكلمة غير منغمة . و النشيد يكون من البيتين في واحد و من الأربعة في اثنين إما منواليين و إما غير متواليين ، فأما ما زاد على ذلك فلا يستعمله إلا أصحاب القصائد ، فأما النشيد في خمسة أبيات و ما زاد فإنه يسمى << النصب >> عند الطنوبريين ، و حكي أبو الفرج الاصفهاني أنه لا يقال ذلك و لا يعرف إلا في الطنوبر . و التهنيد ، نغم أو نغمة تتبع بنفس عال ، و هو يقع في النغم المحببة أكثر .

و المقطع ، و قد يكون حادا أو لينا ، و طويلا أو قصيرا ، فالحاد يكون بوقوع نغم
قصار في آخره حادة و اللين بوقوع نغم لينة في آخره ، و الطويل بوقوع تصويت
ممدود في آخره ، القصير بوقوع حرف غير ممدود أو نغمة قصيرة في آخره ، و متى
وقع في آخر البيت حرف ساكن ، فالأحسن فيه أن يكون المقطع قصيرا حادا.
و من المقاطع المستأنف ، وهو الذي يأتي مستأنفا بعد مقطع مقدمه فيصير كأنه
منفصل منه ، مثل مقطع:

" إني هويت صغيرة"

و معطع :

" تجول خلاخيل النساء"

و ما شاكله ، و مقطع هذا و ذاك طويل لين .

و الصلة ، صلة البيت بالين و المصراع بالمصراع ، إذا كان البيت مصرعا ، من غير
مقطع و لا تنفس .

و التثويب صوت واحد طويل ممطط مكسور ، يشبه تثويب الأذان .

و الاستحالة ، هي استحالة الصوت من نوع إلى نوع في بيت واحد ، مثل أن يكون
مزموما فيحول بعضه محصورا أو محمولا ، كما يجري في :

" يا دارمية"

و ما شاكله ، و أصلها الانبقال من حال إلى حال و الانفصال من الحدة إلى الثقل و
من الثقل إلى الحدة ، و أعظمها ، أعني الاستحالات ، ما كان في نسبة الضعف ، و

هو الانتقال من الصياح إلى السجاح أو من السجاح إلى الصياح ، و ذلك كالانتقال من بنصر الزير إلى سبابة المثلث ، و الابتداء بالسجاح منها إلى ما يليه في الحدة على ترتيب ، أو

[83]

من وسطى زلزل إلى مجنب الوسطى الأول ثم العودة إليها على الترتيب ، أو من خنصر الزير إلى وسطى القدماء في المثلث ثم العودة كذلك ، و كذلك يرتب الانتقال في المشني و البم ، و بمعرفة هذا تسهل الانتفالات و ينتفع بها .
و الصهيل نغم متدرجة تشبه بصهيل الخيل ، و تكون مهزوزات ، وهي بشبه النبرات ، و نحن نستغني باسم النبرات ، عنها إذا شئنا .
و المدة صوت لابت زمانا من مخرج واحد ، و هي نغمة طويلة بالجملة .
و الهمزة نغمة عظيمة فخمة صدرية ، و هي تشبه الزفرة .
و التجنية تليين النغمة التي تقع في السبابة من أي وتر كان و إبدالها بالنغمة المجنبة التي تقع قبلها .

و سمعت بالزخمة ، و هي تشبه الهمزة ، و هذه الأشياء تكثر و تتسع لمن أراد تكثيرها ، فيختلف فيها على حسب اختلاف الناس بسائر البلدان في أسماء الأشياء و القابها ، و لا حاجة بنا إلى أكثر من هذا .

و التكاهن هو الموضع في الصوت الذي يجعل لنغمه دوي في الحلق ، حتى كأنها تخرج من زير و شبه بكلام الكهنة ، و هو يشبه همهمة الغليظ الحلق من الناس .

و الغمزة ، وهي نعمة حادة تختلس في مقطع الجزء بعد نغم تتقدمها ألين منها .

[84]



الباب الرابع و العشرون

المواضع المعينة في الضرب

و هي الدغدغة ، و المبادئ ، و التفصيل ، و الإدراج ، و الترتيل ، و الخب ، و التضعيف ، و التوصيل ، و الطي ، و التجنيب ، و التسريح ، و التقنعات ، و النفصات ، و الاختلاسات ، و البعثرات ، و المنصرفات ، و التشبيعات ، و الجرات .

فأما الدغدغة فهي الحس المتتابع بالأصابع .

و 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 ، و تستعمل الإيقاعات الخفاف فيه مختلفة و يؤتي منه بضروب كثيرة في وقت واحد مختلطة كلها متداخلة .

و التفصيل ، و هو مستحسن في الضرب ، و سيما في الألحان الجيدة القديمة الفحلة ، و ذلك بأن تفصل النقرات و الأدوار ولا تشغل فواصلها بشيء ، و التوصيل ضد التفصيل .

و الإدراج هو إشغال الفواصل من الأدوار و النقرات الثقال البطيئة الأزمنة ، إما تنقرات خفاف و إما بمسحات و غمزات و رومات و إشمات ، و هذا مما لا يغير صورة اللحن ، بل اللحن يبقي معه على حاله و تتغير صورة الإيقاع فقط .

و الترتيل ، و هو الإمساك ، و يستحب في الصوت و يزيد في بهاء الألحان .

و الخب ، و هو الإسراع فيما شأنه أن يرتل .

و التضعيف ، و هو تضعيف النقرات المفردات في أصول الإيقاعات

[85]

الثقال خاصة ، و ذلك بأن يجعل في موضع الواحدة ثنتين مما في زون تلك الواحدة .

و الطى يكون على نحوين ، فمنه ما يطوى منه في بعض ما يضاعف من النقرات فتبقى الأخرى مفردة ، و منه ما تحذف منه النقرة أصلا من أصل الإيقاع و يبين موضعها بمسحة أو غمزة ، أو بأن ترام روما ، و نحن نذكر ذلك في بابه .

و التجنيب ، و هو بلبين النغمة في أوساط اللحن و في المقاطع ، و ذلك بأن تبدل نغمة السبابة بنغمة المجنب . و أحسن ما يكون إذا جعل في أوساط اللحن و مقاطعه شيئا يسيرا بمقدار ، و هذه النغمة تؤخذ أبدا بالخنصر من خارج الدساتين لإمكانها هناك ، ولا يفتن لها الصناع لكثرة المحنة ، و كثيرا ما تستعمل في المزمومات ، و نحن تشرحها .

و التسريع ، وهو ما كان يشبه فنا من الحان أبت سريج ، و هو معروف ، و أكثر ذاك ، على رأي أهل عصرنا ، هو ما يقع بالبنصر في إيقاع كان ، نحن نذكر سببه .

و المقنعات نقرات تكون بالمضرب في مقاطع الصوت ، إلى أسفل ، يشبه تقنيع الدابة ، و ذلك حين تخرج اليد عن الأوتار إلى الجهة اليمنى ، والنفضات قريبة منها أيضا .

و الإختلاسات ، بالمضراب ، و هو أن تختلس النقرة اختلاسا ، و أحسن ذلك يكون في المقاطع

و التعثرات ، و هي أن تبعثر بالمضراب بين وترين بعثرة يتولد منها نقرات متداخلة سرية غير خارجة عن الإيقاع ، و هو يجيئ حسنا إذا فصل به الضرب في الموضع بعد الموضع .

[86]

و المنصرفات و هي التي يخيل للسامع أنها مقاطع ، ثم تتصل إلى المقاطع ، و المقاطع كذلك يكون أنصافا في الضرب بحسب ما يكون في الحلق طويلا و قصيرا و حادا و ليئا ، و الطويل هو ما تقدم ذكره ، و القصير هو أن يأتي بعته من غير أن يتقدمه ما يدل على حدوثه ، و للقدماء رأى في المقاطع التي بمنصرفات و مذهبهم فيها حسن جدا و قد ينتفع بها و ذلك أنها لا تفرغ إلا و السامع منها على أهبة ، فإن القطع المفاجئ للسامع ربما أثرى طربه خمودا.

و الجرات ، و هي المضراب على الأوتار فتجئ النقرات مسلسلة.

[87]

الباب الخامس و العشرون

ما يستحب إظهاره في الألحان

الأشياء التي يستحب إظهارها في الألحان ، بحيث لا يحتمل النفس ، هي مواضع تزيد في النشاط ، و ذلك مثل التنبيه على الحال الخاضرة و المتوقعة و الادكار بالحال الماضية ، كقولك ، (خذ من زمانك) و (قم إلى اللذات) و (بادر و اغتتم ...) و (افعل خيرا) و (اعزم على) كذا ، و كقولك : (فضلت و كرمت) أو (رعي الله دهرا) أو (لما تذكرت) و ما شاكل هذا .

فإن كثيرا من الناس يدغم كثيرا القول في غنائه فيسوغ له في الأوقات و لا يضر كبير ضرر ، لكن ، لا يسوغ له إدغام مثل هذه الأشياء ، فإنه إذا اراد إدغامها لم يكن لها فعل في النفس و لا تأثير إذا كان لا يفهم على أن الإدغام بالجملة مكروه و عيب عظيم ، إلا أن يكون ضروريا لأجل ما قدمنا في باب توزيع الحروف على النغم ، فإن النغم إذا كانت أكثر من الحروف لم تفهم الحروف كل الفهم إلا بجهد و طول تأمل ، و بعد أن يكون المغني فصيحاً ، و الإدغام يميم الطرب و ينقص من بهاء اللحن و يغطي محاسنه ، و كذلك أن قلت النغم عن الحروف جدا ، حتى يجئ اللحن كأنه قول مسرود ، قل بهاؤه ، فيجب أن يتوسط في ذلك .

و كذلك جميع ما يجري مما يتعلق بفساد اللسان و غيره ، مثل التمتمة و الرئة و الصفير و الكدارة ، يجب أن يعني باظهار الحروف عامة و بحروف الصفير خاصة . و هي << السين >>

و << الزاى >> و << الصاد >> ، فإنها إذا ظهرت و خرجت صافية زادت في بهاء الصوت و حسنه جدا و وقعت موقعا مستحلى مستلذا ، و كذلك حروف الغنة أيضا .

[88]

و من هذه العيوب م ربما صلح إذا غني به ، فمتى أمكن ترك شئ منها في الغناء و تجازوه فهو أصلح ، و قد يمكن أن يحرز من هذه الأشياء و من كثير منها ، لا سيما في الحروف التي يعثر فيها اللسان و يغوص منها ، و ذلك إما بالتوسع في الرواية أو بإبدال حرف مكان حرف ، فإما من يبدل الحروف فيجعل اللام نونا ، و الحاء خاء السين شيئا ، فلا يجب أن يتعرض للغناء ، و اللثغة ، و إن كانت إبدالا ، و هي أقلها ضررا ، قد تستملح و تشتهي من بعض الناس .

[89]

الباب السادس و العشرون

ما يستحب إدغامه في الألحان

قد يقع في اللحن ما يستبشع مسموعه فيحتال فيه بأن يدغم و يدمج في الكلام ليخفي ، مثل

قولهم : << من أسفل >> و << من فوق >> و << استراحتي >> و <<

استيحاشي >> ، لأن الكسرات هاهنا إذا أشبعت جاءت قبيحة ، فيجب أن تغطي هذه

المواضع بالنغم أو تتجاوز ، و لذلك متى أتفق كلمتان يحدث من مجموعهما لفظ قبيح

وجب أن يقدم بعض الحروف و يؤخر البعض و يزول عن صورته تلك .

و قد حكى أن مغنيا غني لكافور الإخشيدي ، و هو يرى أنه اختار الاستفتاح ، بشعر أبي نواس ،

في الخصيب :

" أنت الخصيب و هذه مصر "

و أقبل يقف على << الخصي >> و يكرره و يطرب فيه إلى أن قال له : فانا الخصي ، قد

علمت ، فما بعد ذلك ؟ فحجل و انقطع .

و لا معنى لتعديد ما يمر من الألفاظ ، من الأشياء البشعة ، و ليس تخفي إذا تفقدت ، و منها ما

هو على الرجال أقل قباحة منه على النساء .

و قد يمد حروف مستعثة ، مثل << حي >> و << كي >> و << يو >> و ما شالك

ذلك ، فيجب أن تدمج و تتجاوز و قد كان إسحاق يعيب على إبراهيم بن شكلة ، يقوله :

" ذهب من الدنيا و قد ذهب مني "

و يقول : هذا يشبه لفظ النبط ، لأنه كان يشيع الضمة في << ذهب >> و يقف عندها .

[90]



الباب السابع و العشرون

الإستفتاحات

يجب أن يتجنب ما يتطير منه السامع ، فليحسن ، لأن السامع متشوق إلى أول ما يقرع سمعه ، و يتوخى أن يكون موافقا الحاضرة أو المستقبلة أو المتوقعة المرجوة ، و مما لا يستبشع بالجملة ، سيما في مجالس الملوك و العظماء .

فإنه و إن كان قد غني بضروب من الشعر في كل فن ، فإنهم لم يجعلوا كل واحد منها إلا موضعه و لا يستعملونه إلا لسبب أوجهه ، فلنتوخ نحن أيضا ذلك فيه و نتجنب الغناء الذي فيه الفزع و الهجر المصرع ، فإن ذلك لا يجب أن يغني به إلا للملوك ، إذا كان إعدادهم و مخالفاتهم ، ليشفي به غيظهم ، فأما ما يقترحه مقترح فلا مدخل لنا فيه .

[91]

الباب الثامن و العشرون

الإيقاعات

الإيقاع هو قسمة زمان اللحن بنقرات ، وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية ، وكل واحد منها يسمى دورا. و أقل ما يكون الدور في الإيقاع من نقرتين و نقرة أقل الأزمنة كما قال << الفارابي >> بلفظه و من تقدمه .

و الإيقاعات هي أوزان أزمنة النغم ، و الزمان إنما سمي زمانا لأن على نهايته نقرتين يحصرانه بينهما ، و هو الدهر الحادث من القرع الذي يبقى زمانه في السمع .

و عدد النقرات أبدا زائد على الأزمنة من الإيقاع واحد ، و لهذا يقرب علينا إحصاء النغم التي في اللحن من غير مشاهدة آلة فيها نغم ، و ذلك أنا نحصى نقرات الإيقاع في أدواره و نسقط من عدد نقرات ما يمر من الأدوار واحد و يكون الباقي كعدد النغم التي تمد في اللحن ، هذا إذا كانت تلك النقرات مفردات و أصولا في الإيقاع لم تتغير .

و لأزمنة هي التي تحيط بها النقرات و التي كل واحد منها ينغم به ، و بائتلاف بعضها مع بعض يأتلف لحن ، فمثالها كما ترى ، و كل لفظة بمنزلة نقرة :

نقرة و زحان
نقرة و زحان
نقرة و زحان
نقرة و زحان
نقرة
0...0...0...0.0

فهذه أربعة أزمنة محصرها خمس نقرات ، و هذه الأزمنة ، فكل واحد منها يسمى بعدا ، و هو بعد الصوت من الثقل إلى الحدة أو الحدة إلى الثقل .

و الإيقاعات صيفان :

موصل و مفصل ، فالموصل هو المتصل النقرات و لأدوار ، و المفصل هو المنفصل الأدوار ، و الفواصل التي تكون بين الأدوار يجب أن يكون زمانها أبطأ من أزمنة ما بين جميع النقرات التي في الإيقاع لأنها إنما تقع بين كل دورين من أدواره و يكون ذلك الزمان ضعف هذا ، و هذه شريطة عامة في جميع الإيقاعات .

و حال الدورين في الإيقاع حال البيت من الشعر ، و حال الدور حال المصراع و لا يكون إيقاع تام إلا من دورين .

و قد يشغل موضع الفاصلة وقتا بنقرة تصل ما بين الدورين ، و تسمى هذه نقرة المجاز ، و قد تزد نقرة عند آخر الدور الثاني يعتمد عليها اللحن و يستريح عندها ، تسمى نقرة الإعتماد .

و قد يقع بين النقرات الثقال , خاصة التي بينها وقفات و إبطاءات , نقرات صغار لينة و مسحات و غمزات بالمضراب و نقرات ترام روما و تشم إشماما .

و الروم هو أن تروم النقرة و لا تظهرها ، بأن يتبين موضعها ليفطن له ، و الإشمام هو أن تبينها بينا يسيرا بمسحة أو بغمزة صغيرة خفيفة ، و بالجملة كلما طالت الوقفة بين نقرتين ، و الإبطاء ، كانت الحاجة إلى إشغال الموضوع بإحدى هذه الأشياء أكثر .

و قد تضاعف النقرات حتى يجعل مكان الواحدة ثنتان في مقدار زمان تلك الواحدة ، لكن ، يحسن أن لا يستعمل التضعيف في جميع نقرات الإيقاع لقلة حلاوته كذلك ، و إنما يحسن بأن يضاعف بعضها و يترك بعضها مفردا على حاله .

و قد يطوى بعض النقرات في الإيقاع ، من الدور الواحد أو من الدورين جميعا فيخلو موضعها ، و ربما جعل في موضعها مسحة بالمضراب أو غمزة ، كما ذكرنا حتي يبين موضعها في الحس ، و ذلك يسمى << المتخير >> .

و قد يحث الثقيل و قد يمسك الخفيف و يرتل ، و قد يوصل المفصل ، بالوجه الذي ذكرنا ، و نفصل الموصل بالطي و الوقفات و إخفاء بعض النقرات .

و جملة ، فإن الإيقاع هو قسمة الزمان الصوتي ، أعني مدة الصوت المنغم بنقرات ، إما كثيرة و إما قليلة ، و الكثرة يمكن في الزمان الأطول ، أعني الإبطأ و الأثقل ، و القليلة لا يمكن فيه ، و هي تمكن في الأقصر و الأسرع ، و كلما خفت النقرات كثر عددها في الزمان الأطول .

و النقرات البينة القوية هي الكبار التي يمكن أن يحصرها العدد و تتأمل ، والضعيفة المختلطة هي الصغار التي لا يمكن أن تدرك بالعدد عند إستماعها أو تتأمل ، و هذه فقد تخلط مرة بتلك في لحن واحد ، وقد تفرد هذه عن تلك و تستعمل فنا

[94]

على حدته ، فما كثر في اللحن من الصغار فإن اللحن يكون به مرسلا متصلا ، و ما كثر من الكبار ، و لم يختلط بالصغار ، فإن اللحن يكون به مرتلا محررا و يدخله من القوة مثل ما يدخل ذلك من الضعف ، و إنني لأشبهه بنوعي الخط المحرر و المرسل ، فأما المرسل فيغلب عليه الحلاوة أبدا و يدخله الزلل و يقع فيه التسامح و التجاوز ، و إما المحرر فيكون معه الجودة و الإصابة أبدا.

و كثرة النقرات الصغار التي يؤتي بها ، و قلتها ، بين النقرات ، فتكون بحسب اقتدار الضارب و تخلصه و خفة يده و سرعتها ، أو ثقل يده و إبطائها ، لهذه الأسباب تختلف أجناس الإيقاعات في السمع ، فيسمع الإيقاع الواحد مرة بزيادة نقرة أو نقرات ، أو بنقصان مثل ذلك ، و تتغير صورته في السمع ، تغييرات مختلفة ، فيشكل حتى يظن أنه قد زال عن جيسه أصلا ، فمرة يتغير بتغير عدد النقرات في الإيقاع و مرة يتغير بطول الأزمنة و قصرها ، و هذا هو الذي تختلف به الإيقاعات كلها ، و ليس يقع إلا بهذين الوجهين ،

و من نظر في كتابي << المقنع في النغم و الإيقاع >> أن ينظر في الأمثلة التي لضروب الألفات فيأخذ منها ما شاء إذا كان ماهرا بالضرب فيستعمله في طرائقه و الحانه و يغرب به على الضراب و يعايبهم ، و لا يبعد ذلك عليه .

و في الإيقاعات ، البسيطة و المركبة ، فالبسيطة ما لم يشركها شيء من غير جنسها ، و المركبة ما جعل معها شيء من غير جنسها ، و بالجملة ، فإن المركبة هي أن يكون دور من جنس معه دور من جنس آخر ، مثل أن يكون دور من الثقيل الأول معه دور من الرمل ، و ما شاكل ذلك .

[95]

و الإيقاعات المستعملة عند العرب في ألقانهم سبعة ، أولها الرمل ، ثم الثقيل الأول ، ثم الثقيل الثاني ، و لكل واحد من هذه خفيف ، ثم الهزج ، و هو إيقاع خفيف و لا خفيف له ، كلن ، قد يمكن فيه التثليل و التخفيف .

و غاية نقرات << الرمل >> المفردات ست ، و أقل ما ينتهي إليه في القلة أربع و هي أصله .
و غاية مضاعفته ثنا عشرة ، و أقل ما ينتهي إليه ثمان ، فإذا أفرد البعض

[96]

و ضوعف البعض فأقل ما ينتهي إليه ست ، و ذلك حين تضاعف واحدة و تعود اخرى ، و ليس تقع صورتها كصورة الست الأولى المفردات ، لأن بينهما خلقا في طول الأزمنة و قصرها ، و ذلك كله إنما يقع في دورين من الإيقاع المذكور فقط .

و غاية نقرات << الثقيل الأول >> ثمان ، و أقل ما ينتهي إليه ست ، و هي أصله

[97]

و غاية مضاعفته ست عشرة ، و أقل ما ينتهي إليه ثمان ، وذلك حين تضاعف الواحدة من كل دور و تترك الباقية مفردات ، و ربما أربعا أربعا ، لكنه يكره ، لأن صورة الإيقاع تزول بذلك .

[98]

و غاية نقرات << الثقيل الثاني >> عشر ، و الأصل ثمان ، و أقل ما ينتهي إليه ست ، و ذلك حين يطوى من كل دور نقرة ،

[99]

و غاية مضاعفه عشرون نقرة ، و أقل ما ينتهي إليه عشر ، و ذلك حين مضاعف من كل دور واحدة و تترك الباقي مفردات ، و قد يضاعف فيها كلها الثانية من كل دور أو الثالثة أو الرابعة ، أو اثنتان في كل واحد ، أو في أحدهما و واحدة في الآخر ، فيخالف بين الأدوار و يشاكل .

ولا يحسن استعمال هذه الإيقاعات الكثيرة النقرات مضاعفة كلها و لكل واحد من هذه ضروب مختلفة لا يمكن إحصاؤها إلا بعسر ، و المستعمل من ضروبها في الألحان ، عندنا ، هي المستحد ، و منه أيضا ما لا يعرفه أكثر الناس ، و زمان كل إيقاع ثقيل ضعف زمان كل إيقاع خفيف له .

و النقرة ثلاثة أنواع : نقرة قوية ، و نقرة لينة ، و نقرة متوسطة ، فالقوية هي المشبعة ، و المتوسطة هي المستحدة ، التي تقدم ذكرها ، و اللينة هي الغمزة ، و هي التي ترام أو تشم يسيرا .

[100]

و أطول مدة تقع في نعمة ذات إيقاع و تستعمل في لحن عند الجمهور من الناس ، و على الأمر المتوسط ، كزمان النطق بعشرة أحرف ، لكن ، يجعل زمان ثمان نقرات متوالية خفاف تعقبها وقفة ، و هذه تكون سبعة أزمنة ، لأن أزمنة الإيقاع أبدا أنقص من عدد النقرات واحدا ، كما قدمنا ، و متى زاد هذا المقدار لم يكن له إئتلاف في الألحان ، فهو أطول زمان يستعمل بين بدايتي نغمتين متوالتين و يقسم هذا بنصفين ، فيكون أحدهما زمانا الخفاف الثقال ، و يقسم الآخر بنصفين ليكون زمانا للخفاف التي لا ثقال لها ، و يقسم هذا الآخر بنصفين فيكون زمانا ينتهي به إلى

[101]

غاية الخفة ، و هي من الأزمنة التي تستعمل في طرق المعازف و التكريع و طرق الخيال و ضرت الدبادب ، و ما شاكل ذلك .

فأما الذي يستعمل في الألحان فهو نصف الزمان الأول ، و هو أقصر الأزمنة المستعمل فيها الأعظم ثمانية نقرات .

و الهزج عشر ، خمس في كل دور ، و أقل ما ينتهي إليه ست ، و ذلك حين

[102]

يطوي منه النقرة الثانية من كل دور و الرابعة أو الثالثة ، و الطي ها هنا هو الحذف ، و تستعمل الأدوار فيه مشاكلة و مخالفة أيضا ، و ليس يمكن فيه التضعيف لقصر أزمنته فقد يزيل تحسيناته ،

و هذا الإيقاع ، فلم يكن القدماء من الملحنيين يستكثرون منه ، حتى أن معبدا لم يصنع فيه إلا صوتا واحدا .

و بقية إيقاعات آخر من الثقال ليست مستعملة عندنا في الألحان ، و من الخفاف أيضا لا تستعمل إلا في طرائق الخيال و المعازف و الرباب و الرقص و ماشاكلها .

و قد ذكرت في كتاب << المقنع >> كثيرا من ذلك ، فأما ما ذكره إسحاق الموصلي منها فإنه لم يذكر من كل جنس إلا نوعا واحدا و وجهها مفردا ، و ظن أن ذلك جميع ما يستعمل ، و لا نظن أن الذي ذكره هو أصول الإيقاعات ، فإنه ليس كذلك ، لأنه ذكر أصل بعضها و البعض لم يذكر أصله و إنما ذكر بعض أنواعه من الضاعفات و المطويات و قد بينا ذلك في << المقنع >> .

الباب التاسع و العشرون

الدخول في الإيقاع

معنى قولهم : دخل في الإيقاع إنما هو دخل في وزنه و في عدد نقراته ، و خرج : إنما هو بخروجه عنها .

و الإيقاع إنما يقابل به نغم الحلو ، فيوزن النغم بنقراته حتي تكون النقرات من الإيقاع بإزاء الحركات من النغم و السكونات بإزاء السكونات ، فمتى توافيا في أزمنة واحدة و إنقطع الصوت مع إنقطاع الإيقاع فذلك هو الدخول في الإيقاع ، و متى خالف فهو الخروج و التباين و التنافر .

فيجب أن تتأمل الإيقاعات و أدوارها و موافاتها في المقاطع متناظرة متماثلة ، و موافقتها في النغمات الممتدة و القصيرة ، و توزن المقاطع و الفواصل بالأدوار حتي تكون مزوجة و يكون مقطع الصوت على آخر نقرة من الدور الثاني من الإيقاع .

و متى وقع في الإيقاعات إيقاع مركب ، و هو الذي أحد دوريه مخالف الآخر ، فما هو من جنس واحد فليس هذا مركبا فيكون المقطع على واحد من الدورين بعينه لا يتغير ، و ذاك خاصة في المركب الذي من جنسين مختلفين ، فيجب أن يتأمل هذا في هذه الإيقاعات ، فإنها مدهشة .

و يجب أن يبتدى الملحن بعد معرفته بالإيقاع الذي عمد إلى أن يلحن فيه ، و بوزنه و قدره ، أعني زمانه البطئ أو السريع أو المتوسط ، فيلزم العمود و يزن

عليه أول جزء من بيت الشعر حتى يحكمه ، ثم يتبعه بالجزء الثاني ، و يجعل همته مصروفة إلى
تصحيحه في ذلك الإيقاع و وزنه به على ما يتخيل من النغم في ذلك الجنس الذي قصده أيضا ،
أعني في الإصبع ، فإذا أستوى المصراع ذاقه فإن رآه مستلذا مساعا مطبوعا في ذلك الإيقاع
مسهلا عليه أتمه و حرره ، و إلا عدل إلى قرائب الإيقاع ، فإذا صح وزنه عاد إلى النغم فتبعها و
أبدل ما شاء منها بما هو ألد و أقوى ملائمة حتى ينتظم له على ما يجب و يبلغه إليه طبعه و معرفته

و إن كان الطبع يصيب و يخطئ فالمعرفة لا تخطئ إذا كانت على قوانين معروفة و تربييات مقررة ،
فإذا كان الطبع تاما و لزم القوانين زاد الطبع في القوانين أشياء آخر ، فلا يزال كذلك حتى يتبها في
اللحن ، و مع التدريب به و المعاودة له و كثرة التقويم يزداد حسنا و جودة و يتفسر بالإدمان عليه
و يحسن بأن يسمع من القيد الذي في آخره مخففا لتتفق عليه الطباع ، و أن أمكن أن يتمحن
بالعود كان أجود ، و إن عدم ذلك فليعرضه على من يثق بدوقه ممن درب بسماع الألحان ، إن لم
يكن ممن يعانها .

[105]

الباب الثلاثون

السرقات

قد يمكن المغني أن يأخذ لحن صوت فيحوله في ضرب آخر على وجوه كثيرة ، منها ما يخفى و منها ما يظهر ، فالذي يخفى هو الأحسن ، و ذلك بمنزلة ما يجري في الشعر و الخطب الرسائل فإن بعض الناس يأخذها من بعض ، فالمخترع يسر و هو المستطرف الأفضل .

فربما أخذ المغني لحن صوت فركبه على شعر آخر في وزن الأول ، وهذا أسهل ما يكون .
و قد يبقى اللحن على حاله و يغير الإيقاع فقط ، و ربما حوله من دستان إلى آخر و ترك الإيقاع بحاله فتغيرت نغم الصوت و خفي خفاء أكثر و زال عن نوعه ، مثل أن يكون مزموما فيحول محصورا أو غير ذلك ، و ليس يسهل هذا في كل لحن ، بل هو في بعض يكون أسهل و في بعض يكون أعسر ، و هذا لا يمكن بأن ينظر النغم المجتمعة في اللحن فيقررهما في نفسه على حالها و يقلب الإيقاع و يستعمل فيه تلك النغم بعينها ، بل أن احتاجت إلى زيادة شيء و نقصان شيء يسير و أمكن ذلك عمل ، و إلا تطف في بعضه .

و ربما قلبت النغم فصيرت في نوع غير النوع الأول ، بأن تلين أو تشدد ، و ربما احتملت أن يزداد فيها حتى تحول ، أو ينقص منها فيخفى أكثر ، فإن زاد إضطلاع

[106]

المغني حتى يحول نغم اللحن إلى شعر وزنه مخالف لوزن الأول و يبذل الإيقاع بإيقاع آخر خفي خفاء أكثر ، فإن زاد شيئاً أو نقص كان أجود ، و الزيادة و النقصان ، إذا لم يمكنا ، فليبدل شيئاً مكان شيئ ، فبهذا يمكن أن يصاغ شعر واحد في إيقاعات كثيرة و الحان مختلفة .

قال إسحاق الموصلي :

>> إذا كان أحد المتنازعين أعلم من الآخر ، فغني صاحبه صوتاً فخاف أن لا يبلغ فيه ما بلغ صاحبه ، و علم أنه يستوي في إيقاع آخر قلب إيقاعه مكانه ، فإن لم يمكنه ذلك غير قدره من حث إلى جنس أو من جنس إلى حث و غني فيه .<<
و هذا عندي فليس يخفي على البهائم فضلاً عن الناس .

و قال : >> و إن شاء يقلب في أجناس الإيقاعات و الأقدار ، فحث مرة و أمسك أخرى و صيره مرة ثقيلاً و مرة خفيفاً و مرة رملاً و مرة هزجاً ، فإن فعل ذلك ظفر بصاحبه <<

و هذا القول من إسحاق يحمل قوماً على التهور في هذه الأشياء تعويلاً على ما قاله ، فأما قوله :

>> يقلب في أجناس الإيقاعات و الأقدار << ، في وقت واحد ، فهو يعسر عندي ، و متى فعله أحد نسب إلى الجنون و التخليط ، وقد خلط إسحاق في هذا القول و كرره ، هذا مع أنه لم يذكر من الإيقاعات ما يمكن أن يتقلب فيه .

و قد يتلطف الخاذق ، في بعض الألحان ، بأن يميله إلى جهة من غير جنسه يحسن بها و يحلو ، و يقدر على ذلك بتفقد الألحان و تعرف نمط كل واحد من الجنس في الحانها ، فإنه قد ينفرد كل

واحد بفن ما يبرز فيه و يعرف له ، حتى إذا سمعه من له دربة به و ذكاء فيه فطن له ، و كذلك
يفطن لما يطرأ من الألحان المحدثه و من أين أخذت و أي طريق سلك فيها ، و قد شهدت بعض
المغنين ، و قد غني :

ألا ربما أنضيت فيك ركائبي * و كلفتها طى و هي ظلع

و لم أكن سمعته قط ، فإستحسنه من حضر ، و سئلت عنه فقلت : هو حسن و لكن

[107]

لحنه محدث ، و سألنا عنه فعرفنا أنه من صنعة الرجل الذي غناه ، و ليس يكاد مثل هذا يخفى
على من غنى به .

و قد حكى أن عبد الله بن طاهر المصعبي ، كان لخذقه في هذه الصناعة ، نسب صوتا صنعه إلى
مالك بن أبي السمح ، و أخذه جماعة من المغنين وقع إليهم على أنه لمالك ، حتى غنى به بين
يدي المأمون ، و عبد الله حاضر ، و ذكروا أنه لمالك ، و كان إسحاق حاضرا فعرفه عبد الله أنه
من صنعه ، و فتنس عنه في ديوان مالك فلم يوجد ، فكان إسحاق يعجب من حذقه فيه و مذهبه ،
والصوت :

" هلا سقيتم بني جرم أسيركن **** نفسي فداؤك من ذي غلة صادي "

فإذا قدر الإنسان على حكاية مثل هؤلاء الحذاق فقد بلغ أعلى درجة و أفضل رتبة .

[108]



الباب الحادى و الثلاثون

الأوتار

الأوتار المستحصفة تفعل الحدة ، و المتخلخلة تفعل اللين ، والرقاق تفعل الحدة و السرعة ، و الغلاظ تفعل اللين و الإبطاء ، ل سرعة حركة تلك و نفوذها و خرقها للهواء و لغلظ أجسام تلك و بطء حركتها .

و لما كان في النغم حداد و ثقال و قولنا : حداد نريد خفافا ، و ثقال نريد لينة ، و في كل هذا صلابة و لينة سريعة ، جعلوا لها من الأوتار ما يحكيها لتكمل و تستوفي جميعها و تكون أبهى و أكمل .

و ليس الأمر كما ظن إسحاق و من تبعه ، فإنه ظن أن في الوتر من النغم ما يغني عن الجملة ، نسى ، بل لم يعلم أن الأوتار الخمسة إنما نصبت ليستوفي بها جميع النغم التي يمكن الإنسان أن يأتي بها على حكايتها في دقتها و غلظها و صلابتها و لينها ، و أن في ذلك الكمال الأفضل .

و الأوتار ، على ما رتبه الحكماء و أجمعوا عليه لاستخراج النغم الإنسانية كلها الطبيعية ، خمسة ، و هذا الوتر الخامس فأمره يجرى في النصب و النسبة كأمر غيره و ترتيبه كترتيبه و له موقع حسن عجيب في العود ، و هو يعين على تكميل الألحان و تحسين الضرب و تكثير النغم و استيفائها ، و إنما استوحش منه كثير من الناس لقلة دربتهم و أنهم مالوا إلى الاختصار و استغنوا بشيء عم

شيء ، و زادوا و نقصوا حتى اقتصر قوم على اربعة اوتار مفردات و أربعة دساتين في عيدانهم ، و هذا هو الأصل الذي كان يعرفه القدماء ، و قوم كثروا فاستعملوا الدساتين كلها أو أكثرها و زادوا

[109]

في الأوتار حتى جعلوا موضع كل واحد ثلاثة طلبا لتقوية النغم و شدة أصواتها ، و الأمر الأوسط هو ما تقدم و ما نحن ذاكروه

فإذا نصبت هذه الأوتار الخمسة بالتسوية المشهورة ، كانت نغمة مطلق البم مثل سبابة المثنى ، و هي سجاحها ، و نستة ما بينها نسبة الإثنتين إلى الواحد ، و هي نسبة الضعف ، و كانت تلك ضعفا لنغمة بنصر الخامس ، و اسمه الحاد ، و كانت نسبة ما بين الطرفين الأبعدين نسبة الواحد إلى الأربعة ، و هي نسبة الأربعة الأضعاف و كانت نغمة كل وتر مطلق مثل نغمة الوتر الذي يليه و مثل ثلثها ، و الذي يليه مثل نصفه و ربعه ، و هي نسبة ما بين مطلق كل وتر و بين خنصره أيضا .

و لما كانت المناسبات التي بين النغم لا نخلو أن تكون إما بالمثل ، مثل نغمة خنصر الوتر و مطلق الوتر الذي يليه ، أو بالضعف ، مثل نغمة سبابة البم و بنصر المثنى أو سبابة المثلث و سبابة الزير ، أو مطلق للمثنى و سبابة الحاد ، أو وسطى الفرس في البم و خنصر المثنى و مطلق الزير ، أو وسطى الفرس أيضا في المثلث و خنصر الزير و مطلق الحاد ، أو وسطى زلزل في البم و المجنب الثاني في الزير ، أو وسطى زلزل أيضا في المثنى و المجنب الأول في لبم ، و هي أيضا في الزير و المجنب الأول في المثلث ، وهذه كلهما تسمى المتفقة أعظم الاتفاق .

أو بالمثل و نصف المثل ، مثل نغمة مطلق كل وتر و نغمة سبابة الذي يليه .

فالأول يسمى الإتفاق الذي بالكل و ثلث الكل ، وهو الذي بالأربع نغم، كما قدمنا في موضع آخر

و الثاني يسمى الإتفاق الذي بالكل ، فذاك نعني به كل الوتر نفسه ، و هذا نعني به كل النغم

المتفقة ، يعني المتفقة النهايات ، لأن النسبة ها هنا إنما هي لنهايات النغم التي هي اطرافها .

[110]

و الثالث هو الإتفاق الذي بالخمس و لم تكو تخرج عم هذه النسب و قد تقدم عندهم و تقرر ،

أنه لا يمكن حيوان أو يتبدى بصوت له قدر من الشدة أو اللين فينتهي به إلى أكثر من نصف

نصفه ، و موضعه نغمة بنصر الحاد لأنها نصف نصف نغمة مطلق البم ، أو إلى أكثر من ضعف

ضعفه ، و ذلك في نغمة مطلق البم إذا ابتدء من أسفل ، فاستخرجوا ذلك المقدار في الآلات و

أضطروا إلى الوتر الخامس لاستخراج نصف النصف و ضعف الضعف ، وهي صياح الصياح و

سجاح السجاح ، و الصانعون فقد يكتفون بالأربعة الأوتار .

و التسويات كثيرة ، لكن المشهورة التي ينتفع بها على المعوم هي التي تكون نغمة خنصر كل وتر

من الأوتار فيها مثل نغمة مطلق الذي يليه ، و الابتداء من البم لانه أول الأوتار و نغمته أول النغم

و أثقلها و أعظمها .

و قد ينسب العظم إلى النغم الحادة أيضا لعظم ذهاب الصوت فيها ، و ليس هذا مما يفيد معنى ما أردناه ، فمن أراد هذا فإنما أراد ذهاب الصوت و قوته و من نسب العظم إلى النغم الثقال فإنما أراد عظم القدر .

و قد تجعل نغمة البم ، بعد الفراغ من هذه التسوية مساوية لنغمة مطلق المثنى ، في الطرائق المطلقات ، يراد بذلك تقوية النغم و تفخيمها ، يشد أيضا كنغمة وسطى المثنى ، في الطرائق المحمولات ، كذلك ، و مساويا لبقصره ، في الطرائق المحصورات ، كذلك ، و ليست الحاجة ماسة إلى هذا .

[111]

الباب الثاني و الثلاثون

أسماء الطرائق

خلف الناس في الطرائق كثير ، و لهم فيها اصطلاحات يطول شرحها ، و هي فإنما ينسب إلى الأصابع معظمها و إلى الدساتين بقيتها ، فالأنواع المشهورة هي المنسوبة إلى الأصابع الأربع ، و هي :

المطلق ، و ينسب إلى الخنصر .

و المزموم ، و ينسب إلى السبابة .

و المحمول ، ينسب إلى الوسطى ، إما في دستان الوسطى الأول أو الثاني .

و المحصور ، و ينسب إلى البنصر .

و كل واحد منها يزيد على الآخر بالحدة ، فأثقلها النوع المطلق ، و الذي يليه دونه ، و يسمى

المطلق مطلقا لإحتواء النغم المطلقات عليه و احتواء نظائرها ، و قد يسمى الشيء بنظيره و شبيهه

و مجاوره ، فعلى هذا نسب المطلق إلى الخنصر .

و يسمى المزموم مزموما لأنه أول ما يزم من النغم في الوتر ، و المحتوى عليه السبابة .

و المحمول محمولا ، يشبه بشيئ محمول بين شيئين ، فكأنه محمول بين المطلق و المزموم ، و

المحتوى عليه الوسطى .

[112]

و سمي المحصور محصورا لإنحصار الصوت فيه و قوته ، و المحتوى عليه البنصر .

و قد رأيت من يسمى ما كان بالوسطى ، محمولا أولا ز محمولا ثانيا، في الوسطيين ، يريد بالأول ما كان في دستان الوسطى الأول ، و بالثاني ما كان في الثاني ، و منهم من يسمى ما كان بالبنصر محمولا أيضا .

و الطرائق الجيدة في هذه أن النغم المطلقات و مجاوراتها ، أعني نغم الخناصر ، إذا كثرت في طريقة نسبت إليها تلك الطريقة ، و لا معنى لذكر الخناصر إذا كانت نظائر المطلقات ، و لكنا نسلك في القول طريق الصناعيين ، لقرب مأخذها .

فأما رأينا نحن ، فإننا نرى أن السبابة لا بد من دخولها في سائر الألحان ، لأن نغمتها لا تتغير ، و لا نعرف أجناس الألحان في ثلاثة ، و هي منسوبة إلى الوسيطيين و البنصر ، فما كان في وسطى القدماء نسب إليها ، و ما كان في البنصر نسب إليها ، و ذلك حين يغلب على بنية للحن ، و ليس يخلو لحن من هذه الأجناس الثلاثة ، و ما أشبه هذا الرأي إلا بقول الطبيعيين في الحواس فإنهم ، يعدون أربعا و يتركون الخامسة لأنها مشتركة مع الأربع ، فيعدون البصر و السمع و الذوق و الشم و يتركون حاسة اللمس إستغناء ، إذ كانت مشتركة مع الكل مشابهة لها ، فتركى النغمة السبابة في كل لحن إستغناء ، إذ كانت مشاركة في جميع الألحان ،

و تلك ، فهي تسمى المجاري ، أعني الوسطيين و البنصر ، و قولي هذا هو كقولي دستاني
الوسطيين و دستان البنصر ، كلاهما سواء ، فمتى أشترك في لحن شيئين من هذه الثلاثة ، أعني
دستانين ، سمي مرجحا ، أعني اللحن المصوغ ، و متى لينت نغمة السبابة فأبدلت بها نغمة
المجنب سمي ذلك التجنيب ، و كأن الأمر في اللحن

[113]

على حاله لم يتغير إلا بإبدال نغمة مكان نغمة ، فإذا استعملت هذه النغمة المجنبة عوضا عن نغمة
السبابة في سائر اللحن أكسبه لنا و سمي اللحن مجنبا ، و هذا رأي .
و المزموم الملين ينسب إلى مجنب السبابة ، و هذا النوع يتعاقب فيه دستان مجنب السبابة و
دستان وسطى الفرس و دستان وسطى زلزل يتلو بعضها بعضا في وتر واحد ، و إنما سمي ملينا ،
لأجل أنه متى استعمل الملزوم الأول في الزير و المشى ، و استعمل هذا في المثلث و البم ، جاء
في الهاجس من أفعاله أنه يسمع مثله ، لكن ، هذا الأعلى يكون ألين من جهة أنه في الجانب
الأثقل و يكون سجاحا لذلك الأحد ، و قد يسمى هذا بمجنب الوسطى ، سمعته من قوم كثير .
و مجنب الوسطى ، في الحقيقة ، هو الدستان الذي يقع بين دستان السبابة و وسطى القدماء ،
التي تسمى وسطى الفرس ، فأما استعمالهم لدستان وسطى القدماء أو مجنب الوسطى ، و غالبا
وسطى زلزل في بعض الأحيان ، فإنما هو إبدال أيضا ، و ذلك أن نغمة هذا الدستان ، أعني دستان
وسطى الفرس أو دستان مجنب الوسطى ، إنما يبدل مكان نغمة السبابة ، يراد به أن تقوى النغمة و
تحتد قليلا ، و هي مستحلى في الألحان

[114]

التي تليق به ، و جلها من المطلقات و مجنب الوسطى ، فهذه الوسطى وسطى الفرس لا غير ، و قد سمعت من يقول في هذا الجنس أنه معلق .

فأما المعروف بالماخوري فهو عند أكثر أهل العصر ، الثقل الثاني المخفف ، بل هو حقيقة نفسه ، و الصحيح أنه قد يجوز في سائر الطرائق و لكن ، لما كان التمهيز في بعض الإيقاعات أحسن منه في بعض استكثر هناك فإشتهر ، و هو طي بعض نقرات الإيقاع بالجملة ، و أكثر ذلك ما وقع من حذف بعض نقرات الإيقاع الأصلية المفردة أو تخفيفها و الإسراع فيها بالإشمامات و الإختلافات في خلال ذلك ، و أنه لما كثر استعمال الصناعيين له في الثقل الثاني و في خفيفه نسب إليهما .

و المخالف هو الذي خولف بين أدواره ، أعني إيقاعه ، و أنت إذا سمعتها لم تخف ، و ذلك بأن تكون النقرات التي في أحد الدورين مخالفة للنقرات التي في الآخر بالعدد أو بالترتيب ، و لما وقع هذا في الرمل و الهزج كثيرا و جاء مستلذا نسب إليها ، و هو ممكن في سائر الإيقاعات و مستعمل أيضا فيها ، و لكن ، ليس يفتن له لأجل تغافلهم عنه و إهتمامهم بذلك دون غيره ، و قد يسمى ما كان من الرمل و الهزج فيه تخفيف مخالفا ، عند قوم ، و ليس بشيء .

و السريجي ، يشبه بنحو من ألحان ابن سريج ، و كان قد تفرد بها في عصره فعرفت له ، فإذا وقعت في اللحن نغم تشبه تلك النغم نسبت إليه فقليل سريجي ، و لا يجب أن يقال ذلك إلا في

ألحانه ، و إنما يقال : مسرح ، فذلك ينسب إلى اللحن و النغم التي فيه ، فالماخوري ينسب إلى الإيقاع و النقر الذي فيه ، و لو وجب أن تنسب طريقة

[115]

إلى ابن سريج ، من جهة ألحان ، لوجب أن تيسب أخرى إلى معبد من جهة ألحانه و مذهبه ، و أخرى إلى الغريص ، و إلى غيرهم ممن له مذهب في الألحان ، فيقال : معبدي و غريصي ، كما يقال سريجي .

و أما قول إبراهيم و إسحاق و من تبعهما : مزوم في مجرى البنصر ، و في مجرى الوسطى ، فهذا كان رأيا لهم في وقتهم ، و كان إبراهيم أو إسحاق مساهما بهذه الأسماء و المجرى ، على رأى إسحاق ، هو إما في دستان الوسطى أو دستان البنصر ، و ذلك أنه قال في كتابه :

>> إن للغناء مجريين في كل طبقة ، أحدهما منسوب إلى الوسطى و الآخر منسوب إلى البنصر <<

و هذا اللفظ ، فكان يذهب إلى أن السبابة مشتركة ، و يعلم ذلك بالحس و الدربة لا بالعلم و المقايسة .

قال : >> فأيتها جعلت المجرى كانت الطبقة منسوبة إليها . <<

و قد صح ذوقه في هذا المعنى ، و لكن المجاري عندنا ثلاثة ، لأنه إنما عد وسطى واحدة ، فإن كان أقام الواحدة مقام الأخرى جاز له .

فأما الرمل و الثقليل الأول ، و هذه الأسماء ، فحكى ان إبراهيم سماها ، و أما القدماء فإنهم كانوا يعرفون الإيقاع ذا الزمان ، يعنون << الرمل >> و الإيقاع

[116]

ذا الزمانين يعنون << الثقليل الأول >> و الإيقاع ذا الأربعة الأزمنة ، يعنون << الهزج >> و كلما زادت النقرات زادت الأزمنة ، و قد أتينا في هذا على جملة نافعة ، و يعرف القدماء أيضا الثقليل و الوسط و المحثوث و المخالف و المشاكل و المطوي و المضاعف .

[117]

الباب الثالث و الثلاثون

صفة المغني

يجب أن يختار لتعليم هذه الصناعة أكمل الناس فيها ، و قل ما يوجد من يكون مضطلعا بها مطبوعا فيها بين الصوت حسنه يخرج النغم من حلقه غير ناقصة و لا منقطعة و لا مستبشعة ، قد لقي الحذاق و أخذ عنهم و عرف مذاهبهم و أنماطهم و قطع أكثر أوقاته معهم ، غير صغير السن ، فإن الصغير السن لا يرجع إليه في شئ منها لعمارتة و أنه لم يثبت على حال واحدة ، إنما ينتقل من شئ إلى شئ و من مذهب إلى مذهب ، فلا يدري فيها الصواب بالكلية ، قل ما يوجد عنده كثير فائدة ، و أخرى به أن يؤدي تأدية صحيحة إن كان له معلم حاذق و طبع تام .

و الكامل في هذه الصناعة من طرب فأطرب و غنى فأدي و حكي و روى و كان له بصر بما أتى ، و هذا قليل جدا ، و حكي أنه ما روي من أكمل هذه الأشياء إلا ثلاثة : إبراهيم بن ميمون و علوية ، و كان إسحاق يزيد عليهما بالعرفه و ينقص عنهما في حس الصوت .

و قيل : إن المحسن الموصوف بحس الصوت ، و قيل : ان المحسن الموصوف بأربع خلال ، الطبع و الإقتدار و الشجا و المعرفة ، فالمعري من إحدى هذه هو ثلاثة

[118]

أرباع محسن و المعري من اثنين فهو نصف محسن ، و من ثلاث ربع محسن ، و من الأربع لا محسن .

و ليس توجد هذه الخصال في كل الأعصر ، أو أكثرها إلا في النساء ، ومتى وجدت كلها في واحدة فهو عندي ألف محسنة ، و فضل هذه الصناعة في النساء أكثر ، و هي عندهن أبقى و أنمى و كان إسحاق يقول :

<< الغناء نسج تنشئها الرجال و تحررها النساء . >>

و قال : <> إذا أكمل المغني ثلاث خصال لم يحتج إلى رابعة : الرواية و الحكاية و الدراية << .

فكأنه أسقط الشجا ، فلا حاجة إليه ، و عول على ما هو أكثر نفها .

و قال مالك بن أبي السمع .

سألت بي سريج عن قول الناس : فلان يخطيء و فلان يصيب ، فقال :

إذا كان المغني يشبع اللحون و بملاً الأنفاس و يعدل الأوزان و يقيم الإعراب و يستوفي النغم الطوال و يحسن مقاطع النغم القصار و يصيب مع ذلك أجناس الإيقاعات فذلك هو المصيب .

قال : فعرضت ما قال على معبد فقال : لو جاء في الغناء قرآن ما جاء إلا هكذا .

و يكره التعليم من الناقص النغم ، القطيع ، فليس يقدر على الأخذ منه إلا المضطلعون ، و هو مفسدة للحلوق ، و يكره من الزوائد ، و هو الذي فيه نغمات زائدة ، فلحنه أبدا مضطرب غير ثابت ، يغني الصوت كل يوم لونا ، وذلك مضلة للمتعلم .

و قد كان يحيى بن خالد ، فيما أظن ، سأل إسحاق عن مغن و شاوره فيه ، فقال : هو جيد الغناء إلا انه لا يصلح للتعليم ، فقال : و لم ذلك ؟

[119]

قال : لأجل نغم زائدة في حلقه ، لا يتحصل منه ، و هذا المغني هو المعروف بوجه القوعة ، حكى ذلك العتابي و غيره .

و الحس الصوت يكسب المتعلم من جنس صوته و تصنعه به ، فإن الحلوق ليست تبقى على حال ، و قد بغير إلى الزيادة كما تتغير إلى النقصان بتتبع الحكايات ، فإن الحكاية جزء كبير من هذه الصناعة .

و يقال : إن عمرو بن بانه الكاتب كان ، على جسا في حلقه و قلة شجى في صوته ، أحذق الناس بالحكاية ، و كان يأخذ الصوت فيحكى صاحبه ، حتى لو توارى مل يشك السامع له أنه ذلك ، و كان شاديا لم يكن يعني بآلة ، فعرف له في ذلك من الفضل ما لم يعرف لغيره .

و قد حكى في هذا المعنى أن بعض الناحة سمع بخبر حيوان في البحر يقال له (عروس البحر) ، يخرج منه إذا أحس بالمجتازين ، فيجلو نفسه ، و له شعر و وجه كوجه الإنسان ، و يصفر فلا يسمعه ، و أنه ركب حتى وافي موضعه فلما دنا أهل المركب منه سدوا آذانهم ، على رسمهم ، و أشاروا إليه بذلك فأبى و قال : اربطوني إلى الصاري و دعوني ففعلوا به ذلك ، خرج ذلك الحيوان

فجلى نفسه و صفر فصعق ساعة و أفاق و قد تخيل صوته في نفسه و ارتسم ، فأخذ يحكيه في نياحته و ألحانه فانصنع صوته منه ، و رجع إلى بلده و هو أوحده عصره .

و حكى أيضا أن ابن جامع و إسحاق حضرا مجلس الرشيد ، و كانت لابن جامع امرأة بالمدينة يهواها ، و كان سأل الرشيد التقدم إلى صاحب البريد بأن يورد أخبارها في كل خريطة ترد إلى حضرته ، فكانت أخبارها تتصل به ، فقال إسحاق ، يفضل غريزته و جودة قريحته ، يوما للرشيد : يأمر الساعة بأن تزور خريطة على خرائط الحجاز و يكتب فيها بوفاة امرأة ابن جامع ، حتى يرى فضل محبته و ما يفضل من جزعه ، فأمر ففعل ذلك ، و جاءت الخريطة و فضت ، و قرأ عليه خبر وفاتها

[120]

و عزاه عنها ، فاعنتم و جزع ، فما رأى ما به عرفه أنه مازح ، و أمره بالغناء ، فغنى أصواتا في معنى ما ورد عليه ، قد كانت تسمع منه ، فلم يبق أحد حتى بكى ، و أقبل إسحاق يأخذها عنه على تلك الحكاية فبان فيها زيادات عجيبة .

و إنما يمكن هذا في ذي الصوت الغير ردىء لا في الردىء القطيع ، و متى عرض في صوت المتعلم ضعف أو اتفق أن يكون قطيعا ، فيجب على الملم الماهر أن يتلطف له في ألحان تميل إلى اللين و يحيد به عن التي تميل إلى الشدة ، فإن تلك تسهل عليه و يتغنى فيها عيبه و الأخرى تفضحه و تزيد في عيبه و تضر بصوته ، فان الضعيف الصوت متى غنى الألحان القوية اتعبته و لم ينتفع بها بل تضره و تقطع صوته .

[121]



الباب الرابع و الثلاثون

الشمائل

يستحب من المغنى أن لا يلوى شذقه و لا يعوج عنقه و لا بتقاعس و الا يحرك بدنه أجمع و لا يتمايل و لا يشنج وجهه و لا يجهد نفسه حتى تنتفع أو داجه و تقوم عروقه و تزور عيناه ، و لا يتحرك البتة من جهة إلى جهة ، فأما تغير شكل شفثيه إلى حركات الإعراب التي هي الضم و الفتح و الكسر فغير مكروه ما لم يفرط ، لأنه زائد في قوة الحركات و وضوحها و تمامها ، و الإفراط في حركات الكسر أقبح ما فيها و أسمعجه ، و أحسن الإشارات ما كان بالعين و الحاجب و الكف و المناكب و الراس قليلا .

و في من يستعمل من الإشارات ما ربما أدهش و شغل عن تأمل الغناء ، حتى تكاد الإشارة تختلط به و تكون كأنها منه ، فمتى لم تجعل معه نقص ، و ربما أجتزأ احدهم بالإشارة عن استتمام النغم و تأدية اللحن ، خاصة في المقاطع ، و غالط بها و أدهش و أعتقد قول القائل : رب إشارة أفصح من عبارة ، و بخاصة إذا كان لحظ حفيفا ، و هذا تمويه في الصناعة قبيح و استراحات تدل على عي .

[122]

و في التمويه ما ربما احتيج إليه و استملح ، في الأوقات ، مما هو خارج عن هذا ، و قد كان لإسحاق الموصلى ، على تقدمه ، تمويهات يمويه بها على الملوك و تجوز له لموضعه الذي كان في

نفوسهم و حسن حظه منهم ، فمن مליح ما مر له ، أن بعض أهل عصره << ربربا >> ، طاعنه
في الضرب بحضرة المعتصم ، أو الواثق ، فقال له إسحاق : إني قد تركت الضرب و رفعت عنه ،
و لكن ، قد بقيت معي منه بقية ليست مع أحد ، فشوش عودك ، ففعل ، فأخذه فاعتبره و قال :
هذا تشويش متعنت ، ثم غني صوتا فلم ينكر من نغمه ، فعجب المعتصم من ذلك و قال : من أين
لك هذا ؟ قال أخذته من علماء الفرس و تدربت فيه على مر الأوقات ، فسأله أن يعلمه الجوارى
فقال : ليس منكنهن ذلك لصعوبته ، و إنما استوى لي على مر السنين ، فأوهم من حضر أن لذلك
قانونا في الصناعة و أصلا يعمل عليه ، و ليس كذلك ، و إنما أخذ العود فاعتبر ما فسد من نغمه
و ما بقي غير فاسد و عرف مواضع ذلك كله و تتبعه و تثبت في حسابه ، غنى صوتا قليل النغم و
استعمل فيه ما لا بد منه ، و كان له من الحظ و الذكر ما يغطي كل عيب فجاز له و استغرب منه ،
و هو مليح غريب ، و لو كان له أصل في الصناعة لتعلمه كل أحد ممن اقتدر و عرف .
و بعضهم إذا احتفل ضرب بالعود من ورائه و رأى أنه قد أبدع ، او جعل كم ثوبه على أصابعه و
حسب أن أطلق وترا من تحت إصبعه و أمسك الآخر ، فإذا سمعت النغمة شعثة رأى أنه قد ملح .
و الضرب من وراء الظهر فهو بأن تقلب اليدان إلى خلف كالمكتف ، و العود فيهما على حاله
التي كانت عليه ، و يضرب و يحسب و اليدان على حالها .

[123]

الباب الخامس و الثلاثون

صفة الحلوق

من صفات الحلوق : الشجي ، والندى و الرطب ، و هذان سواء .

و الزوائد ، و هو الذي فيه نغم زائد متكاثفة ، و المنغم ، و هو مثله .

و المجلج : و هو الذي تسمع له جلبة ، إلى القوة ما هو .

و الأبح : و قد يكون مليحا ما لم يفرط ، فإن أفرط انقطع ، و قيل لإسحاق :

أي الحلوق أحسن ؟ فقال : الأبح المتعوب .

و المدور : و هو المتوسط المائل إلى الجهارة .

و لجهر : و هو القوى الغليظ البين النغم .

و الأملس : و هو الصافي ، و كلها محمودة .

و فيها : الأبحش ، و الشعث ، و المحنق ، و هو الحوق الضيق .

و القطيع ، و هو يشبه صوت المغني المحصور ، و لا يمكن لصاحبه أن يستوفي النغم .

و المظلم ، و هو الذي تقع نغمته أو أكثرها خافتة معماة ، قد يوجد مثل ذلك في أصوات الأوتار

، والمنطقي ، و هو دونه .

و الخرق ، و هو الذي اتسع و أفرط حتى تخرج النعمة منه مبددة زائدة القدر ، و هو أيضا المنتشر ، أي ينتشر النعم فيه .

و المصلص ، و هو المحتد اليابس الذي لا نداوة فيه : و قد يحدث في مثل هذا شبيه بالصرير : فيقال : صرار .

و المبلبل : و هو الذي اضطرب فيه النعم و تزول عم أمكنتها .

و المرتعد : و هو الذي كأن صاحبه مقررور .

و المنعصر : و هو الأحدي ، و هو يشبه صوت الأحذب من الناس

و الجاسي : و هو ضد الناعم .

و المققع : و هو الذي يكون له قعقة تشبه كلام أهل البادية .

و الرخو : و هو الذي كأنما يعجن النعم عجنا أو يمضغها مضغا ، و كل هذه مذمومة .

[125]

الباب السادس و الثلاثون

ترتيب الغناء

يجب على المغني أن يستعمل الأجناس الثقيل من الإيقاعات و الألحان أول المجلس ، و يبتدىء بالنشائد و الإستهلالات ، و بالجملة بالألحان الثقيل ، و لا يبتدىء بإيقاع خفيف ، و يختتم بالأرمال و الأهازج ، و أن يبتدىء إما بنوع المزمومات أو المطلقات ، من جهة أنهما نوعان متوسطان معتدلان بين الشدة و اللين ، ثم يؤتي بسائر الأنواع أو بأكثرها ، أو كيف ما أمكن .

و الآثر عندي أن يؤتي بالمزموم لأنه أقوى من المطلق و الإبتداء بالأقوى يكسب النشاط ، والنشاط في إقبال الوقت أجود ما يكون و أجلبه للسرور ، فإن بعض النشاط يجلب بعضا .

و الألحان اللينة الفاترة بالجملة مضررة بالسامع أول الأوقات مغيرة له، و الأجود أن يؤتي بالألحان اللينة آخر الوقت ليوجد فيها فيها الواحة و السكون : فإن الألحان القوية إذا ترددت تعبت النفس بتأملها و الحواس بتحصيلها و تأديتها ، فهي محتاجة إلى الراحة منها ، و في تلك الراحة ما تسترد به القوة على العودة إلى استماع تلك فسييل الألحان القوية الشديدة المذكرة ، أن تفصل بالليونة الرخوة المؤنثة ليستراح عندها في الوقت بعد الوقت ، فإن النفس تكل و تتعب كما تنبعث و تنشط ، و هي

[126]

إلى الراحة في آخر الأمر أحوج ، و لذل تستلذ الألحان المحركة و الإيقاعات الخفيفة آخر الوقت و بعد تلك الثقيلة ، لأجل قلة تعب النفس بها و خفة حركتها لها و سرعة تحصيلها إياها و هذا بعينه هو السبب في إثارة أكثر الناس لهذا الفن لضعف نفوسهم عن تحصيل تلك الأولى و قلة قوتها على قبولها و تمييزها ،

و قد يأتي في هذا المعنى لنا مو المؤخر مع صعوبة مأخذه و وعورة ، سلكه ما نكتفي به ، و ذلك أن الكلام في هذا المعنى قد أتعب جماعة من العلماء و الفهماء حتى طال كلامهم و بعد عن البيان و ضل فيه الناظر ، و لو استقصى القول في هذا المعنى على رأى فضلاء الفلاسفة لطل به الشرح ، و في هذا غنى في موضعه و القول في هذا ، من كتبهم يسمى القول على أفعال الإيقاعات في النفس و هو جزء كبير من الفلسفة .

و لا يجب أن ينتقل من نوع إلى آخر في هزاز واحد إلا أن يقترح مقترح ، فإن أمكن أن يضاف إلى الصوت صوت آخر أو أثنان كان أحسن فإن أحب أن ينتقل من نوع إلى نوع فليجعل بين ذينك فترة و يتشاغل بشيء يفصل به بين الزمانين ، من جس عود أو قتل ملوى ، كما قال إسحاق ، فإن السمع يستكره أن يسمع نوعين في زمان واحد قصير ، فإن كان ولا بد من الانتقال ، لضعف رواية أو سبب آخر ، فينتقل بالإيقاع .

و سبيل الأصوات التي نغني في هزاز واحد أن تكون ألحانها متشابهة متقاربة ، و الهزاز عند القدماء يسمى << أقساط >> .

و لا يجب أن تعاد الأبيات المفردات ، فإن اعيدت فمرتتين ، و يجب أن تقدم في اوائل الغناء ، و إن كان المغنون جماعة ساروا بسيرة أولهم و سلكوا طريقه ما داموا ، و هذا الترتيب متعارف إلى الآن عند مسان أهل هذه الصناعة .

و يجب أن يتفقد أمر الزمر ، فتختار نياتهم عاى مقادير الحلوق ، و هذا يلزمهم ، فيختار للحلوق اللينة الغلاط النيات الواسعة المنافذ ، و للحاددة النيات الصيقة ، فأما

[127]

الحلق الناعم الصافي الحسن فلا اوثر معه زمرا و لا شيئا يشغل عنه ، فإن كان و لا بد فليكن منحطا عن طبقتة ، و كذلك تختار للعيدان النيات الطوال الواسعة المنافذ لئلا تكون مستعلية عليها .

و يجب أن يعتبر صوته في الأوتار و يجعل طبقتة متوسطة حتى يمكنه أن يبلغ إلى غاية الصياح بغير كلفة و لا مشقة ، و تكون طبقتة في الصوت الخاص به أكثر اوقاته .

و قد يعرض أن يعثر في غنائه و يغلط ، فمتى ذكر فليس سبيله أن يتمادى على غلظه بل يرجع إلى الصواب ، و لا يتغير و لا يضطرب لذلك .

[128]

الباب السابع و الثلاثون

الزهرة و الاقتضاء

من الناس من لا يحسن الزهزة على الغناء و الإقتضاء له ، يضعه في غير موضعه ، و يتوهم أن ذلك إنما و ضع لبسط المغني و تنسيطه فقط ، و موضع الزهزة الإقتضاء أدق من هذا و أجدى ، و لقد سمعت بعض المتخيفين بسماع الغناء و هو يقول لمغن ، يريد التنبيه على حذقه و إحسانه : هو ذا يعمل ما لا يدري به ، و عنده أنه قد بالغ في وصفه ، فقلت له ، إن كان يعمل ما لا يدريه فهو كالمختلط ، و ليس في ذلك فضل و إنما الفضل في ان يعمل ما يدريه .

و سمعت آخر يقول له أيضا ، يريد وصف ضربه و حسن تصرفه و اقتداره : هو ذا يضرب ما ليس في الوتر ، و هذا محال .

و رأيت إنسانا ، و قد سمع ستارة لبعض الكبراء ، فلكما مر صوت أقبل يصلى على النبي صلى الله عليه و سلم و على أهل بيته ، إلى أن ينقطع ، لا يزيد على ذلك .

و قال لي أحد من يجب السماع و يداومه و يقتنيه ، و قد مر موضع في لحن : أنظر هذا ، كأنه شيء قد وثب على شيء يصيده ، و جمع أصابع يده و أشار بها كالمختلس ، و أظنه أضمر و ثبة القط على الفأر ، و قال لي أيضا ، و قد مرت تنويبة في لحن : أنظر هذا الموضع كأنه حمام يطير إلى فوق ، يشبه بذلك التدريج الذي في النغمة الطويلة و قال لي و قد مر موضع آخر : هاك ذي المصابرة الساعة ، و قال و قد مر مقطع : أنظر ذا المقطع كأنه إنسان عدا ثم جلس .

و سمعت أيضا من يقول : صح الله ابدانكم ، كما يقال للبنائين و العتالين ، و بعضهم يقول : زديه ستي ، و اشياء غثة بشعة .

و بالجملة ، فإن الزهزة و الإقتضاء إذا وقعا في حقهما كانا بمنزلة الجلاء للجوهر ، يريد الحاكي : بأن الغناء إن كان فيه جوهر ظهر بالزهزة و التلطف في الإقتضاء و استخراج محاسنه ، و إن لم يكن فيه جوهر فلا بد أن يظهر فيه زيادة و نشاط ، فالتلطف في الغناء يعين على استخراج ما كان خفيا و لا سيما إن علم من يغني أن في المجلس من يعتبر غناءه ، فإنه لذلك يتصنع و يجتهد في إظهار محاسنه و مخابئه .

و إنما وضعت الزهزة تنبيها للمغني ، فإذا مر موضع حسن عين في اللحن نبه عليه لوقته بالزهزة و بالكلمة و الصيحة و النعرة ، و بأن يقول له : إيه و الله ، و حصن و الله ، و ما أحسن هذا ، أ لك ذا ، و ما أحسن هذه المدة أو هذه الغنة أو هذه الزمة ، و ما شاكل ذلك مما تقدم ذكره في بابها ، فيتنبه المغني على هذه المواضع التي تمر في ألحانه فيرتد فيها و يعتمد إعادتها و إحكامها . و يكره أن تجعل الزهزة في غير مواضعها و يسابق على طريق التحليل لرب الغناء و صاحبه ، فإن ذلك مدهشة للمغني و مضلة ، سيما إن كان قليل الفطنة أو قوى العجب .

فعلى هذا يجب أن يقتضي و يزهزه ، يكون المزهزه المقتضى عارفا بهذه المواضع مرتاضا بسماع الغناء حاضر الذهن عند سماعه حسن الإقبال عليه و الإنصات له كثير التفقد و النقد لجيده من

رديته و تامه من ناقصه و لا يغفل عن شيء يمر فيه و لا يدعه يجوزه ، فبذلك تنمي و تظهر

محاسنه ، و هو من أنفع شيء للمغني و أكثره معونة .

و ما كان بضد ذلك فهو مفسدة و مضرة و تركه خير من استعماله ، و لذلك احتاج المترفعون عن

الكلام في الغناء و الزهزهة ، مثل الملوك و الوزراء ، ان يحضروا له من يحضه و ينبه و يبين له ،

لأن في تكلف ذلك مشقة و مؤونة على معانيه و شغلا له بالكفر فيه و المراصدة له .

و حكى عن الأسمر النديم قال يوما لجلسائه ، و كان عندهم غناء معجب : يا أصحابنا ، إن هذه

قطعة عنبر في أوساطكم ملقاة ، فمن يحب شيئاً ريحه ، و هذا تمثيل طريف ، فإذا انضاف إلى

هذه الأشياء أن يكون بصيرا بالجزء العملي فيسد موضع الخلل و يعيد ما شذ من العمل كان ذلك

معلما فاضلا .

[130]

الباب الثامن و الثلاثون

الإمتحان

إن أكثر الناس ، إنما تكون عنايته في هذه الصناعة مصروفة إلى حفظ الأشعار التي يغني بها و أسماء ملحنيتها و الطرائق المشهورة فيها ، و قد يظن أحد هؤلاء أنه قد أحاط بما يحتاج إليه فيها و أخذ بالحظ الجزيل منها ، سيما إن كان قرأ شيئاً من كلام إسحاق الموصلي أو منصور بي طلحة و ذوبهما ، فإن طنه يقوى و دعاويه تكثر ، و ربما ادعى أنه يفطن لما يمر من الخطأ في النقرة النغمة .

و الذي دعاني إلى ذكر هذا و التنبيه عليه أن إنساناً خطأ آخر في الثقل الثاني ، و قد ضربه ، و زعم أنه خرج فيه بنقرة زائدة ، وكان ذلك بحضرة من لا يحسن النظر في هذه الصناعة و من يدق قولى على فهمه ، فشك بعضهم في قوله و ظن أنه يمكنه ذلك لأجل كثرة اربياض سمعه ، فتلطفت في أن أكذبت ظنه و أفسدت دعواه ، و كان في ذلك إنما أحال على حسه لا على معرفته ، و قلت : إن هذا قد ادعى إدراك ما لا يقدر عليه أقوى الناس على الصناعتين العلمية ، بعد إنعام التأمل و إعمال النظر ، ذلك أن هذا الإيقاع لا يفطن فيه بنقص نقرة و لا زيادة نقرة ، من جهة كثرة نقراته ، و إنما يتبين ذلك العارف في اللحن ، فإن أخذه من اللحن أيسر ، و إن كان صعباً جداً ، و ذلك أن هذا الإيقاع أصله ثمان نقرات ، أربع في كل دور ، ثم تدخله نقرة المجاز فتصير تسعا و يضرب على ذلك

[131]

و يستعلم في الألحان ، و تزداد فيه نقرة الإعتقاد فتصير عشرا ، و تضاعف نقراته ، إما الأصلية و إما الأخرى فيصير مرة ست عشرة و مرة عشرين ، و يضاعف البعض و يترك البعض مفردا على أنحاء كثيرة ، و يحذف بعض نقراته مرة ، إما في دورية أو في الواحد ، إما بثيتين أو واحدة ، فتكثر ضروبه جدا ، و كل ضرب منها يستعمل في الألحان ، فلا يفتن فيه لنقرة ناقصة أو زائدة.

فمتى أدعى مدع شيئا فيها فليمتحن ، بأن ينصب له من يغني صوتا لا يعرفه ، و لا يوقع عليه إيقاعا يشبهه ، و يزيد في نعمه الشيء بعد الشيء يحذف أيضا ، إن قدر ، ثم يسأل : في أي أصبع يجب أن يكون اللحن ، و ما إيقاعه و أين موضع الفساد فيه ؟ و هذا أقرب ما يمتحن به ذو الصناعة العملية ، فإن أدعى النظر فليسأل عن بعض ما تقدم في الكتاب .

فأما من أراد أن يمتحن مغنيا و يختاره فيجب أن يطاوله و يديم الإستماع منه في الحان مختلفة ، و ينظر مخارج الحروف من حلقة لئلا تكون معيبة أو فاشدة ، و ينظر سهولة إنشاد الشعر عليه ، و يستجيب قرة ضوته بجهدده و ينظر كيف يستوي الصيحات و يمتحن صوته في الألحان القوية خاصة .

[132]

الباب التاسع و الثلاثون

الأشياء الملائمة للحلوق

الأشياء التي تلائم الحلوق : شرب الماء الحار على الريق يوافقه ، و الكثيراء ، و شرب دهن اللوز على الريق و على الجوع ، و الغرغرة بالعقيد و الفريك المدقوق بالسكر ، و القصب الحلو المشوي ، و البيض النيمرشت ، و أكل السبستان ، و شرب السويق ، و شراب البنفسج بالماء الحار ، و مص نبات الجلاب ، و استعمال السواك بالغداة ، و ما الباقي ، و دخول الحمام ، و تعاهد الدراسة ، و الإنشاد يديم حسن الصوت و الترك طريق إلى سدوده و تغييره .

و للحلوق علاجات كثيرة و آفات تعرف من كتب الطب ، و قد قيل : أجود الأشياء أن يمرن بالكد حتي يندبغ ، و حكى عن معبد أنه سأل جميلة الخزرجية عن علاج الصوت ، فقالت :
التهاون به و السهر يفسد الصوت ، و كذلك إدمان الرقص و أكل الحموضات ، خاصة لأصحاب الحلوق اليابسة ، فأما الرطوبة فلا .

و الصوت يزداد حسنا و صفاء وحدة في المواضع الواسعة الخالية ، و المحصصة الصلبة مثل الأزواج و ما شاكلها ، و يكتسب الغلظ و الجمود و الشعث بضد ذلك ، و كلما لاقى الصوت المواضع الصلبة الملس كان أصفى و أحد .

و الهواء البارد و الأندء و البرد يفسد الصوت ، و هو في الشتاء و الغيوم يكون أثقل ، و في الصيف الصحو يكون أحد ، فيجب أن يحترس من هذه الأشياء مما يلقي الصوت ، أن لا يكون

المكان لينا و لا متخلخلا ، مثل العروش و الكلل و السقوف الخشب المقرنصة ، و ما أشبه ذلك ، ما أمكن .

[133]



الباب الأربعون

المقادير

مقادير الآلات و تريبب الدساتين و اختيار الأوتار ، أما مقادير الآلات ، فإن التي حدها به بعض الناس ليس بنا حاجة إليه ، إذا كانت موجودة عندنا على أكمل أشكالها و أنتم أحوالها ، الخلف الذي يقع بين أطوالها و عروضها خلف لا يؤثر فسادا في النغم و إنما يؤثر إما عظما و إما صغرا ، و إما انتشارا و إما اجتماعا فالمتوسطة الطول منها على الأكثر ما كان أربعين أو بينها و أربعين ، او دون الأربعين إصبعاً و ليس يكافئ بين هذه الآلات تفاوت .

و أما أسباب الحدة و الثقل ، و هي تاتعة لطول الوتر ، فمتى طال ثقلت النغمة و لانت ، و متى قصر خفت و أحتدت و صلبت ، هذا إذا تساويا في التمديد ، و هذه شريطة عامة في سائر الآلات ذوات الأوتار .

فأما ما تكون به نغمتها صافية فإن تكون مليئة من داخل و من خارج ، مستوية وقيمة خفيفة ناشفة الخشب هشته ، و تكون أوتارها دقاقا ملسا قوية مرتبة في الغلظ و الدقة على مراتبها ، حتى يكون البسم أغلظها و الزير أدقها ، و تكون دساتينها كذلك ، أولها أغلظ ما فيها و آخرها أدق ما فيها ، و أولها إنما يؤخذ مما يلي أنف العود و هو مجرى الأوتار ، و هذا جملة ما يحتاج إليه ها هنا .

[134]

فأما أُنفاق الناي مع العود ، فإن الناي المتفق عليه الذي يستعمل أكثر ، سوي النايات الأخر
المختلفة و الدونايات ، فيه سبع ثقب من فوق في صف واحد ، و ثقبان من أسفل ، أحدهما الذي
يكون مفتوحاً أبداً لا يسحب عليه و إنما هو لتقدير الريح ، فأما الثقب في صف واحد فإن أقصاها
من الفم هو السابع من رأسه ، و هو مثل مطلق المشى ، و السادس مثل سبابتة و الخامس مثل
بنصره و الرابع مثل خنصره التي هي المطلق الزير ، و الثالث مثل سبابة الزير ، و الثاني مثل بنصر
الزير ، و الأول مثل خنصر الزير ، و هو الثقب القريب من الفم ، و النغمة الثامنة في العود إنما
تستخرج من الناي بحيلة ، فإذا جاءت نغمة ليست لها نظيرة في الناي نظروا إلى قدرها في
مواضعها و نظروا إلى صنعتها و إلى تنوب عنها فأخرجوها من تلك ، إلا في نغم يسيره لا يوجد لها
ضعف و لا نائبة ، فإنه يحتال لها بتقوية النفخ أو إرخائه فيوضع الإصبع على الثقب بمقدار قد
اعتادة الصناع له ، حتى تجئ قريبة من تلك التي في الأوتار ، و كذلك يعرض للوسطيات مع
البناصر بشدة النفخ و ضعفه ، و هذه الأشياء لا يعرفها إلا من له عمل بالناي .

و قد يشبه قوم هذه الأوتار بالطبائع الأربع ، فيجعل البم للمرة السوداء ، المثلث للبلغم ، و
المشى للدم ، و الزير للصفراء ، و زعموا أن كل واحد منها يحرك ما كان على طبعه .

و زعم قوم من أصحاب النجوم أن جميع الأوتار و الدساتين و الملاوي و المشط و الأنف
موضوعة على مثال الكواكب البروج و المتقلبة و الشمس و القمر ، و لهم في هذا كلام إذا سمعه
كثير من الناس انطبع في عقله ، و ذلك موجود في كتب المتأدبين في هذه الصناعة ، و هم الذين

لم يقدرُوا على استخراج ما يحتاج إليه من العلم الحقيقي فتتعلق أقاويلهم وكتبهم بهذا و أمثاله و
حشوها به .

[135]



الباب الحادي و الأربعون

التهديب

يجب على من أحب الارتياض في صناعة الغناء أن يأخذ نفسه باستماعه من الحذاق و إنعام التأمل له و الإنصات ، حتى يعرف الألحان القوية من اللينة من المتوسطة ، و هي المعتدلة ، الأصناف التي تكسبه في كل واحد منها ، و المواضع المعينة ، و يتفقد نقرات الإيقاع التي تمد في اللحن و أزمنة النغم و استيفاء نغم الحلق من نقرات الإيقاع حتى يكون بإزائها لا ينقص عنها و لا يزيد عليها ، فإن كثيرا من الناس ربما الإيقاع حتى يكون بإزائها لا ينقص عنها و لا يزيد عليها ، فإن كثيرا من الناس ربما لم يستتم النغم مع نقرات الإيقاع فقصر عنها إما لقلّة معرفته أو ضعف صوته و قصر نفسه ، غير أن الضعيف الصوت قد يمكنه ان يستتم نغم اللحن بحسن مداراته بنفسه و ترفقه ، و هذا يفعل الحذاق كثيرا ، و إكانت حلوقهم ضعيفة ، بحسن إليها أم لا ، فإن استقصائها واجب ، في غير الصيحات أيضا ، فإن كثيرا من الناس فعل ذلك في جميع اللحن فيبدله و ينسخه ، يتفقد الطرائق حتى تتصور في نفسه و يعرف ثقيلها من خفيفها و سائر العلل التي يمكن أن يدركها السمع ، فمتى قدر على ذلك و كان له أيسر طبع قدر على التلحين ، و كلما زاد في طبعه و معرفته زادت قوته .

و ليس يغني الضرب دون الغناء ، فإن الضرب إنما هو تابع للألحان ، و الإيقاع كما قدمنا ، إنما يختص بالحركة اللحنية ، و إنما استعمل معاونة في الألحان ، و هو ينقص بنقصانها و يزيد بزيادتها

، و ليس من ضرب الطرائق و أحكامها بقادر أن يستعمل فيها الألحان ، و إنما اعني بالألحان
الألحان الجيدة القوية الكاملة ، و هي القديمة و التي تشبه القديمة .

[136]

و قد رأى قوم أن الضرب وحده أشرف من الضرب و الغناء ، و ما أعرف وجهها لهذا ، و ذلك أن
الغناء أشرف من الضرب و أنفع ، فكأنه إذا اجتمع مع الضرب و طابقه نقصا جميعا ، و هذا هو
ضد الصواب ، و أظن الذي رأى هذا و شنغ به هو ممن لم يقدر على الغناء و كان يقدر على
الضرب .

و قد رأينا جماعة ، و إلى الآن فنحن نراهم ، ممن يضرب كثيرا من الطرائق و يغني فنا من الألحان
اللينة الناقصة ، فإذا تكلف منهما الجيد الصعب لم يقدر عليه .

و قوم يشبهون في ذلك بملوك الفرس ، و أولئك إنما تركوا الغناء ترفعا عن التعب به مع الضرب ،
و ان أكثر طرائقهم محاكيات لألحانهم ، فإنما تضرب الطريقة ثم يؤتي باللحن فيها ، فيفعلون ذلك
تخفيفا و استغناء ، و كذلك كان يفعل كثير من القدماء المعتبرين لهذا الصناعة غير المكتسبين بها

[137]

الباب الثاني و الأربعون

فائت الكتاب

فلنذكر في هذا الباب ما فاتنا مما نحتاج إليه :

أما الألحان فإن منها ما ربما وجد ناقصا عما يمكن فيه ، فذلك يحتاج إلى التتميم ، و منها ما ربما وجد بخلاف ذلك فلا يبقى موضع لزيادة ، و فيها ما ربما احتمل ، و إن كان تماما ما ، إلى زيادة أخرى تحسنه و يكون بها أكمل و أحسن مسموعا ، و هذه خاصة يجئ بها حسن الطبع و الصوت من غير كلفة و لا قانون يعرف له ، و لو رأينا إنسانا قد زاد في بعض ألحان معبد أو ابن محرز أو ابن سريج أو الغريص و من يجرى مجراهم ، ان ينقص منها ، علمنا يقينا أنه قد أفسدها ، لأن تلك فيما نرى مستوفاة قد بلغ بها غاية ما يمكن فيها ، فليس يجب أن يغير شئ منها إلا بعد علم بحاجتنا إلى ذلك .

و قد كان إسحاق و ذووه يعيرون إبراهيم بن شكلة بذلك و ينكرون جرأته عليه ، مع كان له من الخدق ، و لكن ، قد تواترت الأخبار بأن إسحاق كان أبصر بالغناء من إبراهيم .

و حكى أن المأمون ، أو المعتصم ، قال : خطأ اسحاق في الغناء خير من صواب إبراهيم .

و لو لم يمتنع من يغير الألحان إلا للأسباب التي تقدمت في أول الكتاب ، فإن للحكاية فضلا ، و ما كان لها فضل معروف إلا لعلة ، و لتلك العلة يجب أن لا تغير الألحان .

فأما حدوث الصناعة و الآلات و كيف ابتدا ذلك ، فإنه يعسر أن يعلم زمانه و يحد ، و قد يظن كثير من الناس فيها ظنونا مختلفة و ينسبون أوائلها إلى جماعة من الفلاسفة مسمين

[138]

و إلى ملوك الفرس و إلى إبليس لعنه الله و يحكون أنه أول من أخرجها ، و إلى قوم من الأنبياء صلى الله عليهم .

و نحن نذكر في ذلك ما يوافق الحق ، مما اقتدينا فيه بأهل الفضل و من يرجع إلى قوله ، و بخاصة ممن له قدم في هذه الصناعة و ما تستغني به عن غيره .

قال أبو نصر الفارابي :

هيئة أداء اللحن صنفان : أحدهما هيئة أداء الألحان الكاملة المسموعة بالتصويت الإنساني ، و الثانية هيئة أداء الألحان المسموعة من الآلات الصناعية ، وهذه الهيئة تنقسم بحسب أصناف الأقاويل الشعرية التي تجعل النغم تابعة لها ، و بحسب المقصود بها ، فمنها صناعة الغناء و صناعة النياحة و المراثي ، قول القصائد ، القراءة بالألحان ، و منها الحداء ، و ما جانس ذلك . و الألحان المسموعة في الآلات منها صيغت ليحاكي بها ما يمكن محاكاته من الألحان الكاملة أو لتجعل تكثيرات لها و تربييات و افتتاحات و مقاطع و استراحات في خلال المحاكاة ، أو تكميلات لما قد يمكن أن تعجز عنه الحلوق و عن استقصائه ، و منها ما صيغت صياغة تعسر بها محاكات الألحان الكاملة ، أولا يمكن أصلا أن تجعل لها معونة فيها ، لكن ، سبيلها سبيل التزاويق

التي لم تجعل محاكيات لشيء بل صيغت صياغة لها منظر لذيذ فقط ، و ذلك بمنزلة الطرائق و الدواشين الفارسية و الخراسانية التي ليس يمكن أن يغني عليها ألعانا ، و هي أحسن طرائق الفرس

و هذه لما كانت ناقصة ، و كان الذي لها من الاستكمال جزءا للكمال التام ، صارت النفس إذا سمعت هذا الصنف وحده تشوقت إلى ورود سائر أجزاء الكمال معه ، فإذا تردد ذلك عليها و لم ينصف إليه مما قد تشوقت نحوه نبت عنه و تجافت و رأّت مع ذلك أن ترديده فضل فتبرّمت به ، فلذلك يغني أن تستعمل هذه

[139]

الأصناف ارتياضات للسمع و اليد أو تقدمات لأداء اللحن الكامل و استراحات عنه ، و تلك هي التي نسميها نحن لمبادئ و تستعمل في النشائد . <<

قال :

>> و التي أحدثت الألحان فهي فطر ما غريزية للإنسان مركوزة فيه من أول كونه و منها الفطرة الحيوانية التي يصوت بها عند حال حال من أحوالها اللذيذة أو المؤذية ، و منها محبة الإنسان للراحة بعقب التعب في أوقات الشغل ، فإن الترنمات مما يشغل عن التعب في أوقات الأعمال فلا يحس بها و لذلك لا يحس بالزمان الذي فيه فعل الشيء و لا يضجر به و يواظب عليه أكثر ،

فإن الإحساس بالزمن يتبعه تخيل التعب أكثر ، إذ كان التعب إنما يلحق عن الحركة و الزمن لاحق لها ، فإنه ليس ينفك واحد منهما عن الآخر .

و قد يظن بالترنمات أنها قد تفعل أيضا في بعض الحيوانات الأخر ، و ذلك مثل ما يعرض للجمال العربية عند الحداء ، فهذه هي الفطر و الغرائز التي أحدثت الألحان .

فأما كيف حدثت الصناعات العملية من صناعة الموسيقى ، فإن التي حركت إليها حتي صارت صناعة هي تلك الفطر الغريزية التي ذكرناها ، فبعض طلب بالترنمات الراحة و اللذة و بعض طلب بها إنماء الأحوال و الانفعالات و تزييدها ، مثل الغضب و الحزن و السرور ، أو إزالتها و السلو عنها و تنقيصها ، و بعض قصد بها معونة الأقاويل في التخييل التفهيم ، فكانت هذه الترنمات و التنغيمات تنشؤ عند كل واحد من هؤلاء قليلا قليلا و في زمان بعد زمان و في قوم بعد قوم حتى تزايدت .

و التفق ، في خلال ذلك ، من الناس قوم قد كانت لهم قرائح و فطر تأت لهم بها ترنمات ، في كل صنف من الثلاثة التي ذكرنا ، لم تتأت لغيرهم فداموا عليها حتى شهروا بها ، و احتدى حذوهم من أتى بعدهم فزيدها بقرائحهم ، و لم يزل هذا التداول من بعض إلى بعض في الدهور .

و التفقت في خلال ذلك أغراض أهل المقاصد المختلفة الثلاثة التي تقدم ذكرها ، فان الذي طلب الراحة و اللذة لما وجدها تنال بالنغم و بما تخيله الأقاويل التي تقرن بها و بالتالي تزيد الانفعالات التي شأنها أن تشوق و تنقص الانفعالات التي تتجنب ، رأى أنه إذا اجتمع إلى النغم و الألحان التي تنيله مطلوبه نغم من سائر الأجسام كان أتم له في

مقصوده فجعلها ألحان إنسانية مقترنة بأقاويل فكانت معاونة للأقاويل في التفهيم و على الإصغاء إلى ما يقال :

و كذلك النغم الملمدة لما كانت اقترنت بالأقاويل أصغى إليها السامع إصغاء أجود و دام على استماعها من غير ملال و لا ضجر قرننها بالأقاويل فصار بها إلى مطلوبه ، كما حكى عن علقمة بن عبدة الشاعر حيث صار بالأقاويل فصار بها إلى الحارث بن أبي شمر الغساني في حاجته فلم يصغ لقوله حتى لحن شعره و غنى به بين يديه ففضى حاجته حينئذ .

فلما اجتمعت هذه الأغراض و دعت الأحوال الحادثة على الناس استعمل كل واحد منها في موضعه بعضها حين الأفراح و بعضها حين الأحزان و بعضها عند السلو منها و بعضها عند المحاورات بالأقاويل المعمولة احتاج المستعملون لها إلى تأمل شئ شئ مما عملوه و أخذوه عن غيرهم عند حال حال ليتلغوا به المقصود بلوغا أكمل ، و لا سيما إذ كثير الناس و كثرت الأحوال الحادثة فكثرت لذلك المتأملون لها و كثر طلابها و بذلت عليها الرغائب من الأموال و الكرامات ، و كثر المتنافسون فيها و المباهون بها ، فلم يزل الآخر ينقص ما يزيده الأول ، أو يزيد ما ينقص ، إلى أن حصلت كاملة أو قريبة من الكمال .

و لما كانت هذه الألحان إذا حوكت بنغم آخر مسموعة عن سائر الأجسام و ساقتها صارت أغزر و أفخم و أبهى و ألد مسموعا و أخرى أن تكون محفوظة الترتيب و النظام أخذوا مع ذلك و بعد ذلك يطلبون أمثالها و المساويات لها في المسموع من سائر الاجسام التي تعطى النغم ، و فنظروا

، في أى مكان تخرج نعمة من النغم عليها ، ثم لم يزالوا بطباعهم يتحرون من الأجسام طبيعية ، كانت أو غير طبيعية أ يعني بغير الطبيعية الآلات المصنوعة و بالطبيعة الحلوق ، ما يعطيهم تلك النغم أكمل ، فكلما اهتموا لواحد ثم أحسن فيه بعد ذلك بخلل تحروا هم أنفسهم أو غيرهم ممن ينشؤ بعدهم إزالة ذلك الخلل، إلى أن حدث العود و سائر الآلات و كملت صناعة الموسيقى العملية و استقر أمر الألحان ، فتبين حينئذ أي تلك الألحان و النغم ملائمة أو منافرة ، و كذلك في الآلات ، و بان الأتم و الأنقص فصارت المتلائمات النامة بمنزلة الأغذية الطبيعية ، و ما هو دون ذلك بمنزلة ما يتفكه به ،

[141]

و ما هو ليس طبيعيا أصلا فهو مثل الأصوات الحادة التي ليس في قوة الإنسان احتمالها ، و الآلات التي أعدت لها ، و هذه أيضا تستعمل في أشياء من الامور الإنسانية ، أما بعضها فهو بمنزلة الأدوية التي في مواضعها كنسبة الأدوية من الأبدان ، و بعضها بمنزلة السموم ، مثل الأصوات الهائلة المهلكة المصمخة و آلاتها التي تستعمل في الحروب ، مثل الجلاجل التي كان بعض ملوك مصر أمر بها فيما خلا من الزمان ، صنعها حكيم قديم يسمى << ساعطلس >> و مثل الآلات التي اتسعملت فيما خلا لملوك رومية ، و مثل المصوتين الذين كانوا الملوك الفرص يستعملونهم في الحروب .

فأما صناعة الدفوف و الطبول و الصنوج ، و صناعة التصفيق و صناعة الزفن ، فأنها كلها تابعة لتلك الأخر ، و إنما ينحى بها نحوها ، و هي تنقص عنها نقصانا كثيرا و بعضها ينقص عن بعض ، و أنقصها صناعة الزفن <<

و قال ، بعد هذا كله : >> إن الألحان ، بالجملة ، ثلاثة أصناف :

صنف يكسب النفس لذادة مسموع و يفيدها أيضا واحة ، من غير أن يكون له صنع أكثر من ذلك

و صنف يفيد النفس ، مع ذلك ، تخيلات و انفعالات و يوقع فيها تصورات أشياء و يحاكي أمور يرسمها في النفس ، و حالها في ذلك حال التزاويق و التماثيل المحسوسة بالبصر ، فان منها ما يحصل عنها في البصر منظر أنيق فقط ، و منها ما يحاكي ، مع ذلك ، هيئات اشياء و انفعالاتها و

أفعالها و أخلاقها و شيمها ، على ما كانت عليه التماثيل القديمة التي كانت العامة فيما خلا يعظمونها و يعبدونها على أنها مثالات لآلهتهم ، فأنها كانت مصورة على خلق و هيئات تنبئ عن الأفعال و الشيم و الإرادات التي كانوا ينسبونها إلى كل واحد منهم ، و مثل ما هو الآن في بلاد

الهند . <<

فقد أوضحنا أمر حدوث الألحان و الصناعة و أسبابها ، ثم اشتهر بها من الحكماء من تشهر ، مثل

يوثاغورس و ارستكسانس و مورسطيس و أرخوطيس و إقليدس و دريوسيس ، و افلاطون و

فيلولوس و نيقوماخس و بطليموس و غيرهم ممن يطول

الإحصاء له ، و لسائر الفلاسفة و الحكماء فيها كتب موضوعة كبار و صغار و كلام مفرق في أماكن كثيرة ، و بعضهم يزيد على بعض .

و قال أحمد بن الطيب السرخسي :

>> ليس يمكن أن يؤتي بالبرهان على جميع مافي هذه الصناعة ، لأن البرهان ليس يفتحم سائر الصناعات و لا يتهيأ فيها ، أما صناعة الأرتما طيقي فان دليلها العدد ، يعني الحساب ، و صناعة الهندسة دليلها البرهان إلى الاعتبار و الإقناع ، و صناعة الموسيقى دليلها الاعتبار و البرهان و التشبيه و الإقناع بالأولى و الأخرى . <<

و قال :

>> فإن المبدأ الذي يذكر أن رجلا من المتقدمين خرج به إلى وجدان النسبة التي بين الأجسام القارعة المقروعة ، إنما ذكر أنه مر بسوق الصفادين أو الحدادين فسمع أصواتا أحس بأنها مناسبة و مشابهة لصوت كان يعرفه فتأملها فوجدها مؤتلفة ، فلما تتبع تلك المقروعات و القوارع وجدها في التناسب على مثل ما أحس عليه تلك الأصوات ، فلما انصرف ناسب بين أجسام كثيرة نسبا مختلفة ثم طلب بحس السمع : في أي تلك النسب تحدد تلك الأصوات المؤتلفة ، حتي ظهر له ذلك ، فأدرك ما أراد بالنسبة و العبرة و الحس . <<

و ذكر نيقوماخس أن يوثاغورس أول من استخراج نسب الأصوات , و أنه هذا الرجل المذكور ،
فأما أول ذلك فلا يعرف جملة ، و الذي قال في ذلك " الفارابي " كاف ,

[143]



الباب الثالث و الأربعون

الإرشاد

كل باب في هذا الكتاب لا يخلو أن يكون إما مأخوذاً كله أو بعضه من أقاويل الناس ، أو مخترعاً مبتدأً به إما كله أو بعضه أيضاً ، فسبيل الصنف الأول أن يطلب من معادنه لتتقصى هناك معرفته ، و تلك المواضيع في كتب فوم معروفين ، متفرقة و كاملة و ناقصة ، منهم الكندي ، و ثابت بن قرة و أحمد بن الطيب ، و أبو نصر الفارابي ، و هؤلاء متفلسفو أهل هذه الصناعة و من يرجع اليه فيها من المحدثين خاصة و عليهم أكثر اعتمادنا ، و ان كنا قد حكينا عن غيرهم ممن قبلهم ، و سوى هذه الأشياء فيوجد من كتب العرب في النحو و العروض و الشعر .

فأما ما يوجد فيه صناعة الموسيقى كاملة فكتاب الكندي و الفارابي و ابن الطيب ، فأما الفارابي فذكر أنه استكملها في كتابه الكبير و أنه وقف على جميع ما للقدماء و الحدث فيها ، و لم أحداً استكمل القول فيها و اتمها .

فأما الكتب التي لغير هؤلاء ، من المحدثين ، فإن منازلهم فيها منازل المتأدبين ، مثل إسحاق و منصور بن طلحة و عبيد الله بن عبد الله الطاهري ، و إبراهيم ابن الإمام العباسي ، و ابن يحيى أ المنجم و ابن وصيف الأحمدي ، و قول هذا

[144]

خاصة فيها أحمد من قول غيره منهم و أكثر فائدة و اشبه باقوال القدماء ، و إن كان قد تبع في كثير من كلامه إسحاق ، فأما سوى ذلك فإنه نقله كله عن القدماء ، و كتب هؤلاء تفيد ، على مقاديرها ، اشياء أكثرها لا فائدة فيها ، و لا بأس بها أن تكون مقدمات لمن آثر دراسة الكتب ، و إن كانت طرقها طرقا غير محمودة في التعليم .

و قد ذكر الزعفراني الكاتب في كتابه الكبير جماعة من المصنفين القدماء و الحدث و حكي كثيرا من القاويلهم ، و الأغلاط فيها كثيرة ، و عزمي بحول الله تعالى أذكرها مجردة و ابين صحيحها من معتلها ، فان مضلة للمتعلمين .

و لكشاجم الكاتب أيضا فيها كلام و قصيدة منظومة لا بأس بها و أكثرها يحتاج إلى شرح .
و الخرداذبة الكاتب المحرر أيضا مقالة كان عملها لكافور الأخشيدي ليس فيها كثير فائدة .

و من وقف على هذا الكتاب الآخري << المقنع >> استغني عن أكثر هذه .

و أما الصنف الثاني الذي اخترق يمكن أن يقاس عليه و تستوفي أبوابه و يشرح و يضاف إليه أشياء آخر من جنسها ، فمن أحب ذلك امكنه ، هذا إن وجد من يقدر عليه او على أيسره ، و ليس يلزمنا نحن استقصاء كل شئ و لا علمه ، و قد جوز أن نتركه ، إما عجزا عنه و عن بلوغ غايته أو ضجرا منه و إثثار الإختصار فيه ، و العذر في كل واحد من هذه الأحوال قائم .

و ليحذر من قرأ شيئا من كتب هؤلاء الحدث من المصنفين أن يحسن الظن بنفسه في أنه قد فهم ما قرأه أو أن ما قرأه هو الصواب التام ، فان هذه الكتب كثيرة الأغلط ، و كتب القدماء و

المتفلسفين الذين يوثق بقولهم و يوجد الحق معهم عسر تفهمها جدا ، فيجري مجرى بعض الناس ، فإنه انتهى أن ينظر في هذا العلم فيعانيه أيضا بيده لحسد تداخله ، فكان يسألني عن عدد نقرات الثقليل الأول فأخبره بما عندي ، فلا أجد فيه سرعة لقن و لا حسن قبول اللحن ، ثم إنه لما لم

[145]

يقدر على قراءة كتب المبرزين فيه عمد إلى رسالة خرداذبه هذا فقرأها ثم اتصل بي أنه عزم على أن يؤلف كتابا ، و أقبل يبحث عن أقدار الآلات ، و بخاصة التي كانت عند القدماء فيما سلف ، و يعتقد انه لا يتم من الصناعة العملية شيء إلا في تلك الآلات فاشتغل فكره بها و أنكر أن تكون على هذه الصفة ، و ظن أن النغم في هذه ليست كذلك ، و صار ظنه يشبه ظن أصحاب الكيمياء في صناعة الكيمياء ، و أقبل يقول : ليس تصلح النغم في هذه العيdan لأنها مخالفة لعيdan الحكماء ، و وقع له أن النغم لا يعرف و لا يصح أقدارها إلا من مقادير الآلات ، فتركته في ضلالته إذا لم يقبل مني و انتظرت ظهور كتابه لأضحك منه .

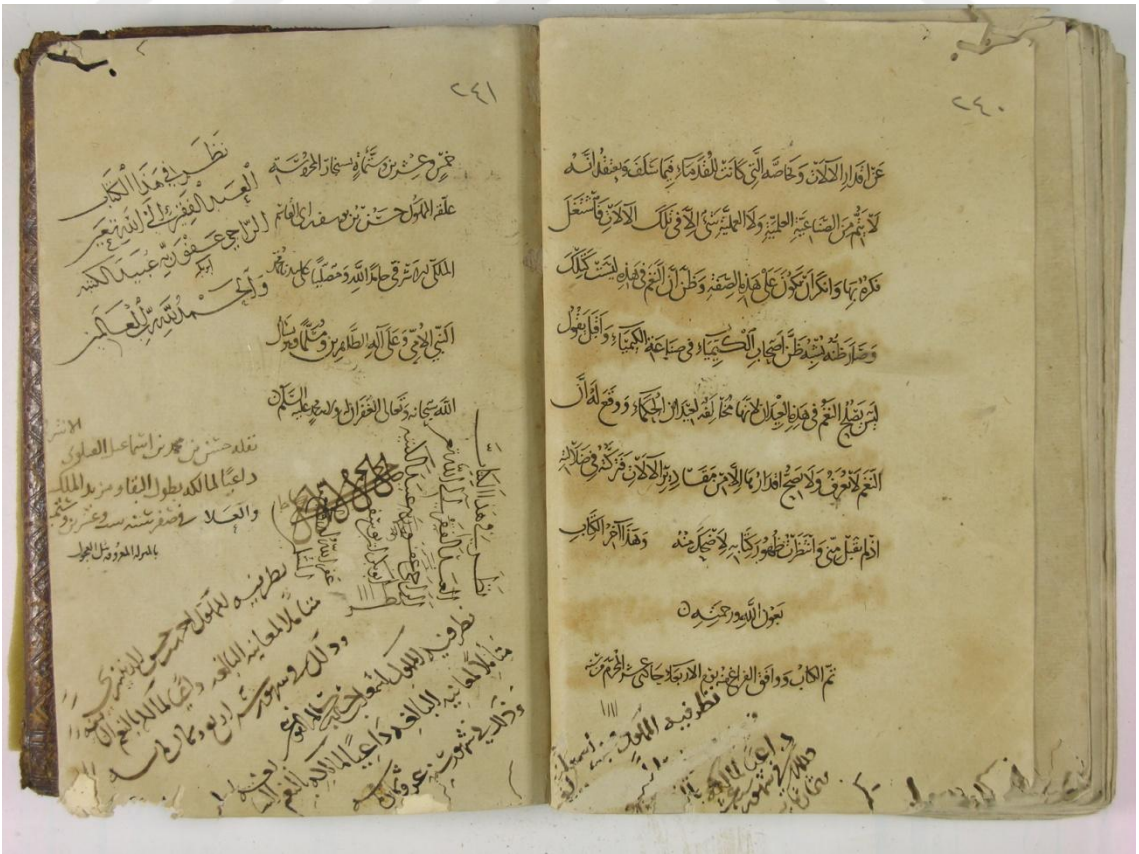
و هذا آخر الكتار بعون الله و رحمته .

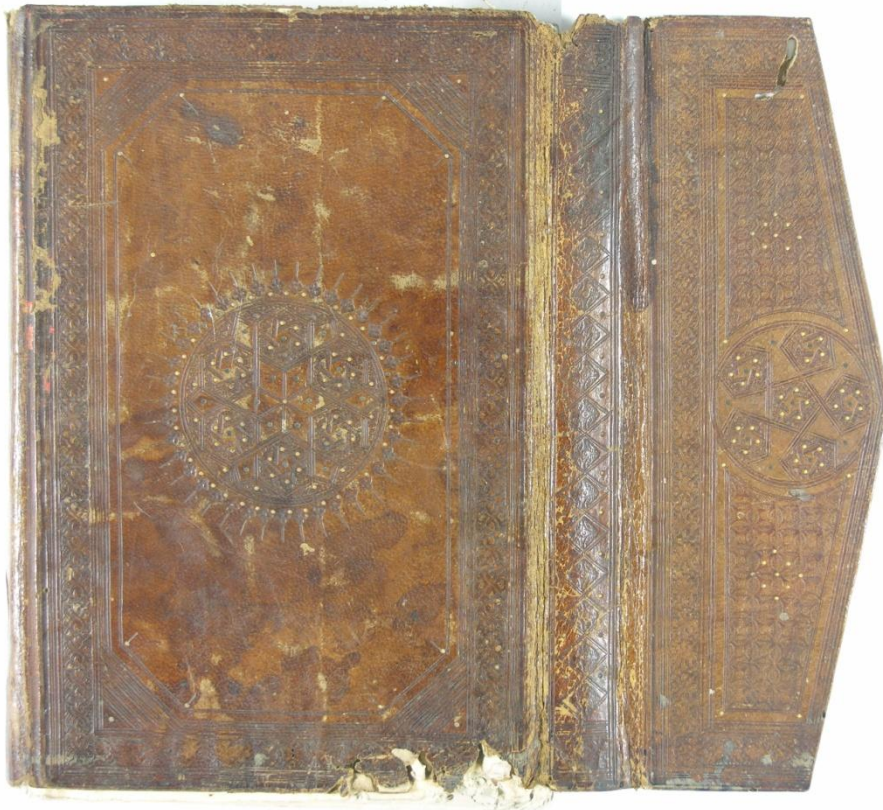
تم الكتاب

[146]

ESERİN ELYAZMASI VE TAHKİKİ ÖRNEĞİ







المكتبة العربية

كتاب

كامل الأدب الغنياء

تأليف

الحسن بن أحمد بن علي الكاتب
عن نسخة وصية مؤرخة ٦٢٥ هـ

تحقيق

عطاس عبد الملك غنبيه

مراجعة

دكتور محمود أحمد الحفني



المكتبة العربية العامة للكتاب

طبا
المكتبة المركزية
للمناهج الطبية

المورد المجلد الثاني حزيران ١٩٧٣ العدد الثاني

١٩٩٢ هـ - ١٩٧٢ م

دار الحرية للطباعة
مطبعة الحكومة - بغداد

كأن أدب الفناء

تأليف : الحسن بن احمد بن علي الكاتب
(سنة ٦٢٥ هـ)

تحقيق

زكريا يوسف

دبلوم كلية لندن للموسيقى
بغداد - حي العدل

مقدمة

الاهمية التاريخية لهذا الكتاب :

يعتبر هذا الكتاب على جانب من الاهمية في تاريخ الموسيقى العربية لعدة اسباب ، منها :

١ - ان مؤلفه اعتمد على مصادر عربية كثيرة قد ضاع معظمها اليوم ، فهو بهذا يلقي لنا بعض الضوء على محتويات تلك المصادر .

٢ - انه يشير الى أسماء بعض المؤلفات الموسيقية التي لم يذكرها لنا اصحاب الفهارس القدامى ، وبهذا يضيف لنا مادة جديدة لتاريخ الموسيقى العربية .

٣ - انه يتناول بحث الموسيقى من النواحي العملية بشيء من الاسهاب فيكشف لنا عن بعض الامور الهامة التي لم تتناولها مؤلفات من سبقوه .

٤ - ان هذا الكتاب الف سنة ٦٢٥ للهجرة (اي في اوائل القرن السابع للهجرة) حيث كانت الفترة منذ منتصف القرن الخامس للهجرة وحتى تاريخ تأليف هذا الكتاب محدبة من ناحية التأليف الموسيقية ذات المستوى الرفيع (١) .

اما الكتب التي اعتمد عليها هذا المؤلف وكانت مراجعه فقد ذكرها في نهاية كتابه في باب يسميه « باب الارشاد » فيقول : « كل باب في هذا الكتاب لا يخلو ان يكون مأخوذاً كله او بعضه من اقاويل الناس او مخترعاً مبتدأ به اما كله او بعضه ، فسبيل الصنف الاول ان يطلب من معادنه لتتقضي هناك معرفته ، وتلك المواضع في كتب قوم معروفين ومتفرقة وكاملة وناقصة » .

ثم يعدد لنا اسماء من رجح اليهم ، كما يشير الى هؤلاء في ثنايا الكتاب عندما يورد لنا نصاً او خبراً اما الذين اخذ عنهم فهم :

الكندي :

وهو ابو يوسف يعقوب بن الصباح . . الكندي فيلسوف العرب المشهور المتوفي في حدود سنة ٢٥٢ للهجرة . وقد ألف الكندي في الموسيقى تسع رسائل لم يصلنا منها سوى خمس فقط (٢) ، وكل واحدة من هذه الرسائل الخمس ناقصة ايضاً ، وكثيراً ما

وبعد سنوات قليلة . انظر تاريخ الموسيقى العربية لهنري فارمر وترجمة حسين نصار ص ٢٢٩ . وقد طبع كتاب الكافي في الموسيقى في القاهرة سنة ١٩٦٤ بتحقيق زكريا يوسف .

(٢) نشرت هذه الرسائل الخمس ببغداد سنة ١٩٦٢ بعنوان « مؤلفات الكندي الموسيقية » تحقيق زكريا يوسف ، كما نشر ايضاً ببغداد في السنة ذاتها ملحقاً لها بعنوان « موسيقى الكندي » ولنفس المحقق ، وفي هذين الكتابين ترجمة مفصلة للكندي .

(١) يعتبر كتاب « الكافي في الموسيقى » لابن زبلة المتوفي في النصف الاول من القرن الخامس للهجرة آخر المؤلفات العلمية في الموسيقى ، ثم يخلو القرنان التاليان من مثل هذه الكتب حتى ظهور هذا الكتاب في القرن السابع وكتب صفى الدين عبدالؤمن البغدادي في نفس القرن

AL-HASAN IBN AHMAD IBN 'ALĪ AL-KĀTĪB

LA PERFECTION DES CONNAISSANCES MUSICALES



*traduit et
commenté par*

AMNON SHILOAH

PAUL GEUTHNER

AL-ḤASAN IBN AḤMAD IBN 'ALĪ AL-KĀTĪB

**LA PERFECTION
DES CONNAISSANCES
MUSICALES**

KITĀB KAMĀL ADAB AL-ĠINĀ'

traduction et commentaire
d'un traité de musique arabe du XI^e siècle

par **AMNON SHILOAH**

LIBRAIRIE ORIENTALISTE PAUL GEUTHNER, 12, RUE VAVIN, PARIS VI^e

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- Abdülazîz Ahmed, Nebil Muhammed, **et-Tarab ve Âlatuhu fî Asri'l-Eyyûbiyyîn ve'l-Memâlik**, Kahire 1980, Mektebetü'l-Enclö'l-Mısriyye.
- Abidin, Sami Hasîb Rufâî, **El-İtticâhât el-Ğmâiyyeti fî Kasri'l-Memûn**, Beyrut-1993.
- Ak, Ahmet Şahin, **Türk Din Mûsikîsi Cami ve Tekke Mûsikîsi**, Ankara 2011, Akçağ Yayınları, II. Baskı, 223
- Akdoğan, Bayram, **Fethullah Şirvânî ve Mûsikî Risâlesi-Mecelletun fi'l-Mûsikâ'**, Ankara 2009.
- Altınölçek, Haşmet, **Mûsikîle Tedavi**, İstanbul- Kitabevi Yayınları, 2013.
- Amilî, Ali Useyli, **el-Gına fi'l-İslâm Târîhuhu Eseruhu Ahkâmuhu ale'l-Mezahibi'l-Hamse**, Beyrut-1984.
- Arel, Hüseyin Sadeddin, **Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri**, Haz: Onur Akdoğu, Ankara- Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991.
- _____, **Türk Mûsikîsi Kimindir?** , Kültür Bakanlığı Yayınları-Ankara, 1990.
- _____, **Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri**, İstanbul-İleri Türk Mûsikîsi Konservatuvarı Yayınları: 2, 1968.
- Arslan, Ahmet, **İlkçağ Felsefe Tarihi 1-5**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2012.
- Arslan, Fazlı, **Safiyyüddîn-i Urmevî ve Şerefiyye Risâlesi**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, Ankara 2007.
- _____, **İslam Medeniyetinde Mûsikî**, İstanbul Beyan Yayınları, 2015.
- Ateş, Erdoğan, **Türk Din Musikisi**, İstanbul Rağbet Yayınları, 2015.
- Aycan, İrfan; İbrahim Sarıçam, **Emeviler**, Ankara T.D.V Yayınları, 1993.
- el-Azzavi, Abbas b. Muhammed b. Samir el-Abbas, **el-Mûsîka'l-İrakiyye fî Ahdi'l-Moğol ve't-Türkman, min sene 656 h.-1258 m. ila sene 941**, Bağdad 1951, Şirketü't-Ticare.
- el-Bağdadî, Ebû Bekr el-Hatîb Ahmed b. Ali b. Sabit (ö.463/1071), **Târîhu Bağdad ev Medîneti's-Selam**, Beyrut Dârü'l-Kütübi'l-İlmiyye.
- Brockelmann, Carl, **Geschichte der Arabischen Litteratur und Supplementen (GAL)**, Leiden E. J. Brill, 1938, II, 1035.

- Colombe, Casimire, **Müziğin İnsan ve Hayvanlara Etkisi**, (Haz: Prof. Dr. Salih Ergan-Ahmet Şahin Ak), İstanbul Ötüken Yayınları, Nisan-2012.
- Corci, Simon, **el-Mûsîka'l-Arabiyye**, trc. Cemal el-Hiyât, Bağdat 1989.
- el-Cündî, Ahmed, **Min Târîhi'l-Gınâ İnde'l-Arab**, Dımaşk 1988.
- Çetin, Nihat M., **Eski Arap Şiiri**, İstanbul 1991, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Çetinkaya, Yalçın, **İhvân-ı Safâ'da Mûsikî Düşüncesi**, İstanbul 2001.
- Çoban, Adnan, **Mûsikîterapi**, Timaş Yayınları İstanbul, 2005.
- d'ERLANGER, Baron Rodolphe, **La Musique Arabe**, I-VI, Paris 1935-1949.
- Devellioğlu, Ferid, "**Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat**", Ankara Aydın kitabevi, 2007.
- Düzenli, Behlül, **İslam Kültür Tarihinde Mûsikî**, (yayımlanmamış monografi İstanbul 1998, İSAM Ktp., nr. 140989)
- Ebü'l-Ferec el-İsfahâni, Ali b. El-Hüseyin (ö.356/967), **Kitâbü'l-Eğânî**, (thk İhsan Abbas, İbrahim al-Sa'âfîn ve Bekir Abbas), Beyrut, Dâr Sâder, I-XXV.
- Ebu'l-Hüseyin Muhammed b. el-Hasan b. et-Tahhân, **Havi'l-fünûn ve Selvetü'l-mahzûn**, (Ed.Eckhard Neubauer), Frankfurt an Main: Institute for the History of Arabic-Islamic Science, 1990.
- Erdoğan, Mehmet, **Fıkıh İlmine Giriş**, DEM yayınları, İstanbul 2009
- Erünsal İsmail, **Osmanlılarda Sahaflık ve Sahafklar**, İstanbul Timaş Yayınları, 2013.
- Ezgi, Suphi, **Nazari Ameli Türk Mûsikîsi**, 4, İstanbul, 1940.
- Farabî, Ebû Nasr Muhammed b. Muhammed b. Tarhan b. Uzluğ (ö.950), **Kitabü'l-Mûsîka'l-Kebîr**, ed. Eckhard Neubaues, 1998, Me'had-ü Tarihi'l-Ulûmu'l-Arabiyyeti ve'l-İslâmiyeti.
- Fârâbî, Ebû Nasr Muhammed b. Muhammed b. Tarhan b., **Kitâbu'l-Mûsîka'l-Kebîr**, (thk. ve şerh Ğattâs Abdülmelik Haşebe-Mahmud Ahmed el-Hıfînî), Kahire, 1967.
- Farmer, Henry George, **Masâdiru'l-Mûsîka'l-Arabiyye**, trc. Hüseyin Nassâr, Kahire 1957.
- _____, **Historical Facts For The Arabian Musical İnfluence**, Newyork 1970.
- _____, **The Source of Arabian Music**, Leiden, 1965.
- _____, **Târihü'l-Mûsîka'l-Arabiyye**, çev.: Cercîs Fethullah El-Muhâmî, Darü Mektebeti'l-Hayât, Beyrut ts.

- _____, **A History of Arabian Music**, London 1929.
- _____, **Studies In Oriental Music, First Volume: History and Theory**, (Ed. Eckhard Neubauer), İnstitute for History of Arabic-İslamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University Frankfurt am Main, 1997.
- El-Faruki İsmail Raci, Luis Lamia el-Faruki, **İslam Kültür Atlası**, (çev. Mustafa Okan Kibaroglu-Zerrin Kibaroglu), İstanbul İnkılab Yayınları, 1999.
- Feyyâd, Leyla Meliha, **Mevsûatu'l-A'lâmi'l-Mûsikiyye**, Beyrut 1992.
- Gökberk, Macit, **Felsefe Tarihi**, İstanbul Remzi Kitabevi, 2004.
- el-İhtiyâr, Nesib, **el-Fennü'l-Gmâî İnde'l-Arab**, Dımaşk 1955.
- el-Hamevî, Ebu Abdullah Şihabüddin Yakut b. Abdullah Yâkût (ö.626/1229), **Mu'cemü'l-Üdebâ** (nşr. Ahmed Ferîd Rifâî), I-XX, Beyrut ts.
- _____, **Mu'cemu'l-buldân**, III, Beyrût, 1977.
- El-Harezmi Muhammed b. Ahmed b. Yusuf, **Mefatihü'l-Ulûm**, (Thk. İbrahim el-Ebyârî), Beyrut, 1989.
- el-Hâşimî, Muhammed Ali, **el-Arûz el-Vâzih**, Darü'l-beşâir el-İslamiyye, 1995.
- Hıfnî, Ahmed Mahmud, **Muhîtu'l-Funûn**, Kahire ts.
- Hulv Selim, **el-Mûsikâ en-Nazariyye**, Beyrut, 1972.
- _____, **Tarihu'l-Musika's-Şarkiyye**, Beyrut 1974.
- İbn Abdürabbih, Ebû Ömer Ahmed b. Muhammed el-Kurtubi (ö. 328/940), **el-Ikdü'l-Ferîd**, Kahire 1968, Lecnetü't-Telif ve't-Terceme.
- İbn Haldun, **Mukaddime II**, Haz: Süleyman Uludağ, İstanbul Dergah Yayınları, 1991.
- İbn Hallikân, Ebü'l-Abbas Ahmed b. Muhammed (ö.681/1282), **Vefeyâtü'l-a'yân ve enbâü ebnâi'z-zaman**, (nşr. İhsan Abbas), I-VIII, Beyrut 1978.
- İbn Hurdâzbih, Ubeydullah b. Abdullah (ö.300/911?), **Kitabü'l-Lehv ve'l-Melâhî**, thk: Ğattâs Abdülmelik el-Haşabe, **el-Heyetü'l-Mısıriyyetü'l-Amme li'l-Kitab**, 1984.
- _____, **Kitâbu'l-mesâlik ve'l-memâlik**, Türkçe trc. Murat Ağarı, *Yollar ve Ülkeler Kitabı*, İstanbul 2008.
- İbn Kiftî, Cemâleddîn Ali b. Yûsûf (ö.646/1248), **İnbahü'r-Ruvât ala Enbahi'n-Nühat** thk. Muhammed Ebü'l-Fazl İbrâhim, Kahire 1950 Dârü'l-Kitâbi'l-Arabi.
- İbnü'l-Kiftî, Cemaleddin Ali b. Yusuf (ö. 646/1248) **İhbâru'l-ulemâ bi-ahbâri'l-hukemâ**; Tarihu'l-Hukemâ (nşr. I.Lippert), Leipzig 1903.

- İbn Manzûr, Ebü'l-Fazl Muhammed b. Mükerrerem b. Ali el-Ensârî (ö. 711/1311), **Lisanü'l-Arab**, Dar-u Sâdır, Beyrut 1994.
- İbnü'n-Nedim, Ebü'l-Ferec İsmail b. İshak (ö. 385/995), **el-Fihrist**, Beyrut 1978.
- İbn Sînâ, Ebû Ali el-Hüseyin b. Abdullah (ö.429/1037), **Mûsikî**, trc: Ahmet Hakkı Turabi, İstanbul 2004, Litera Yayıncılık.
- İbn Seleme, Ebû Talib Mufaddal b. Seleme b. Asım Mufaddal (ö.290/903), **Kitabu'l-Melâhi ve Esmaihâ**, thk. Gattas Abdülmelik Haşebe, Kahire 1984,el-Hey'etü'l-Mısriyyetü'l-Âmme li'l-Kitâb.
- İbn Zeyle Ebû Mansûr el-Hüseyin (ö.440/1048), **el-Kafî fi'l-Mûsikî**, thk: Zekeriyya Yusuf, Kahire 1964, Daru'l-Amme.
- Karadenizli, M. Ekrem, **Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları**, Ankara-İş bankası Yayınları.
- Karatay, Ethem Fehmi, **Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Arapça Yazmalar Kataloğu**, Topkapı Sarayı Müzesi-İstanbul, 1966, C.III.
- Kâtib Çelebi, Abdullah (ö.1657), **Keşfü'z-Zünûn an Esami'l-Kütüb ve'l-Fünûn**. tsh. M. Şerefettin Yalıtıkaya. Ankara-1941, Milli Eğitim Bakanlığı.
- Kâtib Çelebi (ö. 1067/1657), **Keşfü'z-Zünûn an esâmi'l-kütüb ve'l-fünûn**, I-II, Tahran 1967.
- El-Kâtib, Hasan b. Ahmed b. Ali, **Kitabü Kemâli Edebi'l-Ğınâ**, thk: Ğattâs Abdülmelik el-Haşebe, el-Mektebetü'l-arabiyye Kahire, 1975.
- El-Kâtib, Hasan b. Ahmed b. Ali, **Kemâlü Edebi'l-Ğınâ**, (Fransızca çev. Amnon Shiloah), Librairie Orientaliste Paul Geuthner-Paris, 1972.
- El-Kâtib, Hasan b. Ahmed b. Ali, **Kemâlü Edebi'l-Ğınâ**, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Revan Kitaplığı Bölümü, no: 1729, Müst. Memluk Hasan b. Yusuf b. Ebu'l-K. [y.y.]: Yazma, 1228. 121 vr.
- Karaman, Hayreddin, Bekir Topaloğlu, **İmam-Hatip Liseleri için Sarf-Nahiv Kitabı**, İstanbul-Nesil Yayınları, 1992.
- Kartal, Mustafa, **Konuşmacılar ve Şarkıcılar İçin Ses Teknikleri**, İstanbul- Sistem Yayıncılık, 2009.
- Kehhâle, Ömer Rıza, **Mu'cemü'l-Müellifin**, I-XV, Dımaşk 1957-1961.
- Kılıçlı, Mustafa, **Sadrulislam ve Emeviler Devrinde Gına**, Erzurum 1993, Atatürk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Ofset Tesisleri.

- Khan, Sufi İnyat, **Mûsikî, İnsan ve Evran Arasındaki Köprü**, (çev. Kaan H. Ökten-Tuğrul Ökten) İstanbul Arıtan Yayınevi, 2001.
- Koç, Aylin, **Alıntı Kelimelerde Son Ses Düşmesi**, **Turkish Studies**, İstanbul 2010.
- Lauffer, Siegfried, **Büyük İskender**, İzmir- İlya yayınları, (Almancadan çev. Nilgün Sorguç), 2004.
- el-Lugavi, Ebu Tayyib Abdülvahid b. Ali el-Halebi (ö. 351/962), **Meratibu'n-Nahviyyin**, thk. Muhammed Ebü'l-Fazl İbrâhim Kahire-1955.
- Mahfuz, Hüseyin Ali, **Kâmûsü'l-Mûsîka'l-Arabiyye**, Bağdad 1977.
- Mahmûd Hamdi, Sayanat, **Târîhu Âleti'l-Ûd ve Sinaatuhu**, Dârü'l-Fikri'l-Arabî.
- el-Mehdi, Salih **el-Mûsîka'l-Arabiye Makamât ve Dirasât**, Beyrut 1993, Dârü'l-Garbi'l İslâmî.
- _____, **el-Mûsîka'l-Arabiyye Tarihuhâ ve Edebuhâ**, Tunus 1979.
- el-Merzubânî, Ebu Ubeydullah Muhammed b. İmran b. Musa Merzubânî (384/994), **Mu'cemü's-Şuarâ** (tashih; Fritz Krenkow), Beyrut 1982.
- el-Mes'udî, Ebü'l-Hasan Ali b. Hüseyin b. Ali (ö. 345/956), **Murucü'z-Zeheb ve Meadinü'l-Cevher**, thk. Muhammed Muhyiddin Abdülhamid, 4. bs. Kahire 1964, el-Mektebetü't-Ticaretî'l-Kübra.
- Moran, Berna, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul İletişim Yayınları, 2013.
- Mu'cemu'l-Vasît**, el-İdaretü'l-Amme li'l-Mu'cemât ve İhyâi't-Türâs, Kahire 2005 Mektebu's-Şurûku'd-Devliyye.
- Muhammed Kâmil El-Halî, **Kitâbü'l-Mûsikâ's-Şarkiyye**, 2011.
- Mutçalı, Serdar, **Arapça-Türkçe Sözlük**, Dağarcık, İstanbul, 1995
- El-Müncid fi'l-luğa el-arabiyye el-muasıra**, Daru'l-Meşrik-Beyrut.
- Özalp, Nazmi, **Türk Mûsikisi Tarihi I-II**, İstanbul: M.E.B. yayınları, 2000.
- Özcan, Nuri, **Türk Din Mûsikîsi Ders Notları**, İstanbul-2001.
- Mustafa Özdamar, **"İslambol Geleneğinde Sivil Merasimler Doğumdan Ölüme Mûsikî"**, İstanbul, 1997.
- Özışık, Edip, **Mûsikî Sanatı**, İstanbul-1963.
- Özkan, İsmail Hakkı, **Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri**, İstanbul 2011, 8.baskı, Ötüken Neşriyat,
- Öztuna, Yılmaz, **Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi**, İstanbul 1990.
- _____, **Türk Mûsikîsi Ansiklopedik Sözlüğü**, İstanbul: Orient yayınları, 2006.

- Racy, A. J. **Arap Dünyasında Mûsikî Tarab Kültürü ve Sanatı**, trc: Serdar Aygün, İstanbul Ayrıntı Yayınları, 2007.
- Rauf Yektâ Bey, **Türk Mûsikîsi**, (Fransızcadan çev: Orhan Nasuhioğlu), İstanbul, Pan Yayıncılık, 1986.
- Reşîd, Subhi Enver, **Alâtu'l-Mûsikîyye fi'l-Usûli'l-İslâmiyye**, Bağdat 1975.
- Robson, James, **The Kitab al-Melâhî of Ebu Talib al-Mufaddal İbn Salama**, Glasgow- The Civic Pres, 1938.
- Ribera, Julian, **Tarihu'l-Mûsikî fi'l-Cezireti'l-Arabiyye ve'l-Endelüs**, trc. Hüseyin el-Hasan Abudabi, 2008.
- Sabar, Gül, **Sesimiz Eğitimi ve Korunması**, İstanbul-Pan Yayıncılık, Şubat-2011.
- Sarı, Mehmet Ali, **Kur'an-ı Kerîm'i Güzel Okuma Tekniği ve Kuralları**, İstanbul-İFAV yayınları, 2011.
- Sena, Cemil, **Filozoflar Ansiklopedisi I-IV**, İstanbul-Remzi, 1976.
- Sezer, Yusuf, **Karabaş Tecvidi**, İstanbul- Buhara Yayınları, 2003.
- Sezgin, Fuat, **Geschichte des Arabischen Schrifttums: gesamtindices zu band I-IX**, Frankfurt- 1995.
- The Encyclopaedia of İslam (new edition)**, Leiden 2004, Suppl. Fasc.9-10, s.631
- es-San'anî, Ebû Bekr Abdurrezzak b. Hümâm (ö. 211/827), **el-Müsennef**, el-Mektebü'l-İslâmiyye, Beyrut 1403.
- Şehrezat Kasım Hüseyin, **el-Musika'l-Arabiyye**, Beyrut 1981.
- Şerif, M. Muhammed, **Klasik İslam Filozofları ve Düşünceleri**, İstanbul-İnsan Yayınları, 2000.
- Şevan, Aziz, **el-Mûsîka li'l-Cemi'**, Kahire 1959.
- Shiloah, Amnon, **The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900)**, G. Henle Verlag, München 1979.
- Störig, Hans Joanhim, **Vedalardan Tractatus'a Dünya Felsefe Tarihi**, (çev. Nilüfer Epçeli), İstanbul-Say Yayınları, 2011.
- Tamir Arif, **Resâilu İhvâni's-safâ ve Hullânu'l-vefâ**, Beyrut-Paris, 1995.
- Taşköprülüzâde Ahmed b. Mustafa, **Miftâhüs'saâde ve Misbâhüs'siyâde**, Beyrut, 2010.
- Tanrıkorur, Cinuçen, **Türk Mûsikî Kimliği**, İstanbul Dergâh Yayınları, 2004.
- _____, **Mûsikî Kültür Dil**, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2009.

- Timuçin Afşar, **Düşünce Tarihi I**, İstanbul-Bulut yayınları, 2000.
- Torun, Mutlu, **Ud Metodu**, İstanbul Çağlar Yayınları, 2000.
- Turabi, Ahmet Hakkı, **Gevrekzâde Hafız Hasan Efendi ve Mûsikî Risâlesi**, Rağbet Yayınları İstanbul 2005.
- _____, **İbn Sînâ- Mûsikî**, İstanbul Litera Yayıncılık, 2004.
- _____, **İhvân-ı Safâ Risâleleri, Matematik Kısımının Beşinci Risâlesi: Mûsikî**, (Bölüm Çev. : Doç. Dr. Ahmet Hakkı Turabi), Ed. Prof. Dr. Abdullah Kahraman, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012, I.
- Üçok, Bahriye, **İslâm Tarihi Emeviler-Abbasiler**, Ankara Sevinç Matbaası 1968.
- Ukaylî, Mecdî, **es-Sema' inde'l-Arab**, Dimaşk 1966.
- Uludağ, Süleyman, **İslam Açısından Mûsikî ve Sema**, İstanbul- İrfan Matbaası, 1976.
- _____, **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, İstanbul-Kabalıcı Yayınevi, 2005.
- Uygun, Mehmet Nuri, **Safiyüddin Abdülmü'min el-Urmevî ve Kitabü'l-Edvârı**, İstanbul Kubbealtı Neşriyatı 1999.
- Uz, Kazım, **Istılahatu'l-Mûsîka**, (trc. İbrahim ed-Dakukî), Bağdat 1964.
- Uzdilek, Salih Murad, **İlim ve Mûsikî**, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul-1977.
- Ünlü, Nuri, **İslam Tarihi I**, İstanbul M.Ü.İ.F.V Yayınları, 1992.
- Virdî, Mihâil Halîlullah, **Felsefetü'l-mûsikâ'ş-şarkıyye**, Dimaşk 1956.
- Yılmaz, Hasan Kâmil, **Anahatlarıyla Tasavvuf ve Tarikatlar**, İstanbul-Ensar Neşriyat, 2004.
- Vorlander, Karl, **Felsefe Tarihi I-II**, (çev. Mehmet İzzet-Orhan Saadeddin), İstanbul-İz Yayıncılık, 2004.
- Yaran, Rahmi, **Arapça'da İrap**, İstanbul-Rağbet Yayınları, 2010.
- M.Sadık Yiğitbaş, **Din, Dil ve Mûsikî**, İstanbul-1968.
- Yıldırım Vural, Tarkan Koç, **Mûsikî Felsefesine Giriş**, Ankara Bağlam Yayınları, 2011.
- Yılmaz, Zeki, **Türk Mûsikîsi Dersleri**, İstanbul-1977.
- Yusuf, Zekeriya, **Mahtûtâtü'l-Mûsikâ'l-Arabiyye fi'l-Alem** (Pakistan), Bağdat 1967.
- _____, **Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ min Kitâbi'ş-Şifâ**, Kahire, 1977.
- _____, **Müellefâtü'l-Kindîyyi'l-Mûsikiyye**, Bağdat, 1962.
- _____, **El-Mevrid, II**, “*Kemâlü Edebi'l-Ğinâ*”, Darü'l-hürriye li't-tab'a matbaati'l-hukûme, Bağdat-1973.

ez-Zebidî, Ebü'l-Feyz Murtaza Muhammed b. Muhammed b. Muhammed (ö. 1205/1790), **Tacu'l-Arûs**, Daru'l-Hidaye.

Zirikli, Hayreddin (ö. 1396/1976), **el-A'lâm: Kamus-u Teracimi li-Eşheri'r-Rical ve'n-Nisâ**, Beyrut 1984, Dârü'l-İlm li'l-Melayin.

Ziryab, Salih Mehdi, **el-Musika'l-Arabiyye fî Numuvviha ve Tatavvuriha: Tarihen ve Edeben ve Bahsen**, Beyrut 2003, Dârü's-Şarki'l-Arabi



TEZLER

Benlioğlu, Selman, **İlk Dönem Abbasi Sarayında Mûsikî**, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek lisans Tezi, Bursa-2011.

Harmancı, Ayşe Başak İlhan, **Klasik Türk Mûsikisi'nde İkâ' Kavramı**, M.Ü.S.B.E. Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul-2011.

Karabaşoğlu, Cemal, **Abdülkâdir-i Merâğî'nin Makâsidü'l-Elhân Adlı Eseri**, M.Ü.S.B.E. Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 2010.

Kavak, Mehmet, **Fetihten Selçuklu Hâkimiyetine Kadar Tur Abdîn Bölgesi Tarihi**, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2013.

Koca, Fatih, **İslam Tarihi ve Medeniyetinde Salâlar ve Salavatlar (Anadolu Örneği)**, C.Ü.S.B.E. Basılmamış Doktora Tezi, Sivas 2013.

Lisa Emily Nielson, **Diversions of Pleasure: Singing Slave Girls and The Politics of Music in The Early Islamic Courts (661-1000 CE): Their Influence, History and Cultural Roles as seen through The Kitâb al-Muwashsha (Book of Brocade) of Ibn al-Washsha, The Risala al-Qiyân (Epistle on The Singing Girls) of al-Jâhîz, and The Dhamm al-Malhî (Censure Of Instruments of Diversion) of Ibn Abi'l Dunya**, Doktora Tezi, The University of Maine, 2010.

Özçevik, Arzu, **"Mûsikîle Tedavi ve Öğrenciler Üzerinde Terapik Etkileri"**, İ.T.Ü.S.B.E. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul-2007.

Rızvanoğlu, M. İsmail, **Fârâbî'de İkâ' Teorisi**, M.Ü.S.B.E. Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul-2007.

Sezikli, Ubeydullah **"Abdülkâdir Merâğî ve Câmiu'l-Elhân'ı"**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 2007.

Tekin, Erhan, **"Safedi'nin Mûsikî Teorisinin İncelenmesi"**, İ.T.Ü.S.B.E. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul-2007.

Tıraşçı, Mehmet, **"Kitâbü Keşfü'l-Hümûm Ve'l-Kürab Fî Şerhi Âleti't-Tarab İsimli Anonim Mûsikî Eseri (Edisyon Kritik ve İnceleme)** Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 2013.

Turabi, Ahmet Hakkı, **el-Kindî'nin Mûsikî Risaleleri**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1996.

_____, “İbn Sînâ'nın Kitâbü'ş-Şifâ'sında Mûsikî”, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 2002.

Yahşi, Turgut, **Mufaddal B. Seleme'nin Kitâbü'l-Melâhi ve Esmaiha adlı eserinin incelenmesi**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2013.

Yıldız, Zeynep, “**Hasan Kâşânî'nin Kenzü't-Tuhaf Adlı Eseri**”, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2011.



MAKALELER

Ağarı, Murat, “İbn Hurdâzbih'in el-Mesalik ve'l MeMâlik'i ve içerdiği Coğrafi ve Kültürel Motifler” , **Dini Araştırmalar**; VII, 237-263.

Akdoğan, Bayram, “Bazı Ayet ve Hadisler Doğrultusunda, İslâm açısından Mûsikî Sanatının Değerlendirilmesi”, **Ankara Üni. İlahiyat Fak. Dergisi**, XXXIX.

_____, “Câhiz ve Mûsikînin Tesiri Hakkındaki Makalesi”, **Ankara Üni. İlahiyat Fak. Dergisi**, XLII.

_____, “Türk Din Mûsikîsinin Anadolu'da Doğuşu ve Tarihî Seyri Hakkında Bazı Mülâhazalar”, **Ankara Üni. İlahiyat Fak. Dergisi**, XLIV, 1.

Akpınar, Hüseyin, “İlimler Tasnifinde Mûsikînin Yeri”, **İstem**, 2005, Sayı 5, s.191-201.

_____, “Mûsikîşinâs Bir Filozof Olarak Fârâbî”, **Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, 2001, Sayı II, s.177-185.

Arslan, Fazlı, “İslam/Doğu Mûsikî Metinlerini Yeniden Okuma ve Anlama Üstüne”, **Yirmibirinci Yüzyılda Yeniden Okuma, Anlama ve Algılama Sempozyumu**, Sultanbeyli Belediyesi, Nisan 2012, C.II.

_____, “Nasîruddin et-Tûsî ve Mûsikî Risalesi”, **Dinî Araştırmalar**, 2006 Eylül, Sayı 26, s.317-336.

Ayata Ebru, Cihat Aşkın, “Müziğin beynin bilişsel fonksiyonlarına olan etkisi”, **İTÜ Dergisi/b Sosyal Bilimler**, Aralık-2008, V, sayı: 2, 13-22,

Başaran, Erol, “Dânişzâde Şevket Gavsî'nin Mûsikimiz ve Taksimler'le ilgili Bir Makalesi”, **Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, XIV/1-2010.

Can, Cihat, “Eski Grek Dört Unsur Nazariyesi ve Türkçe Mûsikî Yazmalarında Etkisi”, **G.Ü Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi**, C.22, sy. 2(2002), 133-143.

Coşkun, İbrahim, “İslâm Düşüncesi Açısından İnanç-Sanat İlişkisi Üzerine Bir Deneme”, **Dicle Üniv. İlahiyat Fakültesi Dergisi**, II, 2000, s. 1-37.

Coşkuner Fahrettin, İdris Çakıroğlu, “Fahreddîn er-Râzî'nin Müzik Risalesi”, **Curren Research in Social Sciences**, C. II, Sy. I, Ocak 2016, s. 10-16.

Çetin, Abdurrahman, “Kur'ân Kırâatında Mûsikînin Yeri”, **Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, 1998, VII, Sayı 7, s.115-134.

Farmer, George Henry, “Grek Theorists of Music in Arabic Translation”, **Chicago Journals/ History of Science Society-ISIS**, Vol. 13, No. 2 (Feb. 1930), pp. 325-333.

- Kalender, Ruhi “*XV. Yüzyıla Kadar Arap, İnan ve Türk Mûsikîsinin Kısa Tarihçesi*”, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, XXXIX, 256.
- _____, “*15. Yüzyılda Arapça Mûsikî Terimleri ve Türkçe Karşılıkları*”, **Ankara Üni. İlahiyat Fak. Dergisi**, XXIV.
- _____, “*Mûsikî ve İnsan*”, **Ankara Üni. İlahiyat Fak. Dergisi**, XXXVII, 263-272.
- _____, “*Ruh Hastalıkları Tedavisinde Mûsikî*”, **Ankara Üni. İlahiyat Fak. Dergisi**, XXXI, 272-281.
- Kılıç, Mahmut, “*İslam Kültür Tarihinde Mûsiki Başlangıçtan Emevilerin Sonuna Kadar*”, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, XXXI, 1989, s.399-451.
- Kolukırık, Kubılay, “*İbni Sinâ'nın Mûsikînin Temel Konularına Yaklaşımı ve Onun Mûsikî Anlayışında Fârâbî'nin Etkisi*”, **Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, XIII/2-2009, 371-383.
- en-Natur, Şahade Ali, “*İslam'a Göre Ses ve Mûsikî Sanatı*”, trc: Ruhi Kalender, Adem Akın, **Ankara Üni. İlahiyat Fak. Dergisi**, Ankara, XXXIII, 187-201.
- Oransay, Gültekin “*Ladikli Mehmed'e göre Makam ve Usûl Dağarı*”, **Belleten**, İzmir, 1990.
- Rosenthal, Franz, “*From Arabic Book and Manuscripts, XVI: As-Sarakhsi on the Appropriate Behavior for Kings*”, **Journal of the American Oriental Society**, Vol. 115, no.1 (Jan-Mar., 1995), pp.105-109.
- Samur, Sebahattin, “*İslam Coğrafyacılarına Göre Horasan; Yeri ve X.yüzyıldaki Durumu*”, **Bilimname IX**, 2005/3, 91
- Savaş, Rıza, “*Emevîler Devri Eğlence Hayatından Kesitler ve Dönemin Bazı Kadın Şarkıcıları*”, **İstem**, Konya 2006, c. IV, Sy. 8, s. 51-61.
- Turabi, Ahmet, “*Ebû Ya'kûb b. İshâk el-Kindî'nin Mûsikî Risâlelerinde Tesbit Edilen Terimler*”, **M.Ü. İ. F. D.**, İstanbul 2005(2003/2), 65-78.
- _____, “*İbn Câmi' (ö. 808) Kureyşli Meşhur Muğannî ve Bestekâr*”, Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 2005, Cilt IX / 1 s. 161-174.
- _____, “*İlk Koro Kurucusu ve Şefi İbrâhim el-Mevsilî (ö. 804)*”, **Ç. Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt 5, Sayı 1, Ocak-Haziran 2005, s.177-193
- _____, “*Bağdat'ta Bir Mûsikî Nazariyatçısı: Ya'kub B. İshâk el-Kindî*”, **İslam Medeniyetinde Bağdat Sempozyumu**, 633-647.

_____, “İlk dönem İslam Dünyasında Mûsikî çalışmalarına bir Bakış”, **M.Ü.İ.F.D.** İstanbul-1997, sayı. 13-14-15, s.226-248.

Uslu Recep, X. yy.'da Ansiklopedi Bilgini Harizmî ve Eserindeki Mûsikî Bilgileri, **Mûsikî Mecmuası**, İstanbul 1948, sayı 471.

Üçok, Bahriye “İslam 'da Mûsikî Üzerine”, Ankara Üni. **İlahiyat Fak. Dergisi**, Ankara-1967, XIV, 83-93.

Üngör, Etem Ruhi, “Fârâbî'nin Mûsikî Yönü”, **Uluslar arası İbn Türk, Hârezmî, Fârâbî, Beyrûnî ve İbn Sînâ Sempozyum Bildirileri**, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, s.61-105.

Yürekli, Tülay, “Selçuklular Döneminde Sincâr”, **Dinî Araştırmalar**, XI/32, (Eylül-Aralık 2008), s. 259-262.

“Early Arabic Music”, **The Musical Times and Singing Class Circular**, Vol. 33, No. 596 (Oct. 1, 1892), p.603.

MADDELER

- Ağıakça, Ahmet, “*Nabatiler*” **DİA**, İstanbul 2006, XXXII, 257.
- _____, “*İhşidiler*”, **DİA**, İstanbul-2000, XXI, 551-553
- Ahmad, “Seyyid Maqbul, *Coğrafya*”, **DİA**, İstanbul 1993, VIII, 52.
- Aktan, Ali, “Mu’temid-Alellah” **DİA**, İstanbul 2006, XXXI, 388-389
- Algül, Hüseyin, “*Himyeriler*”, **DİA**, İstanbul 1998, XVIII, 62.
- _____, “*Gazve*”, **DİA**, XIII, 1996, s. 488-489.
- Arefe, Abdülmun’im, **Târihu’l-a’lâmi’l-mûsikâ**, Mısır 1947.
- Arendonk, C. V. “*İbn Hurdâzbih*” **İslam Ansiklopedisi (İA)**, Eskişehir 1997, MEB Yayınları, V/II, 755.
- Arpad, Ehad, “*Ğina*”, **İslam Ansiklopedisi (İA)**, MEB Yayınları, IV, 777.
- Avcı, Casim, “*Mu’tasım-Billâh*”, **DİA**, İstanbul 2006, XXXI, 380-382.
- Aydın Cengiz- Aydın Gülseren, “*Batlamyus*”, **DİA**, İstanbul-1992, V, s.196-199.
- Birişik, Abdülhamit, “*Kıraat*”, **DİA**, Ankara 2002, XXV, 426-433.
- Bosworth, Edmund, “*Ebn Khordadbeh*”, **The Encyclopaedia Iranica(EIR)**, California, 1998, VIII,37.
- Bozkurt, Nahide, “*Hâdi-İlelhak*”, **DİA**, XV, 1997, 16-17.
- Bozkurt, Nebi ‘Def’, **DİA**, İstanbul 1994, IX, 84
- _____, “*Davul*”, **DİA**, İstanbul 1994, IX, 53.
- Çetin, Abdurrahman, “*Tecvid*” **DİA**, İstanbul 2011, XL, 253.
- Çetin, Nihat M., “*Arûz*”, **DİA**, İstanbul 1991, III, 430.
- Çetin, Osman “*Horasan*”, **DİA**, İstanbul 1998, XVIII, 234-241.
- Ertuğ, Zeynep Tarım “*Tablhâne*”, **DİA**, İstanbul 2010.
- Farmer, Henry George, “*Mûsikî*”, **İslam Ansiklopedisi (İA)**, İstanbul 1993, VIII, 679.
- _____, “*Ğina*” **İslam Ansiklopedisi (İA)**, IV, 777
- Fazlıoğlu, İhsan, “*Sâbit b. Kurre*”, **DİA**, XXXV, s. 353-356.
- Güç, Ahmet, “*Konfüçyüsçülük*”, **DİA**, Ankara-2002, XXVI, s. 167-170.
- Güldeş, Ayhan “*Çeng*”, **DİA**, İstanbul 1993, VIII, 268.
- Günel, Fuat, “*İbn Süreyc*”, **DİA**, İstanbul-2002, XX, s.366-367.
- _____, “*Gariz*”, **DİA**, İstanbul-1996, XIII, s.382.
- _____, “*Mâlik b. Ebü’s-Semh*”, **DİA**, Ankara-2003, XXVII, s.506.
- Jebrini, Alâeddin, “*Fârâbi*”, **DİA**, İstanbul-1995, XII, s.162-163.

- Kadir, Kan, "*Vâsık-Billâh*", **DİA**, İstanbul 2012, XLII, 548-549.
- Karakaya, Fikret, *Nüzhe*, **DİA**, İstanbul 2007, XXX, 307.
- _____, "*Rebâb*", **DİA**, İstanbul 2007, XXXIV, 493.
- _____, "*Nakkâre*", **DİA**, İstanbul 2006, XXXII, 326.
- _____, "*Tanbur*", **DİA**, İstanbul 2010, XXXIX, 553-554.
- Kaya, Mahmut "*Beytü'l-Hikme*", **DİA**, İstanbul 1992, VI, 88.
- _____, *İskender*", **DİA**, İstanbul-2000, s.555.
- _____, *Sokrat*", **DİA**, İstanbul-2009, XXXVII, s.352-354.
- _____, "*Fârâbî*", **DİA**, İstanbul-1995, XII, s.145-162.
- _____, "*Kindî*", **DİA**, Ankara-2002, XXVI, s.41.
- Kılıç, Mahmut Erol "*Hermes*", **DİA**, XVII, s. 228-233.
- Olguner, Fahrettin, "*Eflatun*", **DİA**, X, İstanbul-1994, s. 469-476.
- Özaydın, Abdülkerim, "*Seyfüddevle el-Hamdânî*", **DİA**, XXXVII, s.36.
- Özcan, Nuri, "*Darb*", **DİA**, İstanbul 1993, VIII, 486
- Özcan, Nuri, - Çetinkaya, Yalçın, "*Mûsikî*", **DİA**, İstanbul 2006, XXXI, 258.
- Özcan Tahsin, "*Deylem*", **DİA**, İstanbul 1994, IX, 263-264
- Özkan, İsmail Hakkı, "*Îkâ*", **DİA**, İstanbul 2000, XXII, 13
- _____, "*Sofyan*", **DİA**, İstanbul 2009, XXXVII, s.348
- _____, "*Sengîn Semâî*", **DİA**, İstanbul 2009, XXXVI, s.522
- _____, "*Semâî*", **DİA**, İstanbul 2009, XXXVI, s.460
- _____, "*Nîm-Sofyan*", **DİA**, İstanbul 2007, XXXIII, s.128
- Özgüdenli, Osman Gazi, "*Rey*", **DİA**, İstanbul 2008, XXXV, s.40-41
- _____, "*Taberistan*", **DİA**, İstanbul 2010, XXXIX, s.322-323
- Özaydın, Abdülkerim, "*Sencer*", **DİA**, XXXVI, s. 507-511.
- Özdemir, Serdar "*Seriyeye*", **DİA**, XXXVI, 2009, s.565-566.
- Sadak, M.Hadj, "*İbn Khurradabih*", **The Encyclopaedia of İslam(EI)**, New Edition, Leiden, 1954, III, 839
- Sarıçam, İbrahim, "*İbrahim b. Mehdi*", **DİA**, İstanbul-2000, XXI, s. 320-321.
- Şeşen, Ramazan, "*Cezîre*", **DİA**, VII, s. 509-511.
- Topuzoğlu, Tevfik Rüştü, "*Hezec*", **DİA**, İstanbul 1998, XVII, 302-303.
- _____, "*Halil b. Ahmed*" **DİA**, XV, 311.
- Turabi, Ahmet Hakkı , "*İbrahim el-Mevsilî*", **DİA**, İstanbul-2000, XXI, 322.

- _____, “*İshâk el-Mevsıl*”, **DİA**, İstanbul 2000, XXII, s. 536-537.
- _____, “*İbn Cami*”, **DİA**, İstanbul 1999, XIX, 385.
- _____, “*İbnü'l-Müneccim*”, **DİA**, İstanbul-2000, XXI, s.155-156.
- Tülücü, Süleyman, “*Mufaddal b. Seleme*” **DİA**, İstanbul-2005, XXX, 365.
- Uygun, Mehmet Nuri “*Ney*”, **DİA**, İstanbul 2007, XXXIII, s.68.
- _____, “*Kur’ân ve Mûsikî*”, **Kur’ân ve Tefsir Araştırmaları II**, Ensar Neşriyat İstanbul,2001, 49-56.
- Uysal, Enver, “*İhvân-ı Safâ*”, **DİA**, XXII, İstanbul 2000, s.1-6.
- Weil, “*Arûz*”, **İslam Ansiklopedisi (İA)**, I, 629-630.
- Wright, Owen, “*Mûsikî*”, **EI Leiden** 1993, VII, 681.
- Yıldız, Hakkı Dursun, “*Abbasiler*”, **DİA**, İstanbul 1988, I.
- _____, “*Bermekîler*”, **DİA**, İstanbul 1992, V, 517.
- Yetkin, Şerare, “*Abbasiler*”, **DİA**, İstanbul 1988.
- Yiğit, İsmail, “*Enevîler*”, **DİA**, İstanbul 1995, XI, 88-104.
- <http://www.filozof.net/Turkce/filozof-biyografi-l/19333-dionysius-longinus-kimdir-hayati-hakkinda-bilgi.html> (10/04/2014)