



**T.C.  
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANA BİLİM DALI**

**EBÛ MANSÛR EL-HUSEYN B. ZEYLE'NİN EL-KÂFÎ  
FÎ'L-MÛSİKÎ ADLI ESERİNİN MÛZİK TEORİSİ  
AÇISINDAN İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

**Ayşenur KÖKSAL**

Danışman  
**Prof. Dr. Ahmet ÇAKIR**

Samsun, 2019



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

EBÛ MANSÛR EL-HUSEYN B. ZEYLE'NİN EL-KÂFİ  
Fİ'L-MÛSİKÎ ADLI ESERİNİN MÜZİK TEORİSİ  
AÇISINDAN İNCELENMESİ

Yüksek Lisans Tezi

Ayşenur KÖKSAL

Danışman  
Prof. Dr. Ahmet ÇAKIR

Samsun, 2019

## **BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ**

Hazırladığım Yüksek Lisans Tezinin bütün aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara riayet ettiğimi, çalışmada doğrudan veya dolaylı olarak kullandığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, yazımda enstitü yazım kılavuzuna uygun davranıldığını taahhüt ederim.

08 / 10 / 2019

Ayşenur KÖKSAL

## TEZ KABUL VE ONAYI

Ayşenur KÖKSAL tarafından hazırlanan *Ebû Mansûr El-Huseyn B. Zeyle'nin El-Kâfi Fi'l-Mûsikî Adlı Eserinin Müzik Teorisi Açısından İncelenmesi* başlıklı bu çalışma, 08 / 10 / 2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oy birliğiyle / oy çokluğuyla başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

İmza

Başkan: Prof. Dr. Ahmet ÇAKIR

Üye: Doç. Dr. Eyüp NEFES

Üye: Doç. Dr. Ömer Can SATIR

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

08 / 10 / 2019

Prof. Dr. Ali BOLAT

Enstitü Müdürü

## ÖZET

### EBÛ MANSÛR EL-HUSEYN B. ZEYLE'NİN EL-KÂFÎ FÎ'L-MÛSİKÎ ADLI ESERİNİN MÛZİK TEORİSİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Ayşenur KÖKSAL

Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans, Ekim/2019

Danışman: Prof. Dr. Ahmet ÇAKIR

Bu çalışma, 11. yüzyılda yaşamış İranlı bir filozof ve âlim olan İbn Zeyle'nin müziğe dair eserini incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmalarından biri olan *el-Kâfi fi'l-Mûsikî*, mevcut müzik literatürüne önemli ölçüde yeni fikirler eklerken, zamanına kadar geliştirilen tüm müzik teorilerini kapsar. İbn Sînâ'nın en yakın öğrencilerinden biri olduğu için İslâmî bilgilerin aktarımında eserleri daha da önem arz eder. Bu olgu, araştırmalarımız sırasında keşfettiğimiz üzere, *el-Kâfi fi'l-Mûsikî*'nin bazı kısımlarının İbn Sînâ'nın *Cevâmiu İlmi'l-Mûsikî* ile birebir aynı olmasını da açıklar. Bununla birlikte, İbn Zeyle, eserinde, hocası İbn Sînâ'dan hiç söz etmemiştir. İbn Zeyle'nin eserinin orijinalliği, ebced yönteminde nağmeleri isimlendirirken harfleri farklı bir biçimde kullanmasında yatar. Ebced harflerini kullanma şekli, Safiyyuddin Urmevî gibi sistematikçi denen okula müntesip bazı ilim adamlarının eserlerinde ve onu takip eden başka ilim adamlarının eserlerinde de görülmektedir. Bu bakımdan İbn Zeyle bu yöntemin kurucusu olarak düşünülebilir. Bir başka önemli nokta ise, îkâ'ları oluştururken onların kuvvetini kullanmasıdır. Çalışmaya başladığımızda *el-Kâfi fi'l-Mûsikî*'nin Türkçe çevirisi mevcut değildi. Çalışmamızın ekinde eserin çevirisini de veriyoruz. Sadece İngiltere ve Hindistan'daki kütüphanelerde bulunan iki orijinal el yazmasına erişemediğimizden, çevirimizde Zekeriya Yusuf'un yayınladığı metni kullandık.

**Anahtar Sözcükler:** İbn Zeyle, Müzik Teorisi, Ebced, Îkâ', Nağme

## ABSTRACT

### A STUDY OF IBN ZAYLA’S WORK ON MUSIC “AL-KÂFI Fİ’L-MÛSİKÎ” IN TERMS OF MUSIC THEORY

Ayşenur KÖKSAL

Ondokuz Mayıs University, Institute of Social Sciences

Department of Islamic History and Arts, Master’s Thesis, October/2019

Supervisor: Prof. Dr. Ahmet ÇAKIR

This study aims to analyse work of Ibn Zayla on music, an Iranian philosopher and scholar of the eleventh century. One of his works, *al-Kâfi fi’l-Mûsikî*, encompasses all music theories developed up until his time, while contributing substantially new ideas to the existing music literature. His works become all the more important in Islamic scientific transmission due to the fact that he is one of the closest disciples of Ibn Sina. This fact explains also the identity of some parts of *al-Kâfi fi’l-Mûsikî* with Ibn Sina’s *Javamiu İlmi’l-Mûsikî*, an identity discovered during our research. However, Ibn Zayla never mentions the work of his master, Ibn Sina, in his own work. The originality of Ibn Zayla’s work lies in his different uses of letters in the abjad numerals in naming notes. The manner in which he uses the abjad numerals can be observed in the works of some scholars from so-called systematist school such as Safiyyuddin Urmawi, and that sort of use is adopted by other scholars thereafter. In this regard, Ibn Zayla can be considered as the founder of this method. Another important point is that Ibn Zayla in his use of the force of the duration in composing *îkâ’*s. Before we commenced our study, *Al-Kâfi* had not yet been translated into Turkish. In the framework of this study, we furnish its translation. Since there are only two original manuscripts found in the libraries in the United Kingdom and India, out of reach, the edition of Zakariyya Yousuf is used for the translation.

**Keywords:** Ibn Zayla, Music Theory, Abjad, Îkâ’, Notes

## ÖN SÖZ

İslam dünyasında ilk defa 8. yüzyılda başlayan mûsikî nazariyatıyla ilgili çalışmalar, 9. Yüzyılda Grek eserlerinin tercüme edilmesiyle büyük mesafe kat etmiş; Kindî bu alanda eser veren ilk İslam âlimi olmuştur. 10. yüzyılın sonlarında Fârâbî, 11. yüzyılın başlarında İbn Sînâ gibi âlimler mûsikîyi sistemli hale getirmiş; sonraki âlimlerin eserlerine kaynaklık edecek, nazariyata dair eserler yazmışlardır. 11. yüzyılın kendine ait görüşleriyle ön plana çıkmış diğer önemli bir ismi İbn Zeyle'dir.

Sahip olduğu ilmî seviye nedeniyle el-Hakîm lakabına layık görülmüş olan mûsikî âlimi İbn Zeyle, İbn Sînâ gibi büyük bir âlimin en önemli öğrencilerinden biri olma şansına sahip olmuş; yazdığı *el-Kâfî fi'l-Mûsikî* eseriyle onun görüşlerini yansıttığı gibi, gelecek dönemlere ışık tutacak önemli nazariyeler de ortaya koymuştur. *el-Kâfî fi'l-Mûsikî* isimli eserin Türkçeye çevrilerek incelenmesi ile İbn Zeyle ile birlikte Kindî ve Fârâbî'nin, özellikle İbn Sînâ'nın mûsikî bilgileri günümüze taşınmış olacaktır.

Çalışmalarım sırasında bana her zaman yol gösteren ve çok kıymetli vaktini ayıran hocam Prof. Dr. Ahmet Çakır'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Eserin Arapçadan Türkçeye tercümesinde büyük yardımını gördüğüm babam İsmail Cömert'e ve değerli katkılarından ötürü Yakup Kılıç'a teşekkür ederim. Son olarak da Fransızca ve İngilizce kaynakların çevrilmesinde yardımcı olan oğlum Ömer Faruk Köksal'a; tezimin teknik düzenlemelerinde katkı sağlayan Ercihan Ülger ile Senem Arslan, Mehmet Köklüdağ ve oğlum İsmail Melih'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ayşenur Köksal

Samsun - 2019



## İÇİNDEKİLER

ÖZET .....	III
ABSTRACT .....	IV
ÖN SÖZ .....	V
KISALTMALAR.....	X

### GİRİŞ

1. Araştırmanın Problemi .....	1
2. Araştırmanın Amacı ve Önemi .....	1
3. Araştırmanın Kapsamı ve Yöntemi.....	3

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### İBN ZEYLE VE XI. YÜZYILA KADAR MÛSİKÎ ÂLİMLERİ

1.1. İbn Zeyle'nin Hayatı .....	5
1.2. İbn Zeyle'nin Eserleri .....	7
1.2.1. <i>El-İhtisâr min Tabî'ıyyâti's-Şifâ</i> ( <i>Eş-Şifâ</i> 'nın Tabiiyyât Bölümünün İhtisarı) .....	7
1.2.2. <i>Hay b. Yakzân Şerhi</i> .....	7
1.2.3. <i>Kitab fi'n-Nefs</i> .....	8
1.2.4. <i>El- Kâfi fi'l-Mûsikî</i> (Müzik hakkında bilinmesi gerekenler).....	8
1.3. <i>El-Kâfi fi'l-Mûsikî</i> 'nin Özellikleri.....	9
1.4. İbn Zeyle'nin Yaşadığı Çevre .....	10
1.5. XI. Yüzyıla Kadar İslam Dünyasında Mûsikî.....	12
1.6. XI. Yüzyıla Kadar Mûsikî Âlimleri ve Nazariyeleri.....	14
1.6.1. İbrahim el-Mevsılî (ö. 804) .....	15
1.6.2. İshak el-Mevsılî (ö. 850) .....	15
1.6.3. el-Kindî (ö. 874).....	17
1.6.4. İbn Müneccim (ö. 912).....	18
1.6.5. Fârâbî (ö. 950) .....	19
1.6.6. İhvân-ı Safâ .....	19
1.6.7. İbn Sînâ (ö. 1037).....	20

## İKİNCİ BÖLÜM

### EL-KÂFÎ Fİ'L-MÛSİKÎ'DE ELHAN İLMİ

2.1. Mûsikînin Tanımı.....	22
2.2. Sesin Meydana Gelişi ve Sebepleri.....	23
2.3. Sesin Pestliği ve Tizliği.....	26
2.4. Sesin Nefse Etkisi .....	28
2.5. Nağmelerde Uyum ve Uyumsuzluk .....	31
2.6. Aralık.....	35
2.6.1. Aralık Çeşitleri .....	37
2.6.1.1. Büyük Aralıklar .....	37
2.6.1.1.1. Ellezî bi'l- Küll Merrateyn .....	37
2.6.1.1.2. Ellezî bi'l- Küll ve'l-Hamse .....	38
2.6.1.1.3. Ellezî bi'l-Küll .....	38
2.6.1.2. Orta Aralıklar .....	38
2.6.1.2.1. Ellezî bi'l-Hamse .....	38
2.6.1.2.2. Ellezî bi'l-Erba' .....	39
2.6.1.3. Küçük Aralıklar .....	41
2.6.1.3.1. Tanîni .....	42
2.6.1.3.2. Bakiye .....	42
2.6.1.3.3. Mücennep.....	44
2.6.1.3.4. İrha .....	53
2.6.2. Aralıklarla İlgili Kavramlar.....	54
2.6.3. Aralıklarla İlgili Matematiksel İşlemler .....	55
2.6.3.1. İki Aralığın Toplanması .....	55
2.6.3.2. Aralığın Aralıktan Çıkarılması.....	57
2.6.3.3. Aralıkların Katlanması .....	58
2.6.3.4. Aralıkların Bölünmesi .....	59

2.6.3.4.1. Aralığı Aritmetik Ortalamayla Bölme .....	59
2.6.3.4.2. Aralığı Armonik (Te'lîfi) Ortalamayla Bölme .....	61
2.6.4. Perdelerin Ebced Harfleriyle İsimlendirilmesi .....	62
2.7. Cins ve Çeşitleri .....	77
2.7.1. Kavî (Diyatonik) Cins .....	78
2.7.2. Mu'tedil veya Râsim (Enarmonik) Cins .....	79
2.7.3. Rahve veya Mülevven (Kromatik) Cins.....	81
2.8. Cem' .....	83
2.9. İntikal .....	87
2.9.1. Müstakîm İntikal: .....	89
2.9.2. Râci' (dönücü) İntikal: .....	89
2.9.2.1. Râciu'l Ferd (tek geçiş):.....	89
2.9.2.1.1. Lahikan: .....	89
2.9.2.1.2. Mahallen: .....	89
2.9.2.2. Râciu'l-Mütevâtir Dönücü (peş peşe geçiş):.....	89
2.9.2.2.1. Râciu'l-Müstedir:.....	89
2.9.2.2.2. Râciu'l-Madla':.....	89
2.10. Te'lîfü'l-Lühûn .....	94
2.11. Elhân Çeşitleri.....	99

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### EL-KÂFÎ Fİ'L-MÛSİKÎ'DE İKÂ' İLMİ

3.1. İkâ'ın Tanımı.....	102
3.2. İkâ'ın Çeşitleri.....	110
3.2.1. Basit İkâ'lar .....	111
3.2.1.1. Muvassal İkâ' .....	111
3.2.1.2. Mufassal İkâ' .....	112
3.2.2. Mürekkep İkâ' .....	112

3.2.3. Mütêsâvî İkâ'	112
3.3. <i>El-Kâfî fi'l-Mûsikî'</i> de İkâ'lar	113
3.3.1. İki Zamanlı Devirler	113
3.3.2. Üç Zamanlı Devirler	114
3.3.2.1. Hafîfü's Sakîlü's-Sânî	114
3.3.3. Dört Zamanlı Devirler	117
3.3.3.1. Hezec	117
3.3.3.2. Hafîfü's-Sakîl	120
3.3.4. Beş Zamanlı Devirler	122
3.3.4.1. Hafîfü'r-remel	122
3.3.5. Altı Zamanlı Devirler	124
3.3.5.1. Remel	124
3.3.6. Yedi Zamanlı Devirler	126
3.3.6.1. Sakîlü's-Sânî	126
3.3.7. Sekiz Zamanlı Devirler	128
3.3.7.1. Sakîlü'l-Evvel:	128

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### EL-KÂFÎ Fİ'L-MÛSİKÎ'DE ENSTRÜMANLAR

4.1. Mûsikî Aletleri	137
4.2. Tesvîyetü'l Ud	140
4.3. Ney	144
<b>SONUÇ</b>	<b>152</b>
<b>KAYNAKÇA</b>	<b>157</b>
<b>EKLER</b>	<b>164</b>
<b>ÖZ GEÇMİŞ</b>	<b>223</b>

## KISALTMALAR

- C. : Cilt  
Çev. : Çeviren  
DİA : Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi  
Edt. : Editör  
Haz. : Hazırlayan  
Nşr. : Neşreden  
s. : Sayfa  
ss. : Sayfalar arası  
thk. : Tahkik  
t.y. : Tarihi yok

# GİRİŞ

## 1. Araştırmanın Problemi

Bu araştırmanın problemi, ilmî seviyesi bütün dünyada kabul görmüş Şeyhu'r-reis İbn Sînâ'nın İran bölgesindeki en önemli öğrencilerinden biri olan İbn Zeyle'nin mûsikî nazariyatını inceleyerek onun görüşlerini öğrenmek; önceki nazariyatçılarla benzerlik ve farklılıklarını bulmaktır. Yaptığımız bu çalışma ile bu eserin özelliklerini, onu orijinal kılan yönleri ortaya koyacak; bu eserin geleceğe katkısı olmuş mudur? Varsa bu katkılar nelerdir? sorularına cevap bulmaya çalışacağız.

## 2. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu çalışma, 11. yüzyılda yaşamış İranlı bir filozof ve âlim olan İbn Zeyle'nin müziğe dair eseri olan *el-Kâfi fi'l-Mûsikî*'yi incelemeyi amaçlamaktadır. *el-Kâfi fi'l-Mûsikî*, mûsikî nazariyatına yeni bilgiler eklerken, zamanına kadar geliştirilen müzik teorilerini de kapsamaktadır. İbn Sînâ'nın en yakın öğrencilerinden biri olması, onun eserinin değerini bir kat daha artırmaktadır. Mûsikîden başka matematik, edebiyat ve felsefe alanlarındaki bilgisiyle el-Hakîm ünvanını kazanmış olan İbn Zeyle'nin bu eserinin şimdiye kadar inceleme konusu yapılmamış olması, mûsikî ilmi adına büyük bir eksikliklerdir.

Mûsikî, eski çağlardan beri âlimlerin ve sanatçıların en çok ilgisini çekme ayrıcalığına sahip bir sanat dalıdır.<sup>1</sup> Küçük yaşta birçok ilmi öğrenmiş ve ilimde kendini kanıtlamış olan İbn Sînâ'ya “ilim burada, insan nerede?” dedirten bu ilimle ilgili İslam dünyasında, bilinen ilk nazarî çalışmalar Yunus el- Kâtîp'in (ö. 765) *Kitâbü'n-Neğâm*'ıyla başlamış; mûsikîyi profesyonel anlamda ele alan ve mûsikîye dâir kurallar koyan ilk İslam âlimi ise Kindî olmuştur.<sup>2</sup> Halîfe Me'mun (M. 813-833) zamanında Beytü'l-Hikme'nin kurulması ve tercüme çalışmalarının başlaması, Kindî, Fârâbî ve İbn Sînâ gibi mûsikî âlimlerinin diğer ilimlerle birlikte mûsikî alanında da, var olan bütün kaynakları incelemelerini; böylece ilimde en yüksek seviyelere ulaşmalarını sağlamıştır.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Rauf Yekta, *Türk Müsiki*, Orhan Nasuhioğlu (çev.), Pan Yayıncılık, İstanbul 1986, s.66.

<sup>2</sup> İbn Sînâ, *Mûsikî*, Ahmet Hakkı Turabi (çev.), Litera Yayıncılık, İstanbul 2004, s. II, V.

<sup>3</sup> Mehmet Nuri Uygun, *Safiyüddin Abdülmü'min Urmevi ve Kitabü'l-Edvarı*, (Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1996, s. 13.

Sonraki nazariyatçılar bu âlimlerin bilgilerini temel alarak mûsikî çalışmalarını gelecek zamanlara ulaştırmışlardır. Ancak yazılan eserlerin bir kısmı zamanımıza ulaşmamış; gereken önem verilmediğinden kaybolmuş ya da başka ülkelerin kütüphanelerine taşınmıştır. Çalışmamızın konusu olan İbn Zeyle'nin *el-Kâfi fi'l-Mûsikî* kitabının iki nüshasından birinin Hindistan Rampur; diğerinin Britanya Müzesinde bulunması bu durumun göstergesi sayılabilmektedir.<sup>4</sup>

İbn Zeyle'nin mûsikî düşüncesinin oluşumunda Fârâbî ve İbn Sînâ'nın etkisi olduğu açıktır. Eserinde verdiği bilgiler bu iki âlimle, özellikle de İbn Sînâ ile uyumlu bir görüntü sergilemektedir. Öyle ki *el-Kâfi* ile *Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ*'nın bazı paragrafları birbiriyle kelimesi kelimesine aynıdır. Bu durum, *el-Kâfi*'nin, *Cevâmi*'nin bir kopyası ya da özeti olduğunu düşündürmektedir. Ancak ses perdelerinin isimlendirilmesinde ebced sistemini farklı bir metotla kullanması, ikâ' konusundaki farklı bakış açısı ve zaman zaman önceki âlimleri eleştirmesi, onun sadece bir takipçi olmadığını ortaya koymakta ve ilmî otoritesini kanıtlamaktadır.

İsfahan'da İbn Sînâ ile birlikte bulunmuş; zamanını onunla sohbet ederek geçirmiş İbn Zeyle'nin XI. yüzyıl başlarında yazdığı *el-Kâfi fi'l-Mûsikî* eserini incelemek, Batının Avicenna dediği İbn Sînâ'nın mûsikî nazariyatının daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. Eserde Kindî ve Fârâbî'nin kaybolan eserlerinden alıntılarının da bulunması, eseri mûsikî ilmi açısından daha değerli kılmaktadır. Bütün bu nedenlerle mûsikî konusundaki uzmanlığı ve bilge kişiliği ile kendisine “el-hakîm” lakabı verilen İbn Zeyle'nin Zekeriya Yusuf tarafından Arapça neşri yapılan *el-Kâfi fi'l-Mûsikî* adlı eserinin incelenmesi ve mûsikîye katkılarının tespit edilmesi önem taşımaktadır.

Araştırmamıza başladığımızda *el-Kâfi fi'l-Mûsikî*'nin Türkçe çevirisi ve bu konuda yazılmış bir kitap mevcut değildi. Tez çalışmalarımızın son aşamasına geldiğimizde, 2018 yılında bu konuda yayınlanmış bir çalışmaya şahit olduk. Bu yapıtlar ile tezimizin birbirinden bağımsız çalışmalar olduğunu bu arada belirtmemiz gerekmektedir.

---

<sup>4</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi fi'l-Mûsikî*, Zekeriya Yusuf (thk.), Dâru'l-Kalem, Kahire 1964, s. 5.

### 3. Araştırmanın Kapsamı ve Yöntemi

Bu araştırmamız İbn Zeyle'nin eserinde yer alan ve çoğu nazariyat kitabında ana konuları oluşturan ses, nağme, îkâ' ve bunların belli bir düzenle bir araya getirilmesi anlamına gelen te'lifü'l-lühûn konularını kapsamaktadır. Çalışmamızda İbn Zeyle'nin konu ettiği, o devirde kullanılan veya daha önce kullanılmış bazı mûsikî aletlerine de yer verilmiştir.

Araştırmamızın ilk bölümünde İbn Zeyle'nin hayatı, eserleri, yaşadığı çevre ve dönem incelenerek, sahip olduğu mûsikî nazariyat birikimi ve mûsikî düşüncesini şekillendiren unsurlar ele alınmaktadır.

İbn Zeyle, mûsikîyi te'lif ilmi ve îkâ' ilmi olarak iki bölüme ayırmıştır. Aslında bu, bütün klasik nazariyat kitaplarında izlenen bir yöntemdir. Diğer nazariyatçılar da eserlerine Besmele ile başlayıp (Bu, müslüman yazarlar için geçerlidir) ses ve oluşumu, sesin nefse etkisi, aralıklar, cins, cem', intikal, îkâ' ve te'lif konularında bilgiler vermişlerdir. İbn Zeyle'nin te'lif ilmi başlığında ele aldığı bu konular ikinci bölümü oluşturmaktadır. Çalışmamızda, sesin meydana gelişi, mûsikî kitaplarında çok ayrıntıya girilmediğini gördüğümüz, günümüzdeki fizik biliminin ışığında ele alınmaktadır.

İbn Zeyle'nin, mûsikîyi oluşturan ilimler kapsamında ele aldığı îkâ' konusu, kitabın önemli bir kısmını kapsadığından ve İbn Zeyle'nin nazariyatta yeni bakış açıları getirdiği konulardan biri olduğundan ayrı olarak üçüncü bölümde ele alınmıştır.

Tezimizin son bölümü, *el-Kâfi fi'l-Mûsikî*'de söz edilen mûsikî aletlerinden ud, udun akordu ve ney konularına ayrılmıştır.

Çalışmamızın sonunda ekler bölümünde *el-Kâfi fi'l-Mûsikî*'nin tercümesi yer almaktadır.

İbn Zeyle'nin *el-Kâfi fi'l-Mûsikî* kitabını incelerken kullandığımız kaynakların başında İbn Sînâ'nın *Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ* adlı eseri gelmektedir. Bu eseri Türkçeye tercüme eden Ahmet Hakkı Turabi'nin *Mûsikî* adlı kitabı bize bu konuda çok yardımcı olmuştur.

Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî'nin *Kitâbü'l Edvârî*'nin incelendiği Mehmet Nuri Uygun'un tez çalışması, İbn Zeyle'nin kullandığı ebced notalarının



anlaşılmasında bize çok yardımcı olmuştur.

Mûsikî kavramları konusunda Abdülkâdir Merâgî'nin *Marâgalı Abdülkadir* adlı çalışmasından da istifade edilmiştir.

Ayrıca eserin incelenmesi ve tercümesinde Ahmet Hakkı Turabi'nin *el-Kindî'nin Mûsikî Risaleleri* adlı Yüksek Lisans çalışması; Prof. Dr. Ahmet Çakır'ın "*Alişah b. Hacı Büke'nin (?-500) Mukaddimetü'l-Usûl adlı Eseri*" adlı Doktora Çalışması; M. Cihat Can'ın "*XV. yüzyıl Türk Mûsikîsi Ses Sistemi*" adlı Doktora çalışması; İsmail Rızvanoğlu'nun "*Fârâbî'de İkâ' Teorisi*" adlı Doktora çalışması önemli katkı sağlamıştır.



## BİRİNCİ BÖLÜM

### İBN ZEYLE VE XI. YÜZYILA KADAR MÛSİKÎ ÂLİMLERİ

Evren ve gök cisimleriyle özdeşleştirilip evrendeki ölçü ve oranla arasında bağ kurulduğundan itibaren mûsikî riyâzî ilimler içinde değerlendirilmiştir. İlk İslam filozofu ünvanına sahip âlim olan Kindî'ye göre bir kimse matematik bilgisinden yoksun olursa mûsikîyi anlamayacağı gibi , aritmetik, geometri, astronomi ve mûsikî bilgisinden yoksun olursa nicelik ve niteliğe ait bilgiden de yoksun olur.<sup>5</sup> İslam tarihinde mûsikî ile ilgili nazarî çalışmalar sekizinci yüzyılda yazılmaya başlanmış; dokuzuncu yüzyılın başlarına kadar dış dünyaya açılmayan İslam âlimleri, Beytü'l-Hikme'nin kurulmasıyla Grekçe eserlerden Arapça'ya tercüme yapmış ve her konuda olduğu gibi mûsikî konusunda da en yüksek seviyelere ulaşmışlardır. Bu bölümde hocası İbn Sînâ ile aynı mûsikî düşüncesine sahip olan İranlı filozof ve mûsikî âlimi İbn Zeyle'nin hayatını ve mûsikî nazariyatını oluştururken etkilendiği önceki âlimleri kısaca gözden geçireceğiz.

#### 1.1. İbn Zeyle'nin Hayatı

Adı kaynaklarda Ebû Mansûr el-Hüseyin b. Tahir b. Zeyle<sup>6</sup> ve Ebû Mansûr el-Hüseyin b. Muhammed b. Ömer b. Zeyle<sup>7</sup> olarak geçmektedir. İbn Ebû Usaybia<sup>8</sup> (ö. 1269) onu Ebû Mansûr b. Zeyle ismiyle zikretmiştir. İsfahan'da doğmuştur. Arapça ve Batılı kaynaklarda sadece M.S.1048 (H. 440) senesinde vefat ettiğine dair bilgi verilmiş; doğum tarihi zikredilmemiştir. Beyhâkî, onun ömrünün kısa olduğunu; orta yaşa ulaşmadığını belirtmiştir. Mecûsî olduğu söylenmekte ise de Beyhâkî, bunun doğru olmadığını söyler. Yazdığı *Hay b. Yakzân Şerhi*'nden onun İsmailî de olmadığı anlaşılmaktadır.<sup>9</sup>

İbn Sînâ'nın seçkin öğrencilerinden, eş dostundan olan İbn Zeyle Arap

<sup>5</sup> Ahmet Hakkı Turabi, *el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*, (Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1996, s. 64.

<sup>6</sup> Ali b. Zeyd el-Beyhâkî, *Tarihü Hukemâi'l-İslam*, Memduh Hasan Muhammed (nşr.), Mektebetü's-Sekâfet-i'd-Dîniyye, Kahire 1996, s.115.

<sup>7</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 2, 17.

<sup>8</sup> İbn Ebû Usaybia: Eyyübîler döneminde Dımaşk'ta doğmuş ünlü göz hekimi ve *Uyûnu'l-enbâ fi Tabâkâti'l-Etbbâ* adlı biyografik eserin yazarıdır. Bkz. Mahmut Kaya, "İbn Ebû Usaybia", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 19, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1999, ss. 445-446.

<sup>9</sup> Tahsin Görgün, "İbn Zeyle", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 20, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1999, s. 466.

ilimlerinde, riyâziyât alanında ve mûsikî sanatında mâhir idi. Yazı sanatında usta idi. Tabip ve edip olan İbn Zeyle, Farsî bir mûsikîciydi.<sup>10</sup> Kendisine, üstün bilgili âlimlere verilen “hakîm” sıfatı verilmiştir. İbn Sînâ'nın *eş-Şifâ*'sının “Tabiiyyât” kısmını ihtisar ettiği için bu sıfatın verildiği tahmin edilmektedir. Çalışmalarının çoğunun İbn Sînâ'nın eserlerinin şerh ve özeti olması, onun, hocasının görüşlerinin yayılmasında ne kadar büyük katkısının olduğunu göstermektedir. Eserlerinde, Kindî ve Fârâbî'nin henüz bulunmayan kitaplarından alıntılarda bulunması da yine onun mûsikî ilmine katkılarındanır.<sup>11</sup>

İbn Zeyle, İbn Sînâ'cılığın ana gövdesini oluşturan Horasan ve İran'daki Behmenyâr, Masûmî, Cüzcânî ile beraber önemli talebelerinden biridir.<sup>12</sup> Her gece, Cüzcânî, Ma'sûmî, Behmenyâr ve İbn Zeyle ilim meclisinde toplanır; Cüzcânî, *Kitabü's-Şifâ*'dan; Masûmî, *Kânûn*'dan; İbn Zeyle, *İşârât*'tan; Behmenyâr, *Hâsıl ve'l-Mahsûl*'dan sırayla okur; okuma bittiğinde muğannîler çağırılır ve eğlenilirdi.<sup>13</sup> *el-Mübâhasât*,<sup>14</sup> öğrencileri Behmenyâr ve İbn Zeyle'nin felsefî sorularına İbn Sînâ'nın verdiği cevaplardan oluşmuştur.<sup>15</sup>

İbn Sînâ'nın *Hay b. Yakzân* eserine yazdığı ve A. Ferdinand Mehren'in<sup>16</sup> faydalandığı şerh, onun önemli eserlerindedir. Mehren, D. Kaufman tarafından yayınlanmış İbranice *Hay b. Yakzân* yorumuna da işaret eder. *Hay b. Yakzân* anlatısı, İbn Sînâ'nın metninden yorumlanmıştır. İbn Ebû Usaybia da İbn Zeyle'nin verilerine göre notların yerleştirildiği yorum kitabı (*Livre de Gloses*) *Kitâbü't-Ta'lik*'i İbn Sînâ'nın eserleri arasında sayar. İbn Zeyle, İbn Sînâ'nın *Şifâ*'sına bir özet ve ruh üzerine bir kitap ve çeşitli eserler yazmıştır.<sup>17</sup>

Bilge kişiliğiyle, görüşlerinden süzülen şu sözler oldukça dikkat çekicidir:

Bazı düşmanların bazılarıyla düşmanlık ederlerse, seninle uğraşanların bazıları

<sup>10</sup> Muhammed Ali Ebu Reyân, *Mevsûâtü'l Ulûmi'l İslamiyye ve'l Ulemâü'l Müslimîn*, C. I, Dar ve Matâbiu'l-Müstakbel, Kahire t. y., s. 106.

<sup>11</sup> Görgün, “İbn Zeyle”, *DİA*, c. 20, s. 466.

<sup>12</sup> Dimitri Gutas, *İbn Sînâ'nın Mirası*, M. Cüneyt Kaya (drl.), Klasik Yayınları, İstanbul 2004, s. 152.

<sup>13</sup> Beyhâkî, *Târîhu Hukemâi'l-İslam*, s.73.

<sup>14</sup> İbn Sînâ'nın, öğrencilerinin sorularına verdiği cevaplardan oluşan felsefî eseri.

<sup>15</sup> Mehmet Emin Koç, *İbn Sînâ'nın el-Mübâhasât'ı*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1993, s. XV.

<sup>16</sup> August Ferdinand Mehren (ö. 1902), Danimarkalı müsteşrik. Bkz. *el-Müncid fi'l-Lüğa ve'l-E'lâm*, Dârü'l-Meşrik, 7. Basım, Beyrut 1973, s. 691.

<sup>17</sup> Anne-Marie Goichon, “İbn Zaylâ”, *Encyclopedie de l'İslam (fr.)*, C. 3, E. J. Brill, Leiden 1975, s. 999.

birbirleriyle meşgul olurlar. Gazap ve şehevanî kuvvet karşılaşırlarsa sen, onun eziyetinden kurtulursun. Bunun için Aristo şöyle demiştir: “Şehevaniyeti gazapla olgunlaştır; gazabı şehevaniyetle.” Şu söz de İbn Zeyle’den: “Sana şer isabet ederse, bundan daha şerlisi olabilirdi de; umulur ki sana kötü gelen bu iş ondan daha hayırlı olana çağırıcıdır.”<sup>18</sup>

İbn Zeyle, genç yaşta<sup>19</sup> İbn Sînâ’dan on iki yıl sonra İsfahan’da vefat etmiştir.<sup>20</sup>

Hakkında oldukça az bilgi bulunan İbn Zeyle’nin eserleri:

1.İbn Sînâ’nın *Şifâ*’sındaki Tabiiyyât bölümünün ihtisarı

2.İbn Sînâ’nın *Hay b. Yakzân Risalesi*’ne şerh

3.*Kitâb fi ’n-Nefs*

4.*El- Kâfi fi ’l-Mûsikî*

## 1.2. İbn Zeyle’nin Eserleri

### 1.2.1. *El-İhtisâr min Tabî’iyyâti’s-Şifâ (Eş-Şifâ’nın Tabiiyyât Bölümünün İhtisarı)*

*eş-Şifâ*, İbn Sînâ tarafından yazılan Arapça bir eser olup birçok risâleden meydana gelmiştir. Eser dört kısma ayrılmıştır: Mantık, tabiiyyât, riyaziyyât, metafizik. Üçüncü bölüm olan matematiğin ikinci bölümü *Cevâmi’u İlmi’l-Mûsikâ* adıyla mûsikî ilmine ayrılmıştır. *eş-Şifâ*, ilk defa İbrahim Medkur başkanlığındaki bir heyet tarafından yirmi iki cilt halinde yayınlanmıştır (Kahire 1952- 1983). İbn Zeyle, *el-Kâfi fi ’l-Mûsikî* eserinde *eş-Şifâ*’nın “Tabiiyyât” kısmını özetlemiştir.

### 1.2.2. *Hay b. Yakzân Şerhi*

Soyut kavramların somutlaştırılarak daha iyi anlaşılmasına yardım eden felsefi eser verme, İslam felsefe literatüründe yer alan bir gelenektir. Bu amaçla, İbn Sînâ, İbn Tufeyl ve Şehabettin es-Sühreverdî gibi filozoflar hikâye türünde eserler vermişlerdir. İbn Sînâ’nın *Hay b. Yakzân* adlı eserine üçü Arapça, biri Farsça olmak üzere dört şerh yazılmıştır.<sup>21</sup> Arapça şerhlerden ilki filozofun öğrencilerinden İbn

<sup>18</sup> İbn Zeyle, *El- Kâfi*, s.3.

<sup>19</sup> Goichon, “İbn Zaylâ”, *Encyclopedie de l’Islam*, s. 999.

<sup>20</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 2.

<sup>21</sup> İlhan Kutluer ve Hasan Katipoğlu, “Hay b. Yakzân”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c.

Zeyle'ye, diğerleri Muhammed Abdür-rauf el-Münavî ve Muhammed Bâkır Damad'a aittir. İbn Sînâ'nın Ortaçağdaki Yahudi düşüncesini Hay b. Yakzân üzerinden etkilemesinde İbn Zeyle'nin bu Arapça şerhinin önemli bir etkisi olduğu düşünülmektedir.<sup>22</sup> Farsça şerhin ise Ebû Ubeyd Abdülvahid el- Cüzcanîye ait olduğu sanılmaktadır.<sup>23</sup> İbn Sînâ'nın *Hay b. Yakzân*'ını anlamak için çokça başvurulan, Abrahân İbn Ezra'ya nispet edilen, 1886 yılında David Kaufmann tarafından Berlin'de neşredilen *Khay b. Meqîz* adlı İbrânîce eserde de İbn Zeyle şerhi temel alınmıştır.<sup>24</sup>

Henry Corbin, *Hay b. Yakzân*'ı *Avicenna et la Recit Visionnaire* eserinin ilk cildinde Fransızca, ikinci cildinde Arapça olarak asıl şekline göre yayınlamıştır. Corbin, eserin Farsça şerhini ise Fransızca tercüme ile yayınlamıştır. Eserin modern neşri A. F. Mehren tarafından yapılmıştır. Kitap, insanın bedenî güçlerini aşarak semavî kaynağa ulaşabileceğinden söz etmektedir.<sup>25</sup>

Endülüslü filozof İbn Tufeyl'in de Hay b. Yakzân adlı bir eseri vardır. Ancak bu eserin, aynı geleneği sürdürme dışında İbn Sînâ'nın eseriyle ilişkisi yoktur.<sup>26</sup> M. Şerefeddin Yaltkaya, *Hay b. Yakzân Tercemesi*'ni, İbn Sînâ'nın modern neşrini yapan A. F. Mehren'in *Traites Mystiques d'Avicenne* adlı neşrini gözden geçirerek yayınlamıştır. Yaltkaya metni yorumlamada İbn Zeyle şerhine dayanmıştır.<sup>27</sup>

### 1.2.3. *Kitab fi'n-Nefs*

Ruh üzerine bir eser yazdığı bilinen İbn Zeyle'nin bu eserinin, Aristo'nun *De Anima* adlı ruhla ilgili eserinin şerhi olması muhtemeldir.

### 1.2.4. *El- Kâfi fi'l-Mûsikî* (Müzik hakkında bilinmesi gerekenler)

İbn Zeyle'nin bu kitabı, 1954 senesinde, Londra'da, Britanya Müzesinin Kütüphanesinde mûsikî ile ilgili eserlerin derlendiği bir ciltte bulunmuştur. Burada bulunan kitapların bir kısmı Arapça, bir kısmı Farsçadır.

---

16, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1997, s. 552.

<sup>22</sup> Görgün, "İbn Zeyle", *DİA*, c.20, s. 466-467.

<sup>23</sup> Kutluer ve Katipoğlu, "Hay b. Yakzân", *DİA*, c. 16, s. 552.

<sup>24</sup> Görgün, İbn Zeyle, *DİA*, c. 20, s. 467. ; Kutluer ve Katipoğlu, Hay b. Yakzân, *DİA*, c. 16, s. 552.

<sup>25</sup> Ömer Mahir Alper, "İbn Sînâ", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 20, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1999, ss. 337-345.

<sup>26</sup> İbn Sînâ/İbn Tufeyl, *Hay b. Yakzân*, M. Şerefeddin Yaltkaya- Babanzâde Reşid (çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016, ss. 7-8.

<sup>27</sup> Kutluer ve Katipoğlu, "Hay b. Yakzân", *DİA*, c. 16, s. 552.

### 1.3. *El-Kâfi fi'l-Mûsikî*'nin Özellikleri

“Müzik hakkında bilinmesi gerekenler” olarak tercüme edebileceğimiz ve içeriğinin büyük bir kısmını mûsikîde en önemli konu olan ses ve zamanın oluşturduğu bu kitap 34 sayfadan oluşmuş Farsça bir kitaptır. 220-237 varaktan ciltlenmiştir. Kitabın boyutu 17x9 cm olup, sayfaları 23 satırdan oluşmuştur. Satırlarda ortalama on iki kelime bulunmaktadır.<sup>28</sup>

Zekeriya Yusuf Britanya Müzesi'nde bulunan bu eseri istinsah kişinin Arapça ve mûsikîyi yeterince bilmediğini; müsteşriklerce bilinen nüshanın da bu olduğunu bildirmiştir.<sup>29</sup>

Britanya Müzesinden başka Hindistan'daki Raza Rampur Kütüphanesinde de bu eserin nüshası bulunmuştur. 3097 rakamlı ciltte bulunan bu Rampur nüshası, 21 yaprak ve 40,5 sayfadan meydana gelmiştir. Ortalama 14 kelimelik 17 satırdan oluşan sayfalardan oluşan bu nüsha da Farsçadır ve harekeli değildir. Bu nüshanın ekinde yazma tarihi H. 9. asır; müellifin ismi Ebû Mansûr b. Zeyd olarak verilmiştir.<sup>30</sup>

Zekeriya Yusuf, iki nüshayı karşılaştırmış ve Britanya Müzesi'ndeki nüshanın, Rampur nüshasından çevrildiğini tespit etmiştir. Zekeriya Yusuf, incelediğimiz bu eseri yazarken, Müze nüshasını M; Rampur nüshasını R harfi ile rumuzlamış ve eserinde, yaptığı alıntıları rumuzlarla göstermiştir. Yusuf, iki nüsha arasında kayda değer bir fark olmadığını belirtmiştir.<sup>31</sup>

İbn Zeyle *el-Kâfi fi'l-Mûsikî* eserinde, Kindî, Fârâbî ve İbn Sînâ'nın eserlerini temel almıştır. İbn Zeyle, mûsikî konularını işlerken Kindî ve Fârâbî'nin görüşlerini belirttiği halde hocası İbn Sînâ'dan hiç söz etmemiştir. Hocadan söz etmeme, Fârâbî, İbn Sînâ gibi bazı âlimlerde de görülen bir olgudur. İbn Sînâ'nın, hocalarından temel bilgileri edindikten sonra kendi çalışmalarıyla ilmini artırarak,<sup>32</sup> kendisini otodidakt (hakikati kendi doğrulaması ile saptama); sahip olduğu bilgiyi başkalarına öğretme ve başkalarının bilgilerini yargılama konumunda görmesinin buna neden olduğu

<sup>28</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 4.

<sup>29</sup> İbn Zeyle, *El-Kâfi*, s. 5.

<sup>30</sup> İbn Zeyle, *El-Kâfi*, s. 5.

<sup>31</sup> İbn Zeyle, *El-Kâfi*, s. 6.

<sup>32</sup> Alper, “İbn Sînâ”, *DİA*, c. 20, s. 319.

düşünülmektedir.<sup>33</sup> İbn Zeyle'nin hocasından söz etmeyişi de böyle bir nedene bağlanabilir.

Kitabın ilk cümlesi “Rahman ve Rahîm olan Allah'ın adıyla. İbn Zeyle'nin *el-Kâfi fi'l-Mûsikî* Kitabı. Şeyh Ebû Mansûr el-Hüseyn b. Muhammed b. Ömer b. Zeyle, mûsikî ilmi iki konuyu içine alır, dedi.” Kitabın son cümlesi ise şudur: “Diğer nağmeler bu hile ve tedbirlerle elde edilir.”<sup>34</sup>

Bu kitap gerçekte, İbn Sînâ'nın *eş-Şifâ* eserinin mûsikîyle ilgili kısmının özeti gibidir. İki eser, konularının sıralanışı ve terimlere yüklenen anlamlar yönünden birbirinin aynıdır. Ancak, Kindî ve Fârâbî'nin henüz bulunmayan kitaplarından konuları ihtiva etmesi ve ud nağmelerinin isimlendirilmesinde kendine ait rumuzlar kullanması, *el-Kâfi fi'l-Mûsikî*'nin, İbn Sînâ'nın eserinin sadece özeti olmadığını gösterir. <sup>35</sup> İkâ'ın tedvininde ve nakra sayılarının beyanında da hocası İbn Sînâ'ya muhalefet etmiş; ikâ' konusunda daha kolay bir üslûp takip etmiştir. Eser ayrıca devrinde kullanılan mûsikî terimlerinden söz ettiği için mûsikî tarihinde önemli bir yer tutmaktadır.<sup>36</sup>

Sesin meydana gelişi, nefse etkisi, nağmelerde uyum, ikâ', kompozisyon ve mûsikî aletleri konusunda geniş bilgiler veren bu kitap, yazarının hem mûsikî hem felsefî açıdan ilmî derinliğini gösteren; Arap mûsikî tarihinde az bulunan bir kitaptır.<sup>37</sup>

#### 1.4. İbn Zeyle'nin Yaşadığı Çevre

İbn Zeyle İran'ın önemli şehri İsfahan'da doğmuştur. İslam öncesi dönemde nüfusunun çoğunluğu Zerdüşst olan İsfahan, Müslüman Arapların eline geçtikten sonra hızla müslümanlaşmıştır. Şehir çoğu İranlılar olmak üzere Kûfe ve Basra'dan gelen Araplardan oluşmuştur. Bununla beraber şehirde Mecûsî kültürü devam etmektedir. İsfahan'da ayrıca Yahudi ve Ermeniler de mevcuttur.<sup>38</sup>

İslamın ilk döneminde Hanbelî Sünnîlerden oluşan İsfahan'da daha sonra

<sup>33</sup> Gutas, *İbn Sînâ'nın Mirâsı*, s. 4, 20.

<sup>34</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 4.

<sup>35</sup> Tahsin Görgün, “İbn Zeyle”, *DİA*, c. 20, s. 466.

<sup>36</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 13.

<sup>37</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 16.

<sup>38</sup> Osman Gazi Özgüdenli, “İsfahan”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 22, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2000, s. 498.

Hanefî ve Şafîiler çoğalmıştır. Şehirde az sayıda da olsa Şîî ve İsmâîlîler de vardır. Şîîliği direten İlhanlı Hükümdarına rağmen halk sünnilikte direnmiştir. Safevî hanedanı devrinde başkent olmasından sonra İsfahan'da Şîa güç kazanmıştır. İçinde bulunduğu ortamdandır dolayı İbn Zeyle'nin İsmâîlî olduğu söylene de Hay b. Yakzân şerhinde İsmâîlî görüşlere muhalefet etmesi, fikirlerinin böyle olmadığını ortaya çıkarmıştır.<sup>39</sup>

İsfahan, Abbâsî hilafetinin zayıflaması üzerine mahalli hanedanlıkların mücadele merkezi olmuş; Dülefililer, Saffarîler ve Sâmânîlerden sonra X. yüzyıl başlarında Büveyhîlerin eline geçmiştir. Doğum tarihi bilinmeyen İbn Zeyle'nin M. S. 1048 yılında öldüğü göz önüne alındığında M. S. 932-1062 yıllarında İran ve Irak'ta hüküm süren Deylem asıllı bir hanedan olan Büveyhîler zamanında yaşadığı sonucuna ulaşılmaktadır.<sup>40</sup>

İbn Zeyle, Abbâsî ordularında yer alan Sâsânî Hükümdarı soyundan Büveyh b. Fennâ Hüsrev'in oğullarından Ali'nin M. S. 932 de işgal ettiği; daha sonra Büveyh'in Rüküddevle lakaplı oğlu Hasan'ın oğlu Adudüdevle'nin ele geçirdiği İsfahan'da yaşamıştır. Adudüdevle'nin 983'te ölmesinden sonra oğulları arasında taht mücadeleleri başlamış; Adudüdevle'nin kardeşi Fahrüdevle İran'ın bütününe hakim olmuştur. Adudüdevle'nin oğlu Bahaüdevle'nin 1012' de ölümüyle oğulları arasında taht kavgaları başlamıştır. İbn Zeyle'nin böyle bir dönemde yaşadığı görülmektedir. İbn Zeyle'nin hocası İbn Sînâ da Büveyhî saraylarında bulunmuş ve *el-Kânûn fi't-Tıbb* eserini burada bitirmiştir.<sup>41</sup>

İsfahan tarihte önemli bir ilim merkezi olmuştur. İlim adamları arasında İsfahânî lakaplı bir çok âlimin bulunması, İsfahan'ın bir ilim merkezi olduğunu göstermektedir. Sahib b. Abbad (ö. 995), Ebu'l-Ferec el-İsfahanî (ö. 967), Ragıp el-İsfahânî (XI. yüzyılın ilk çeyreği), İbn Miskeveyh (ö.1030) burada yaşayan ünlü edip ve âlimlerdir.<sup>42</sup>

Şehir XI. yüzyılın başlarında Kâkûyîlerin eline geçmiş; 1050 yılında Kâkûyîlerden alınmıştır. Bir ara Gazneli Mahmud'un eline geçen İsfahan sonra

<sup>39</sup> Görgün, "İbn Zeyle", *DİA*, c. 20, ss. 466-467.

<sup>40</sup> Erdoğan Merçil, "Büveyhîler", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 6, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1992, s. 496.

<sup>41</sup> Erdoğan Merçil, "Büveyhîler", *DİA*, c. 6, ss. 496-500.

<sup>42</sup> Özgüdenli, "İsfahan", *DİA*, c. 22, s. 501.



tekrar Kâkûyî Emîri Alâuddevle'ye dönmüştür. İbn Sînâ *Dânişnâme-i Alâ'î ve el-İşârât ve't-Tenbihât* kitaplarını Alaüddevle'nin himayesinde yazmıştır.<sup>43</sup>

### 1.5. XI. Yüzyıla Kadar İslam Dünyasında Mûsikî

İslamiyetten önce sistemli bir mûsikî faaliyetinin olmadığı Araplarda mûsikî, daha çok sahra mûsikîsi olarak, deve sürücülerinin ezgileri (huda) şeklinde devam etmiştir. Bu dönemde Araplarda ilim olarak gelişmiş bir mûsikîden söz etmek mümkün değildir. Corci Zeydan'ın ifadesine göre “Cahiliye zamanında Araplar mûsikî aleti olarak davuldan başka bir şey bilmezlerdi. İslamiyetin gelişiyle bundan uzak durmuşlarsa da sonradan İran ve Rumların refah ve israfiyla birlikte mûsikîsini de iktibas etmişlerdir.”

Peygamberimiz zamanında Arap toplumu mûsikîden uzak kalmamıştır. Peygamberimiz Kur'an-ı Kerim'in güzel sesle okunmasına önem vermiş; ezanı, sesini beğendiği Bilal-i Habeşî'ye okutmuş; düğünlerde def çalınmasına izin vermiştir. İslam'ın ilk yıllarında Araplar sanatla ilgilenmiş; bu devirde edebiyat ileri bir seviyeye yükselmiş; şairlerin yazdığı şiirlerin en iyileri seçilerek Kabe'nin duvarına asılmıştır. Hz. Ebu Bekir'in eleştirmesine rağmen Hz. Peygamber'in, bayram günü eğlenmelerinin normal olduğunu söyleyerek evde şarkı söyleyen cariyeleri ikaz etmemesi Peygamberimizin mûsikîye bakışını göstermektedir. Mısır Mukavkısının hediyesi olan Mariye-Sîrin kardeşlerden Sîrin'in mûsikîyle ilgilenmesi de o devir mûsikî faaliyetlerinin örnekleridir.<sup>44</sup>

İslam dünyasında fakihlerin bir kısmı tarafından, mûsikî icrası olan gınâya sıcak bakılmazken, mûsikî dinlemek olan semâ hoş görülmüştür. Hoş karşılanmayan mûsikînin dînî ya da din dışı mûsikî olduğu konusunda kesin bir görüş bulunmamaktadır. Mûsikînin İslam'a uygun olmayan ortamlarda ve uygun olmayan sözlerle icrası ise ortamlarla birlikte mûsikînin de reddedilmesine sebep olmuştur.

Emevîler döneminde fetihlerle birlikte değişik kültürlerle karşılaşma sonucu muğannîler (şarkıcılar) saray çevresinden çok ilgi görmüşlerdir. Şarkıcılar, halifelerin siyasî amaçlarına da hizmet etmişler; halîfenin mûsikîye bakışına göre de toplumda kendilerine yer bulmuşlardır. Emeviler döneminde Abdullah b. Cafer, Hz.

<sup>43</sup> Özgüdenli, “İsfahan”, *DİA*, c. 22, s. 499.

<sup>44</sup> H. Yunus Apaydın, “Mûsikî”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 31, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2006, s. 262.

Ali'nin torunu Sukayne gibi kişiler mûsikiyle ilgilenmiş; Muaviye'nin oğlu Halîfe Yezîd de mûsikîyle ilgilenen halifelerin ilklerinden olmuştur.<sup>45</sup>

Abbâsîler döneminde ülkenin refah seviyesi yükselmiş; Beytü'l Hikme'nin kurulmasıyla tercüme faaliyetleri artmış; Grek ülkelerinden eserler tercüme eden Arap dünyası, kendi dışındaki dünya ile tanışmıştır. Abbâsîler döneminde ticaretle ilerleyen ancak sanayii gelişmeyen Araplar, madenlerini işlemek için Afrika'dan, doğu Asya'dan ve Slav ülkelerinden köleler getirmişlerdir. Ayrıca savaşlarda esir alınan gayri Müslimlerle Türkler de köle sınıfını oluşturmuşlardır. Abbâsîlerin zenginleşmesi, zenginlere güçlerini sergileme imkanı vermiş; bu da doğal olarak eğlence hayatını yanında getirmiştir. Emevîler döneminde daha çok efemine olarak nitelenen kadınsı şarkıcılardan oluşan müzisyenler, Abbâsîler döneminde mevâlî denen azatlı kölelerin eklenmesiyle, sarayları ve soyluların evlerini doldurmuşlardır. Muaviye zamanında saraya alınmayan şarkıcılar, Yezid'in zamanında saraya girmişlerdir. Böylece köle ve şarkıcılar ülkenin sosyal ve politik yaşamında etkili olmaya başlamışlardır. Halîfenin çevresini köleler, harem ağaları, erkek ve kadın şarkıcılar sarmış; köle şarkıcılar, kendileri köle olsa da köle olmayanları tatlı bir kölelikle kendine bağlamıştır.<sup>46</sup>

Emevîler döneminde sadece bir kaç halîfe mûsikî ile ilgili iken, hemen hemen bütün Abbâsî halîfeleri mûsikî ile ilgilenmişlerdir. Abbâsî hanedanının başlarında az olsa da Halîfe Mehdî'den sonra mûsikî sanatı sarayda yaşamaya başlamıştır. Harun Reşit gibi bazıları mûsikî ilgilenmeyi dinsel aktivitelere aykırı görmezken, bazıları yararsız ve hatta günah olarak değerlendirilen mûsikînin halifelîğin prestijini sarsacağından endişelenmiştir. Halîfe Mütevekkil, İshak el-Mevsîlî'nin ölümü üzerine, "Devletim bu şeref ve ziynetten mahrum kaldı" derken, Halife Me'mun, aynı kişi için, "Mûsikîşinas olarak tanınmasaydı kendisini kadı yapardım" demiştir.<sup>47</sup> Benzer nedenlerle, 817- 819 yıllarında kısa bir süre halifelik yapan İbrahim b. El-Mehdî (ö. 839), çok iyi flüt çalmasına rağmen, ağzıma hiç flüt koymadım diyebilmek

<sup>45</sup> Ballé Niane, *Le Muğannî Dans La Litterature Arabe du IX. et X. siècle: Kitab el-Eğânî Comme Exemple*, (Doktora Tezi), Strasbourg Üniversitesi Ecole Doctorale des Humanites, Strasbourg 2014, s. 43, 262.

<sup>46</sup> Niane, *Le Muğannî*, s. 369.

<sup>47</sup> Ahmet Hakkı Turabi, "İshak el-Mevsîlî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 22, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2000, s. 536.

için flütte parmaklarını gezdirmiş; üflemei azatlı kölesine yaptırmıştır.<sup>48</sup>

## 1.6. XI. Yüzyıla Kadar Mûsikî Âlimleri ve Nazariyeleri

Mûsikî nazariyatı ile ilgili ilk eser yazan kişinin Emevîler dönemi (M. S. 661-750)'nde yaşayan Yunus el-Kâtip olduğu tespit edilmiştir. Yunus el-Kâtip'in *Kitâbü'n-Neğâm*, *Kitâbü'l-Kıyân*, *Kitâbü'l-Eğânî* ve *Kitâbü'l-Mücerredi'l-Eğânî* isimli eserlerinin hiçbiri zamanımıza ulaşmamıştır. Zamanımıza ulaşmayan eserlerindeki konularla ilgili olarak ancak Ebu'l-Ferec İsfahânî'nin (ö. 967) *el-Eğânî*; Mes'ûdî'nin (ö. 956) *Mürûcû'z-Zeheb* ve İbn Abd Rabbihî'nin (ö. 940) *el-İkdu'l-Ferîd* adlı eserlerinden bilgi almak mümkün olmuştur.<sup>49</sup> *Kitâbü'n-Neğâm* ve *Kitâbü'l-Îkâ'* adlı eserleriyle Halil b. Ahmed el-Ferâhîdî (ö. 791), aynı zamanda Araplarda arûz ilminin de kurucusu olmuş ve mûsikî ile ilgili eserler meydana getirmiştir.<sup>50</sup>

Araplarda bütün türlerde eserlerin yazılması hicretten bir buçuk asır sonra mümkün olabilmiş; yazma zayıflık eseri sayılarak bilgiler hafızadan hafızaya intikal şeklinde korunmuş ve yazı sınırlı sahalarda kullanılmıştır.<sup>51</sup> Bu dönemde Kur'an-ı Kerîm'i ve hadisleri anlamak; kelimelerin hangi anlamda kullanıldığını tespit etmek için mûsikî ile de yakın ilgisi olan şiir önemli bir kaynak olarak kullanılmıştır.<sup>52</sup>

İlim dilinin Arapça olması nedeniyle nazariyat kitaplarının Arapça yazılmış olması dünya milletlerini bütün mûsikî âlimlerinin Arap olduğu yanılgısına götürmüştür. Bu yargıya İslam Dinini kabulle birlikte Türklerin Türkçe olgulara Arapça isimler vermekten çekinmemeleri; Araplar'ın ise Sadettin Arel'in deyimiyle kavramları içiyle beraber kendi ülkelerine göç ettirmeleri sebep olmuştur. Makam, düzum ve sazlardaki Türkçe isimler bunun kanıtıdır. Fârâbî, İbn Sînâ, sonraki devirlerden Abdülkâdir Merâgî (ö. 1435), Ahmed oğlu Şükrullah (ö. 1465), Ladikli Mehmet Çelebi (ö. 1494) hep Arap sanılan Türk müellifleridir.<sup>53</sup>

İbn Zeyle'nin yaşadığı XI. yüzyıla kadar mûsikî ilmine katkıda bulunmuş ve

<sup>48</sup> Niane, *Le Muğannî*, s. 209.

<sup>49</sup> Ahmet Hakkı Turabi, *İbn Sînâ'nın Kitâbü'ş-Şifâsında Mûsikî*, (Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2002, s. 3.

<sup>50</sup> Turabi, *İbn Sînâ'nın Kitâbü'ş-Şifâ'sı*, s. 3.

<sup>51</sup> Nihad M. Çetin, "Ahbar", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 1, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1988, s. 486.

<sup>52</sup> İsmail Cerrahoğlu, *Tefsir Usûlü*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara 1983, ss. 179-180.

<sup>53</sup> Hüseyin Sadettin Arel, *Türk Mûsikîsi Kimindir*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1969, ss. 31-40.

nazariye oluşturmuş; mûsikî âlimlerini şöyle sıralayabiliriz:

### 1.6.1. İbrahim el-Mevsilî (ö. 804)

743 yılında Kûfe’de doğmuş Farsî bir mûsikî âlimidir. Emevî baskılarıyla Kûfe’ye göç eden bir ailenin çocuğudur. Küçük yaşlardan itibaren mûsikîyle ilgilenmiş, bu nedenle birçok yer gezmiş ve muhtemelen Musul’da şöhret bulduğundan dolayı Mevsilî lakabıyla tanınmıştır. Hayatının önemli bir bölümünü Harun Reşit’in sarayında geçirmiştir. 804 yılında Bağdat’ta vefat etmiştir.<sup>54</sup>

Endülüslü Ziryab’ın da hocası olan İbrahim el-Mevsilî, Arap mûsikîsinde klasik ekolün temsilcisidir. Sesinin parlaklığı ve genişliği sebebiyle mûsikî çevresinde muallim-i sâni olarak kabul edilen İbrahim el-Mevsilî, mûsikîyi, eğlendirici, hüznü ve hikmetli olarak sınıflamıştır. İyi bir udî olan İbrahim el-Mevsilî, otuz ud arasından akordu bozuk teli bulup düzelterek kadar sanatında usta bir mûsikîşinastır.<sup>55</sup>

İbrahim el-Mevsilî’nin, Ebu’l Ferec İsfahanî’nin *el-Eğâni*’sinde yer alan, Harun Reşit’in isteği üzerine Fülehy b. Ebu’l Avrâ ve İbn Câmî ile birlikte yüz şarkı sözünün toplandığı bir eser yazdığı bilinmektedir.<sup>56</sup>

### 1.6.2. İshak el-Mevsilî (ö. 850)

Abbâsîler döneminin en tanınmış mûsikîşinaslarından. Babasının Bağdat’a yerleşmesiyle burada üstün bir eğitim görmüştür. Udî Zelzel’in akrabası (dayısı) olması dolayısıyla onun bilgilerinden de istifade etmiştir. Başta Harun Reşit olmak üzere Halîfe Emin, Me’mun, Mu’tasım Billah, Vâsık Billah ve Mütevekkil Alellah’tan ilgi görmüştür. Bağdatta vefat ettiğinde Halîfe Mütevekkil, onun ölümünü ziynetten mahrum kalma olarak değerlendirmiştir.<sup>57</sup>

Klasik Hicaz ekolüne sahip olan ve babası gibi mûsikîde mahallî bir tarzı olan İshak el-Mevsilî, yok olmak üzere olan klasik mûsikî nazariyatını sistemleştirmiştir. Udî Zelzel’in yanında kendini yetiştirmiştir. İshak el-Mevsilî İbn Hurdazbih (ö. 894) ve Ziryab’ın hocasıdır. Çoğu tiz perdelerden başlayan iki yüzden fazla eser

<sup>54</sup> Ebu’l-Ferec el-İsfahânî, *el-Eğâni*, (nşr. Semîr Câbir), C. V, Mektebü’l-İlmiyye, Beyrut 1986, s. 169.

<sup>55</sup> Ahmet Hakkı Turabi, “İbrahim el-Mevsilî”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 21, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2000, ss. 322-323.

<sup>56</sup> Turabi, “İbrahim el-Mevsilî”, *DİA*, c. 21, s. 323.

<sup>57</sup> Turabi, “İshak el-Mevsilî”, *DİA*, c. 22, ss. 536-537.

bestelemiştir. Erkek sanatçıların kullandıkları kafa sesini (falsetto) ilk olarak onun kullandığı söylenmektedir.<sup>58</sup>

Mûsikî ve mûsikîşinâslara dair bilgi veren ilk müellif olarak bilinen İshak el-Mevsilî'nin mûsikîyle ilgili eserleri, *El-Eğânî*'nin kaynakları arasında yer almış; ancak hiçbiri zamanımıza ulaşmamıştır.<sup>59</sup> İshak el-Mevsilî kendisinden önce Halil b. Ahmed'in kitaplarında yer almayan vezin, îkâ', darb gibi konuların geçtiği on dokuz eser yazmıştır. Yaşadığı dönemdeki Grek etkisiyle Pythagorascı düşünceleri olan İshak el-Mevsilî'nin eserleri şunlardır:<sup>60</sup>

1. *Kitâbü'l-Eğâniyyi'l-Kebîr*
2. *Kitâb Eğânî Ma'bed*
3. *Kitâbü'n-Neğâm ve İkâ*
4. *Kitâbü'r-Raks ve'z-Zefn*
5. *Kitâbü'l-Kiyân*
6. *Kitâb Ahbâr-ı Tuveys*
7. *Kitâb Ahbâr-i İzzetü'l-Meylâ*
8. *Kitâb Ahbâri Dellal*
9. *Kitâb Ahbâri Ma'bed ve İbn Süreyc*
10. *Kitâbü'n-Nüdemâ*
11. *Kitâb Kiyâni'l Hicâz*
12. *Kitâb Ahbâri Saîd b. Miscâh*
13. *Kitâb Ahbâri Huneyni'l-Hıyerî*
14. *Kitâb Ahbâri Ğarîd*
15. *Kitâb Ahbâri Muhammed b. Aişe*
16. *Kitâb Ahbâri Ebcer*
17. *Kitâbü Ahbâri Muğannîni'l-Mekkiyyîn*

<sup>58</sup> Turabi, *İbn Sînâ'nın Kitâbü's-Şifâsı*, s. 5

<sup>59</sup> Turabi, "İshak el-Mevsilî", *DİA*, c. 22, ss. 536-537.

<sup>60</sup> Turabi, *İbn Sînâ'nın Kitâbü's-Şifâ'sı*, s. 5.

18. *Kitâb Eġânîhi 'l-letî Ğannâ bihâ*

19. *Kitâbü 'l İhtiyâr minel Eġânîhi li 'l-Vâsık*

### 1.6.3. el-Kindî (ö. 874)

Adı Ebû Yusuf Ya'kûb b. İshak el- Kindî'dir. İlk İslam filozofu olma ünvanına sahip bir filozof olan Kindî, eserleri zamanımıza ulaşan ilk mûsikî âlimidir. Babası, Halife Mehdî, Hâdî ve Harun Reşit zamanında valilik yapan Kindî, zengin bir aile muhitinde yaşamıştır.<sup>61</sup>

Kindî Kûfe'de doğmuş, daha sonra bir kültür merkezi olan Bağdat'a gitmiştir. Küçük yaşta Kur'an-ı Kerim'i hıfzeden Kindî dil, edebiyat, matematik, fıkıh kelam dallarında ilim yapmıştır. Hayatı ile ilgili bilgilerden onun dindar bir kişi olduğu anlaşılmaktadır.<sup>62</sup> Mûsikî tarihçileri Kindî'yi Grek eserlerini şerh edenler grubunda değerlendirmişlerdir. Kindî, Halife Me'mun zamanında Bağdatta açılan Beytü'l-Hikme'de tercüme çalışmalarına katılan kırk kişiden biridir. Büyük ölçüde Grek, Sabîî ve İskenderî felsefelerden etkilenmiştir. O, mûsikî ile gök cisimleri arasında bağlantı olduğunu düşünen Pythagoras'ın<sup>63</sup> görüşlerini takip etmiştir. Ayrıca Ethos doktrinini<sup>64</sup> benimseyerek udun dört teliyle burçlar, ay, dört unsur (hava-ateş-su-toprak) ve gök cisimleri arasında bağlantı kurmuş; bunların insan tabiatını etkilediğini düşünmüştür.<sup>65</sup>

Kindî'nin mûsikî sistemi on iki ses üzerine kurulmuştur. Kindî, iki oktavlık sesi göstermek için uda beşinci bir tel ilave etmiş; İslam dünyasında ebced notasını

<sup>61</sup> Turabî, *el-Kindî'nin Risâleleri*, s. 25.

<sup>62</sup> Turabî, *el-Kindî'nin Risâleleri*, s. 25.

<sup>63</sup> Pythagoras (ö. M.Ö. 500 ): M.Ö. 570'de Sisam adasında dünyaya gelmiş; Güney İtalya'da Kroton'a göç etmiştir. Kroton'fa felsefî, dîni, siyasî denilebilecek aynı fikirdeki insanlardan bir okul kuran Pythagoras'ın etkisi uzun yıllar devam etmiştir. Bazılarınca peygamber olduğu düşünülen Pythagoras her şeyin sayıyla ilgili olduğunu ve evrende her şeyin zıtlardan meydana geldiğini savunmuştur. Ona göre zıtlar, oran ve uyum sayesinde birliğe ulaşır. Sayıları ön plana alan felsefesini Doğu din ve felsefelerinden aldığı; bu nedenle onu Doğuya özellikle Mısır'a gittiği ve görüşlerini bu bölgelerinin kültürünün etkilediği düşünülmektedir. Bkz. Melek Dosay Gökdoğan, "Pisagor", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 34, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2007, ss. 292-293.)

<sup>64</sup> Ethos doktrini: Ethos karakter anlamına gelir. Ahlak ve müzik kavramlarının birleştirilmesi ile müziğin, dinleyen kişinin duygularını, hatta karakterini etkilediğini ve eğitici olarak kullanılabileceğini öne süren doktrin. Bkz. Ayna İsababayeva Apaydın ve Fazlı Arslan, "Antik Yunan Felsefesinde Ahlakî Eğitim Aracı Olarak Müzik", *Değerler Eğitimi Dergisi*, C. 13, Sayı 29, Haziran 2015, s. 323.)

<sup>65</sup> Ahmet Hakkı Turabî, "Kindî, Ya'kûb b. İshak", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 26, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2002, ss. 58-59.

icat eden ve ilk defa nota kullanan âlim olmuştur. Batıda Hockbald'ın kullandığı armoni kavramını ondan iki asır önce kullanan mûsikî âlimi yine Kindî'dir.<sup>66</sup> Bilgilerin özüne ulaşabilmenin yolunun matematikten geçtiğini öne süren Kindî, dörtlü sistem denilen, dört ses ve üç aralıktan oluşan bir sistem kurmuştur. Kindî'nin bir diziyi on iki yarım sese ayırdığı ve bir oktavda on iki sesin bulunduğu bu sistem bugünkü Batı sistemine uygundur.<sup>67</sup> Aristoteles'in yolundan giden Kindî, bir kısmı zamanımıza ulaşmayan on risâle yazmıştır. Bu risâleler şunlardır:<sup>68</sup>

*Risâle fî Hubr Sınâati 't-Te 'lif*

*Kitâbü 'l-Musavvâtî 'l Veteriyye min Zâtî 'l Veteri 'l Vâhid ilâ Zâtî 'l Veteri 'l Aşrati 'l-Evtâr*

*Risâle fî Eczâi Hubriyye fî 'l-Mûsikâ*

*Risâle fî 'l-Lühûn ve 'n-Neğâm*

*Risâle fî Sınâati 'l-Akvâli 'l- Adediyye*

*Muhtasaru 'l-Mûsikâ fî Te 'lifi 'n-Neğam ve Sanâati 'l-Ud*

*Risâle fî Kısmeti 'l-Kânûn*

*Kitâbü 'l A 'zâm fî Te 'lifi 'l-Lühûn*

*Risâle fî Nisebi 'z-Zemâniyye*

*Risâle fî 'l-Medhal ilâ Sınâati 'l-Mûsikâ*

#### **1.6.4. İbn Müneccim (ö. 912)**

Tam adı Ebû Ahmed Yahya b. Ali b. Yahya b. Ebî Mansûr'dur. Babası İshak el-Mevsilî'nin talebesidir. Hocası İshak el-Mevsilî'yi izlediği gibi bazı katkılarda da bulunmuştur. Greklerde sekiz, Araplarda on sekiz olan nağme sayısını hocası gibi on olarak belirlemiş ancak nağmelerde geçişler yaparak melodiyi güzelleştirmiştir. İbn Müneccim'in sadece *Risâle fî 'l-Mûsikâ* adlı eseri günümüze ulaşmıştır.<sup>69</sup>

<sup>66</sup> Turabi, "Kindî, Ya'kûb b. İshak", *DİA*, c. 26, s. 58.

<sup>67</sup> Turabi, *İbn Sînâ'nın Kitâbü 'ş-Şifâ'sı*, s. 10.

<sup>68</sup> Turâbi, "Kindî, Ya'kûb b. İshak", *DİA*, c. 26, s. 59.

<sup>69</sup> A. Hakkı Turabi, "İbn Müneccim", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 21, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2000, ss. 155-156.

### 1.6.5. Fârâbî (ö. 950)

Adı Ebî Nasr Muhammed b. Tarhan b. Uzluğ el-Fârâbî et-Türkî'dir. Türkistan'ın Fârâb şehri yakınlarındaki Vesîç'te 871 yılında doğduğu sanılmaktadır. İlim öğrenmek için Buhara, Semerkand, Merv ve Belh'e sonra da Bağdat'a gitmiştir. Eserlerini Bağdat'ta yazan Fârâbî daha sonra Dımaşk'a ve kısa bir süre Mısır'a gitmiş, sonra yeniden Dımaşk'a dönmüştür. Beş veya altı dil bildiği söylenen Fârâbî felsefe alanında Aristo'dan sonra muallim-i sâni; mûsikîde ise muallim-i evvel olarak anılmıştır. Yunanlıların mûsikî nazariyatını şerh eden ve iyi derecede ud ve tanbur icracısı olmasıyla sadece Grek mûsikîsini tercüme etme rolünde olmayan Fârâbî ses fiziği konusunda da Grek nazariyatlarındaki eksiklikleri tamamlamıştır.<sup>70</sup>

Fârâbî, gök cisimleri ile sesler arasında bağlantı kuran ve sayılara anlam yükleyen Pythagoras'ın görüşlerini benimsememiş; duyuma daha çok önem veren Aristoxenus'u takip etmiştir.<sup>71</sup>

Fârâbî'nin mûsikîye dair eserleri şunlardır:

*Kitâbü'l-Mûsîka'l-Kebîr (Kitâbü Sınâati İlmi'l-Mûsîkâ)*

*Kitâbü İhsâi'l-İkâat*

*Kitâb fi'l-İkâ'ât*

*İhsâü'l-Ulûm (risâle)*

### 1.6.6. İhvân-ı Safâ

X. yüzyılda Basra'da ortaya çıkmış; açıklamadıkları faaliyet ve isimleriyle gizlilik barındıran bir gruptur. Abbâsî Devletinin son zamanlarında kurulan bu topluluğun tam adı İhvanü's-Safâ ve Hullânü'l-Vefâ ve Ehlü'l Adl ve Ebnâü'l-Hamd'dır. Kaynaklarda kurucuları olarak Zeyd b. Rifâa, Ebû Süleyman Muhammed b. Ma'şer el-Büstî el-Makdîsî, Ebû'l-Hasan Ali b. Harun ez-Zencânî, Ebû Ahmed el-Mihricânî ve Avfî geçmektedir.<sup>72</sup>

Hazırlayan esas kişinin Makdîsî olduğu düşünülen elli iki risâle X. yüzyıl

<sup>70</sup>Alaeddin Jebrini, "Fârâbî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 12, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1995, ss. 162-163.

<sup>71</sup>Turabi, *İbn Sînâ'nın Kitâbü'ş-Şifâ'sı*, s. 13.

<sup>72</sup>Enver Uysal, "İhvân-ı Safâ", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 22, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2000, s. 1.



düşüncesini ansiklopedik şekilde açıklayan önemli bir felsefî ve dinî bir eserdir. İhvân-ı Safâ Risâlelerinin beşincisi mûsikî ilmine ayrılmıştır. Bu topluluğun Şii veya İsmailî olduğunu söyleyen yazarlar olmakla beraber ifade ettikleri bazı düşünceleri bunun kesin bir bilgi olmadığını göstermektedir.<sup>73</sup>

İhvân-ı Safâ, toplumu ahlakî yönden geliştirmek için, herhangi bir din mezhep ayrımı yapmayarak bütün din ve mezheplerin görüşlerini kullanmıştır. Metafizik açıklamalarında ise Pythagoras ve yeni Eflatun etkisi görülmektedir. Pythagoras gibi evrenin temelini matematik olduğunu düşünmüşlerdir. Onlara göre matematik insanı tevhide götürür.<sup>74</sup>

### 1.6.7. İbn Sînâ (ö. 1037)

Tam adı Ebû Ali el-Hüseyin b. Abdillâh b. Ali b. Sînâ olan İbn Sînâ, Buhara yakınındaki Efşene köyünde doğmuştur. Ortaçağ âlimlerinin şeyhu'r-reis, Batılıların Avicenna (filozofların prensi) dediği İbn Sînâ, ilim sahibi bir valinin oğlu olarak ilmi konuların tartışıldığı bir ortamda yaşamıştır.<sup>75</sup> Önce Kur'an'ı ezberleyen İbn Sînâ, dil, edebiyat, tıp, matematik ve mantık gibi birçok ilimle ilgilenmiştir. Babasının ölümünden sonra, Sâmânî hanedanlığının içinde bulunduğu sarsıntılar sebebiyle Buhara'yı terketmiş ve hayatını İran çevresinde Hemedan ve İsfahan'daki saraylarda geçirmiş; Büveyhî hükümdarlarına vezirlik yapmış ve tıbbî hizmetlerde bulunmuştur. Gündüzleri devlet hizmetinde bulunan İbn Sînâ, geceleri konumuz olan İbn Zeyle, Behmenyâr ve Ma'sûmî gibi öğrencilerle dersler yapmıştır.<sup>76</sup>

Felsefenin en çok mantık, tabiiyyat ve ilahiyat konularıyla ilgilenen İbn Sînâ Kindî'nin kurduğu felsefeyi geliştirmiş; fikir olarak değil metot olarak Aristo'yu takip etmiş; ansiklopedik olduğu gibi nazım ve hikaye tarzında da felsefî eserler yazmıştır.<sup>77</sup> Çok zeki olması sebebiyle hocası tarafından, babası, ilimden başka şeylerle uğraştırılmaması konusunda uyarılan İbn Sînâ'nın iki yüz elli eseri günümüze ulaşmıştır. Bu eserlerden *Dânişnâme-i 'Alâ'î* ve bir kaç Farsça olup diğerleri Arapçadır. Aristo, Grek müfessirleri, Kindî, Fârâbî ve İhvan-ı Safâ, İbn Sînâ'nın görüşlerini oluşturmasında etkili olan şahsiyetlerdir. Şîî olduğu

<sup>73</sup> Uysal, "İhvan-ı Safâ", *DİA*, c. 22, s. 1.

<sup>74</sup> Uysal, "İhvan-ı Safâ", *DİA*, c. 22, s. 2.

<sup>75</sup> Alper, "İbn Sînâ", *DİA*, c. 20, s. 320.

<sup>76</sup> Gutas, *İbn Sînâ'nın Mirâsı*, s. 17, 33.

<sup>77</sup> Alper, "İbn Sînâ", *DİA*, c. 20, s. 322.

konusundaki iddialar kendisi tarafından reddedilmiştir.<sup>78</sup>

Fârâbî gibi İbn Sînâ da mûsikîde Grek ilmini takip eden durumunda olmamış; bilgilerini dönemlerindeki icra ile birleştirmiş, geliştirmiş ve nazariyelerini kendi temelleri üzerine kurmuştur. Günümüzde de gerek Türk gerek İran ve gerek Arap mûsikî nazariyatında İbn Sînâ'nın izi devam etmektedir.<sup>79</sup> Kullandığı dilin edebî ve teknik olması onun eserlerinin Fârâbî ve Grek yazarlardan daha üstün tutulmasına sebep olmuştur.<sup>80</sup> Tıp ve felsefe alanında birçok eseri bulunan İbn Sînâ'nın bazıları konu başlığı verilerek bazıları da ansiklopedik eserlerin özel bölümlerinde olmak üzere mûsikî ile ilgili çok önemli eserleri vardır.

İbn Sînâ'nın mûsikîye dair özel bölüm ayırdığı eserleri:<sup>81</sup>

1. *Kitâbü 'ş-Şifâ-Cevâmiu İlmi 'l-Mûsikâ* (Eserin üçüncü kısmı olan riyâziyyâtın on ikinci bölümü)
2. *Kitâbü 'n-Necât-Muhtasar fî İlmi 'l-Mûsikâ*
3. *Dânişnâme-i 'Alâ'î* (Eserdeki mûsikîye dâir bölüm en-Necât'taki bölümün hemen hemen aynıdır.)

Mûsikîye dair konular içeren eserleri:

1. *Risâle fi 'l-Hurûf*
2. *Risâle fi 'n-Nefs*
3. *Fî Beyâni Aksâmi 'l-Ulûmil-Hikemiyye ve 'l-Akliyye*
4. *El-Kanûn fi 't-Tıbb*
5. *Kitâbü 'l-Levâhık*
6. *El-Medhal ilâ Snâati 'l-Mûsikâ*

<sup>78</sup> Turabi, *İbn Sînâ'nın Kitâbü 'ş-Şifâ'sı*, s. 16.

<sup>79</sup> Turabi, *İbn Sînâ'nın Kitâbü 'ş-Şifâ'sı*, s. 17.

<sup>80</sup> Gutas, *İbn Sînâ'nın Mîrâsı*, s. 139.

<sup>81</sup> Turabi, "İbn Sînâ", *DİA*, c. 20, s. 337.

## İKİNCİ BÖLÜM

### *EL-KÂFÎ Fİ'L-MÛSİKÎ'DE ELHAN İLMİ*

İbn Zeyle'ye göre mûsikî iki konuyu içine alır. Bu konulardan birincisi uyum ve uyumsuzluk yönünden nağmelerin halleri (ilmü't-te'lîf); ikincisi, nağmelerin arasına giren zamanların miktarı (ilmü'l-îkâ')dır. Ona göre lahnin kompozisyonu bu iki konuyu kapsar. İbn Zeyle'nin, nağmelerle ilgili ses, sesin meydana gelişi, aralık, nağmelerde uyum, cins, cem' ve intikal konularını te'lîf ilmi içerisinde değerlendirdiği görülmektedir.<sup>82</sup> Kindî de İbn Zeyle gibi nağmeler meydana getirme ilmini mûsikî; mûsikîyi ise ilmü't-te'lîf olarak isimlendirmiştir.<sup>83</sup>

Mûsikî âlimlerinin hepsinin mûsikîyi nağme, îkâ' ve te'lîf konusu üzerine bina ettikleri görülmektedir. İbn Zeyle'nin hocası İbn Sînâ'ya göre mûsikî, uyum ve uyumsuzluk yönünden sesleri ve bu sesler arasındaki zamanları araştıran matematiksel bir ilimdir. Çünkü bunların bilinmesiyle kompozisyon ilmi bilinmiş olur.<sup>84</sup>

#### **2.1. Mûsikînin Tanımı**

Mûsikî ölçülü seslerin uyum içerisinde bir araya getirilmesiyle oluşan, insan ruhunu etkileme gücüne sahip bir olgudur. Âlimler çeşitli özelliklerini ön plana çıkararak mûsikî tanımları yapmışlardır.

Abdülkâdir Merâgî (ö. 1435) “mûsikî ilminin amacı, uyumlu sesleri sazlarda ortaya koyarak dinleyenlerde zevk meydana getirmektir” demiştir. Ancak ona göre notaların sadece düzenlenmiş olması güzel bir mûsikî eseri için yeterli değildir. Zîra lahn kelimesi etimolojik olarak melodideki mülayimliği (uyumu) kapsamaktadır.<sup>85</sup>

Ali Şah b. Hacı Büke (ö. 1500) mûsikîyi matematik ilminin içerisinde bir dal olarak görmüş ve mûsikî ilmini, ses yığınlarının uyumlu şekilde düzenlenmesi için gerekli kaidelerin bilinmesi olarak tanımlamıştır.<sup>86</sup>

<sup>82</sup> İbn Zeyle, *El-Kâfî*, s. 17.

<sup>83</sup> Turabi, *el-Kindî'nin Risâleleri*, s. 2.

<sup>84</sup> İbn Sînâ, *Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ*, Zekeriya Yusuf (thk.), Matbaatü'l-Emîriyye, Kahire 1956, s. 9.

<sup>85</sup> Abdülkâdir Merâgî, *Makâsidü'l-Elhân*, Takî Bîniş (thk.), Mecmuâi Mütûn-i Fârisî, nr. 24, Tahran 1977, s. 8.

<sup>86</sup> Ahmet Çakır, *Alişah b. Hacı Büke (?-1500)'nin Mukaddimetü'l-Usûl Adlı Eseri*, (Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1999, s. 17, 18, 110.

Mûsikîyi matematik ilimlerinin en şerefli si sayan Ladikli Mehmet Çelebi'ye göre mûsikî, uyum ve uyumsuzluk yönünden nağmelerin durumunu; bestenin nasıl kurulacağını; usûl vuruşlarındaki vezinlerin zamanlamasını anlatan riyâzî bir ilimdir.<sup>87</sup>

Dimitrie Cantemir de (ö. 1723) mûsikîde uyuma ve ölçünün önemine değinerek ölçüsü olmayan, nerede başlayıp nerede bittiği belirlenmeyen sesle yapılan faaliyetin, mûsikî icra etmek değil bağırarak olduğunu söylemiştir. Buna bağlı olarak kuşların çıkardığı sesler hoş gitse de mûsikî nağmesi sayılmamıştır. Kendi çıkardığı sesleri ölçü ve düzene koyabilen tek canlı da insandır. Ona göre akıl ile ilgisi göz önüne alındığında mûsiki ilmi bir bakıma akıl sahibi olmanın delili sayılabilir.<sup>88</sup>

Kutbunnâyi Osman Dede de (ö. 1729), kalpten gelen sesin yine kalbe ulaşacağını, ses ve sözün mutlaka uyum içerisinde olması gerektiğini söylemiştir.<sup>89</sup>

XX. yüzyıl mûsikîi bilginlerinden Rauf Yekta Bey'e (ö. 1935) göre mûsikîi mükemmel, ancak karışık bir lisanıdır. Rauf Yekta vezin ve ahenk temeline dayandığından mûsikîyi bir ilim ve şiirle ilgili bir sanat olarak görmüştür.<sup>90</sup>

## 2.2. Sesin Meydana Gelişi ve Sebepleri

Ses, canlıların çeşitli fiziksel ihtiyaçlarını gidermeleri için onlara verilmiş bir özelliktir. Sadece insana mahsus bir durum olmak üzere uyumlu nağmelerin bir araya getirilmesiyle de insan ruhunu derinden etkileyen bir unsur ve sanat haline gelir. Ses, bir fizik olayı olduğundan fiziğin; kulağa hoş gelme niteliği ile de estetiğin konusudur.<sup>91</sup> Ses, özellikle güzel ses Allah'ın insana hediyesidir.<sup>92</sup>

İbn Zeyle, *el-Kâfi fi'l-Mûsikî*'de sesi, kuvvetli bir cismin, mukavemet eden kuvvetli bir cisme çarpması ve bunun sonucunda aralarındaki hava akımının dalgalar halinde kulağa ulaşması olarak açıklamıştır. Ona göre bu, cismin cisme vuruşundan

<sup>87</sup> Mehmet Tıraşçı, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Tarihi*, Kayıhan Yayınları, İstanbul 2017, s. 115.

<sup>88</sup> Dimitrie Cantemir, *Kitabü İlmi'l-Mûsikî alâ Vechi'l-Hurûfât* (Mûsikîyi Harflerle Tespit ve İcra İlminin Kitabı), C. I, Yalçın Tura (haz.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001, ss. 36-37.

<sup>89</sup> Tıraşçı, *Türk Mûsikîsi*, s. 161.

<sup>90</sup> Tıraşçı, *Türk Mûsikîsi*, s. 194.

<sup>91</sup> Bourgeois, P, "La Musique des Origines a Nos Jours", *Larousse de la Musique du Dufourcq*, Librairie Larousse, Paris 1946, ss. 1-6.

<sup>92</sup> Ferdi Koç, *Abdülaziz b. Abdülkâdir Meragî ve Nekâvetü'l-Edvâr'ı*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 2017, s. 148.

da meydana gelebilir.<sup>93</sup> Bu tarif kendisinden önceki ilim adamlarının ses tarifleriyle aynı olduğu gibi aradan bin yıla yakın zaman geçtiği halde sonrakilerle de aynıdır.

Kindî sesin, ciğerlerden gelen havanın yükselerek nefes borusuna çarpması; dil ve gırtlak yoluyla buna şekil verilmesiyle ortaya çıktığını belirtmiştir. Gırtlak genişliği ve darlığına göre sesin inceliği ve kalınlığı değişir. Sesin mizaçla da çok ilgisi vardır. Tabiatı yumuşak olan kişinin sesi de yumuşak ve berrak olur.<sup>94</sup>

Fârâbî'ye göre bir cismin havada, havanın bir cisimde titrememesi durumunda ses ortaya çıkmaz. Fârâbî, havada kırbacın kuvvetle vurulmasıyla da iki ters rüzgarın çarpıştığını ve bunun sesi meydana getirdiğini belirtmiştir.<sup>95</sup>

Fârâbî'ye göre cisimlere baskı uygulandığında cisim ya mukavemet etmez, ona boyun eğer, içe doğru yönelir; ya yumuşak katı cisimlerde olduğu gibi kendisinin derinliğine döner, baskı yapanın hareket ettiği yöne yönelir; ya da yumuşak cisimlerde olduğu gibi iten cismin üzerine yönelir. Böyle olduğunda ses bulunmaz. Vurulan cisim vuran cisme mukavemet edemiyorsa ses ortaya çıkmaz. Fârâbî'ye göre işitme, vuran ve vurulan cisim arasından çıkan havanın birleşmesiyle meydana gelir. Fârâbî ses olması için vurulanın kuvveti olmaksızın iten kuvvetin olması gerektiğini; yani sesin ortaya çıkmasında vuran cismin etken olduğunu belirtmiştir.<sup>96</sup> Fârâbî'nin vuran cismin kuvvetli olmasının şart olduğu görüşüne Merâğî itiraz etmiş; sesin baskıya uğrayana ait olduğunu; ud, ney, kase, tas ve levhalarda sesin hep baskıya uğrayan tarafından çıkarıldığını öne sürmüştür.<sup>97</sup> Abdülkâdir Merâğî'ye göre ayrıca sesin işitilebilecek şekilde çıkması için içten bir baskı ile gelmesi gerekir. Böyle olmadığında insanda olduğu gibi normal nefes alma olur ve bu dışarıdan duyulmaz.<sup>98</sup>

İnsanın ses oluşturma sistemi en eski ve en mükemmel sistemdir. İnsan ses sistemini oluşturan organlar akciğerler, gırtlak ve ses bölgesi denilen, gırtlaktan

---

<sup>93</sup> İbn Zeyle, *El- Kâfi*, s. 17.

<sup>94</sup> Turabi, *el-Kindî'nin Risâleleri*, s. 185, 186.

<sup>95</sup> Cemal Karabaşoğlu, *Abdülkâdir-i Merâğî'nin Makâsıdu'l-Elhân Adlı Eseri*, (Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2010, s. 100.

<sup>96</sup> Ebû Nasr Muhammed b. Muhammed b. Tarhan, *el-Fârâbî*, Ğattâs Abdulmelik Haşebe ve Mahmut Ahmet el-Hıfînî (thk.), *Kitâbü'l-Mûsîkal-Kebîr*, C. I, Dâru'l-Kâtibi'l Arabî, Kahire 1967, ss. 212-214.

<sup>97</sup> Ubeydullah Sezikli, *Abdülkâdir Merâğî ve Câmiu'l-Elhân'ı*, (Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2007, s. 53.

<sup>98</sup> Sezikli, *Câmiu'l-Elhân*, s. 96.

başlayan, yutak ve ağız kapsayan parçalardır. Gırtlığın alt kısmında ses telleri de denilen kıvrımlar vardır. Burada akciğerler hava kaynağı; ses kıvrımları titreşim elementi; ses bölgesi rezonatör görevi yapar. Ses çıkarılırken önce akciğerler hava ile doldurulur. Hava, ses kıvrımlarına basınç yapar. Kıvrımların arasından geçen hava yutağa gelir. Kıvrımlar yeniden birleştiğinde yeni bir basınç gelir. Ses kıvrımları, akciğerler ve soluk borusu ile yutaktaki hava basınçlarının arasındaki basınç farkına göre belli frekansta açılma-kapanma işlemine devam eder. İnsandaki ses oluşum sistemi, üflemeli bir çalgıya benzer.<sup>99</sup>

Ses belli bir frekansta titreşim yapan bir kaynaktan yayılan, enerjiye sahip dalgaların kulağa ulaşması ve beyinde algılanması olayı olarak tanımlanmaktadır.<sup>100</sup> Ses, titreşime sebep olan bir kaynağın hareketi ile başlar. Titreşim, gerilmiş bir tel, bir borunun içindeki hava sütunu, gırtlaktaki ses telleri denilen kıvrımlar gibi bir element üzerinde meydana gelir. Bunların yay, mızrap, çekiç, dudaklar gibi bir uyarma mekanizmasıyla uyarılmasıyla akustik enerji ortaya çıkar ve ses meydana gelir. Bu akustik enerji havadaki boyuna dalgalarla<sup>101</sup> (sıkışma ve genleşme bölgelerinden oluşan dalgalar) alıcıya (kulak ve beyin) ulaştırılır.

Havada ilerleyen ses dalgalarının kulak zarını kendi frekansına uyacak şekilde titreştirmesiyle enerji, vücudun en küçük kemiklerinden olan çekiç, örs ve üzengi kemikleri vasıtası ile oval pencere zarına, oradan da iç kulaktaki perilemf sıvısına aktarılır ve onu dalgalandırır. Sıvı içindeki taban zarındaki tüylerin hareketlenmesiyle de bu bölgelerin altındaki sinir hücreleri uyarılır; uyarılan nöronlar beyne sinyal gönderir. Uyarılan nöronların yerine göre pest ve tiz perdeler algılanır.<sup>102</sup> Kulak zarı ve kemikçiklerin en önemli görevi, hava ortamından sıvı ortama geçişi sağlamak ve iç kulak sıvılarının akustik direncinden oluşan enerji kaybını karşılamaktır. İç kulaktaki tüylü hücreler mekanik enerjiyi elektrik enerjisine çevirir ve elektrik sinyallerinin beyne gönderilmesiyle işitme meydana gelir.<sup>103</sup>

Sesin işlevini yerine getirmesi için ise en önemli iletişim organı kulaktır.

<sup>99</sup> Ayhan Zeren, *Müzik Fiziği*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2003, ss. 242-245.

<sup>100</sup> Mehmet Gündüz ve Hayriye Karabulut, *Odyolojide Temel Kavramlar ve Yaklaşımlar*, Nobel Tıp Kitabevleri, İstanbul 2015, s. 23.

<sup>101</sup> Boyuna dalgalar: Dalga'nın hareket doğrusu ile ortamın taneciklerinin titreşim doğrultusunun aynı olması. (Bkz. Zeren, *Müzik Fiziği*, s. 66.)

<sup>102</sup> Zeren, *Müzik Fiziği*, s. 106.

<sup>103</sup> Gündüz ve Karabulut, *Odyolojide Temel Kavramlar*, s. 23.

Kulak, bir enerji çeviricisidir. Kulak sesleri toplayarak iletir ve akustik enerjiyi elektrokimyasal enerjiye çevirir. İster bir tehlikeyi fark etmek, ister müzik dinlemek için olsun her türlü iletişim için işitme gereklidir.<sup>104</sup> Titreşimleri kulağa taşıyan unsur, içinde tanecikler bulunan havadır. İçinde madde bulunmayan uzay parçası iletimi sağlamaz.<sup>105</sup> Mûsikî âlimlerinin, sesi ileten ortamı hava parçaları terimiyle ifade ederken havada bulunan tanecikleri kastettikleri ortaya çıkmaktadır.<sup>106</sup>

Bir mûsikî aletinin tellerine vurma ile tel üzerinde enine dalgalanma olur. Eşiklerin arasına hapsedilen dalga enerjisi eşikten kaçarak akustik enerjiye dönüşür. Teldeki veya hava sütunundaki titreşim bir süre sonra söner. Mûsikîde seslerin devam etmesi gerekmektedir. Bu nedenle devamlı enerji verilmesi ve titreşim hareketinin yinelenmesi gerekir.<sup>107</sup>

Odyolojinin<sup>108</sup> verilerine göre işitme için gerekli olan titreşimler devam ettiği sürece ses dalgalarının iletimi devam etmektedir. İnsan kulağının işitme sınırında olan, periyodik olarak saniyede en az 15-20 Hz, en çok 15000-20000 Hz arasındaki eden dalgalar ses olarak nitelendirilmektedir. Ses olarak duyma sınırını oluşturan bu seslerin hepsi müzikte kullanılan ses aralığına dahil değildir. Müzikte kullanılan en pest seslerin frekansı yaklaşık 27,5 Hz, en tiz sesler, 4000 Hz dolayındadır. Müzikte algılanabilen sesler en çok 12000 Hz ölçüsündedir.<sup>109</sup> Kulağa gelen her titreşim düzenli değildir. Ancak matematiksel bir düzene sahip titreşimler müzikal ses olarak algılanmaktadır.<sup>110</sup> Müzikte kullanılan sesler tek bir dalga boyundan çıkan basit sesler değildir. Ses, ışık dalgalarının birbirine karışarak, baskın olan rengin görünmesi gibi çeşitli boylardaki ses dalgaları içeren basit seslerin bir araya gelmesiyle işitilir.<sup>111</sup>

### 2.3. Sesin Pestliği ve Tizliği

Tizlik ve pestlik, sesteki incelik ve kalınlık özelliğidir. Sesin inceliği veya kalınlığı ses perdesi<sup>112</sup> terimi ile ifade edilmektedir. Ses perdesinden çıkan sesin

<sup>104</sup> Mesut Kaya ve Mehmet Gündüz, *Odyolojide Temel Kavramlar*, Nobel Tıp Kitabevleri, İstanbul 2015, s. 61.

<sup>105</sup> Zeren, *Müzik Fiziği*, s. 63.

<sup>106</sup> Fârâbî, *Mûsîka 'l-Kebîr*, C.I, s. 213.

<sup>107</sup> Zeren, *Müzik Fiziği*, s. 2-20.

<sup>108</sup> Odyoloji: İşitme bilimi

<sup>109</sup> Zeren, *Müzik Fiziği*, s. 99, 100.

<sup>110</sup> Erol Belgin ve A. Sanem Şahli, *Temel Odyoloji*, Güneş Tıp Kitabevleri, Ankara 2017, s. 21, 22, 35.

<sup>111</sup> Ayhan Zeren, *Müzik Sorunlarımız Üzerine Araştırmalar*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2003, s. 17.

<sup>112</sup> Ses perdesi: Sesin incelik ve kalınlığının algısal karşılığıdır. (Yüksel ve Gümüş, *Odyolojide Temel*

tizliği ve pestliği sesin frekansı<sup>113</sup> ile ilgilidir. İnce sesler yüksek frekansa sahip iken kalın sesler düşük frekansa sahiptir.<sup>114</sup>

İbn Zeyle'ye göre sesler bazen yüksek ve alçak; bazen pest ve tiz olarak farklılık arz eder. Pestlik ve tizlik, uyum ve uyumsuzlukta nağmenin hükmünü farklılaştıran unsurlardır. Ona göre sebepler artarsa, bir oran üzerine sonuçlar da artar. Bunun aksi de böyledir. Mûsikî aletlerindeki tellerde de durum aynıdır. İbn Zeyle'ye göre nağmelerin pestliği veya tizliği birbirine kıyasladır. Pest bir nağme, kendisinden daha pest olana göre tizdir. Tizlikteki artış pestlikte noksanlığa sebep olur. Telli mûsikî aletlerinde pestlik ve tizlik uzun telin kısa tele oranı nispetinde olur. Tel uzunluğunun yarısından elde edilen nağme, bütün nağmenin katıdır.<sup>115</sup>

İbn Zeyle'ye göre tizliğin sebepleri bazı cisimlerde vurulan şeyin sertliği ve yumuşaklığı; bazılarında gerginliğinin şiddeti ve kısalığı; hava çıkış yolunun darlığı; üfleme yerine yakınlığıdır. Yüzeyin pürüzsüzlüğü ve yumuşaklığı; dalgalanan hava parçalarının sıklığı da tizlik sebebidir. Bu sebeplerin sonucunda oluşan tizlik, lezzet ve kuvvet meydana getirmektedir. Bunların zıddı ise pestlik sebebidir.<sup>116</sup>

Fârâbî çarpmanın şiddetinin tizlik sebebi olduğunu söylemiş; Urmevî ise buna itiraz ederek ud teline sert vurmanın tiz sese sebep olmadığını; bunun ancak nefesli çalgılarda geçerli olduğunu söylemiştir. Çünkü bu çalgılarda üfleyişin şiddetine göre daha tiz sesler elde edilmektedir. Telli çalgılarda telin belli bir yerinden sadece bir nota çıktığı halde üflemeli aletlerde nefesin kuvvetine göre bir yerden hem pest, hem tiz nota çıkabilir.<sup>117</sup> Pestlik ve tizlik, kalınlıkla da ilgili olduğundan udun en kalın teli olan bam teli atmış dört katlı olduğu halde mesles teli kırk sekiz, mesna teli otuz altı ve zîr teli yirmi yedi katlıdır.<sup>118</sup>

İbn Zeyle eserinde sesle ilgili olarak sesin pürüzlü ya da pürüzsüz ortamlarla

---

*Kavramlar ve Yaklaşımlar*, s. 26.)

<sup>113</sup> Frekans: Bir saniyedeki titreşim sayısıdır. Havadaki moleküllerin sıkışma ve gevşeme hareketi ile oluşmaktadır. Bkz. M. Gündüz, *Odyolojide Temel Kavramlar ve Yaklaşımlar*, s. 24.

<sup>114</sup> Mustafa Yüksel ve Nebi Mustafa Gümüş, (Mehmet Gündüz, edt.), *Odyolojide Temel Kavramlar ve Yaklaşımlar*, Nobel Tıp Kitabevleri, İstanbul 2015, s. 27.

<sup>115</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 18.

<sup>116</sup> İbn zeyle, *el-Kâfi*, s. 18.

<sup>117</sup> Sezikli, *Câmiu'l-Elhân*, s. 12.

<sup>118</sup> M. Cihat Can, *XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatı (Ses Sistemi)*, (Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2001, s. 58.



temasının seste tizlik ya da pestlik oluşturduğunu belirtmiştir.<sup>119</sup> Gerçekten de ortamın pürüzlü olması sesi etkilemektedir. Ses bir yüzeye çarptığında yön değiştirir. Yansıtıcı yüzeyin girinti çıkıntıları, yansıyan sesin dalga boyundan küçük ise yansıma düzgün; büyükse yayıncı olur. Ses dalgalarında aktarılan dalga boyları arasında armonik bir uyum varsa tını<sup>120</sup> veya melodi; dalga boyları gelişigüzel sıralanıyorsa gürültü ortaya çıkar.<sup>121</sup>

İbn Zeyle, hissedilir zaman kalan sesi nağme olarak adlandırmıştır. Günümüz tıp bilgilerine göre de sesin duyulabilmesi için bir süre durması gerekir. Durasyon (süreç) terimi ile açıklanan sesin kalış süresi, uyarının başlangıcından sonuna kadar olan zamanın uzunluğudur.<sup>122</sup> Bir sesin frekans ve şiddet analizinin yapılabilmesi için zaman eşiği denilen 10-15 ms. süre kulağa gelmesinin sürmesi gerekir. Bu sürenin uzun olması algılanan perdeyi değiştirmez.<sup>123</sup>

İbn Zeyle pest ve tiz, farklı iki nağmenin bir araya gelmesiyle aralığın meydana geldiğini belirtmiştir.<sup>124</sup>

#### 2.4. Sesin Nefse Etkisi

İbn Zeyle'ye göre ses, kişiye iki yönden etki yapar: Onlardan biri, kompozisyonunun hoş gitmesi; ikincisi, ona benzemesidir. Onun söz ettiği ses, uyumlu nağmelerden oluşmuş hoş giden sestir. İbn Zeyle'ye göre ses, özellikle insanın ruhu için çok faydalıdır. Gam ve elem meydana geldiğinde veya öfke ve zarar veren bir olayda onu teskin eder. Ses, uyumlu ve oranlı bir kompozisyonla süslenirse insan ruhu için etkileyici olur.<sup>125</sup> Gazzâlî “Kalpte öyle bir fazilet (vecd) vardır ki sözle ifade edilemez. Vecd ancak mûsikî dinlenince duyulan haldir.” diyerek mûsikînin insan üzerindeki etkileme gücünü belirtmiştir.<sup>126</sup>

Günümüzde yapılan tıbbî araştırmalar uyumlu aralık ve ritimle düzenlenmiş

<sup>119</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 18.

<sup>120</sup> Tını: Bir sesin pestliği ve tizliği ile ilgili sesi tanıtan özelliktir. Aynı yüksekliğe sahip olduğu halde iki ses arasındaki fark tını farklılığıdır. Müzikte her nota farklı bir tınıya sahiptir. Sesin bileşimindeki frekanslar ve genliğe bağlı olarak sesin karakterini oluşturan özellik (Zeren, *Müzik Fiziği*, s. 161.

<sup>121</sup> Yüksel, *Odyolojide Temel Kavramlar*, s.25.

<sup>122</sup> Selim Ünsal, vd., Mehmet Gündüz (edt.), *Odyolojide Temel Kavram ve Yaklaşımlar*, Nobel Tıp Kitabevleri, İstanbul 2015, s. 203.

<sup>123</sup> Zeren, *Müzik Fiziği*, ss. 153-154.

<sup>124</sup> İbn Zeyle, *el- Kâfi*, s.19.

<sup>125</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 19.

<sup>126</sup> Uygun, *Safiyüddin*, s. 2.

nitelikli müziğin, ruhsal yararının yanında özellikle ilk üç yaşta fiziksel olarak da beyin gelişiminde çok büyük bir rolü olduğunu göstermiştir. Sesin ve sessizliğin belirli bir zaman aralığında ifade edildiği sanatsal form olan mûsikî, ritme sahip olma özelliğiyle beyin gelişimini de etkilemektedir.<sup>127</sup>

İbn Zeyle'ye göre insan sesinin özelliklerinden olan, sesi alçaltma, yükseltme, yavaşlatma, hızlandırma ve pestten tize veya tizden peste geçişler, insan ruhuna uygun olarak çeşitli durumları hayal ettirir. Buna göre bazı kompozisyonlar insan ruhunu zayıftan kuvvetliye; bazıları ise kuvvetliden zayıfa; bazısı sevinçten üzüntüye, bazısı üzüntüden sevince ve böylece diğer hallere taşır.<sup>128</sup> İbn Zeyle müzikle insanın psikolojik ilgisi üzerinde durmakta; onun hoşla gitme, insanın acı, elem veya sevincine tercüman olma; insandan elemi uzaklaştırma etkisine dikkat çekmektedir. Ona göre te'lîf, ruhun ferahlanmış hallerini yansıtırsa lezzetli olur; üzüntülü hallerini hikâye ederse; nefis bu nağmelerle derece derece hüzünlü hallere girerse ve bu hüzünden hoşlanırsa yine lezzetlenmiş olur.<sup>129</sup>

Ayrıca İbn Zeyle, melodilerin tamamlanmamasının ruhu rahatsız ettiğini; ruhta o melodinin devam etmesi için bir özlem olduğunu ifade etmiştir. Bu, mûsikînin, insanı kendine bağlama gücünü göstermektedir.<sup>130</sup> Mûsikî insan ruhunu beslediğinden gıda gibidir.<sup>131</sup> İbn Sînâ da mûsikînin psikolojik yönü üzerinde durmuştur. Ona göre “şarkı söylemek sağlığı koruyan en iyi egzersizdir.”<sup>132</sup>

Mûsikînin insan ruhu üzerine etkisi birçok âlim tarafından kabul görmüştür. İlkçağ Yunan filozofları Aristo (m. ö. 384-322), Eflatun (m. ö. 427-347) ve Pythagoras (m. ö. 570-500), mûsikînin insan ruhuna fayda sağladığından söz etmişlerdir. Sokrat'a (ö. m. ö. 399) göre ritim ve melodi insanın içine işleyerek onu güçlü biçimde kavrar. Eflatun iyi bir mûsikî eğitiminin insanı yücelteceğini ve ruhsal bakımdan güzelleştireceğini belirtmiştir.<sup>133</sup> Kindî'nin risâlelerinde Batlamyus'a (ö. 165) atfedilerek ifade edildiğine göre de mûsikî aklın en yücesidir. Bu yüzden

<sup>127</sup> Gündüz ve Karabulut, *Odyolojide Temel Kavramlar*, s. 450.

<sup>128</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 19.

<sup>129</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, ss. 19-20.

<sup>130</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 20.

<sup>131</sup> M. İsmail Rızvanoğlu, *Fârâbî'de İnkâr Teorisi*, (Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2007, s. 5.

<sup>132</sup> Turabi, *İbn Sînâ'nın Kitâbü's-Şifâsı*, s. 32.

<sup>133</sup> Özcan ve Çetinkaya, “Mûsikî”, *DİA*, c. 31, s. 258.

nefisler ona meyletmektedir.<sup>134</sup>

Kindî ve İhvân-ı Sâfâ sesin nefse etkisi ile ilgili yine kozmik bağlantılar kurarak görüşler öne sürmüşlerdir. İnsana ait çeşitli fiillerle sayılar arasında bağlantı kuran Kindî, sekiz tane olduğunu söylediği ritimlerin günün saatlerine göre insanı etkilediğinden söz etmiştir. Yücelik ve cömertlik yönünden sabah ile öğle vakti arasında sakîlü'l evvel ve sakîli sâni ritimlerinin; öğle vaktinde mahûrî gibi güçlü ritimlerin; sükûnun hâkim olduğu gün sonunda hezec, remel ve hafif gibi ritimlerin; uyku öncesi ise sakîl gibi hüznü ritimlerin insan bedeni için uygun olacağını belirtmiştir.<sup>135</sup> Kindî'ye göre bazı mûsikîler insanı uyutur; bazıları sevince sürükler; bazıları kahramanlık duygularıyla doldurur. Yine Kindî'ye göre mâhir bir mûsikîşinas, bir doktorun hastasına uygun ilacı bilmesi gibi neşelendireceği veya hüznlendireceği kişiye uygun ritmi ve melodiyi bilir ve nefisleri fazilet yönünden geliştirebilir.<sup>136</sup> Kindî ayrıca ud tellerinin de insan nefsinde sevinç, hüzn, korkaklık ve cesaret gibi duygular oluşturma gücüne sahip olduğunu belirtmiştir.<sup>137</sup>

Hızır b. Abdullah'ın Edvâr'ında da, makamların hangi vakitlerde ve meclislerde icra edilmesinin gerektiğini; hangi ırklara, hangi hastalıkların şifasına uygun olduğunu belirten bilgiler bulunmaktadır. Hızır b. Abdullah gün doğarken hicaz; kuşlukta irak; öğle vaktinde rast; ikindide buselik; gün batımında uşşak; yatsı vaktinde isfahan makamının uygun olduğunu belirtmiştir.<sup>138</sup>

Hasan Şuûrî b. Abdullah bu konudaki eserlere kaynaklık yapmış olan *Ta'dîl-i Emzîce*'sinde mûsikînin ruh üzerine etkilerinden geniş şekilde bahsetmiştir. Hasan Şuûrî'ye göre rast makamı felç illetini yok eder. İsfahan zekayı güçlendirir. Zengüle kalp hastalığına iyi gelir.<sup>139</sup>

İnsan ruhunu iyileştirici etkisi dolayısıyla Bîmarhanelerde<sup>140</sup> mûsikî kullanılmıştır. Osmanlı İmparatorlarından I. Bayezid döneminde insan olarak görülmeye başlanan ruh hastaları, Fatih Sultan Mehmet'in 1471'de kurduğu Fatih Bîmarhanesi ile II. Bayezid'in Edirne'de yaptırdığı II. Bayezid Dârü'ş-Şifâsı'nda

<sup>134</sup> Ahmet Hakkı Turabi, *el-Kindî'nin Risâleleri*, s. 94.

<sup>135</sup> Ahmet Hakkı Turabi, "Kindî, Ya'kûb b. İshak", *DİA*, c. 26, s. 58.

<sup>136</sup> Turabi, *el-Kindî'nin Risâleleri*, s. 171.

<sup>137</sup> Turabi, *el-Kindî'nin Risâleleri*, ss. 164-165.

<sup>138</sup> Uygun, *Safiyüddin*, ss. 237-239.

<sup>139</sup> Uygun, *Safiyüddin*, s. 237.

<sup>140</sup> Bîmarhane: İslam dünyasındaki hastanelerin genel adı.

mûsikî dinletilerek tedavi edilmiştir.<sup>141</sup>

Mûsikîyi tesirli olan ve olmayan olarak sınıflayan İbn Zeyle, uyumlu nağmelerden oluşan kompozisyonun tesirli olabileceğini belirtmiştir.<sup>142</sup>

## 2.5. Nağmelerde Uyum ve Uyumsuzluk

Nağmelerde uyum, iki nağme birlikte veya peş peşe işitildiğinde işitme duyumuzun bundan hoşlanması durumudur. Şüphesiz hoşlanma, duyulan şeyin zihinde algılanması ile bağlantılıdır. Buna bir kemanın hüseynî ve düğâh seslerini aynı anda çalması örnek olarak verilebilir. Bu durumda iki ses insanların hoşlanacağı şekilde birbirine kaynaşır; lezzet verir. Uyum da iki türdür. Suphi Ezgi, gerçek uyumlu olarak oktav (2/1), çift oktav (4/1), üç sekizli (8/1), tam beşli (3/2), on ikili (3/1), tam dördü (4/3), on birli (8/3), büyük üçlü (5/4), küçük onlu (5/2), orta altılı (6561/4096) ve orta üçlü (6/5) aralıkları vermiştir. Ezgi'nin söz ettiği diğer bir uyum türünde ise nağmeler birlikte işitilirse uyumsuz; peş peşe işitilirse uyumlu olurlar. Örneğin tanîni, büyük mücennep, küçük mücennep, bakiye, artık ikili aralıkları, yanlarındaki seslerle birlikte olduklarında uyumsuz; peş peşe olduklarında uyumlu sesler verirler.<sup>143</sup>

Nağme, lahni oluşturan temel öğelerden biridir. Bir mûsikî eserinde nağmenin rolü, şiirdeki harfin rolü gibidir.<sup>144</sup> Mûsikîde nağme, hançerede veya mûsikî aletinde pestliği veya tizliği bir süre değişmeden devam eden sestir.<sup>145</sup>

Alişah b. Hacı Büke, uyumlu nağmelerin bir araya getirilmesinde gösterilecek dikkati, inci gerdanlığın dizilişine benzetmiş; sanatkar olmayanın inci gerdanlık dizememesi gibi mûsikî ustası olmayanın da müzikal değeri olan bir eser meydana getiremeyeceğini söylemiştir. Ona göre değeri olan bir eser ancak sahte inciyi fark eden sanatkar gibi mûsikîdeki uyumsuzluğu anlayan mûsikî sanatçısı tarafından ortaya çıkarılabilir.<sup>146</sup>

Mûsikî tanımlarında Abdülkâdir Merâgî kulağa yumuşak gelen nağmeler, Jean-

<sup>141</sup> Arslan Terzioğlu, "Bimâristan", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 6, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1992, ss. 163-178.

<sup>142</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 21.

<sup>143</sup> Suphi Ezgi, *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi*, C. IV, İstanbul Belediyesi Konservatuvarı Neşriyatı, İstanbul 1940, ss. 29-30.

<sup>144</sup> Turabi, *el-Kindî'nin Risâleleri*, s. 146.

<sup>145</sup> Can, *XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi*, s. 64.

<sup>146</sup> Çakır, *Mukaddimetü'l-Usûl*, s. 118.

Jacques Rousseau kulağa hoş gelen sesler, Dimitrie Cantemir işitme gücüne zevk veren sesler derken hep nağmelerde uyuma işaret etmişlerdir.<sup>147</sup> Zaten lahin kelimesi etimolojik olarak da uyumlu sesleri ifade etmektedir.<sup>148</sup>

Birbirine uygun seslerin hangileri olduğu, bir sestem sonra hangi sesin geleceğini belirleyen, insandaki işitme sistemidir. Dörtlü, sekizli, beşli gibi mûsikîde belirlenmiş aralıklar zaten insanın belleğinde kalıplaşmış evrensel aralıklardır.<sup>149</sup>

Sesler, aynı anda işitilmesine ya da art arda gelişine göre idrak edilmektedir. Art arda gelen sesler ezgiyi; aynı anda işitilenler ise ahenk ve armoniyi oluştururlar. Fizik ilmi, seslerin, bir titreşim ile o titreşimlerin belli katlarındaki armoniklerden meydana geldiğini göstermiştir. İki ses ortak olduğu armonik sayısına göre o derece benzer ve uyumlu sayılır. Bu yönden en uyumlu aralık sekizli; sonra beşli aralıktır. Sekizli aralığını oluşturan iki sesin bütün armonikleri müşterektir. Bu yüzden bu iki ses birbiriyle karışmaktadır.<sup>150</sup>

İbn Zeyle nağmelerin, aynı notaların tekrar etmesiyle değil, iki farklı aralığın bir araya gelmesi ile meydana geleceğini belirtmiştir. Bu durumda aralarında nispet meydana gelir ve bu nispetler, lahin meydana getirmek bakımından uyumlu ya da uyumsuz olabilir. İbn Zeyle, aralıklarda uyum olabilmesi için, notaların birbirine benzer ya da türdeş olması gerektiğini, aksi halde notaların uyumsuz olacağını belirtmiştir. Buna göre uyumlu aralıklar kat oranı; payı paydasından bir parça, iki parça ve ardışık sayılarla çok parçayla artan aralıklardır.<sup>151</sup>

İbn Zeyle'ye göre iki nağme arasında uyumu sağlayan benzerlik ya bilfiil ya da bilkuvvedir. Bilfiil benzerlikte nağmelerden biri diğerinin katıdır. Aralarındaki farklılık bilfiil suğranın (küçüğün) benzemesidir. Nağmenin birinin 8, diğerinin 4 olması gibi. Aralıkları birbirinin yarısı veya katı olan iki nota birbiriyle bilfiil benzerdir ve uyumludur.<sup>152</sup> İbn Sînâ ayrıca aritmetik katlar şeklinde, uyumu güçlü olan aralıkların birbirinin yerine geçebileceğini ve bilfiil benzer olan uyumlu aralıkların, notaların birbirinin yerine geçmesine, bilkuvveden daha uygun olduğunu

<sup>147</sup> Nuri Özcan ve Yalçın Çetinkaya, "Mûsikî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 31, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2006, s. 257.

<sup>148</sup> Sezikli, *Câmiu'l-Elhân*, s. 88.

<sup>149</sup> Zeren, *Müzik Fiziği*, ss. 303-304.

<sup>150</sup> Yalçın Tura, *Türk Müsîkîsinin Mes'eleleri*, Pan Yayınları, İstanbul 1988, s. 125.

<sup>151</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 21, 25.

<sup>152</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 21.

belirtmiştir.<sup>153</sup> Eski nazariyeciler aralığı meydana getiren iki uçtaki sayılara haşiye; bu sayıların büyük olanına uzmâ; küçük olanına suğra demişlerdir.<sup>154</sup> İbn Zeyle'nin söz ettiği suğra, küçük sayıdır.<sup>155</sup>

İbn Zeyle'ye göre bilkuvve benzerlik iki türdür.<sup>156</sup>

Birinci çeşit bilkuvve: Bunlardan biri iki nağmeden birinin, diğerinin cüzü ve misli olmasıdır. Bu durumda aralarındaki farklılık küçük cüzledir. Küçük cüz, bilkuvve küçük gibidir. Onun tekrarı suğrayı meydana getirir. Bu bölüm, misil ve cüz nispetidir. Beşli ve dörtlüler bu grubu oluşturur.

İbn Zeyle'nin belirttiğine göre, günümüzde beşli ve dörtlü olarak adlandırılan  $3/2$  ve  $4/3$  oranları, diğer misil ve cüzlerden daha faziletlidir. Çünkü bu oranlardan  $3/2$  de, büyük rakam (3), küçük rakamdan (2), küçük rakamın yarısı kadar fazladır.  $4/3$  oranında da büyük rakam, küçüğün  $1/3$  i oranında fazladır. Bu örneklerde büyük kısım, sayı olarak yarımı ve daha azını aşmaz. Bu sıfat yarım ve üçte bir dışında bulunmaz.  $1/4$  olanlar ve sonrası yarımı ya da üçte biri aşar. İbn Zeyle'ye göre bunların üstün tutulmasının nedeni, düşük olan ilk oranın daha şerefli ve faziletli olmasıdır. Bu misil ve cüzlerin hepsinin uyumlu olduğunu söyleyen İbn Zeyle, ancak misil ve sümün ( $1+1/8$ ) oranında başkalarında olmayan bir üstünlük olduğunu belirtmiştir.<sup>157</sup>

İkinci çeşit bilkuvve: İbn Zeyle, nağmelerden birinin, diğerinin katı olması durumunda bilkuvve benzerlik oluşacağını belirtmiştir. Bu durumda aralarındaki fark, küçüğün misilleriyledir. Küçüğün tekrarıyla fark meydana gelir. Bu kısım, katlar oranıdır. Bu oranların ilki, üç kat oranıdır. Aralarındaki farklılık, küçüğün iki kere tekrarıyla meydana gelir: nağmelerden birinin 6, diğerinin 2 olması gibi. Bunu 4 kat oranı izler ve bu, üç kattan daha efdaldir. Sonra beş kat ve diğer katlar gelir. Bunların hepsi aslî uyum olarak nitelenmiş ve birinci uyumla uyumlu olarak isimlenmiştir.<sup>158</sup>

İbn Zeyle'ye göre dört kat oranı olan ellezî bi'l-küll merrateyn (çift oktav); iki kat oranı olan ellezî bi'l-küll (oktav) ve üç kat oranı olan ellezî bi'l-küll ve'l-hamse

<sup>153</sup> İbn Sînâ, *Mûsikî*, ss. 12-13.

<sup>154</sup> Can, *XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi*, s. 135.

<sup>155</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, ss. 21-22.

<sup>156</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, ss. 22-25.

<sup>157</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 22.

<sup>158</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 23.

(oktav ve beşli) birinci uyumla uyumlu büyük aralıklardır. Ellezî bi'l-hamse (beşli) ve ellezî bi'l-erba' (dörtlü) aralıkları birinci uyumla uyumlu orta aralıklardır. Dörtte birden başlayarak artan aralıklar ise birinci uyumla uyumlu küçük aralıklardır.<sup>159</sup> İbn Sînâ da bu aralıkları aynı şekilde değerlendirmiş ve oktav aralığını mükemmel uyumlu aralık (homophone) olarak göstermiştir.<sup>160</sup> Fârâbî uyumlu aralıklar olarak 2, 3, ve 4 rakamlarını alarak 4:2=birinci uyum (oktav); 3:2=ikinci uyum (beşli) ve 4:3=üçüncü uyum (dörtlü) terimlerini kullanmıştır.<sup>161</sup>

Mûsikîde, en mükemmeli yapmak temel amaçtır. Bu nedenle uyumlu olsa bile her aralık kullanılmaz. İbn Zeyle'ye göre mûsikî eserinde nağmelerin, insan hançeresinin zorlanmayacağı, enstrümanların icra edebileceği şekilde kompozit edilmesi ve işitenlerin hoşuna gidecek özellikte olması gerekir.<sup>162</sup> Bu özelliğe sahip aralıkların en büyüğü çift oktav, en küçüğü de tanîninin dörtte biri olan irha aralığıdır.<sup>163</sup> İbn Zeyle kat, katın yarısı ve katları nispetindeki nağmelerin ve birinin diğerinin yerini alabildiği nağmelerin uyumlu olduğunu; bunun lahinde eksiklik meydana getirmeyeceğini belirtmiş ve bunların ikisinin bir nağme hükmünde olduğunu söylemiştir.<sup>164</sup>

İkinci Uyumla Uyum: Bu uyum çeşidinde notaların birisi, birinci uyumla uyumlu bir notanın aynı; diğeri ise yine birinci uyumla uyumlu notanın yarısı ya da katı olmak durumundadır. İbn Zeyle, buna örnek olarak sekiz ve üç sayılarını vermiştir. Bu oranda kat oranı veya payı paydasından bir fazla artan oran olmadığı halde kulağa hoş gelen bir uyum vardır. Buradaki sekiz rakamı dördün iki katı; üç rakamı dörtlünün üç sayısı ile ortak olduğundan uyumlu olarak sayılmaktadır. Üç rakamı altı olarak alındığında ortaya çıkan 8/6 da yine 4/3 ün katı olmakta ve uyum meydana gelmektedir.<sup>165</sup> İbn Sînâ bu uyumu bedelî- alternatif- uyum olarak nitelemektedir. İbn Sînâ, notalarından biri diğerinin katı ve bir parça fazlası; katı ve iki parça fazlası; ardışık sayılar olmak üzere belirli bir sayıdan başlayarak birden çok parçayla artan aralıkları ikinci uyumla uyumlu aralık olarak nitelemiştir. Biri

<sup>159</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 23.

<sup>160</sup> İbn Sînâ, *Mûsikî*, s. 15, 16, 20.

<sup>161</sup> Fârâbî, *Mûsîka 'l-Kebîr*, C. I, s. 141.

<sup>162</sup> İbn Sînâ, *Mûsikî*, ss. 16-17.

<sup>163</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, ss. 23-24.

<sup>164</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 24.

<sup>165</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 24.

diğerinin dörtte üçü ya da beşte dördü oranıyla artan aralıklar böyledir.<sup>166</sup>

Yapılan incelemeler, birlikte duyulan iki sesin frekans oranını meydana getiren tam sayılar küçüldükçe seslerin uyumunun yükseldiğini göstermektedir. Buna göre 2/1 oranındaki oktav aralığı 4/3 oranındaki dörtlüden daha uyumlu sesler çıkarır.<sup>167</sup>

Dizilerdeki uyumlu oranların sayısı, eserin kulağa hoş gelmesini etkilemektedir. İstisnaları olmakla beraber bir dizideki 2/1; 3/2 ve 4/3 oranları ne kadar fazla miktarda ise o eser o kadar güzel sayılmaktadır. Dizilerin oranlarındaki bu duruma niseb-i şerîfe denmektedir.<sup>168</sup> Bir sekizlide en çok dokuz tane niseb-i şerîfe bulunmaktadır. Niseb-i şerîfenin çokluğu esere güzellik vermektedir. Dokuz ve sekiz niseb-i şerîfeye sahip olan diziler uyumlu; beşten daha azına sahip olanlar uyumsuz olarak değerlendirilmektedir. Ancak bu ölçü her zaman kesin değildir.<sup>169</sup>

## 2.6. Aralık

Arapçada bu'd (çoğulu eb'âd), Batı dillerinde intervall kelimesiyle ifade edilen aralık, matematiksel hesaplamaları dolayısıyla riyazî ilimler arasında sayılan mûsikînin en karışık konularından biridir. Seydî, *Matla'* adlı eserinde "Bu fenni riyazîde eb'âddan müşkül nesne yoktur." sözüyle bu konunun zorluğunu ortaya koymuştur.<sup>170</sup>

İki ses arasındaki oran olan aralık, frekansların veya uzunlukların oranlanmasıyla hesaplanır. Aralıklar tele arka arkaya vurularak ya da iki sesin aynı anda tınlamasıyla armonik olarak duyulabilir.<sup>171</sup> Telli sazlarda, sesler arasında farklılığı, tellerin uzunluğu ve kısalığı meydana getirir.<sup>172</sup>

Aralık, sesler arasındaki incelik kalınlık; teller arasındaki mesafe ve titreşim farkı,<sup>173</sup> tiz sesin frekansının pest sesin frekansına oranıdır. Örneğin 200 Hz frekanslı sestem 300 Hz frekanslı sese geçildiğinde görülen  $300/200=1,5$  rakamı, aralıktaki ses frekansının oranını verir. Aralıktan beklenen sesin alınması için aradaki oranın aynı

<sup>166</sup> İbn Sînâ, *Mûsikî*, s. 21, 25.

<sup>167</sup> Can, *XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi*, s. 141.

<sup>168</sup> Hüseyin Sadettin Arel, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*, Onur Akdoğu (haz.), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993, ss. 27-30.

<sup>169</sup> İsmail Hakkı Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri*, Ötüken Yayınları, İstanbul 2014, s. 90.

<sup>170</sup> Can, *XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi*, s. 12.

<sup>171</sup> Uygun, *Safiyüddin*, s. 147.

<sup>172</sup> Sezikli, *Câmiu'l-Elhân*, s. 90.

<sup>173</sup> Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı*, s. 40.



olması önemlidir. Aralıkların ölçümünde sekizli aralığı 100'e (Santioktav), 300'e, 1200'e (Cent aralığı), 2400'e, 53'e (koma aralığı) bölünerek birim aralıklar elde edilmiştir.<sup>174</sup>

Fârâbî aralığı “tek zamanda veya iki yakın zamanda iki telden veya cisimden iki nağme arasında işitilen ses” olarak tarif etmiştir.<sup>175</sup> İbn Sînâ ise aralığı bitişik iki nağmenin veya aralarında nağme olan iki nağmenin bir araya gelmesiyle oluşan birlik olarak tanımlamıştır.<sup>176</sup> Safiyyüddün Urmevî ve Abdülkâdir Merâgî, belli bir zaman boyunca devam eden, kulakta bir zevk bırakan tizlik veya pestlik özelliğine sahip seslerin birden fazlasının bir araya gelmesiyle oluşan birliği aralık olarak değerlendirmişlerdir.<sup>177</sup> Alishah b. Hacı Büke'ye göre aralık, iki ses ya da telin iki noktası arasındaki bölümdür.<sup>178</sup>

İbn Zeyle pest ve tiz iki farklı nağmenin toplamını aralık olarak isimlendirmiştir.<sup>179</sup> Az sayıda aralık ve kolay nağmelerle güzel bir lahin meydana getirilemeyeceğini; bunun için nağme sayısının fazla olması gerektiğini belirten İbn Zeyle, aralığın iki tarafındaki mesafenin, işitme hissini geçecek kadar az ve küçük; boğazda ve aletlerde kullanamayacak kadar uzak olmaması gerektiğini vurgulamıştır. Buna göre insan hançeresine uygun, kulağın algılayabileceği ve hoşça giden özellikteki ses aralıklarının en büyüğü ¼ oranı olan çift oktav; en küçüğü ise 1/36 oranındaki irha (tanîninin dörtte biri) dir.<sup>180</sup>

İbn Zeyle en büyük aralık olan çift oktavın, iki tane oktavdan; oktav aralığının dörtlü ve beşliden oluştuğunu belirtmiştir. Ona göre çift oktavda iki tane dörtlü, iki tane beşli ya da dört tane dörtlü ve iki tane tanîni aralığı bulunmaktadır. Dörtlü, lahinde kullanmak; boğazda ve aletlerde uygulamak için en uygun aralıktır. İbn Zeyle'ye göre dörtlünün temel alınmasındaki diğer bir sebep, ud aletinde parmakların gezindiği alanın, udun dörtte biri olmasıdır.<sup>181</sup>

Eski çağlarda kainattaki gök cisimleri, yıldızlar ve gezegenlerle müzik arasında

<sup>174</sup> Zeren, *Müzik Fiziği*, ss. 295-296.

<sup>175</sup> Fârâbî, *Mûsîkal-Kebîr*, C.I, s. 223.

<sup>176</sup> İbn Sînâ, *Cevâmi*, s. 13.

<sup>177</sup> Murat Bardakçı, *Marâgalı Abdülkadir*, Pan Yayıncılık, İstanbul 1986, s. 55.

<sup>178</sup> Çakır, *Mukaddimetü'l-Usûl*, s. 111.

<sup>179</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s.19.

<sup>180</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 23.

<sup>181</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 26.

bağ kurulduğundan, gök cisimleri arasındaki oran ve ahengin müzikte de olduğu düşüncesiyle, müzik nazariyatında sesler arasındaki oran konusuna çok önem verilmiştir. M. Ö. VI. yüzyılda yaşayan Pythagoras, aralıkları, gerginliği değişmeyen bir tel üzerinde hesaplamış; telin tam boyunun yarısını oluşturan kısmını (oktav) mese; 4/3 lük kısmını (dörtlü) likhanos-hypaton; 3/2 lik kısmını (beşli) hypate-meson olarak isimlendirmiştir. Bu aralıklar diğer aralıkların bunlara göre oranlandığı temel aralıklar olmuştur.<sup>182</sup> Pythagoras'dan XIX yıl sonra Safiyyüddin Urmevî yine aralıkları tel üzerinde, Pythagoras'la benzer şekilde göstermiştir. Pythagoras tarafından belirlenen oranlar günümüzde de geçerliğini devam ettirmektedir.<sup>183</sup> İnsan hançeresinden tabîi olarak çıkan ses sayısı sekiz olduğundan eski Greklerden beri sekiz olarak tespit edilen ses basamaklarını, Pythagoras iki oktavda on beş; Safiyyüddin ise bir oktavda on yedi perde olarak göstermiştir.<sup>184</sup> İshak el-Mevsilî, İbn Müneccim, Kindî ve İhvân-ı Safâ'nın kullandığı ses sistemi de Pythagoras'ın adıyla anılan Pythagoras sistemidir.<sup>185</sup> Günümüzde Türk Mûsikîsinde kullanılan 25 ses ve 24 aralıktan oluşan sistem de 17 perdeli ses sistemine ve Pythagoras sistemine dayanmaktadır.<sup>186</sup>

## 2.6.1. Aralık Çeşitleri

### 2.6.1.1. Büyük Aralıklar

#### 2.6.1.1.1. Ellezî bi'l- Küll Merrateyn

Çift oktavdan büyük ellezî bi'l-küll selase merrât (üç oktav) gibi başka büyük aralıklar olsa da ellezî bi'l-küll merrateyn, kullanılabilecek aralıkların en büyüğüdür. Dört ez'af nispetidir. İki oktavın toplanmasıyla oluşur. Bunun sonucunda  $2/1 \times 2/1 = 4/1 = 4$  kat oranı ortaya çıkar. İbn Zeyle bu aralığın iki tane dörtlü ve iki tane beşli ya da dört tane dörtlü ve iki tane tanîni aralığı içerdiğinden bahsetmektedir.<sup>187</sup>

Tam aralıklardan olan ellezî bi'l-küll merrateyne çift oktav ve za'fü'z-za'f da denir.<sup>188</sup> İbn Sînâ iki oktavı içine alan cem'e cem-i kâmil demiştir.<sup>189</sup> Ladikli, çift

<sup>182</sup> Can, *XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi*, s. 43.

<sup>183</sup> Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı*, ss. 69-74.

<sup>184</sup> Can, *XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi*, s. 150.

<sup>185</sup> Can, *XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi*, s. 63.

<sup>186</sup> Tura, *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri*, ss. 195-197.

<sup>187</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 23, 25.

<sup>188</sup> Çakır, *Mukaddimetü'l-Usûl*, s. 20, 111.

oktava cem‘ul-kâmil bilkuvve demiştir.<sup>190</sup> Fârâbî çift oktavin 4/1 nispetiyle en büyük uyumlu aralıklardan olduğunu; ancak udda çok fazla kullanılmadığını belirtmiştir.<sup>191</sup>

#### 2.6.1.1.2. Ellezî bi'l- Küll ve'l-Hamse

Oktav ve beşli olarak isimlendirilir. İçinde oktav ve tam beşliyi bulunduran bu aralığın değeri  $2/1 \times 3/2 = 6/2 = 3$  tür.<sup>192</sup>

İbn Zeyle, oktav ve beşliyi üç ez‘af nispeti olarak vermiştir.<sup>193</sup>

#### 2.6.1.1.3. Ellezî bi'l-Küll

İbn Zeyle'nin büyük aralıklardan saydığı ellezî bi'l- küll (oktav), za‘f nispeti ve iki kat oranıdır.<sup>194</sup> Bir şeyin tamamı anlamına gelen küll, sekizliye karşılık kullanılır ve ellezî bi'l-küll, bir devirdeki bütün seslerin tamamlandığını ve devrin kapandığını gösterir.<sup>195</sup>

İbn Sînâ'nın mükemmel uyumlu ve aynı ses (homophone) olarak nitelediği bu aralık bir dörtlü ve bir beşliden oluşmuştur.<sup>196</sup> Fârâbî'nin zü'l-küll dediği bu oran 2/1 oranıdır.<sup>197</sup> Oktav aralığı, Safiyyüddin Urmevî ve Ladikli Mehmet Çelebi'ye göre de en uyumlu aralıktır.<sup>198</sup>

Alişah b. Hacı Büke de bu orana zü'l-küll, bi'l-küll veya za‘f demiştir. Za‘f aynı zamanda birinci oktavdır. Tam aralıklardan biri olan oktava zü'l-küll denmesinin sebebi oktavin teldeki temel seslerin hepsini kapsamasıdır.<sup>199</sup>

#### 2.6.1.2. Orta Aralıklar

##### 2.6.1.2.1. Ellezî bi'l-Hamse

Beş sese sahip olması nedeniyle beşli de denilen bu aralık İbn Zeyle'ye göre misil ve nısıf oranıdır. Beşli, tam bir telden kulağa gelen ilk nağmedir. Tam bir telin

<sup>189</sup> Çakır, *Mukaddimetü'l-Usûl*, s. 20.

<sup>190</sup> Can, *XV. Yüzyıl Türk Müsîkîsi*, s. 127.

<sup>191</sup> Fârâbî, *Müsîka'l-Kebîr*, C. I, ss. 228-229.

<sup>192</sup> Can, *XV. Yüzyıl Türk Müsîkîsi*, s. 127.

<sup>193</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 23.

<sup>194</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 23.

<sup>195</sup> Uygun, *Safiyyüddin*, s. 148.

<sup>196</sup> İbn Sînâ, *Müsîkî*, s. 20.

<sup>197</sup> Fârâbî, *Müsîka'l-Kebîr*, C. I, ss. 226-227.

<sup>198</sup> Can, *XV. Yüzyıl Türk Müsîkîsi*, s. 126.

<sup>199</sup> Çakır, *Mukaddimetü'l-Usûl*, s. 20, 111.

üçe bölünüp ikisinin alınmasıyla elde edilir.<sup>200</sup> İbn Zeyle payı paydasından büyük oranlar arasında misil ve yarımın diğerlerinden daha üstün olduğunu belirtmiştir.<sup>201</sup>

31 komadan oluşan bu aralık günümüzde, diziyi oluşturan temel öğelerden biri olarak Türk mûsikîsinde kullanılmaktadır. Beşli aralığa do-sol aralığı örnek olarak verilebilir.<sup>202</sup> Günümüzde dizi oluşturmak için kullanılan beşliler, çargâh, buselik, kürdî, rast, Hüseyinî ve Hicaz beşlileridir.

Safiyüddin'e göre beşli aralığı, oktavdan sonra en asil aralıktır.<sup>203</sup> Safiyüddin, diziyi oluştururken beşli aralığını ikinci tabaka olarak isimlendirmiştir.<sup>204</sup>

Ladikli Mehmet Çelebi on üç, Alişah b. Hacı Büke ise on dokuz tane uyumlu beşlinin olduğunu söylemiştir.<sup>205</sup>

#### 2.6.1.2.2. Ellezî bi'l-Erba'

İbn Zeyle'ye göre ellezî bi'l-erba' misil ve sülüs oranıdır.<sup>206</sup> Dört sestene olduğu için dörtlü denen aralığa do-fa aralığı örnek verilebilir. Dörtlüleri bazı âlimler bahir (çoğulu buhûr) olarak adlandırmışlardır.<sup>207</sup> Kindî dörtlü aralıklarından tetrakord olarak bahsetmiştir.<sup>208</sup>

Türk mûsikîsinde dörtlü ve beşliler çeşni<sup>209</sup> olarak isimlendirilmektedir. Dörtlüler, beşlilerle birlikte Türk mûsikîsinin esasını meydana getiren temel öğelerdendir. Türk mûsikîsinde tam dörtlünün üç aralığının toplamı 22 komadır. Günümüzde Türk Mûsikîsinde kullanılan, dizi oluşturmaya yarayan tam dörtlüler, çargâh, buselik, kürdî, rast, uşşak ve Hicaz dörtlüleridir.<sup>210</sup>

İbn Zeyle, bir telin mutlak hali ile hınsır arasındaki oranı dörtlü olarak göstermiştir.<sup>211</sup> Dörtlü, bir telin dörde bölünmesi ve son 4/3 lük bölümün alınmasıyla

<sup>200</sup> Çakır, *Mukaddimetü'l-Usûl*, s. 21.

<sup>201</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 22.

<sup>202</sup> Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı*, s. 53, 54, 78.

<sup>203</sup> Can, *XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi*, s. 126.

<sup>204</sup> Uygun, *Safiyüddin*, ss. 160-166.

<sup>205</sup> Çakır, *Mukaddimetü'l-Usûl*, s. 120.

<sup>206</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 22.

<sup>207</sup> Çakır, *Mukaddimetü'l-Usûl*, s. 120.

<sup>208</sup> Ya'kûb b. İshak el-Kindî, *Risâletü'l-Kindî, fi Hubr Sınâatü't-Te'lîf*, Yusuf Şevki (thk.), Kahire 1969, s. 174.

<sup>209</sup> Çeşni: Lezzet demektir. Türk mûsikîsinin esasını meydana getiren temel unsurlardır. Bazen dörtlü ve beşlilerin üçlülere de çeşni izlenimi verebilir. Bkz. Özkan, *Türk Mûsikîsi*, s. 50, 57.

<sup>210</sup> Özkan, *Türk Mûsikîsi*, s. 50, 51, 78.

<sup>211</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 22, 23, 74.

elde edilmiştir.<sup>212</sup>

Fârâbî de dörtlüyü ud üzerinden tarif etmiş, bam telinin mutlaki ile hınsırı arasındaki teli dörtlü olarak nitelemiş ve bundan çıkan sesin udun akordunda meslesin mutlakına denk geleceğini belirtmiştir. Fârâbî, ellezî bi'l erba' (dörtlü) aralığını üçüncü uyumlu orta aralıklardan kabul etmiştir.<sup>213</sup>

İbn Zeyle, aralarındaki farklılaşmanın 3/2 gibi küçüğün yarısıyla olduğu beşli ve farklılaşmanın 4/3 gibi küçüğün üçte biriyle olduğu dörtlüyü gerçekten üstün olarak nitelemiştir.<sup>214</sup>

İbn Sînâ beşli ve dörtlü aralığı benzer aralıklar (symphone) olarak tanımlamıştır.<sup>215</sup> Safiyyüddin orta aralık olarak nitelediği dörtlü aralığın yedi tane olduğunu belirtmiştir.<sup>216</sup> Alişah b. Hacı Büke, on dokuz tane uyumlu dörtlü olduğunu belirtmiştir.<sup>217</sup>

İbn Zeyle çift oktavdaki büyük ve orta aralıkların lahinde kullanımının zor olduğunu; lahnî aralık olarak sadece iki tanininin bulunduğunu belirtmiştir. İbn Zeyle dört nağme ve üç aralığın lahniyyat için uygun olduğunu söylemiştir. Çünkü dörtlünün ikiye bölünmesi nağmelerde uzaklaşmaya, dörde bölünmesi aşırı yakınlaşmaya sebep olur.<sup>218</sup> Yine İbn Zeyle'ye göre büyük ve orta aralıklar az sayıdadırlar. Lahinde çok nağme meydana getirmezler. Ayrıca aralıkların iki ucu birbirine uzak olduğundan insan gırtlığında (hançere) uygulanması zor olur. Bu yüzden dörtlülerin lahniyatta kullanımı daha uygundur; hançerede kullanımı kolaydır.<sup>219</sup>

İbn Zeyle'ye göre dörtlü aralık ud çalarken de uygun ölçüyü oluşturmaktadır. Çünkü udun icrası sırasında avuç sakın kalıp parmaklar hareketli olduğunda parmakların nağme yerlerine ulaşması için yetecek miktar aletin dâörtte biridir. Udda

<sup>212</sup> Çakır, *Mukaddimetü'l-Usûl*, s. 21.

<sup>213</sup> Fârâbî, *Mûsika'l-Kebîr*, C. I, ss. 229-230.

<sup>214</sup> İbn Zeyle, *El-Kâfi*, s. 22.

<sup>215</sup> İbn Sînâ, *Mûsiki*, s. 20.

<sup>216</sup> Safiyyüddin Urmevî, *Kitâbü'l-Edvâr ve Risâletü's-Şerefiyye*, Fuad Sezgin (nşr.), C. 6, Nuruosmaniye Kütüphanesi, İstanbul, nr. 3653, ss. 123-130.

<sup>217</sup> Çakır, *Mukaddimetü'l-Usûl*, s. 120.

<sup>218</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 26.

<sup>219</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, ss. 23-26.

İbn Zeyle, serçe ve işaret parmağının kullanıldığı yerde orta ve yüzük parmağının beraber kullanılmasının zor olduğunu; bu yüzden udun icrasında işaret parmağı ve serçe parmağının yanında yüzük parmaksız orta veya orta parmaksız yüzük parmağı kullanılması gerektiğini belirtmiş ve dörtlüdeki dört notayı şöyle sıralandırmıştır: Mutlak, sebbâbe, vustâ, hınsır veya mutlak, sebbâbe, bınsır, hınsır. Böylece üç aralığı içeren dört perde yeri belirtilmiştir.<sup>222</sup> İbn Sînâ'nın görüşleri de İbn Zeyle ile aynıdır.<sup>223</sup>

### 2.6.1.3. Küçük Aralıklar

İbn Zeyle'ye göre orta ve büyük aralıkların sayıları az ve lahinde kullanımı zor olduğundan lahinde küçük aralıklar kullanılır. İbn Zeyle beşli ve dörtlüden küçük diğer misil ve cüz oranlarını küçük aralıklar grubunda saymıştır. Bunlar  $1+1/4$  ten başlayarak devam eden oranlardır.<sup>224</sup> İbn Zeyle aralıkların en küçüğünü, notalarından- payı paydasından bir sayı birimi büyük olan- biri diğerinden yarımın yarısının yarısının yarısı oranıyla artan oran olarak belirtmiştir.  $1+1/36$  oranına yakın olan bu oran, tanîni denilen  $1+1/8$  oranının çeyreğidir.<sup>225</sup> Alishah b. Hacı Büke'ye göre lahnî aralıklar tanîni, mücennep ve bakiye aralıklarıdır.<sup>226</sup>

İbn Sînâ'ya göre mûsikî sanatsal bir faaliyet olduğundan insanın en mükemmel uygulayabileceği, duyunun ayırt edebileceği büyüklükte aralıklar kullanıma uygundur. Bunlar da üç çeşittir.<sup>227</sup>

Büyük küçükler: Bir nota aralığının katı, dörtlü aralığa yerleştirilemezse bu aralık küçük aralıkların büyüklerinden olarak değerlendirilir. Dörtlü aralığa küçük aralığın katının eklenmesi mümkün olmalıdır. Büyük lahnî aralıklar  $5/4$  ten başlayıp  $14/13$ 'te biten aralıklardır ve on tane dir.

Orta küçükler: Aralığın katı alınıp dörtlüden çıkarılması mümkündür. Geri kalan aralık, çıkarılan aralıktan daha küçük değildir.

Küçük küçükler: Küçük aralıkların katı, dörtlüden çıkarıldığında geriye kalan,

<sup>221</sup> İbn Sînâ, *Mûsikî*, s. 39.

<sup>222</sup> İbn Zeyle, *El-Kâfi*, s. 26.

<sup>223</sup> İbn Sînâ, *Mûsikî*, s. 39.

<sup>224</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 23.

<sup>225</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, ss. 23-24.

<sup>226</sup> Çakır, *Mukaddimetü'l-Usûl*, s. 112.

<sup>227</sup> İbn Sînâ, *Mûsikî*, ss. 17-20.

çıkarılanın katından daha küçük değildir.

#### 2.6.1.3.1. Tanîni

Tanîni, seda, yankı, sert bir cismin vurulmasıyla çıkan ses anlamına gelir.<sup>228</sup> Baş harfinden dolayı kısaca T harfiyle gösterilen tanîni, dokuz komadan veya iki bakiye ve bir komadan meydana gelen küçük bir aralıktır.<sup>229</sup> Sekizlide bulunan tam aralıkları ifade eder. Tone<sup>230</sup> terimiyle de ifade edilen tanîniye, çargah ile neva aralığı örnek olarak verilebilir.<sup>231</sup> Fârâbî, tanîni aralığını medde ve avde kelimeleriyle ifade etmiştir.<sup>232</sup>

Tanîni aralığı, oktavdan sonraki en uyumlu aralık olan beşli ve dörtlü arasındaki farktır.<sup>233</sup> İbn Zeyle, dörtlüye eklenerek beşliyi oluşturduğundan tanîninin diğer misil ve cüz oranlarından daha faziletli olduğunu belirtmiş; tanîni oranını 1+1/8 olarak vermiştir.<sup>234</sup>

Safiyyüddin küçük buud olarak nitelediği ve oranını 9/8 olarak verdiği tanîni aralığını mücennep ve bakiye bölümlerine ayırmıştır. Safiyyüddin, iki bakiye aralığının bir mücennep aralığını; bir mücennep ve bir bakiye aralığının tanîni aralığını oluşturduğunu belirtmiştir.<sup>235</sup>

Bu aralık günümüzde tanîni, ikili ya da tam ikili olarak adlandırılmaktadır.<sup>236</sup>

#### 2.6.1.3.2. Bakiye

İbn Zeyle bakiye aralığını, tanîninin yarısına yakın küçük bir aralık olarak tanımlamıştır.<sup>237</sup> Fârâbî bu aralığın uddaki bınır- hınır arasındaki mesafeye karşılık geldiğini belirtmiştir.<sup>238</sup>

Kelimenin ilk harfinden dolayı kısaca B harfi ile gösterilen bakiye aralığı,

<sup>228</sup> Uygun, *Safiyyüddin*, s. 148.

<sup>229</sup> Özkan, *Türk Müsikîsi Nazariyatı*, s. 75, 77.

<sup>230</sup> Can, *XV. Yüzyıl Türk Müsikîsi*, s. 51.

<sup>231</sup> Arel, *Türk Müsikîsi Nazariyatı*, s. 9.

<sup>232</sup> Fârâbî, *Müsika 'l-Kebîr*, C. I, s. 144.

<sup>233</sup> Can, *XV. Yüzyıl Türk Müsikîsi*, s. 123.

<sup>234</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 22, 24.

<sup>235</sup> Uygun, *Safiyyüddin*, ss. 149-151.

<sup>236</sup> Özkan, *Türk Müsikîsi Nazariyatı*, s. 76, 78.

<sup>237</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 27.

<sup>238</sup> Fârâbî, *Müsika 'l-Kebîr*, C. I, s. 133.

lahinde kullanılan aralıkların en küçüğüdür ve 256/243 kesriyle ifade edilir.<sup>239</sup> Safiyyüddin bu aralığı 20/19 olarak vermiştir.<sup>240</sup> XV. yüzyıl mûsikî âlimleri de bakiye aralığı için 20/19 oranını kullanmışlardır.<sup>241</sup>

Kindî, risâlelerinde bakiye aralığını “fazla” kelimesiyle ifade etmiştir.<sup>242</sup> Fârâbî de *Mûsikâl-Kebîr*’de iki tanîniye eklenerek dörtlüyü oluşturan bakiye aralığını “bu’dü’l-fazla” olarak isimlendirmiştir.<sup>243</sup> Ladikli Mehmet Çelebi de bakiye aralığını “fazla” kelimesiyle ifade etmiştir.

“Fazla” terimini günümüzdeki koma terimi anlamında kullanan âlimler de olmuştur. Bu âlimlerden biri, tanîni aralığını iki adet bakiye+ bir adet “fazla” olarak tanımlayan Suphi Ezgi’dir.<sup>244</sup> İsmail Hakkı Özkan da “fazla” kelimesini koma anlamında kullanmıştır.<sup>245</sup> Fazla terimi ile ilgili olarak Yılmaz Öztuna, *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*’nde, eskiden ziyade denilen bu aralığa şimdi daha çok koma denildiğini belirtmiştir.<sup>246</sup>

Tam dörtlü ve tanîninin düzenlenmesinde bakiye aralığı esas alınmıştır.<sup>247</sup> Bakiye, Grek müziğinde bir tam dörtlüden iki büyük ikili çıkarıldığında kalan diesis veya leimma denilen aralıktır.<sup>248</sup> Günümüzde Batı müzik sisteminde yarım tanîni aralığı 4,5 koma olarak gösterilmektedir.<sup>249</sup> Oysa Boethius, *İnstitutione Mûsikâ* adlı eserinde, yarım ses ve semi ton olarak da adlandırılan bakiye aralığının bir büyük ikilinin yarısına eşit olmadığını vurgulamıştır.<sup>250</sup> Türk Mûsikîsinde ise bakiye aralığı dört komadan oluşmaktadır.<sup>251</sup> Fârâbî bakiye aralığının avde aralığının yarısından az olduğunu belirtmiştir.<sup>252</sup>

İbn Zeyle bakiye aralığının tam uyumlu bir aralık olmadığını; uyumlu olmaya

---

<sup>239</sup> Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı*, s. 77.

<sup>240</sup> Urmevî, *Kitâbü’l-Edvâr*, s. 109.

<sup>241</sup> Can, *XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi*, s. 117.

<sup>242</sup> el-Kindî, *Risâle fî Hubr*, s. 65.

<sup>243</sup> Fârâbî, *Mûsika’l-Kebîr*, C. I, s. 145, 148.

<sup>244</sup> Suphi Ezgi, *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi*, Millî Mecmua Matbaası, İstanbul 1933, s. 18.

<sup>245</sup> Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı*, s. 48.

<sup>246</sup> Yılmaz Öztuna, *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 2000, s. 120.

<sup>247</sup> Can, *XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi*, s. 119.

<sup>248</sup> Can, *XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi*, s. 116.

<sup>249</sup> Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı*, s. 45.

<sup>250</sup> Can, *XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi*, s. 117.

<sup>251</sup> Ezgi, *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi*, s. 18.

<sup>252</sup> Fârâbî, *Mûsika’l-Kebîr*, C. I, ss. 163-169.



yakın bir aralık olduğunu belirtmiştir.<sup>253</sup> Ladikli Mehmet Çelebi'ye göre bakiye aralığı tam uyumlu bir aralık değildir. Ladikli, bu aralığın yalnızca tanîni ve mücennep gibi aralıklara karıştığında uyumlu olacağını ve üç tanesinin peş peşe gelmesinin açık bir uyumsuzluk meydana getireceğini belirtmiştir.<sup>254</sup> Safiyyüddin de iki tane bakiyenin peş peşe gelmesinin açık bir tenafür oluşturacağını ve kulağın bu diziden hoşlanmayacağını açıklamıştır.<sup>255</sup>

### 2.6.1.3.3. Mücennep

Mücennep aralığı, lahnî aralıklar denilen, 5/4 oranından başlayan küçük aralıklardandır. Mücennep aralıkları, farklı ses aralıkları oluşturarak mûsikî eserine güzellik katan, karakteristik özellik kazandıran aralıklardır.<sup>256</sup>

Yan ya da taraf anlamına gelen mücennep kelimesi ile ifade edilen bu aralıklar Fârâbî'nin ud üzerinde tarif ettiği, işaret parmağına ve orta parmağa komşu olan aralıklardır. Fârâbî, işaret parmağı ile basılan işaret parmağı perdesinin yakınındaki mücennep perdesine mücennebü's-sebbâbe, orta parmakla basılan mücennep perdesine ise mücennebü'l-vustâ demiştir.<sup>257</sup>

Dörtlüden, büyük ikili (tanîni) çıktığında kalan minör üçlünün iki mücennep aralığına bölünmesinde farklı görüşlerin ileri sürülmesi, mücennep aralığının çeşitlilik göstermesine ve üzerinde tartışmalar yapılmasına sebep olmuştur.<sup>258</sup> İbn Zeyle de mücennep perdelerini net bir şekilde açıklamamıştır. İbn Zeyle'nin mücennep perdelerine geçmeden önce kendisinden önceki âlimlerin mücennep perdelerini nasıl bildirdiğine bakmak uygun olacaktır. Fârâbî mücennep perdelerini ve oranlarını şöyle vermiştir.<sup>259</sup>

<sup>253</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 27.

<sup>254</sup> Can, *XV. Yüzyıl Türk Müsikîsi*, s. 118.

<sup>255</sup> Urmevî, *Kitâbü'l-Edvâr*, s. 120.

<sup>256</sup> Tura, *Türk Müsikîsinin Mes'eleleri*, s. 105.

<sup>257</sup> Tura, *Türk Müsikîsinin Mes'eleleri*, s. 105.

<sup>258</sup> Can, *XV. Yüzyıl Türk Müsikîsi*, s. 85.

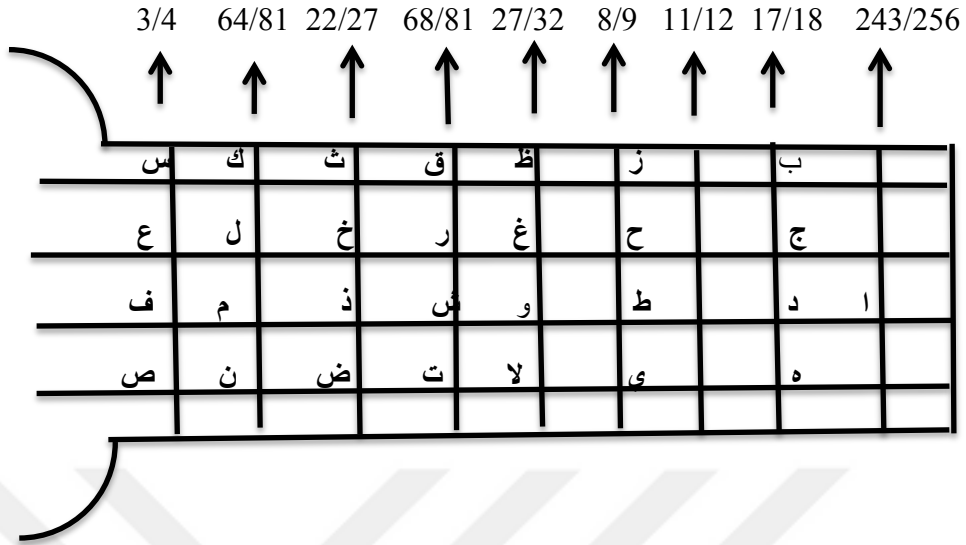
<sup>259</sup> Fârâbî, *Mûsika 'l-Kebîr*, C.I, s. 514.

<b>Perdeler</b>	<b>Oranları</b>
Mutlak	1
Mücennebü's-Sebbâbe (zü'l müddeteynin yarısı)	243/256
Mücennebü's-Sebbâbe (birinci tanîninin yarısı)	17/18
Mücennebü's-Sebbâbe (Vusta'l-FersinSebbabesinin Mücennebi)	149/162
Mücennebü's-Sebbâbe (Zelzel Vustasının sebbâbesinin mücennebi)	49/54
Sebbâbe	8/9
Mücennebü'l-Vustâ	27/32
Vustâ'l-Fars	68/81
Vusta'l-Zelzel	22/27
Bınsır	64/81
Hınsır	Hınsır

Fârâbî'nin ud üzerinde göstererek verdiği ilk oran 243/256 oranı bakiye aralığı oranıdır. Sebbâbeye kadar olan mesafe üç adet mücennep perdesi tarafından paylaşılmaktadır. 32/27 oranı bir tanîni ve bir bakiyeden oluşmuş bir aralık olduğundan, mutlak ile sebbâbeden sonraki mücennebü'l-vustâ arasındaki mesafenin bir tanîni ve bir bakiye mesafesi olduğu anlaşılmaktadır. O halde sebbâbe ile mücennep vustâsı arası da bakiye aralığı mesafesidir. Sebbâbe ile bınsır perdelerinin arası bir tanîni aralığı olduğuna göre buradaki vustâ perdelerinin, bir tanînilik bölümü paylaşmış olmaları gerekmektedir.

Fârâbî'nin mücennep perdelerini şöyle gösterebiliriz:

Hınsır Bınsır Zelzel Fars Vustâ Sebbâbe Mücennepler



Görüldüğü gibi Fârâbî, sebbâbe ve bınsır; sebbâbe ile eşik arasında olmak üzere üçer adet mücennep perdesinden söz etmiştir.

İbn Sînâ ise ikisi sebbâbe ile eşik, ikisi de sebbâbe ile bınsır arasında olmak üzere ikişer mücennep perdesinden söz etmiştir. İbn Sînâ'nın bildirdiği ses perdeleri şöyledir:<sup>260</sup>

Aralıklar	Nota K.	Tel Oran	Perde Karşılıkları <sup>261</sup>	Tel Uz.	Cent
Açık hali	Do	1	mutlak	100.000 cm	0
1. Aralık	Do #	256/273	eski diyatonik	94. 139 cm	112
2. Aralık	Do #	12/13	eski Zelzel	92. 307 cm	139
3. Aralık	Re	8/9	Sebbâbe	88. 888 cm	204

<sup>260</sup> İbn Sînâ, *Cevâmi*, s. 23.

<sup>261</sup> Can, *XV. Yüzyıl Türk Müsîkîsi*, s. 183.

4. Aralık	Mi <sup>b</sup>	27/32	eski Fars vustâsı	84. 375 cm	294
5. Aralık	Mi <sup>d</sup>	32/39	Zelzel vustâsı	82. 051 cm	342
6. Aralık	Mi	64/81	bınsır	79. 012 cm	408
7. Aralık	Fa	3/4	hınsır	75. 000 cm	498
8. Aralık	Fa <sup>#</sup>	64/91	diyatonik mücennep	70. 329 cm	610
9. Aralık	Fa <sup>#</sup>	9/13	Zelzel mücennep	69. 230 cm	637
10. Aralık	Sol	2/3	Sebbâbe	66. 666 cm	702
11. Aralık	La <sup>b</sup>	81/128	eski Fars vustâsı	63. 281 cm	792
12. Aralık	La <sup>d</sup>	8/13	Zelzel vustâsı	61. 538 cm	841
13. Aralık	La	16/27	bınsır	59. 259 cm	906
14. Aralık	Si <sup>b</sup>	9/16	hınsır	56. 250 cm	996
15. Aralık	Si	48/91	eski Fars vustâsı	52. 747 cm	1108
16. Aralık	Si	67/152	Zelzel vustâsı	51. 923 cm	1133
17. Aralık	Do	1/2	bınsır	50. 000 cm	1200

İbn Sînâ'nın ses perdeleriyle ilgili verdiği bilgiler İbn Zeyle ile tamamen aynıdır. Bu nedenle yukarıda verilen oranların aynı zamanda İbn Zeyle'nin oranları olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu oranlar, ud telleri üzerinde cent oranı olarak şöyle gösterilmektedir:<sup>262</sup>

	BAM	MESLES	MESNA	ZİR	HADD
Telin açık hali	0 (DO)	498 (FA)	996 (Sİ)	294 (Mİ)	792 (LA)
Eski Fars	90	588	1086	384	882
Eski Diyatonic	112	610	1108	406	904
Eski Zelzel	139	637	1135	433	931
1. Parmak	204 (RE)	702 (SOL)	1200 (DO)	498 (FA)	996 (Sİ)
Eski Fars 2. parmak	294	792	90	588	1086
Zelzel 2. parmak	343	841	139	637	1135
3. Parmak	408 (Mİ)	906 (LA)	204 (RE)	702 (SOL)	1200 (DO)
4. Parmak	498 (FA)	996 (Sİ)	294 (Mİ)	792 (LA)	90

<sup>262</sup> İbn Sînâ, *Mûsikî*, s. 133.

İbn Sînâ'nın mücennep perdeleri şema üzerinde şöyle gösterilecektir:<sup>263</sup>

Enf	sol	do	fa	si <sup>b</sup>	mi <sup>b</sup>	
La <sup>b</sup>	re <sup>b</sup>	sol <sup>b</sup>	si <sup>b</sup>	mi <sup>b</sup>		Mücennep vustâ Fars
la <sup>d</sup>	re <sup>d</sup>	sol <sup>d</sup>	si <sup>#</sup>	mi <sup>#</sup>		Mücennep vustâ Zelzel
la	re	sol	do	fa		Sebbâbe
si <sup>b</sup>	mi <sup>b</sup>	la <sup>b</sup>	re <sup>b</sup>	sol <sup>b</sup>		Vustâ Fars
si <sup>d</sup>	mi <sup>d</sup>	la <sup>d</sup>	re <sup>d</sup>	sol <sup>d</sup>		Vustâ Zelzel
si	mi	la	re	sol		Bınsır
do	fa	si <sup>b</sup>	mi <sup>b</sup>	la <sup>b</sup>		Hınsır

1. Tel      2. Tel      3. Tel      4. tel      5.Tel

En eski ses sistemlerinden itibaren belirlenen temel ses perdeleri dört tanedir. Bu perdeleri Grekler kithara veya lir denilen çalgı üzerinden; İslam âlimleri ise tanbur veya ud üzerinden göstermişlerdir. Cent değerleri yaklaşık olarak aynı olan bu perdeler, sebbâbe, vustâ, bınsır ve hınsırdır. Ancak bu ana perdelerin dışındaki ara

<sup>263</sup> İbn Sînâ, *Cevâmi*, s. 27, 148.

perdelerin yeri konusunda farklı görüşler bulunmaktadır. Vustâ'l kadîm perdesini Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Zeyle tam dörtlüden tanîni aralığı çıkınca meydana gelen mesafe olarak tanıtmışlardır. Zelzel vustâsını Fârâbî, Fars vustâsı ile binsirin ortası; İbn Sînâ ise işaret ve serçe parmak perdeleri arasında ortaya yakın bir yer olarak tanıtmışlardır.

Fârâbî, İbn Sînâ ve Safiyyüddin'in mücennep perdeleriyle ilgili tariflerini cent oranı üzerinden topluca şöyle gösterebiliriz.<sup>264</sup>

	Farabi	İbn-i Sina	Safiyyuddin	
mutlak	0			
	90		90	zaid
sebabe mücennebi	98	112	reisü'd-desatin	
	145		Zalzal mücennebi	146
		139		180
	168			
sebabe	204	204	sebabe	204
vusta mücennebi	294	294	Fars vustası	294
Fars vustası	303			
Zalzal Vustası	354	344	Zalzal vustası	344
				384
	408	408	binsir	
				408
	498	498	hinsir	498
				498

<sup>264</sup> Can, XV. Yüzyıl Türk Müsîkîsi, s. 85.

İbn Zeyle'nin ses sisteminde udun bir teli üzerinde telin açık haliyle birlikte 8 perde vardır. Bunlar, mutlak, sebbâbe, bınsır, hınsır perdeleriyle, 4 adet mücennep perdesidir. İbn Zeyle mücennep perdelerini, hocası İbn Sînâ gibi vustâ ile sebbâbeye komşu perdeler olarak tanımlamıştır. İbn Zeyle mücennep perdelerinden birisinin yerini, hınsır ve muşt (alt eşik) arasının sekiz kısma ayrılarak, parçalardan birinin hınsır üzerine eklendiğinde ortaya çıkan yer olarak göstermiştir. Ona göre burası eski vustâ Fars perdesidir.<sup>265</sup> Fârâbî, Fars vustâsının oranını, sebbâbe ile bınsırın toplamının ikiye bölünmesiyle elde edilen 68/81 olarak vermiştir.<sup>266</sup> İbn Sînâ ise bınsır ve sebbâbe arasında iki adet vustâ aralığı vermiş; Fars vustâsı ile mutlak perdesi arasının oranını 32/27 olarak vermiştir. Buna göre Fars vustâsı ile sebbâbe arası bir bakiyedir.<sup>267</sup> Bir tanîni ve bir bakiyeyi içeren 32/27 oranı günümüzde küçük üçlü terimiyle adlandırılan, 13 komalık artık ikili aralığının oranıdır.<sup>268</sup> İbn Zeyle'nin söz ettiği diğer bir mücennep perdesi, sonrakilerin sebbâbe ve hınsır arasında vustâyâ yakın bir yere bağladıkları; muhtelif cinslerin ortaya çıktığı perdedir. Bu perdede sebbâbenin vustâyâ oranı  $1+1/12=13/12$ ; vustânın hınsıra oranı  $1+1/11=12/11$ 'dir.<sup>269</sup>

İbn Zeyle, sebbâbenin üzerine ona mücennep gibi olan başka bir perde bağlandığını; bunun tizinin üçüncü telde olduğunu belirtmiştir. Bunun üzerine başka bir perde bağlandığını; çoklarının bunu eski vustânın mücennebi olduğunu sandıklarını ifade etmiştir. İbn Zeyle'ye göre bu böyle değildir. Bilakis bu, misil ve yedi  $1+1/7=8/7$  nispeti üzere ortaya çıkan Zelzel vustâsıdır.<sup>270</sup> Bu oran günümüzde en küçük üçlü veya artık tanîni aralığını veren orana karşılık gelmektedir.<sup>271</sup> İbn Zeyle'nin tarif ettiği mücenneplerden biri, parmağın hınsır teline konup, en alttan onun oktavının bulunmasıyla elde edilen Fars vustâsı perdesidir. Diğeri, sebbâbe ve hınsır arasında, ortadan biraz yakında vustâ Zelzel perdesidir. Parmaklar en alta konup, en üstte oktavının aranmasıyla diğer bir mücennep perdesi bulunur. Sonra da Fars vustâsının oktavı aranır; ilk bağlanan mücennep ve onun arasından dördte bire

<sup>265</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 75. ; İbn Sînâ, *Mûsikî*, s. 109.

<sup>266</sup> Can, *XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi*, ss. 70-71.

<sup>267</sup> İbn Sînâ, *Mûsikî*, s. 134.

<sup>268</sup> Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı*, s. 77, 79.

<sup>269</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 75.

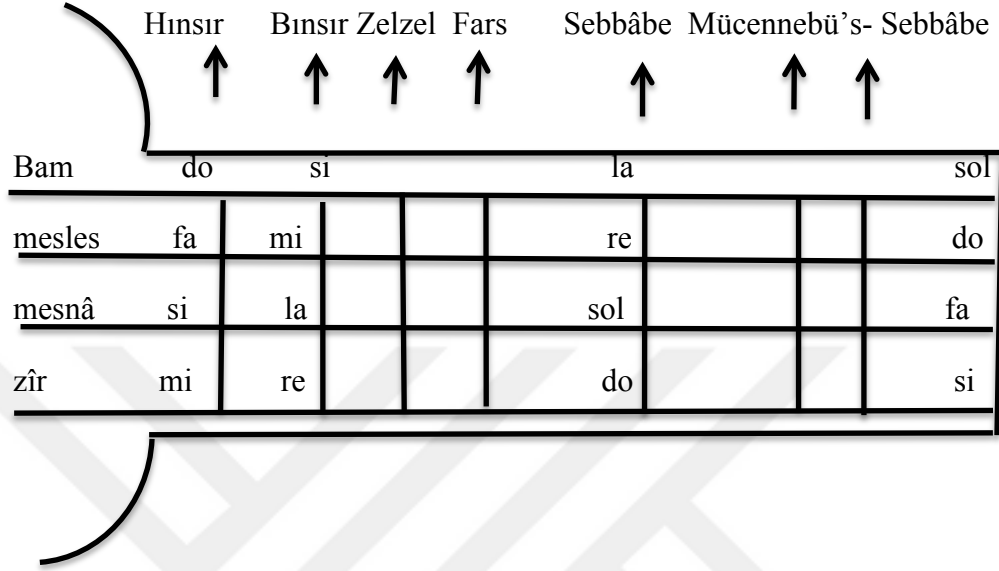
<sup>270</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 75, 77.

<sup>271</sup> Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı*, s. 77.



yakın inilir ve üzerine perdelerin başı bağlanır.<sup>272</sup>

Bir oktavda 17 ses perdesi sistemini uyguladığımızı gördüğümüz İbn Zeyle'nin tarifine göre mücennep perdeleri ud üzerinde şöyle gösterilecektir:



Günümüzde nazariyatçılar mücennep aralığını küçük ve büyük olarak ayırmakta ve küçük mücennep aralığını 2187/2048; büyük mücennep aralığını ise 65536/59049 oranlarıyla ifade etmektedirler. Eski nazariyatçılar ise mücennep aralığının gerçek oranı olan 2187/2048 ve 65536/59049 oranlarını değil; 14/13 ve 13/12 oranlarını kullanmışlardır. Bunlara 12/11 oranındaki Zelzel vustası da eklenmiş; mücennep aralıklarının sınırları 15/14 ve 11/10 arası olarak belirlenmiştir.<sup>273</sup>

Fârâbî ve İbn Sînâ'nın eserlerinde verilen 13/12 ve 12/11 gibi oranlar, Pythagoras sistemi olan tam beşlileri esas alarak yapılan bölünme sisteminde diğer seslere uyum sağlamada tam bir düzen oluşturmamış; teorik olarak karışıklığa neden olmuşlardır. VIII. yüzyılda yaşayan Zelzel'in mûsikîye kattığı Zelzel perdeleri, ancak Safiyyüddin'in dizisinde düzenli olarak ses sistemindeki yerini almıştır.<sup>274</sup>

Küçük mücenneple bakiye; büyük mücenneple tañni arasında bir koma

<sup>272</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 77.

<sup>273</sup> Tura, *Türk Müsikisinin Mes'eleleri*, ss. 106-108.

<sup>274</sup> Can, *XV. Yüzyıl Türk Müsikisi*, ss. 98-99.

bulunması ve bunun kulakla ayırt edilmesinin güç olması nedeniyle Fârâbî'den beri küçük mücennep bakiye, büyük mücennep tanîni aralığı kapsamında değerlendirilmiştir. Buna göre günümüzde uygulamada kullanılan ancak isim olarak geçmeyen mücennep aralıklarından küçük mücennep, bakiyeye en yakın oran olan 16/15; büyük mücennep ise tanîniye en yakın oran olan 10/9 olarak kabul edilmiştir. Mücennep aralığının beş komadan oluşan küçüğüne, sağır kelimesine nispetle S, sekiz komadan oluşan büyüğüne de kebîr kelimesine nispetle K harfi sembol olarak verilmiştir.<sup>275</sup>

#### 2.6.1.3.4. İrha

Aralıkların en küçüğüdür. İbn Zeyle'ye göre notalarından biri diğerinin yarımın yarısının yarısının yarısı oranıyla artan  $1+1/36$  oranına yakın bir orandır. İbn Zeyle dördü ve beşli arasındaki farkı sağlayan tanîninin ve bunun dörtte biri olan irhanın diğer misil ve cüzlerden faziletli olduğunu belirtmektedir.<sup>276</sup> İbn Sînâ da en küçük aralık olarak bu oranı vermiştir.<sup>277</sup> İrha aralığı, en küçük aralıklardan koma aralığı anlamında da kullanılmıştır.<sup>278</sup>

Eski Yunan müziğinde yer alan çeyrek ses, Türk Mûsikîsinde isim olarak yer almadığı halde uygulamada kullanılmaktadır.<sup>279</sup> Türk mûsikîsinde mücennep aralığının en çok 12/11 oranı kullanılmakta; bu aralık ile tanîni aralığı (9/8) denilen tam ses arasındaki oran (33/32) ise tanîninin 1/4'üne karşılık gelmektedir.<sup>280</sup> Türk mûsikîsinde irha aralığına yakın bir aralık olarak üç komalık, 25/24 oranındaki eksik bakiye aralığı bulunmaktadır. Eksik bakiyeye buselik ve dik buselik perdeleri arasındaki uzaklık örnek olarak verilebilir.<sup>281</sup> Eksik bakiye, diğer aralıkların oluşumunda kullanıldığı halde tek başına kullanılmaz.<sup>282</sup>

<sup>275</sup> Tura, *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri*, ss. 106-110.

<sup>276</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 24.

<sup>277</sup> İbn Sînâ, *Mûsikî*, s. 17.

<sup>278</sup> Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı*, s. 48.

<sup>279</sup> Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı*, s. 28.

<sup>280</sup> Tura, *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri*, s. 130.

<sup>281</sup> Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı*, s. 75, 80.

<sup>282</sup> Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı*, s. 75.

## 2.6.2. Aralıklarla İlgili Kavramlar

Aralıkların oranları misil, kat, iki kat gibi terimlerle ifade edilmiştir. Safiyyüddin'e göre en büyük oranın sayısını veren en küçük sayı üçtür.<sup>283</sup> Buna göre aralıklar üç sayısı temel alınarak isimlendirilir. Aralıkların oranlarında kullanılan bazı Arapça terimlerin karşılıkları şöyledir:<sup>284</sup>

Terimler	Oranlar	Terimler	Oranlar
misil	3/3	Emsal ve cüz	10/3
Misil ve cüz	4/3 (dörtlü)	Emsal ve ecza	11/3
Misil ve ecza	5/3	Ez'af	12/3 (katlı oran)
Za'f	6/3 (oktav)	Ez'af ve cüz	13/3
Za'f ve cüz	7/3	Ez'af ve ecza	14/3
Za'f ve ecza	8/3	Misil ve nısif	3/2 (beşli)
Emsal	9/3	Misil ve sümün	9/8 (tanîni)

İbn Zeyle'nin *el-Kâfi fi'l-Mûsikî*'de söz ettiği diğer terimler şunlardır:<sup>285</sup>

Cüz'eyn: İki parça

Cüz'ül-kebîr: Büyük kesir

Misil ve cüz:<sup>286</sup> Payı paydasından bir sayı büyük oran

Misil ve sülüs: 4/3 (dörtlü)

Zâid-i rub'an: 1+1/4 (dörtte bir oranıyla artan)

Za'fü'z-za'f: Çift oktav aralığı

Cüz'eyn: İki parça

<sup>283</sup> Can, *XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi*, s. 131.

<sup>284</sup> Çakır, *Mukaddimetü'l-Usûl*, s. 19.

<sup>285</sup> İbn Sînâ, *Mûsikî*, ss. 14-16.

<sup>286</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 22.

Zâid-i cüz'en: Süperpartiküler denilen, payı paydasından bir sayı fazlasıyla artan aralık oranı

Zâid-i bi'l-eczâ: Küçük kesirle artan

Zâidü bi'n-nısf: Paydası payının yarı oranıyla artan  $2/3$  gibi<sup>287</sup>

Misil ve rub'un:  $1+1/4= 5/4$  (küçük aralıkların başlama sınırı)

Zâid-i seb'an: Yedide bir oranıyla artan

Selâsetü ez'âf: Üç oktav aralığı

Zâid-i cüz'en min sitteti ve selâsîne:  $1+1/36$  (ırha)

### 2.6.3. Aralıklarla İlgili Matematiksel İşlemler

Mûsikînin riyazî ilimler içine alınmasındaki en büyük neden, ses aralıklarının belli oran ve ölçülere bağlı olmasıdır. Nağmelerin uyumlu olarak bir araya getirilmesi sırasında toplama, çıkarma, çarpma ve bölme işlemlerine ihtiyaç duyulmuştur. Aralıklarla ilgili matematiksel işlemler büyük ölçüde Tarentumlu Aristoxenus'un (IV. yüzyıl) *Elementa Harmonica*; Euclid'e (III. Yüzyıl) maledilen *Sectio Canonis*, Geresalı Nicomachus'un (II. yüzyıl) *Enchiridion*, Ptolemy'nin (II. yüzyıl) *Harmonica*, Aristides Quintilianus'un (IV. yüzyıl) *De Musica*, Boethius'un (480-525) *De Institutione Musica* ve Cassiodorus'un *Institutiones* adlı eserlerindeki bilgilere dayanmaktadır.<sup>288</sup>

#### 2.6.3.1. İki Aralığın Toplanması

İbn Zeyle aralıkların toplanması gerektiğinde, aralığın iki notasından birinin, tiz veya pest taraftan ortak kılınması gerektiğini belirtmiştir.

İbn Zeyle'ye göre tanîni aralığı ile dörtlü aralığın birleştirilmek istendiğinde, aralığın iki notasından biri, tiz ya da pest taraftan ortak yapılıdır.<sup>289</sup>

Örneğin: Tanîni aralığı dörtlü ile pest taraftan toplanmak istenirse; tanîni oranı olan  $9/8$ 'e pest taraftan dörtlü oranı olan  $4/3$  eklenir. Bunun için önce  $4/3$  ün iki katı alınarak oranlar eşitlenir.  $8/6$  oranı ortaya çıkar. 8 sayısı iki taraf arasında orta rakam olarak alınır:

<sup>287</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 16.

<sup>288</sup> Can, *XV. Yüzyıl Türk Müsiki*, s. 202.

<sup>289</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, ss. 30-31.

6 8 9

9'un 6'ya oranı alınır.  $9/6= 3/2$

$9/8+4/3= 3/2=$  Beşli meydana gelir.

Dörtlü ile tanîni aralığı tiz yönden toplanmak istenirse şu işlemler yapılır:

$4/3$  oranının sayıları 3 rakamı ile çarpılarak 12 ve 9 sayıları elde edilir. Bu sayıya  $9/8$  oranı eklendiğinde 9 sayısı orta rakam olarak alınır. Sayılar şöyle sıralanır:

8 9 12

12'nin 8'e oranı alınır:  $12/8= 3/2=$  Beşli meydana gelir.

Diğer bir çeşit toplama:

Toplama her zaman bir nağmenin ortak olması şeklinde yapılmaz. Bu her yerde uyumlu değildir. Aralıklar şu şekilde de toplanabilir.<sup>290</sup>

Tanîni aralığı  $9/8$  ile dörtlü aralığı  $4/3$ 'ün pest sayıları olan 9 ve 4 çarpılır.

$9 \times 4= 36$

Bu, en büyük pestlerdir. Sonra tizler çarpılır.

$8 \times 3= 24$  olur. Bu en küçük tizdir.

36'nın 24'e nispeti alınır:

$36/24=3/2=$  misil ve yarım yani beşli oranıdır.

Diğer bir toplama şekli:<sup>291</sup>

$4/3$  ve  $8/9$  aralıklarının toplanmasında en pest olan sayı en tizlerden biri ile çarpılır:

$9 \times 3= 27$  rakamı bulunur.

27 rakamı orta olarak alınır.

En küçük tizle diğer tiz çarpılır:

$8 \times 3= 24$  rakamı ortaya çıkar. Meydana gelen sayılar şunlardır:

<sup>290</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 30.

<sup>291</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 31.

36 27 24

Pestlerin çarpımı olan 36 sayısı, pest ve tiz çarpımı olan 27 rakamına bölünür.

$36/27= 4/3$  meydana gelir. Bu misil ve üçte bir oranıdır (dörtlü)

Orta rakam olan 27 rakamı 24'e bölündüğünde

$27 / 24= 9/8=$  tanîni aralığı ortaya çıkar.

$36/ 24= 3/2=$  misil ve yarım oranı (beşli aralığı) olur.

Diğer oranların toplamından şunlar ortaya çıkar:<sup>292</sup>

Oktav ile dörtlünün toplamı iki kat ve üçte ikidir:

$2/1 \times 4/3=8/3$  (oktav ve dörtlü)

Oktav ile beşlinin toplanmasıyla üç kat oranı meydana gelir:

$2/1 \times 3/2=6/2=3$  (oktav ve beşlinin toplamı)

Dörtlü ile beşlinin toplanmasından oktav meydana gelir. Ellezî bi'l-küll olarak isimlenir:

$4/3 \times 3/2=12/6=2/1$  (oktav)

Dörtlü ile tanîninin toplanmasından beşli meydana gelir:

$4/3 \times 9/8=36/24=3/2$  (beşli)

### 2.6.3.2. Aralığın Aralıktan Çıkarılması

İbn Zeyle aralıkların çıkarılması işlemini şöyle açıklamıştır:<sup>293</sup>

Beşli aralığından tanîni aralığını çıkarmak istersek:

En büyük aralıklardan biri müşterek yapılır. Bu en pest veya en tiz nağme olabilir. Ona, büyükten çıkarmak istediğimiz küçük aralığın oranı üzerine nağme ekleriz. Bu nağme en büyük aralığın nağmeleri arasında orta olur. Bu çıkarmak istenilen iki nağmeden birine oran olur. Nağmenin diğer nağmeye oranı meydana gelir. Bu da kalan orandır.

İbn Zeyle hesabı gerektirmeyen yollarla da çıkartma işleminin yapılabileceğini

<sup>292</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 31.

<sup>293</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 32.

söyleyerek diğere bir çıkartma işlemini şöyle açıklamıştır:<sup>294</sup>

Beşli aralığında, tanîni aralığını çıkarmak için en büyük pest en küçük tizle çarpılır.

$3/2$  ve  $9/8$  rakamlarının en büyük pesti 8 ve en küçük tizi 3'tür.

$8 \times 3 = 24$  orta olur.

Sonra pestler çarpılır.

$3 \times 9 = 27$

Sonra en büyük tiz en küçük pestle çarpılır.

$9 \times 2 = 18$

27 24 18 ortaya çıkar. Rakamların oranları alındığında;

27 nin 18 e oranı=  $3/2$  beşli aralığı meydana gelir. Bundan tanîni aralığı çıkartıldığında;

24'ün 18'e oranı=  $4/3$  dördü oranı meydana gelir.  $3/2 - 9/8 = 4/3$  (dördü)

### 2.6.3.3. Aralıkların Katlanması

İbn Zeyle bir nağmenin katlanması istendiğinde, iki eşit aralık arasında müşterek olacak bir nota eklenmesi gerektiğini bildirmiştir. Katlanacak iki aralıktan her birinin iki notası arasındaki oran bir birine eşit olmalıdır.<sup>295</sup>

Bunun için önce sayıların her birisi kendisiyle çarpılır. Bunlar iki taraf yapılır. Sonra iki adetten biri diğeriyle çarpılır ve orta yapılır. İki eşit oran meydana gelir. En büyük tarafın en küçük tarafa oranı bu oranın katıdır. Örneğin:<sup>296</sup>

Beşli ( $3/2$ ) katlanmak istendiğinde, önce 3 kendisiyle çarpılır:

$3 \times 3 = 9$  olur.

O bir taraf yapılır. 2 de kendisiyle çarpılır:

$2 \times 2 = 4$  olur.

Bu da diğere taraf yapılır.

<sup>294</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, ss. 31-32.

<sup>295</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 32.

<sup>296</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 32.

3 ile 2 çarpılır

$3 \times 2 = 6$  olur.

Bundan, 9, 6, 4 sayıları ortaya çıkar.

Dokuzun altıya oranından beşli; altının dörde oranından yine aynı oran olan beşli ortaya çıkar.

Dokuzun dörde oranı iki misil ve bir adet dörtte bir oranıdır.

Diğer aralıkların katlanmasında da aynı yol kullanılırsa şu çıkar: Oktav aralığının iki katı  $4/1$  dir. Bu, 4 ez'âf oranıdır. Dörtlünün iki katı,  $1 + 7/9$  ( $8/9$ )'dur ve bu uyumludur. Beşlinin katı, iki kat ve  $1/4$  dür; bu uyumludur. Tanîninin katı,  $1 + 17/64$  dür. Bu gerçekte uyumlu değildir. Ancak  $1 + 1/4$  ( $5/4$ ) oranına yakındır ki bu oran uyumludur.<sup>297</sup>

#### 2.6.3.4. Aralıkların Bölünmesi

Bölme, aralığı iki eşit aralığa bölmektir. İbn Sînâ'ya göre bu işlem, geometrik ortalama alınarak yapılır. Geometrik ortalama alabilmek için sayıların karekökünün alınması gerekir. Ancak beşli ve dörtlüyü oluşturan sayılarının karekökünü almak mümkün olmadığından bunların bölünmesi aritmetik veya armonik ortalamayla olur. Aritmetik ortalama da armonik ortalama da aynı sonuca götürür. Ancak aralarındaki fark, takdim ve tehirde. Aritmetik ortalama da büyük nispet küçüğün yanında: armonik ortalama da büyük nispet büyük sayının yanında yer alır.<sup>298</sup> Aritmetik ve armonik ortalamanın bu bağlantısı İbn Zeyle tarafından da aynı şekilde bildirilmiştir.<sup>299</sup>

##### 2.6.3.4.1. Aralığı Aritmetik Ortalamayla Bölme

İki aralığı aritmetik ortalamayla bölmek için iki sayı arasındaki fark alınır ve o ikiye bölünür. Çıkan rakam ya en küçük üzerine eklenir ya da çok olandan eksiltilir. Ortalama bulunur. Aradaki fark, her birisi çarpılarak da bulunabilir. Aralarındaki fark alınır; ortalama meydana çıkar.<sup>300</sup>

Beşli aralığı ikiye bölmek istenirse beşliyi oluşturan 3 ve 2 sayıları üç katıyla 9

<sup>297</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 33.

<sup>298</sup> İbn Sînâ, *Cevâmi*, s. 39.

<sup>299</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 33.

<sup>300</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 34.



ve 6 olarak alınır. Her birisi iki ile çarpılır:

$$9 \times 2 = 18 \text{ ve}$$

$6 \times 2 = 12$  olur. Bu iki rakamda çıkarma işlemi yapılır. Çıkan rakam ikiye bölünür.

$$18 - 12 = 6$$

$$6 : 2 = 3$$

3 rakamı 12'ye eklenir veya 18'den çıkarılır.

$12 + 3 = 15$  veya  $18 - 3 = 15$  meydana gelir. Bu aritmetik ortadır.

Oktav ikiye bölünmek istendiğinde bu aralık 8'in 4'e oranı olduğuna göre;

$$8 - 4 = 4$$

$$4 : 2 = 2 \text{ olur.}$$

$$2 + 4 = 6$$

$$8 - 2 = 6$$

Ortaya çıkan 6 rakamı aritmetik ortalamadır.

$$8 \quad 6 \quad 4$$

Böylece oktav aralığı  $2/3$  ve  $3/2$  olarak beşli ve dördlüye ayrılır.

Çift kat oranı sayısal ortalamayla bölünmek istenirse  $2/1$  oranını oluşturan 12 ve 6 rakamları alınır.

$12/6$  nın aralarındaki fark alınır:

$12 - 6 = 6$  dır. O ikiye bölünürse;

$$6 : 2 = 3$$

3, 6 ya eklenir:

$$3 + 6 = 9$$

veya 12 den çıkarılır:

$$12 - 3 = 9$$

İki şekilde de 9 olur. Bu ortadır.

$$12 \quad 9 \quad 6$$

Böylece oktav beşli ve dörtlüye ayrılmış olur. 12'nin 9'a oranı (  $1 + 1/3$  dörtlü) ve 9'un 6'ya oranı, ( $1 + 1/2$  beşli) meydana gelir.

Aralık aritmetik ortalamayla ikiden fazla kısma bölünmek istenirse, pay ve paydadın her biri bölünmek istenen sayıyla çarpılır. Sonra fark alınıp en küçüğe eklenir.

Örneğin: Tanîni aralığı 3 e bölünmek istenirse önce tanîni aralığının oranı olan rakamların her biri üçle çarpılır.

$$9 \times 3 = 27$$

$$8 \times 3 = 24$$

İki sonuç arasında çıkarma işlemi yapılır.

$$27 - 24 = 3$$

Üç rakamı bölünecek eleman sayısı olan üçe bölünür. Her bir rakama 1 eklenir.

$$24 + 1 = 25$$

$$25 + 1 = 26$$

$$26 + 1 = 27$$

Bu yolla tanîni 3 e bölünmüş olur.

#### 2.6.3.4.2. Aralığı Armonik (Te'lîfi) Ortalamayla Bölme

Aralıklarda armonik ortalama en büyük tiz nispetinin en küçük tize, ilk farkın ikinci farka nispetidir. Birinci fark en büyüğün ortayla farkıdır; ikincisi ortanın en küçükle farkıdır.<sup>301</sup>

XV. yüzyıl alimlerinden Ladikli Mehmet Çelebi ve Alişah b. Hacı Büke'ye göre armonik olarak ortalama ile en büyük ve en küçük sınır arasındaki farkın oranı, en büyükle en küçük sınır arasındaki orana eşittir. 3, 4, 6 rakamlarının armonik oranına bakıldığında 4 rakamı en küçük sınır olan 3 ten 1 fazladır. 6 ile 4'ün farkı olan 2 rakamının 1'e oranı ile 6'nın 3'e oranı aynıdır. Bu, Boethius'un *De Institutione Musica* eserinde verdiği bilgilerle benzerlik göstermektedir.<sup>302</sup>

<sup>301</sup> İbn Zeyle, *el- Kâfi*, s. 34.

<sup>302</sup> Can, *XV. Yüzyıl Türk Müsiki*, s. 105.

İbn Zeyle'nin verdiği örneklerde de ortalamanın bulunması için, büyük tizin küçük tize farkı alınır. İkiye bölünür. Onların birinin diğerine oranı, ilk iki tizin birinin diğerine oranı gibi olur. En küçük kısım küçük tiz üzerine eklenir veya en büyük kısım en büyük tizden çıkarılır. Orta meydana gelir. Örneğin:

Kat nispeti (12/ 6) ikiye bölünmek istenirse biri diğerinin iki katı olacak şekilde aradaki fark alınır:

$$12-6=6$$

Altı, biri diğerinin iki katı olacak şekilde bölümlenirse iki sayı ortaya çıkar:

$$4 \quad 2$$

Onlardan birinin diğerine oranı, on ikinin altıya oranı gibidir. Bu aynı zamanda dördün ikiye oranıdır.

Armonik ortalamayı bulmak için ya iki altıya eklenir ya da on ikiden dört eksiltilir. İki şekilde de sekiz olur.

$$6+2=8$$

$$12-4=8$$

Sekiz orta olarak alındığında on ikinin sekize oranı misil ve yarım ( beşli); sekizin altıya oranı ise misil ve üçte bir (dörtlü) dir.

#### **2.6.4. Perdelerin Ebced Harfleriyle İsimlendirilmesi**

Mûsikî eserlerinin hafızada hayal meydana getirmesi; hafızanın eseri zapt etmede yetersiz kalması ve eserlerin çokluğu, nota yazımını gerekli kılmış; müzikal sesleri isimlendirmek için tarih boyunca nota işlevini gören çeşitli müzik yazıları kullanılmıştır. M.Ö. Sümerler, Yunanlılar, Romalılar ve Uygurlar; M.S. Çinliler ve Hintliler müzik yazısı oluşturmuşlar; ancak nota kelimesi XVII. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlamıştır. Daha önceleri uluslararası bir notadan söz edilmemekte; her kültür çeşitli semboller kullanmaktaydı.<sup>303</sup>

Harflere rakamsal karşılık verme, hemen bütün alfabelerde var olan bir uygulamadır. Özellikle Süryani, Grek ve Latin alfabesi bu özelliğe sahip en çok

<sup>303</sup> Süreyya Agayeva, "Nota", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 33, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2007, ss. 205-210.

tanınan alfabelerdendir. Kökeni İbranice ve Arâmîceye dayanan ebced sistemi, Nasr b. Asım ve Yahyâ b. Ya‘mer el-Udvânî tarafından, birbirine benzeyen Arapça harflerin art arda getirilerek düzenlenmesi esasına dayanan bir sistemdir. Bu sistem gerçekte anlamı olmayan; ancak kolaylıkla akılda tutulabilen harflerden oluşturulan kelime kalıplarına dayanmaktadır. Edebiyatta, tarihte, mîmârîde ve astronomide kullanılan ebced sistemi, bu kelime kalıplarının ifade ettiği sayısal değerler ile olaylar arasında eşitlik ve benzerlikler kurulması sonucu sihir, büyü, gaybdan bilgi aramak gibi amaçlarla da kullanılmıştır.<sup>304</sup>

Önceki dönemlerde uluslararası nitelikte bir nota yazısı bilinmediğinden, bu amaçla her kültürün icat ettiği çeşitli sembol ve harfler kullanılmıştır. Müzik tarihi incelendiğinde her kültürün harf yazısını kullandığı görülmüştür. Bu amaçla kullanılan ebced harfleri de, ses yüksekliğini değil, basamakları ve sesler arasındaki oranı gösterdiğinden günümüzdeki notalarla karşılaştırmada güçlüklerle karşılaşmaktadır. Ses ve değerlerinden başka ayrıntı verilmediği ve rakamlar her zaman dikkatli olarak nakledilemediği için yorumlama ile sonuç bulmaya çalışılmaktadır.<sup>305</sup>

Perdelerin parmak pozisyonuyla birlikte ebced harfleriyle<sup>306</sup> isimlendirilmesi İslam mûsikî tarihinde notayı ilk icat eden mûsikî nazariyatçısı Kindî ile başlamıştır. Ancak İshak el-Mevsilî'nin (ö. 850) yaptığı bestede nağmelerin çıkış ve parmak baskı yerlerini göstermesinden, Kindî'den önce Orta Asya, eski Mısır ve Yunanlılarda bu konuların bilindiği anlaşılmaktadır. Buna bakarak Kindî'nin ebced sistemini Yunan alfabesinden yararlanarak kurduğu ve yazılı olarak tespit ettiği düşünülebilir.<sup>307</sup> Kindî uddaki perdeleri ebced harfleriyle isimlendirmiş; Fârâbî, İhvân-ı Safâ, İbn Sînâ'nın öğrencisi İbn Zeyle ve sonraki dönemde Safiyyüddin Urmevî de belli farklılıklarla bu ebced sistemini kullanmıştır.

Kindî udun her bir telini dört temel ses üzerine bina etmiş; dizisini ara seslerle birlikte on iki ses olacak şekilde bam ve mesles telleri üzerinde düzenlemiştir. Bir

<sup>304</sup> Mustafa Uzun, "Ebced", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 10, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1994, ss. 68-70.

<sup>305</sup> Uygun, *Safiyyüddin*, ss. 241-242.

<sup>306</sup> Ebced: Nebaticeden Arapçaya geçen, her biri bir sayıya karşılık olarak kullanılan eski dönemlerde geliştirilmiş bir formüldür. Ebced, hevvez, hutfî, kelemen, sa'fes, karaşet, sehaz, dazağ kelimelerinden oluşmuştur. Bkz. Uzun, "Ebced", *DİA*, c. 10, s. 68.

<sup>307</sup> Turabî, *el-Kindî'nin Risâleleri*, s. 75.

oktavlık dizide on iki ses bulunan bu sistem, Batı müzik sistemine uygundur. Kindî, iki oktavlık sesi gösterebilmek için de uda nazarî olarak beşinci bir tel ilave etmiştir.

Kindî'nin kullandığı ebced harfleri şunlardır.<sup>308</sup>

أ ب ج د ه و ز ح ط ي ك ل

Kindî on ikilik ses sistemini yarım seslere böldüğünden, ana seslere ebced harflerinden sekizi gelmiştir. Sekiz sese karşılık gelen ebced harfleri şunlardır.<sup>309</sup>

أ ك ط ح و د ج أ  
la sol fa mi re do si la

Kindî'nin ebced harflerini kullanma şekli ve harflerin bugün kullanılan nota sistemindeki isimleri şöyledir.<sup>310</sup>

Perde Sayısı	Ebced Harfleri	Nota	Uddaki Yerleri
1	أ	La	Mutlaku'l-bam
2	ب	Si <sub>♭</sub>	-
3	ج	Si	Sebbâbetü'l-bam
4	د	Do	Vusta'l-bam
5	ه	Do <sub>♯</sub>	Bınsıru'l-bam
6	و	Re	Hınsıru'l-bam/ Mutlaku'l-mesles
7	ز	Mi <sub>♭</sub>	-
8	ح	Mi	Sebbâbetü'l-mesles
9	ط	Fa	Vusta'l-mesles
10	ي	Fa <sub>♯</sub>	Bınsıru'l-mesles
11	ك	Sol	Hınsıru'l-mesles/ Mutlaku'l-mesnâ
12	ل	La <sub>♭</sub>	-

<sup>308</sup> İbn Zeyle, *el- Kâfi*, s. 12.

<sup>309</sup> Kindî, *Risâle fî Hubr*, s. 179.

<sup>310</sup> Turabi, *el-Kindî'nin Risâleleri*, s. 73, 76.

Kindî udda ilk ellezî bi'l-küll (oktav) perdelerini göstermek için ebced harflerinin sadece ilk on ikisini kullanmış; ikinci oktavin nağmelerinde aynı harfleri tekrarlamıştır. Kindî'nin tarifine göre perdeleri ve ebced sistemini ud üzerinde şöyle gösterebiliriz:<sup>311</sup>

Hınsır	Bınsır	Vustâ	Sebbâbe	Müc.	Mutlak
↑	↑	↑	↑	↑	↑
و	ه	د	ج	ب	ا
ك	ي	ط	ح	ز	و
د	ج	ب	ا	ل	ك
ط	ح	ز	و	ه	د
ب	ا	ل	ك	ي	ط

Kindî'nin uddaki perdelere verdiği isimlerin günümüzdeki isimleri şunlardır:

Hınsır	Bınsır	Vustâ	Sebbâbe	Müc.	Mutlak
↑	↑	↑	↑	↑	↑
re	Do #	do	si	Si <sup>b</sup>	la
sol	fa #	fa	mi	mi <sup>b</sup>	re
do	si	si <sup>b</sup>	la	la <sup>b</sup>	sol
fa	mi	mi <sup>b</sup>	re	do #	do
s <sup>b</sup>	la	la <sup>b</sup>	sol	fa #	fa

<sup>311</sup> Turabi, *el-Kindî'nin Risâleleri*, s. 73,74.

Kindî'nin ud üzerinde gösterdiği perdeler günümüz notasıyla şöyle gösterilmektedir:<sup>312</sup>



Fârâbî oktavı oluşturan perdeleri ifade etmek için birinci oktavda ebced harflerinin ilk on ikisini kullandıktan sonra ikinci oktavda bunları tekrar etmemiş; daha sonra gelen harfleri kullanmıştır. Fârâbî'nin ikinci oktavda kullandığı ebced harfleri şunlardır:<sup>313</sup>

م ن س ع ف ص ق ر ش ت ث خ ذ

Fârâbî ebced sistemini, ebcedin ilk harfi olan (ا) mutlak nağmesine; ه د ج ب (ebced) harfleri işaret parmağı ile basılan sebbâbe mücenneplerine; ي ط ح ز harfleri sebbâbeye; ك ل م ن harfleri (kelemen) bınsıra; س ع ف ص (sa'fes) harfleri hınsıra gelecek şekilde düzenlemiştir. Fârâbî ق ر ش ت (karaşet) ve ذ خ ث (sehz) harflerini ise diğer mücenneplerde kullanmıştır. Fârâbî'nin udda gösterdiği perdeleri ve bunların ebced harfleriyle isimlendirilmelerini şöyle gösterebiliriz:<sup>314</sup>

بم	س	ك	ث	ق	ط	ز	ب
مثالث	ع	ل	خ	ر	غ	ح	ج
مثلي	ف	م	ذ	ش	و	ط	ا
زير	ص	ن	ض	ت	ل	ي	ه

<sup>312</sup> Turabi, *el-Kindî'nin Risâleleri*, s. 73, 76.

<sup>313</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 12.

<sup>314</sup> Fârâbî, *Mûsîka 'l-Kebîr*, C. I, s. 515.

Fârâbî'nin ud üzerinde gösterdiği oranlar, Pythagoras zamanında tespit edilen oranlardır. Büyük mükemmel sistem denilen, Greklere ait bu sistemde iki oktavlık dizi, Hypaton, Meson, Diezeugmenon ve Hyperbolaion olmak üzere dört tetrakorta bölünmüştür.<sup>315</sup> Fârâbî de bu terimlere karşılık gelen reîsiyyât, evsât, munfasılât ve hâddât terimlerini kullanmıştır.

Fârâbî'de notaların Grekçe ve Arapça karşılıkları; bunların ebced harfleriyle gösterilmesi şu şekildedir:<sup>316</sup>

Arap harfi	Grek harfi	Arapça	Nota	Oran
ا	Proslambanomenos	Sakîletü'l-mefrûzât	sol	1/1
ز	Hypate hypaton (sebbâbe)	Sakiletü'r-reisiyyât	la	9/8
ك	Parhypate Hypaton (bınsır)	Vasitatü'r-reîsiyyât	si	81/64
س	Likhanos Hypaton (hınsır)	Hâddetü'r-reîsiyyât	Do d	729/512
ح	Hypate meson (sebbâbe)	Sakîletü'l-evsât	re	3/2
ل	Parhypate Meson (bınsır)	Vâsitatü'l-evsât	mi	27/16
ع	Likhanos Meson (hınsır)	Hâddetü'l-evsât	Fa d	243/128
ط	Mese	El-Vustâ	sol	2/1
م	Paramese (bınsır)	Fâsılatü'l-Vustâ	la	9/4
ف	Trite Diezeugmenon (hınsır)	Sakîletü'l-munfasılât	si	81/32
ي	Paranete	Vâsitatü'l-	Do d	729/256

<sup>315</sup> Can, *XV. Yüzyıl Türk Müsîkîsi*, s. 41.

<sup>316</sup> Fârâbî, *Müsîka 'l-Kebîr*, C. I, ss. 506-507.





10 ي	9 ط	8 ح
13 يج	12 يب	11 يا
	15 يه	14 يد

İbn Zeyle'nin notaları isimlendirmede kullandığı ebced harfleri şunlardır:

ا ب ج د ه و ز ح ط ي يا يب يج يد يه

İbn Zeyle, ilk on sayıya karşılık gelen “ebced hevvez hutî” den sonra, on bir, on iki, on üç, on dört ve on beş sayısına karşılık gelen يا يب يج يد يه harflerini kullanmıştır.

İbn Zeyle'nin kullandığı ebced harflerini ve bu harflerin kullanıldığı perdeleri şöyle göstermek mümkündür:

Hinsır	Binsır	Sebbâbe	Mutlak
↑	↑	↑	↑
د	ج	ب	ا
ز	و	ه	د
ي	ط	ح	ز
يج	يب	يا	ي
	يه	يد	يج

Zekeriya Yusuf'a göre İbn Zeyle'nin kullandığı, perde isimlerini bir, iki, üç, dört sayılarına karşılık gelen yegâh, dügâh, segâh, çargâh terimleriyle ifade etme yöntemi, belki de Arap mûsikîsine girmiş ilk Fars yöntemidir. Bilindiği gibi yek, dü, se, cihar; bir iki üç dört sayılarına karşılık gelen Farsça sayılardır. Kâh kelimesi de yer veya mekan anlamındadır. Yek-gâh, yani yegâh, uddaki veya mûsikî gamındaki

ilk nağme yeridir. İbn Zeyle'nin nağmelerin uddaki yerini baz alarak oluşturduğu bu terimler günümüzde de kullanılmaya devam etmektedir.<sup>321</sup>

Eseri şerh eden Zekeriya Yusuf, İbn Zeyle'nin ebced hesabına göre düzenlediği notaların günümüzdeki isimlerini şöyle vermiştir:<sup>322</sup>

	Harf	Harf	Nota
1	ا	A	Sol
2	ب	B	La
3	ج	C	Si
4	د	D	Do
5	ه	h	Re
6	و	V	Mi
7	ز	Z	Fa
8	ح	H	Sol
9	ط	T	La
10	ي	Y	Si <sup>b</sup>
11	يا	YA	Do
12	يب	YB	Re
13	يج	YC	Mi <sup>b</sup>
14	يد	YD	Fa
15	يه	Yh	Sol

İbn Zeyle'den iki yüzyıl sonra Safiyyüddin Urmevî, tel üzerinde bölerek gösterdiği notalara isim vermede İbn Zeyle gibi ebced harflerinin sayısal değerini

<sup>321</sup> İbn Zeyle, *el- Kâfi*, ss. 12-13.

<sup>322</sup> İbn Zeyle, *el- Kâfi*, ss. 36-37.

kullanmıştır. Urmevî, kendisinden üç buçuk yüzyıl önce Fârâbî'nin icra ettiği,<sup>323</sup> ancak nazariyatında yer aldığı için kendisine mal edilen sistemde bir sekizliyi on yedi sese ayırmıştır. Safiyyüddin'in kullandığı 17 perdeli ses sistemi, Fârâbî'nin Horasan tanburunda sıraladığı bakiye, bakiye, koma şeklindeki dizilişe benzemektedir.<sup>324</sup> Bu, on yedili sistemin ilk mücidinin Fârâbî olduğunu düşündürmektedir. Safiyyüddin kendisinden önce kullanılan ebced sistemini bu on yedili ses sisteminde, geliştirerek kullanmıştır. Safiyyüddin pest tarafını (enf) A, tiz tarafını (muşt) M harfiyle isimlendirdiği bir tel üzerinde nağme ve oranlarını hesaplamış ve bunu ebced harfleriyle göstermiştir.<sup>325</sup> Safiyyüddin;

Teli orta noktadan ikiye bölerek bulduğu noktaya YH

Teli üçe bölerek birinci kısmın sonuna YA

Teli dörde bölüp birinci kısmın sonuna H

H-M arasını dörde bölüp birinci kısmın sonuna Yh

Teli dokuz kısma ayırıp birinci kısmın sonuna D

D-M arasını dokuz kısma ayırıp birinci kısmın sonuna Z

M-H arasını sekize bölüp pest taraftan bir kısım ekleyip h

h-M arasını sekize bölüp pest tarafa bir kısım ekleyip B

B-M yi üçe bölüp birinci kısmın sonuna YB

B-M yi dörde bölüp birinci kısmın sonuna T

T-M yi dörde bölüp birinci kısmın sonuna YV

Y-V yi ikiye bölüp eşit kısımlardan birini pest kısma ekleyip son kısmına V

V-M sekize bölünüp kısımlardan birini sona ekleyip C

C-M yi dörde bölüp birinci kısmın sonuna Y

Y-M yi dörde bölüp birinci kısmın sonuna YZ

V-M yi dörde bölüp birinci kısmın sonuna YC

<sup>323</sup> Tura, *Türk Müsîkîsinin Mes'eleleri*, s. 173.

<sup>324</sup> Can, *XV. Yüzyıl Türk Müsîkîsi*, s. 81.

<sup>325</sup> Uygun, *Safiyyüddin*, s. 64.

Z-M dörde bölüp birinci kısmın sonuna YD ismini vermiştir.<sup>326</sup>

Safiyüddin'in tel bölerek yaptığı işlemleri,

-Tiz notayı elde etmek için telin yarısının alınması gerektiği,

-Notanın tam beşlisinin telin 2/3 ünden elde edildiği;

-Bir tam dörtlü tizdeki sesi elde etmek için tel boyunun 4/3 ünün alınması gerektiği;

-Tanîni aralığı için telin 8/9 unu almak gerektiği esasına dayanır.<sup>327</sup>

Safiyüddin'in tel bölünmesiyle gösterdiği oranlar, ses perdeleri, perdelerin günümüzdeki isimleri ve bu perdelere verilen ebced harfleri şöyle gösterilmektedir.<sup>328</sup>



---

<sup>326</sup> Uygun, *Safiyüddin*, s. 64.

<sup>327</sup> Can, *XV. Yüzyıl Türk Müsiki*, s. 87.

<sup>328</sup> Uygun, *Safiyüddin*, ss. 59-60.

	Harf	Harf	Perde Adı	Nota	Oranı
1	ا	A	Rast	Sol	1/1
2	ب	B	Şuri	La ↓	256/243
3	ع	C	Zengule	La ↓	65536/59049
4	د	D	Dügâh	La	9/8
5	ه	h	Kürdî	Si ↓	32/27
6	و	V	Segâh	Si ↓	8192/6561
7	ز	Z	Buselik	Si	81/64
8	ح	H	Çargâh	Do	4/3
9	ط	T	Saba	Do †	1024/729
10	ي	Y	Uzzal	Do †	262144/177147
11	ب	YA	Neva	Re	3/2
12	ب	YB	Beyati	Mi ↓	128/81
13	ع	YC	Hisar	Mi ↓	32768/19683
14	د	YD	Hüseyni	Mi	27/16
15	ه	Yh	Acem	Fa	16/9
16	و	YV	Evc	Fa †	4096/2187
17	ز	YZ	Mahur	Fa †	243/128
18	ح	YH	Gerdaniye	Sol	2/1

19	يظ	YT	Nim şehnaz	La ↓	
20	ك	K	Şehnaz	La ↓	
21	كا	KA	Muhayyer	La	
22	كب	KB	Sünbüle	Si ↓	
23	كج	KC	Tiz segâh	Si ↓	
24	كد	KD	Tiz buselik	Si	
25	كه	Kh	Tiz çargâh	Do	
26	كو	KV	Tiz saba	Do ‡	
27	كز	KZ	Tiz uzal	Do ‡	
28	كح	KH	Tiz neva	Re	
29	كط	KT	Tiz beyati	Mi ↓	
30	ل	L	Tiz hisar	M ↓	
31	لا	LA	Tiz hüseyni	Mi	
32	لب	LB	Tiz acem	Fa	
33	لج	LC	Tiz evc	Fa ‡	
34	لد	LD	Tiz mahur	Fa ‡	
35	له	Lh	Tiz gerdaniye	Sol	

Safiyüddin'in tel üzerinde bölümleyerek gösterdiği oranları tez çalışmasında veren Mehmet Nuri Uygun, ses perdelerine konan # işaretinin o notayı 2187/2048 (113,68 cent) oranında tizleştirdiğini; b işaretinin, aynı değerde pestleştirdiğini; bir komalık diyez ve bemol işaretlerinin ise notayı 33/32 (53, 27 cent) oranında tiz veya pest hale getirdiğini belirtmiştir.<sup>329</sup>

Şimdi de Safiyüddin'in gösterdiği bu perdeleri ud üzerinde görelim:

Hınsır	Bınsır	Zelzel	Fars	Sebbâbe	Müc.	Müc.	Mutlak
↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑
ح	ز	و	ه	د	ج	ب	ا
یه	ید	یج	یب	یا	ی	ط	ح
کب	کا	ک	بط	یح	یز	یو	یه
کط	کح	کز	کو	که	کد	کج	کب
	له	لد	لج	لب	لا	ل	کط

Safiyüddin, bir bakiye, bir bakiye, bir koma aralığına karşılık gelecek şekilde iki adet mutlak ile sebbâbe, iki adet de sebbâbe ile bınsır arasında olmak üzere dört adet mücennep perdesi vermiştir. İki oktavı oluşturan 35 ses perdesini ebced sisteminde 1'den 35'e kadar rakamlara karşılık gelen harflerle isimlendirmiştir.

Bu nağmelerin ebced hesabına göre taşıdığı sayı değerleri şöyledir (on beşten itibaren).<sup>330</sup>

22	کب	21	کا	20	ک	19	بط	18	یح	17	یز	16	یو	15	یه
29	کط	28	کح	27	کز	26	کو	25	که	24	کد	23	کج		
		35	له	34	لد	33	لج	32	لب	31	لا	30	ل		

<sup>329</sup> Uygun, *Safiyüddin*, s. 61.

<sup>330</sup> Tura, *Türk Müsikişinin Mes'eleleri*, s. 178.



Safiyüddin'in perdeleri göstermede kullandığı ebced sistemi günümüz notalarıyla ud üzerinde şöyle gösterilmektedir:<sup>331</sup>

H do	Z si	V si ↓	h si ♭	D la	C la ↓	B sol	A sol
Yh fa	YD mi	YC mi ↓	YB mi ♭	YA re	Y do #	T re #	H do
KB si ♭	KA la	K la ↓	YT la ♭	YH sol	YZ fa #	YV fa #	Yh fa
KT mi ♭	KH re	KZ do #	KV re #	Kh do	KD si	KC si ↓	KB si ♭
LV sol #	Lh sol	LD fa #	LC fa #	LB fa	LA mi	L mi ↓	KTmi ♭

Safiyüddin'in ses sistemi günümüz notasıyla şöyle gösterilmektedir:



Abdülkâdir Meragî, Ladikli Mehmet ve Alişah b. Hacı Büke de tellerin bölünmesi ve ebced harfleriyle isimlendirme sistemini Safiyüddin ile aynı şekilde uygulamışlardır.<sup>332</sup>

XV. yüzyıla kadar perdeler, İbn Miscah'ın (ö. 715) başlattığı; udda parmakların aldığı pozisyon ve tel adlarına göre isimlendirilmiştir. Bu yüzyıldan sonra perdeler makam adlarıyla isimlendirilmiştir. Daha sonra Ali Ufkî Bey, Dimitrie

<sup>331</sup> Uygun, *Safiyüddin*, s. 214.

<sup>332</sup> Bardakçı, *Marâgalı Abdülkadir*, ss. 56-57.

Cantemir, Nâyî Osman Dede, Abdülbâkî Nâsır Dede, Hamparsum Limonciyan nota sistemleri geliştirmişlerdir. XI. yüzyılda İtalyan müzik teorisyeni Benedictine Manastırı Rahibi Guido d'Arezzo dört çizgili porteyi ve bazı çizgileri kullanmıştır. Osmanlılarda Batı notası, II. Mahmut zamanında kullanılmaya başlamış; XIX. yüzyılda Rauf Yekta, Suphi Ezgi, Sadettin Arel gibi müzik âlimlerinin çalışmaları ile nota, günümüzdeki şeklini almıştır.<sup>333</sup>

## 2.7. Cins ve Çeşitleri

Günümüzde çeşni terimiyle ifade edilen cins, makamları meydana getiren temel birimdir.<sup>334</sup>

İbn Sînâ da cinsi üç aralığa bölünmüş dörtlü olarak tanımlamaktadır. İbn Sînâ her bölme şeklinin farklı bir tür meydana getirdiğini; melodinin mükemmel olarak oluşabilmesi için büyük aralık kullanmanın ideal olmadığını; çok küçük aralıkların da kulağa aynı ses gibi geldiklerinden dolayı kullanılmasının uygun olmadığını; icra açısından en uygun aralığın dörtlü aralık olduğunu belirtmiştir.<sup>335</sup>

İbn Zeyle cinsi üç aralıktan oluşan dörtlü olarak tanımlamış ve farklı aralıkların bir araya gelmesiyle oluştuğunu belirtmiştir.<sup>336</sup> İbn Zeyle cinsin temel birim olarak alınmasının sebebini, büyük aralıkların sayıca az olması ile boğazda ve aletlerde uygulanmasının zor olması olarak belirtmiştir. İbn Zeyle'ye göre cinsin dörtlü olarak tespit edilmesinde diğer bir neden, dörtlü cinsin, parmakların aletin perdeleri üzerinde gezinebileceği miktarı kapsamasıdır.<sup>337</sup> Bu durum İbn Sînâ'ya göre de dörtlülerin cins olarak temel alınmasının nedenidir.<sup>338</sup>

Dört notadan meydana gelen cinslerin, isim ve içerik olarak farklı şekilde oluşturulabildiği de görülmüştür. Kindî, cinsleri ve içeriklerini şu şekilde oluşturmuştur:<sup>339</sup>

Tanîni cins (diatonik): tanîni+tanîni+bakiye=tetrakort<sup>340</sup> (Kindî'nin kavî cinse

<sup>333</sup> Süreyya Agayeva, "Nota", *DİA*, c. 33, ss. 205-210.

<sup>334</sup> Özkan, *Türk Müsiki Nazariyatı*, s. 49.

<sup>335</sup> İbn Sînâ, *Cevâmi*, ss. 45-46.

<sup>336</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 19, 26.

<sup>337</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 26.

<sup>338</sup> İbn Sînâ, *Cevâmi*, s. 48.

<sup>339</sup> el-Kindî, *Risâle fî Hubr*, ss. 65-66.

<sup>340</sup> Tetrakort: Tam dörtlü aralık; eski Grek Müziğinde ard arda dört sestene elde edilen nota grubu (Can, *XV. Yüzyıl Türk Müsiki*, s. 38.)

karşılık kullandığı bu terimi İbn Zeyle de kullanmıştır.)

Levnî cins (kromatik): Bir buçuk tanîni+bakiye+bakiye=tetrakort (Bu cins İbn Zeyle’de mu‘tedil (râsim) cinstir.

Te’lîfi cins (enarmonik): İki tanîni+irha+irha=tetrakort (Bu cins İbn Zeyle’de rahve –mülevven-) cinstir.

İbn Zeyle dörtlü aralığı üç sınıfa ayırmıştır:

Kavî cins (diatonik)

Rahve veya mülevven cins (chromatic)

Mu‘tedil veya râsim cins (enharmonic)

Bir tetrakortta en pest ve en tiz sesler sabit sesler; içtekiler ise değişebilen (oynak) seslerdir. İçteki seslerin bakiye veya irhalar oluşturmasına göre cins, diatonik, kromatik veya enarmonik olarak isimlenmektedir.<sup>341</sup>

İbn Zeyle’ye göre cinslerin en üstünü tanîni, sonra mülevven, sonra te’lîfiyedir.

### 2.7.1. Kavî (Diatonik) Cins

Kuvvetli bir cins olarak değerlendirildiğinden, eskilerin racüliyye olarak isimlendirdiği kavî cins, bir cinsin üç aralığından birinin oranının diğerlerinden küçük olduğu cinstir.<sup>342</sup> İbn Sînâ, kavî aralığı, her iki aralığın toplamının üçüncüden daha büyük olduğu cins olarak tanımlamıştır.<sup>343</sup> İbn Zeyle’ye göre aralıkların kavî melodi aralıklarının galip olduğu dörtlülerden oluşması gerekir. Bunun için iki aralığın toplamının üçüncüden daha büyük nispette olması gerekir.<sup>344</sup>

İbn Zeyle dörtlüyü oluşturan küçük aralıklardan en iyisinin tanîni aralığı olduğunu belirtmiştir. Yine İbn Zeyle, tanîni aralığının uyumlu olduğunu; tanîninin yarısına yakın ölçüdeki bakiye aralığının da uyumlu olmaya yakın olduğunu belirterek dörtlünün tanîni, tanîni, bakiye şeklinde oluşmasının en iyi şekil olduğunu

<sup>341</sup> Can, *XV. Yüzyıl Türk Müsîkîsi*, s. 39.

<sup>342</sup> Yekta, *Türk Müsîkîsi*, s. 61.

<sup>343</sup> İbn Sînâ, *Cevâmi*, s. 50.

<sup>344</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 29.

söylemiştir. Çünkü onun kullanımı nefis kuvveti meydana getirir.<sup>345</sup>

İbn Zeyle'ye göre bu bölünmeyle meydana gelen; tanîninin tekrarlandığı bu cins şu şekillerde olabilir:<sup>346</sup>

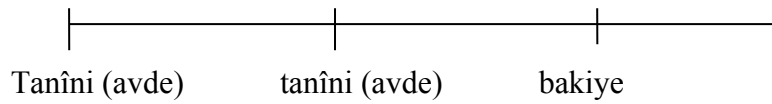
Tanîni+tanîni+bakiye

Tanîni- bakiye- tanîni

Bakiye- tanîni- tanîni

Fârâbî, eskilerin üç aralığa bölünmüş dörtlüye cins dediğini; dörtlü nağmenin cinslerinin her birinde üç aralık olduğunu; bunların uyumlu nağmelerden olması gerektiğini belirtmiştir.<sup>347</sup> Peş peşe iki tanîni ve bakiyeden oluşan cins, eski Yunan'da zü'l-müddeteyn olarak isimlendirilmiştir.<sup>348</sup> Fârâbî'ye göre kavî cins, orta ve küçük iki aralığın toplamı büyük aralıktan büyük olan cinstir.<sup>349</sup> Bu Batıda majör denilen cinstir.<sup>350</sup> Fârâbî cinslerin ortası ve sonlarının ilkinden büyük olduğu nağmelerinden oluşan elhânın, tesirinin daha çok olduğunu ve insan için çok uyumlu olduğunu belirtmiştir. Bu kavî (mukavvî) cinstir.<sup>351</sup> Cinslerin sayısını sekiz olarak veren Fârâbî bazı cinslerin diğerlerine karıştırılabildiğini; bazılarının ise karıştırılamayıp tek olarak icra edileceğini belirtmiştir.<sup>352</sup>

Fârâbî'ye göre kavî cinsi şöyle gösterebiliriz:<sup>353</sup>



### 2.7.2. Mu'tedil veya Râsim (Enarmonik) Cins

İbn Zeyle mu'tedil veya râsim cinsi bakiyenin tekrarlandığı cins olarak tanıtmış ve şu şekilde oluşturulabileceğini belirtmiştir:<sup>354</sup>

1. Bir buçuk tanîni, bakiye, bakiye

<sup>345</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 27.

<sup>346</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 27.

<sup>347</sup> Fârâbî, *Mûsika'l-Kebîr*, C. I, s. 144.

<sup>348</sup> Fârâbî, *Mûsika'l-Kebîr*, C. I, s. 134.

<sup>349</sup> Fârâbî, *Mûsika'l-Kebîr*, C. I, s. 296.

<sup>350</sup> Fârâbî, *Mûsika'l-Kebîr*, C. I, s. 150.

<sup>351</sup> Fârâbî, *Mûsika'l-Kebîr*, C. I, s. 160.

<sup>352</sup> Fârâbî, *Mûsika'l-Kebîr*, C. I, ss. 153-155.

<sup>353</sup> Fârâbî, *Mûsika'l-Kebîr*, C. I, s. 150.

<sup>354</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, ss. 27-28.

2. Bakiye, bir buçuk tanîni, bakiye.

3. Bakiye, bakiye, bir buçuk tanîni

Kindî bu cinsi levnî (kromatik) cins olarak isimlendirmiş; küçük üçlü ve yarım seslerden meydana geldiğini belirtmiştir.<sup>355</sup> Kindî, kromatik cinsi şöyle göstermiştir:<sup>356</sup>

Bir buçuk tanîni+bakiye+bakiye= tetrakort

Fârâbî'ye göre oranı yaklaşık olarak 6/5 olan cins, nâzım veya râsim cinstir. Pek azı uyumlu olan bu cins, bütün cinslerin en zayıfı ve yumuşağıdır.<sup>357</sup> Rauf Yekta nâzım cinsi düzenleyici enarmonik cins olarak açıklamıştır.<sup>358</sup>

İbn Sînâ aralıklardan birinin, iki aralığın toplamından büyük olduğu halde bunun katından eksik olmasıyla râsim; eksik değilse mülevven cinsin meydana geldiğini belirtmiştir.<sup>359</sup> 1+1/5 ve 1+1/6 aralıkları dörtlüye eklendiğinde, lahnî aralıkların en büyüklerinden olmaları ve diğer iki aralıktan büyük olmaları nedeniyle ve geriye kalanın katından eksik olduklarından râsim cins kavramına uymaktadırlar.<sup>360</sup>

İbn Sînâ'ya göre bazı mûsikî âlimleri iki "fazla"dan oluşan aralığı râsim olarak değerlendirmişlerdir.<sup>361</sup> İbn Sînâ râsim cinsin gücü açısından kavî aralığa çok benzediğini belirtmiştir.<sup>362</sup> İbn Sînâ da râsim cinsi İbn Zeyle gibi şöyle göstermiştir:

Bir buçuk tanîni+ bakiye+ bakiye

İbn Zeyle'ye göre mu'tedil cinsin kullanımı nefiste kopma meydana getirir. Kavî cinsin karşısında zayıf cinsin kullanılması nefiste tam zayıflık meydana getirir. Bununla nefis harekete geçer. İbn Zeyle, burada gerçekleşen durumu bir nakkaşın şekillendirmek istediği sûretin resmini yapmasına benzetmektedir.<sup>363</sup>

Fârâbî de İbn Zeyle ile aynı görüşü paylaşarak yumuşaklıkta aşırı olanın nefiste

<sup>355</sup> Turabî, *el-Kindî'nin Risâleleri*, s. 83.

<sup>356</sup> el-Kindî, *Risâle fi Hubr*, s. 65.

<sup>357</sup> Fârâbî, *Mûsika'l-Kebîr*, C. I, s. 152.

<sup>358</sup> Yekta, *Türk Mûsikîsi*, s. 61.

<sup>359</sup> İbn Sînâ, *Cevâmi*, s. 50.

<sup>360</sup> İbn Sînâ, *Cevâmi*, s. 56.

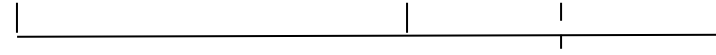
<sup>361</sup> İbn Sînâ, *Cevâmi*, s. 51.

<sup>362</sup> İbn Sînâ, *Cevâmi*, s. 57.

<sup>363</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 27.

etkisinin zayıf olacağını; böyle cinslerin bir şeyi ilk yapan, şekli resmeden ve düzenleyen musavvire benzeyeceğini belirtmiştir.<sup>364</sup> İbn Sînâ kavî bir nota beklemekte olan nefsin bunu bulamadığında düşeceği durumu aynı şekilde örneklendirmiştir.<sup>365</sup>

Fârâbî'nin tarif ettiği mu'tedil veya râsim cinsi şöyle göstermek mümkündür:<sup>366</sup>



Tanîni ve yarım                      bakiye                      bakiye

Rauf Yekta râsim cinsi yumuşak (leyyin) ve normal cins olarak tasvir etmiştir.<sup>367</sup>

### 2.7.3. Rahve veya Mülevven (Kromatik) Cins

İrha aralıklarının tekrarıyla meydana gelen cinstir. İrha bir tanîninin dörtte biridir. İbn Zeyle, bakiye aralığının ikiye bölünmesiyle irha denilen aralığın meydana geldiğini; dörtlünün onların dahil olmasıyla devam ettiğini belirtmiştir. Aralıklardan biri iki kalanın toplamından daha büyük nispette olursa bu zayıf cins (rahve) olur.<sup>368</sup> İbn Zeyle'ye göre irhanın tekrarı ve iki tanîni ile rahve veya mülevven cins şu şekilde oluşur:

1. İki tanîni+irha+irha
2. İrha+iki tanîni+irha.
3. İrha+irha+iki tanîni.

Kindî bu cinsi te'lîfî (enarmonik) cins olarak isimlendirmiştir. Ona göre bu cins Greklerde olduğu gibi, tam ve çeyrek seslerden oluşmaktadır.<sup>369</sup> Kindî bu cinsi şu şekilde göstermektedir:<sup>370</sup>

Tanîni+ tanîni+1/ 4 tanîni+ 1/ 4 tanîni= tetrakort

<sup>364</sup> Fârâbî, *Mûsîka 'l-Kebîr*, C. I, s. 161.

<sup>365</sup> İbn Sînâ, *Cevâmi*, s. 49.

<sup>366</sup> Fârâbî, *Mûsîka 'l-Kebîr*, C. I, s. 152.

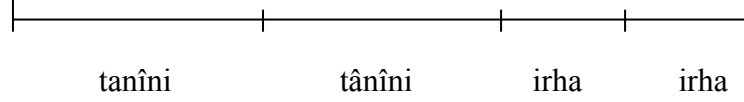
<sup>367</sup> Yekta, *Türk Mûsikîsi*, s. 61.

<sup>368</sup> İbn Sînâ, *Mûsikî*, s. 41.

<sup>369</sup> Turabî, *el-Kindî'nin Risâleleri*, s. 83.

<sup>370</sup> el-Kindî, *Risâle fî Hubr*, ss. 65-66.

Fârâbî'ye göre leyyin cinsler: Orta ve küçük aralıkların toplamı büyük aralıktan az orandadır. Çoğu uyumlu olan nağmelerin oranı 7/6'dır. Fârâbî'nin mülevven cins olarak tanımladığı bu cins, kavî ve leyyin cinslerin zayıfı arasında bir cinstir. Mülevven cins işitenlerce kavî cinsin nağmelerine yakın olarak hissedilir. Fârâbî rahve veya mülevven cinsi şöyle göstermiştir:<sup>371</sup>



İbn Zeyle mûsikîcilerin, peş peşe kullanıldıklarından dolayı bakiye ve irha aralıklarını tevâtür nağmeleri olarak isimlendirdiklerini belirtmiştir.<sup>372</sup> İbn Sînâ da bu konuda aynı şeyleri söylemiştir.<sup>373</sup>

İbn Sînâ'ya göre rahve (zayıf) cins (mülevven-kromatik): Rahve cinsten bir aralık diğer iki aralıktan büyüktür. Ancak bu iki aralığın toplamının katından eksik değildir. Dörtlüye 1+1/4 oranı eklenirse te'lîfi ve mülevven de denilen zayıf cinsler meydana gelir.<sup>374</sup> İbn Sînâ'ya göre mülevven cins şöyle gösterilir:

Tanîni+ tanîni+ irha+ irha

İbn Sînâ'ya göre kullanılan cinsler on altı tanedir. Bunların 7 tanesi kavî, 9 tanesi leyyindir. Rasim cins 6; enarmonik olanlar 3 cinstir. Bu cinslerin her birinin üç türü vardır. Cinslerin tamamı kırk sekizdir.<sup>375</sup>

İbn Zeyle'ye göre uyumlu nağmelerin bulunmasıyla bu cinslerin sayısı artırılabilir. İbn Zeyle ayrıca bakiyeler, irhalar ve diğerlerinin birbirlerinin yerine kullanılabilceğini belirtmiştir.<sup>376</sup> Eskilerden bazıları leyyin cinsleri kadınlarla bağdaştırarak niseviyye olarak isimlendirmişlerdir.<sup>377</sup>

Safiyüddin, devrin cinslerden meydana geldiğini; bu cinslere bahir dendiğini belirtmiştir.<sup>378</sup> Yedi dörtlü ve on iki beşli cins oluşturan Safiyüddin, cinslerin yan

<sup>371</sup> Fârâbî, *Mûsika'l-Kebîr*, C. I, ss. 152-154.

<sup>372</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 28.

<sup>373</sup> İbn Sînâ, *Cevâmi*, s. 51.

<sup>374</sup> İbn Sînâ, *Cevâmi*, ss. 56-57.

<sup>375</sup> İbn Sînâ, *Mûsiki*, s. 50.

<sup>376</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 29.

<sup>377</sup> Fârâbî, *Mûsika'l-Kebîr*, C. I, s. 163.

<sup>378</sup> Uygun, *Safiyüddin*, s. 211.

yana getirilmesiyle makamların oluştuğunu belirtmiştir.<sup>379</sup>

## 2.8. Cem‘

Greklere sistem anlamına gelen cem‘, besteyi oluşturmaya yarayan bir grup notadır.<sup>380</sup> İbn Zeyle cem‘i, te‘lif yapmak ve aletlerde icra edilmek için hazırlanmış, nefiste tasarlanmış birden çok lahnî aralıklar toplamı olarak tanımlamıştır.<sup>381</sup>

İbn Zeyle notaların cem‘ edilmiş olduğunu söylemek için onun nağmelerinin tekrar etmesi ve peş peşe olması gerektiğini belirtmiştir.<sup>382</sup> İbn Sînâ da cem‘i aynı şekilde tanımlamış ve cem‘de bir cinsten bulunandan fazla miktarda lahnî aralık bulunduğunu ve bunun peş peşe tekrar eden bir sırası olması gerektiğini belirtmiştir.<sup>383</sup>

İbn Zeyle cem‘i üçe ayırmıştır: Kâmil, kâmil kuvvetinde ve nâkıs cem‘. Bunları şu şekilde açıklamak mümkündür.<sup>384</sup>

Kâmil cem‘: İki tarafı çift oktav oranı üzere olan ve büyük, orta ve lahnî aralıkların tümünü içeren dizidir. Dizi bir adet pest ve bir adet tiz oktav ya da dört tane dörtlü ve iki tane tanîniden oluşmuştur. İbn Zeyle’ye göre kâmil cem‘in 14 aralık ve 15 nağme içermesi gerekir. Eseri şerh eden, tanîni cins olarak isimlendirdiği cinsin şeklini şu şekilde vermiştir.<sup>385</sup>

<sup>379</sup> Urmevî, *Kitâbü'l-Edvâr*, ss. 123-216.

<sup>380</sup> Can, *XV. Yüzyıl Türk Müsikîsi*, s. 64.

<sup>381</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 36.

<sup>382</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 36.

<sup>383</sup> İbn Sînâ, *Cevâmi*, s. 63.

<sup>384</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 36.

<sup>385</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 36.



Bakiye		tanîni		tanîni	
د	ج	ب	ا		
دو	می ا	لا	صو ا	بم	
ز	و	ه	د	د	
فا	می	ری	دو	مثث	
ی	ط	ح	ز	ز	
سی	لا	صو	فا	مثی	
یح	پ	یا	ی	ی	
				زیر	
می	ری	دو	سی		
	یه	ید	وتر الخامس یح		
لا	صو ا	فا	می		

Kâmil cem‘in tanımı İbn Sînâ‘da da böyledir. İbn Sînâ en büyük aralıkları içeren skalanın<sup>386</sup> en üstün olduğunu belirtmiştir.<sup>387</sup> Alishah b. Hacı Büke çift oktav aralığını cem‘-i kâmil veya cem‘-i sâni olarak isimlendirmiştir.<sup>388</sup>

İbn Zeyle, kâmil cem‘in tanîni cinsteki örneğini şöyle göstermektedir:<sup>389</sup>

- Bam telinin mutlak hali, sebbâbesi (işaret parmağı), bınsırı (yüzük parmağı), hınsırı (serçe parmağı)- ki o, meslesin mutlakıdır-

- Meslesin sebbâbesi, bınsırı, hınsırı-ki o, mesnanın mutlakıdır-

- Mesnanın sebbâbesi, bınsırı, hınsırı- ki o, beşinci telin mutlakıdır-

- Beşinci telin sebbâbesi- veya zîr perdelerinin en altındaki yeri-, beşinci telin bınsırı veya zîr perdelerinin en altındaki yeri.

Bilkuvve kâmil cem‘: Nağmelerden her birinin diğerinin yerine geçebildiği dizidir. Cem‘de oktavdaki tiz nağmelerden her biri diğer oktavdaki nağmenin yerine geçebilmektedir. Dizinin dörtlü ve tanîni olarak bölünmesi oktavin her birinde farklı olursa oktavlardaki nağmeler birbirinin yerine geçmez.<sup>390</sup> İbn Zeyle‘ye göre bir nağmenin diğerinin yerine geçmesi bir kere kullanmak ve denk olmakla mümkündür.

<sup>386</sup> Skala: Cem ve dizi anlamına kullanılan skala, insan sesinin dolaşabileceği tüm sesleri içeren cetveldir. Bkz. İbn Sînâ, *Mûsikî*, s. 129.

<sup>387</sup> İbn Sînâ, *Cevâmi*, s. 63.

<sup>388</sup> Çakır, *Mukaddimetü‘l-Usûl*, s. 111.

<sup>389</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 38.

<sup>390</sup> İbn Sînâ, *Mûsikî*, s. 52.

Bu nedenle cem‘in nağmeleri sekiz adet olduğu halde tekrar sırasında nağme bir kere kullanıldığından, mizmarlarda sekiz değil, yedi delik bulunur.<sup>391</sup>

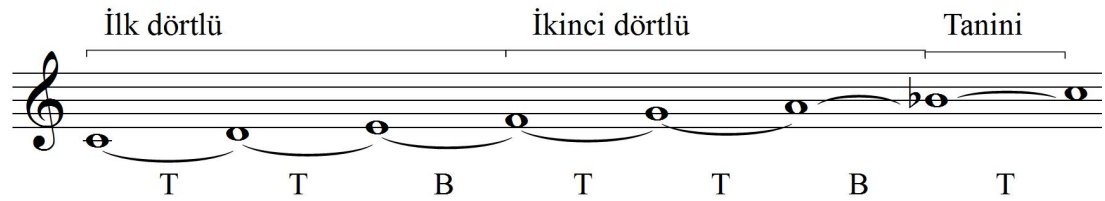
İbn Sînâ’ya göre de çift oktavin biri pest ve biri tiz olmak üzere iki tarafı vardır. Notalar, diğer tarafta kendine denk olan notanın yerine geçebilir. Bu durumda oktavin birisi tanîni-tanîni-bakiye-tanîni-tanîni-bakiye-tanîni şeklinde ise diğer oktav tanîni-bakiye-tanîni şeklinde başlamaz. Tiz aralıkların her biri pest taraftaki denklelerinin yerine geçer.<sup>392</sup>

Nâkıs (eksik) cem‘: Oktav aralığından daha az aralıkları ve daha az notayı içine alan dizidir.<sup>393</sup> Alishah tam sekizliden az olan ve sekizli özelliği taşımayan cem‘i, nâkıs cem‘ olarak nitelemiştir. Sayısı altı olan âvâze<sup>394</sup> ve yirmi dört şu‘be<sup>395</sup> bu gruba girmektedir.<sup>396</sup>

İbn Zeyle cem‘lerin en küçüğünü beşli aralık notaları olarak belirtmiştir. Ancak ona göre melodinin güzeli dörtlü aralıklarla olur. Çift oktavda 4 tane dörtlü vardır. Bu dörtlülerin her birinde bakiye ve tanîni aralıkları bulunur. İbn Zeyle bitişiklik ve ayrıklığın oktavda, çift oktavda, oktav ve beşli ve oktav ve dörtlüde olabileceğini belirtmiştir.<sup>397</sup>

Bazen oktavda birinci dörtlü ve ikinci dörtlü bir birini izler; ikisi bitişik olur. Tanîni sona gelir. Buna muttasıl cem‘ denir. Oktavda muttasıl cem‘ şöyle olur:

Tanîni, tanîni, bakiye; tanîni, tanîni, bakiye ve tanîni. Bu kısaca şöyle gösterilir: T-T-B-T-T-B-T



<sup>391</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 38.

<sup>392</sup> İbn Sînâ, *Mûsikî*, s. 52.

<sup>393</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 39.

<sup>394</sup> Avaze: Tam dizi olmayıp ikinci derecede dizidir. Makamlarla birleşerek kullanılırlar. Altı tanedir: Selmek-i sağîr-Gerdaniye-Nevrûz-u asl-Geveşt-Şehnaz-Maye. Bkz. Ezgi, *Nazarî Amelî Türk Mûsikîsi*, C. IV, s. 192.

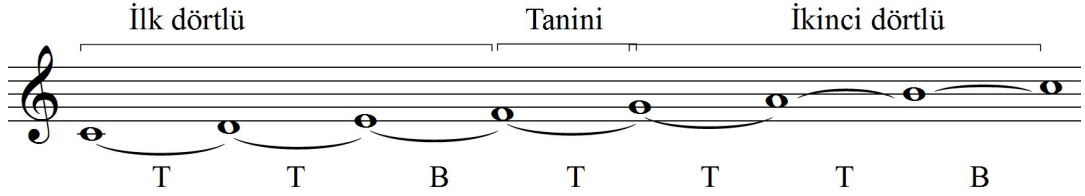
<sup>395</sup> Şûbe: Makam dizilerine katılarak makamın zenginleşmesini sağlayan, kimi iki sestene oluşan eksik dizidir. Yirmi dört tane şube vardır. Bkz. Ezgi, *Nazarî Amelî Türk Mûsikîsi*, C. IV, ss. 193-194.

<sup>396</sup> Çakır, *Mukaddimetü'l-Usûl*, s. 130.

<sup>397</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 39, 41.

Tanîni ortaya gelirse munfasıl cem‘ meydana gelir. Oktavda munfasıl cem‘ şöyle gösterilir:

Tanîni, tanîni, bakiye; tanini; tanîni, tanîni, bakiye. Bu da şöyle gösterilir: T-T-B-T-T-T-B



Çift oktavda muttasıl ve munfasıl cem‘ şöyle gerçekleşmektedir:<sup>398</sup>

1. Muttasıl cem‘: Çift oktavda çift oktavı oluşturan dört tane dörtlü peş peşe gelir; iki tanîni sona gelirse, muttasıl cem olur. Bu şöyle gösterilir:

Tanîni tanîni bakiye; tanîni tanîni bakiye; tanîni tanîni bakiye; tanîni tanîni bakiye; tanîni tanîni. Bu kısaca şöyle gösterilir:

T-T-B- T-T-B- T-T-B- T-T-B- T-T-

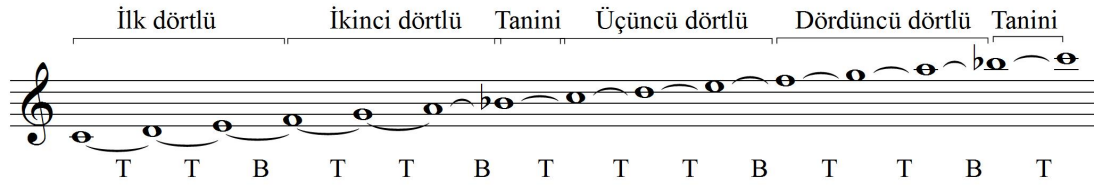


2. Munfasıl cem‘: İlk iki dörtlüden sonra birinci ile ikinci dörtlüyü ortalayan bir tanîni gelmesi; diğer tanîninin sona kalmasıyla oluşan cem‘dir. Bu şekilde gösterilir:

Tanîni tanîni bakiye; tanîni tanîni bakiye ve tanîni; tanîni tanîni bakiye; tanîni tanîni bakiye ve tanîni. Bu kısaca şöyle gösterilir:

T-T-B-T-T-B- T- T-T-B-T-T-B- T

<sup>398</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 40.



İbn Zeyle cem'in, cinsler, aralıklar ve iki tanîni bir bölümlenme üzerinde; bir tertip üzerinde gerçekleşmesi durumunda ğayr-i müstahîl veya ğayr-i müteğayyir (değişmeyen); farklı çeşitler veya bir çeşitte ancak farklı konumlarda gerçekleşmesi durumunda da müstahîl ve müteğayyir (değişen) cem' olarak isimlendirileceğini belirtmiştir.<sup>399</sup> İbn Zeyle'nin bu tanımı İbn Sînâ ile aynıdır.<sup>400</sup>

Fârâbî de İbn Zeyle gibi cem'i kâmilin on beş nağmeyi kapsadığını belirtmiştir. Fârâbî, cem'i, muttasıl ve munfasıl olarak ikiye ayırmıştır. Dörtlüler arasındaki tanîni aralığını infisal aralığı olarak tanımlayan Fârâbî muttasıl cem'i iki oktavin tanîni ile ayrılmadığı cem' olarak tanımlamıştır. Fârâbî, munfasıl cem'de ise ayrımın, oktavin pestinin baş tarafında ve tiz oktavin evvelinde ya da birinci dörtlünün tizi ve pestinin katı arasında olduğunu belirtmiştir.<sup>401</sup>

Alişah, dörtlü ve beşlilerin bir araya getirilmesi ile oluşan ve oktavi meydana getiren devirleri cem-i tam kavramıyla açıklamıştır.<sup>402</sup>

## 2.9. İntikal

İntikal, kelime olarak bir yerden bir yere geçiş anlamına gelir. Lahin te'lifindeki öneminden dolayı mûsikî nazariyatçılarının üzerinde durduğu konuların başında gelen intikal, mûsikîde nağme, aralık, cins, cem' ve makamlar arasındaki geçiş anlamında kullanılmaktadır.<sup>403</sup>

Bir dizide durak ve güçlüye önem vererek nağmeler arasında belli kurallarla gezinmek, makamları meydana getirmektedir. İntikal, seyir sırasında gezinilecek sesleri olduğu gibi karar yapılacak yerleri de belirleme işlevi görür.<sup>404</sup> İntikal, makamlar arasında olursa günümüzdeki geçki (modülasyon) kavramının

<sup>399</sup> İbn Zeyle, *el- Kâfî*, ss. 40-41.

<sup>400</sup> İbn Sînâ, *Cevâmi*, ss. 63-68.

<sup>401</sup> Fârâbî, *Mûsika 'l-Kebîr*, C. I, ss. 330-331.

<sup>402</sup> Çakır, *Mukaddimetü 'l-Usûl*, s. 129.

<sup>403</sup> el- Kindî, *Risale fî Hubr*, s. 169.

<sup>404</sup> Turabî, *İbn Sînâ'nın Kitabü 'ş-Şifa'sı*, s. 60.

karşılığdır.<sup>405</sup>

Her makamın bir seyri vardır. Karar<sup>406</sup> ve seyir, mûsikîye ruh veren unsurlardır. Bir makam, seyri ve kararıyla kimlik kazanır.<sup>407</sup> Bazı makamlar tamamen aynı ses aralıklarından oluştukları halde seyirleri sayesinde iki ayrı makamı oluşturmuşlardır.<sup>408</sup>

İbn Zeyle'ye göre intikal, nefiste tasarlanan cem' üzerine nağmeler oluşturmaktır. Geçiş ve başlangıç, pestten tize inme veya tizden peste çıkma ya da ortadan bir kere tize bir kere peste doğru olur.<sup>409</sup> İbn Zeyle inici ve çıkıcı kavramlarını muhtemelen ud sazına göre kullanmış; pestin yerini yukarıda olarak düşünmüştür. İbn Sinâ da inici çıkıcı kavramlarını İbn Zeyle ile aynı şekilde kullanmış; intikalın nağme bilfiil var olmadan önce nefiste tasarlandığını; başlangıcının olduğu yöne göre inici ya da çıkıcı olduğunu belirtmiştir.<sup>410</sup>

İbn Zeyle, tiz nağmeye intikalın, öfkeli karakterleri; peste intikalın, yumuşak huyluluk ve dirayeti hikaye ettiğini belirtmiştir. Dönücü çıkışla elde edilen iniciye intikal, ruha hüznü hayal gücü ile birlikte kuvvet, asillik ve kararlılık verir. Onun zıddı, hüznü birlikte, hakka meyleden lezzetli bir şekil verir.<sup>411</sup>

İbn Zeyle, başlanan nağmenin ya tekrarlanacağını; ya da ondan geçiş yapılacağını açıklayarak tekrarın nağme üzerinde kalmak demek olduğunu belirtmiştir. Ona göre bu bir süslemedir.<sup>412</sup>

İbn Zeyle başlangıca dönme durumuna göre intikali öncelikle ikiye ayırmıştır.<sup>413</sup> İntikallerin çeşitleri ve kavramlar aynıyla İbn Sînâ'da da kullanılmaktadır.<sup>414</sup>

---

<sup>405</sup> Özkan, *Türk Müsîkîsi Nazariyatı*, s. 287.

<sup>406</sup> Karar perdesi: Yazı ve konuşma dilinde kullanılan noktalama işaretlerinin mûsikîdeki şekli. Bkz. Özkan, *Türk Müsîkîsi Nazariyatı*, s. 91.

<sup>407</sup> Yekta, *Türk Müsîkîsi*, s. 68.

<sup>408</sup> Uygun, *Safiyüddin*, ss. 168-169.

<sup>409</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 41.

<sup>410</sup> İbn Sînâ, *Cevâmi*, s. 69.

<sup>411</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 43.

<sup>412</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 41.

<sup>413</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 41.

<sup>414</sup> İbn Sînâ, *Cevâmi*, ss.69-70.

### 2.9.1. Müstakîm İntikal:

Başlangıca dönmeksizin gayeye ulaşılan intikaldir.

### 2.9.2. Râci' (dönücü) İntikal:

İntikal sırasında başa ya da başa yakın yere dönüş olursa buna râci (dönücü) intikal denir. Tekrarlı ve kalışlı veya tekrarsız ve kalışsız olabilir ve ikiye ayrılır:

#### 2.9.2.1. Râciu'l Ferd (tek geçiş):

Dönüşün bir kere yapılmasıdır. Dönüş ya başlangıca ya da başlangıç olmayan nağmeyedir.

##### 2.9.2.1.1. Lahikan:

Peşi sıra gelen demektir. Dönüşün başa olmasıdır. Lahik kavramı madla' ile birlikte günümüzdeki yakın ve uzak modülasyonu<sup>415</sup> çağrıştırmaktadır.<sup>416</sup>

##### 2.9.2.1.2. Mahallen:

Başlangıca olmayan dönüşe mahallen (konumsal) denir.

#### 2.9.2.2. Râciu'l-Mütevâtir Dönücü (peş peşe geçiş):

Peş peşe defalarca dönüşler olmasıdır. İbn Zeyle, mütevâtir dönücü geçişi de ikiye ayırmıştır:

##### 2.9.2.2.1. Râciu'l-Müstedir:

İntikal aynı şekliyle başlangıca doğru olursa râciu'l müstedir (dairesel dönücü) adını alır.

##### 2.9.2.2.2. Râciu'l-Madla':

Başlangıca doğru olmayan intikale râciu'l madla' (kıvrımlı dönücü) denir.

Kindî, art arda olan intikali te'lîfü'l-mütetâli, art arda çıkıcı ve inici; art arda olmayanları ise içe doğru helezon, dışarı doğru helezon, bileşik örgü, ayrık örgü olarak sıralamıştır.<sup>417</sup> Kindî, nağmeden nağmeye uyumlu bir geçişin yapılabilmesi

<sup>415</sup> Yakın modülasyon (geçki): İki makam dizisi arasında ortak ses sayısının çok olması ve iki makamın kurallarının birbirine benzemesidir. Uzak geçki: Ortak ses sayısı az olan makamlar arası geçişlerdir. Bkz. Özkan, *Türk Müsîkîsi Nazariyatı*, s. 287.

<sup>416</sup> Çakır, *Mukaddimetü'l-Usûl*, s.197.

<sup>417</sup> el-Kindî, *Risâle fî Hubr*, ss. 179-182.

için nağmeler arasında aritmetik bir uyum olması gerektiğini belirtmiştir. Ona göre iyi bir geçiş için aralıkların mesafesi de az olmalıdır.<sup>418</sup>

İhvân-ı Safâ da bu konuda Kindî'yi takip etmiş ve tiz ve pest seslerin aslında birbirine zıt olduğunu ancak aralarında armonik bir oran olursa, bundan nefsin hoşlanacağını belirterek geçişlerde uyumlu seslerin peş peşe getirilmesinin önemini ortaya koymuştur.<sup>419</sup> XV. yüzyıl mûsikî âlimi Alişah b. Hacı Büke'ye göre (ö.1500) de intikal esnasında uyumsuzluklar varsa uyumsuz seslerin atılması veya uyumlu hale döndürülmesi gerekir.<sup>420</sup>

Fârâbî de Kindî gibi intikalin nağmeden nağmeye, aralıktan aralığa, cinsten cinse gerçekleşeceğini belirterek, cem'den cem'e intikalin cem'de tekrarlanan dörtlü aralıklardan her biri farklı türlerde olursa gerçekleşeceği üzerinde durmuştur.<sup>421</sup>

Fârâbî, intikali iki bölüme ayırmıştır:

1. Müstakîm mütetâî (art arda) intikal: İki aralığı oluşturan üç nağmenin peş peşe olduğu intikaldir. Bu tür intikalde geriye dönüş olmaz.<sup>422</sup>

2. Râci' intikal: Dönücü intikaldir. Râcî intikalin de iki çeşidi vardır:

1. İn'irac ile intikal: Nağmeler zikzaklı olarak sıralanır. Bu nağmeler peş peşe veya aralıklı olabilir. İn'iracda dönüş başlangıca değil, intikal edilen veya edilmeyen nağmelerden birine olur<sup>423</sup> Alişah b. Hacı Büke bu intikal çeşidini mün'arif intikal olarak isimlendirmiştir.<sup>424</sup>

2. İn'itafla dönücü intikal: İntikal ya başlangıç nağmesine ya da başlangıcı takip eden başka nağmeye olur. Nağmeden nağmeye müstakîm intikal de in'itaf yoluyla olur.<sup>425</sup> İn'itaf yoluyla intikalden Alişah b. Hacı Büke de söz etmiş ve intikali basit ve mürekkep diye ayırdıktan sonra basit intikali müstakîm ve râci olarak sınıflamış ve dönüş başlangıçtaki ilk sese ise bunu in'itaf olarak isimlendirmiştir. Alişah, mün'atîf dönüşün bir defa yapılmasına ferd, birden fazla yapılmasına

<sup>418</sup> el-Kindî, *Risâle fî Hubr*, s. 169, 170, 174.

<sup>419</sup> el-Kindî, *Risâle fî Hubr*, ss.170-171.

<sup>420</sup> Çakır, *Mukaddimetü'l-Usûl*, s. 196.

<sup>421</sup> Fârâbî, *Mûsika'l-Kebîr*, C. I, ss. 418-419.

<sup>422</sup> Fârâbî, *Mûsika'l-Kebîr*, C. I, s. 419.

<sup>423</sup> Fârâbî, *Mûsika'l-Kebîr*, C. I, s. 433.

<sup>424</sup> Çakır, *Mukaddimetü'l-Usûl*, s. 197.

<sup>425</sup> Fârâbî, *Mûsika'l-Kebîr*, C. I, ss. 419-420.

mütevatir demiştir.<sup>426</sup>

İbn Zeyle intikali başka bir yönden de muttasıl ve tâfir olarak ikiye ayırmıştır. Muttasıl intikal, intikalin dizide nağme tertibi üzere olmasıdır. Tâfir (sıçrayan) intikal ise intikalin dizide bu sıraya riayet etmemesidir. İbn Zeyle, tâfirin, uyumlu notalar arasında ve devirlerin başlangıcında olması gerektiğini belirtmiştir.<sup>427</sup> Kindî tâfir intikali muvaşşah ve gafz kelimeleriyle de ifade etmiş ve bunun başlangıçtan sonra ilk devire geçilen bir intikal çeşidi olduğunu belirtmiştir.<sup>428</sup> Kindî uyumlu olmayan aralıklar arasında yapılan tâfiri uyumsuz intikal olarak nitelemiş ve bunun işitmeye uygun olmadığını belirtmiştir.<sup>429</sup> Alişah b. Hacı Büke de bazı sesler atlanarak yapılan müstakîm intikali tâfir olarak nitelemiştir.<sup>430</sup>

İbn Zeyle elif (A), be (B) ve cim (C) harflerini kullanarak eşitlik ya da farklılık üzere intikali şöyle açıklamıştır.<sup>431</sup>

İntikal eşit iki nağme ile yapılırsa ya tek nağme alınır:

A B

Ya da her biri diğerinin tekrarı olarak tekrarlanır:

AA BB veya AAA BBB

İntikalin, iki notada farklılık üzere gerçekleşmesine gelince, tekrarın onlardan biri üzerinde olması, diğeri üzerinde olmamasıdır:

AA B veya AAA B, A BB veya A BBB gibi.

Diğeri bir şekilde ya tek nağmeye dönülmez ya da çeşitli sayıda tekrar olur:

AA BBB veya AAA BB

Üç nağmeye intikal şu şekillerden biri üzerine olur:

A B C

AA BB CC

<sup>426</sup> Çakır, *Mukaddimetü'l-Usûl*, s. 197.

<sup>427</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 42.

<sup>428</sup> Turabi, *el-Kindî'nin Risâleleri*, s. 126.

<sup>429</sup> el-Kindî, *Risâle fî Hubr*, s. 171.

<sup>430</sup> Çakır, *Mukaddimetü'l-Usûl*, s. 197.

<sup>431</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, ss. 42-43.



AAA BBB CCC

AA B C

A BB C

A B CC

İbn Sînâ da iki nağmenin ya eşit ya da eşit olmayan şekilde intikalinin gerçekleşeceğini söylemiştir. İbn Sînâ üç tane nağmenin geçişini örneklerle şöyle anlatmıştır:<sup>432</sup>

Basit tekli geçiş: Seslerde tekrar yoktur.

A B C

Basit ve tekrarlı geçiş: Bunlarda tekrar vardır; dönüş yoktur.

AA BB CC

İbn Sînâ iki kere tekrar eden ve dönüşü olmayan çeşitli müstakîm karışımları şöyle göstermiştir:

AA B C

A BB C

A B CC

AA BB C

A BB CC

AA BB CC

Üç kere tekrar eden ve dönüşü olmayanlar:

AAA BB CC

AA BBB CC

AA BB CCC

AAA BBB CC

AA BBB CCC

---

<sup>432</sup> İbn Sînâ, *Cevâmi*, ss. 71-74.

AAA BBB CCC

Dönüşü olanlar: Bunlar tekrarsız dönüşü olanlar; tekrarı ve dönüşü olanlar olarak gruplanır. Tekrarsız olanlarda ya bir dönüş olur; ya da iki kere dönüş olur. Bir dönüş örneği:

A B A C

A B C B

İki dönüş örneği:

A B A B C B C

A B A B C

A B C B C

A B C A C

Bazen dönüş ve tekrar bazen birinci bazen ikinci nağmenin tekrarıyla olur:

A B AA B C

A B A BB C

İntikal kavramı günümüzde daha çok seyir kelimesi ile ifade edilmektedir. İbn Zeyle ve diğer eski âlimlerin yaptığı sınıflama güncelliğini korumaktadır. Seyir, çıkıcı, inici-çıkıcı ve inici olarak üç gruba ayrılmaktadır. Duraktan, durağın altındaki seslerden başlayan ve tize doğru çıkıcılık gösteren seyire çıkıcı; güçlü civarından başlayan seyirlere inici-çıkıcı ve tiz durak civarından başlayıp peste giden seyire inici seyir denmektedir.<sup>433</sup> Eski tanımlarla yeni arasındaki fark, durak, güçlü kavramlarının literatüre katılması ve inici çıkıcı kavramlarının ud aletinde olduğu gibi değil, pestin aşağıda olduğunun hesap edilmesidir.

---

<sup>433</sup> Özkan, *Türk Müsiki Nazariyatı*, s. 94.

## 2.10. Te'lifü'l-Lühûn

Te'lifü'l-lühûn, nağmelerin belli bir usûl ve aralığa göre bir araya getirilmesidir. Lahin te'lifi (kompozisyon) yoluyla, teorik bilgiler sanatkâr tarafından uygulamaya konmakta; insan ruhunun en içten hislerini yansıtan ve kalbe hitap eden mûsikî eserleri meydana getirilmektedir.<sup>434</sup>

İbn Zeyle lahinlerin kompozisyonu ilminin, mûsikî ilminde en üstün gaye olduğunu belirtmiştir. Ona göre mûsikî, nağme ve ikâ' bilgisi ve bu bilginin kompozisyonda uygulanması üzerine bina olur. Lahin sınırlı ve düzenlenmiş çeşitli nağme toplulukları ve anlamlı sözlerin bir araya gelmesiyle oluşur. Nağmeler herhangi bir cisimden ya da anlamlı sözler olarak insan sesinden işitilir.<sup>435</sup>

Fârâbî'ye göre de mûsikî, en güzel ve mükemmel olarak bir araya gelen notalardan oluşan lahinlerle ilgilenen bir sanattır.<sup>436</sup> Nağmelerin mükemmel olarak biraraya getirilmesinin çok önemli olduğunu belirten Dimitrie Cantemir, mûsikî ilminde başarılı olmanın çok emek istediği, bazılarının başarılı olmanın sebebini tavşan kadar hassas bir kulağa sahip olmaya bağladığını; halbuki mûsikî işinin tavşanın gövdesinden daha ince, nağmenin gidişinin de tavşanın ayaklarından daha yürük olduğunu belirtmiştir.<sup>437</sup>

İbn Zeyle mûsikî ilmini amelî ve nazarî olarak ikiye ayırmıştır. Ona göre nağmelerin halleri ile ikâ'lar ve lahin kompozisyonunun ilkeleri nazarî mûsikîyi; nağmelerin şekillenmesi ve birleştirilmesi ise amelî mûsikîyi oluşturur.<sup>438</sup>

İbn Zeyle, kompozisyon yapmak için önce tam veya eksik, sınırları belirlenmiş bir skala (dizi- cem') tertip edilmesi gerektiğini belirtmiştir. Bundan sonra lahin te'lif etmek üzere tek, iki veya üç cins belirlenir.<sup>439</sup> Mûsikî nazariyatçılara göre kompozisyon yapılacak mükemmel skala, çift oktavdan oluşan skaladır. İbn Sînâ'ya göre bilkuvve mükemmel skala da tam bir skalanın yerine geçebilir. Bilkuvve mükemmel skala çift oktavdaki her bir oktavin notalarının kendine denk olan nota

<sup>434</sup> Yekta, *Türk Müsiki*, s. 67.

<sup>435</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 63.

<sup>436</sup> Fârâbî, *Mûsika'l-Kebîr*, C. I, s. 49.

<sup>437</sup> Cantemir, *Kitabü İlmi'l-Mûsikî*, s. 12.

<sup>438</sup> İbn Zeyle, *El-Kâfi*, s. 64.

<sup>439</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 64.

yerine geçebildiği skaladır.<sup>440</sup> İbn Sînâ'ya göre Antik müzik bilginleri tam mükemmel skalayı bir sekizli ve dördlü ya da bir sekizli ve beşli veya dört adet dördlü olarak düşünmüşlerdir. Halbuki böyle değildir. Mükemmel skala çift oktavdır. Nâkıs-eksik-skala ise skalaların en küçüğü olan beşli aralığıdır.<sup>441</sup>

Kompozisyon yapmada diğer bir işlem, uygun bir îkâ' seçmek; nakraların tamamında intikali tasarlamak; te'lîfini istediğimiz lahinde tekrar adedini belirlemek; nağme sayılarında tizden peste, pestten tize doğru bir intikal belirlemektir. Sonra üzerine lahin inşâ edilir.<sup>442</sup>

İbn Zeyle, eğer şiir veya diğerlerinden manzum bir kelim bestelenmek istenirse lahinin parçalarının, her îkâ' devresi bir söz parçasına gelecek şekilde beyit ve söz parçalarına bölünmesi gerektiğini belirtmiştir.<sup>443</sup> İbn Zeyle'ye göre beste yapmada beyitler veya vezinsiz söz grupları kullanılır. Aynı vezinde iki mısra olarak tanımlanan beyit, eski kitaplarda çok yerde şiir anlamında kullanıldığından İbn Zeyle'nin beyit kelimesi ile genel anlamıyla şiirleri kastettiğini düşünmek mümkündür.<sup>444</sup> İbn Zeyle'nin beste yapmaya uygun olarak açıkladığı vezinsiz kelim gruplarının, belirli bir kafiye düzeni ve nazım birimi olmayan; ancak yine de ses ve ahenk yönünden belli bir uyuma sahip olan serbest şiir olması mümkün görünmektedir.

İbn Haldun beste yapmayı, bir mimarın, eserini zihnindeki kalıba göre yapması gibi söz ve lahin parçalarını bir araya getirmesi olarak ifade etmiştir.<sup>445</sup> İbn Zeyle bu durumu, cins konusunu açıklarken “bir nakkaşın istediği resmi yapması ve renklendirmesi” olarak betimlemiştir.<sup>446</sup> XVI. yüzyılda, beste yapmanın, “nakş bağlama” terimi ile de ifade edildiği düşünülürse, nakkaşın istediği besteyi yapması teriminin, bestekarın, sanattaki maharetine göre özgün olarak kompozisyonu oluşturması anlamına geldiği görülmektedir.<sup>447</sup>

---

<sup>440</sup> İbn Sînâ, *Mûsikî*, s. 52.

<sup>441</sup> İbn Sînâ, *Cevâmi*, ss. 63-65.

<sup>442</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 64.

<sup>443</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 64.

<sup>444</sup> Cemal Kurnaz ve Halil Çeltik, *Divan Şiiri Şekil Bilgisi*, Berikan Yayıncılık, Ankara 2013, s. 30, 32.

<sup>445</sup> İbn Haldun, *Mukaddime*, Halil Kendir (çev.), C. III, Yeni Şafak Kültür Armağanı, Ankara 2004, s. 241.

<sup>446</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, ss. 27-28.

<sup>447</sup> Kurnaz ve Çeltik, *Divan Şiiri*, s. 155.

İbn Zeyle, lahnin kendisinden yapıldığı şiirlerin sözlerine çok önem vermiş; lahnin yararının şiir sözlerinin yararı ölçüsünde olduğunu belirtmiştir. Çünkü ona göre mûsikînin yararlarından birisi insanın yaşadığı hallere benzemesi ve hayal ettirmesidir. Bu benzeyiş ve hayale sürüklenme lahnin sözleriyle ortaya konur.<sup>448</sup> İbn Sînâ'ya göre kompozisyon, işitme duyumuzdan önce akıl gücümüze seslenir. İnsanın hoşlandığı şey, insandaki tanıdık niteliklerin seslerdeki yansımasıdır.<sup>449</sup> Nağmelerin ruhta etkileyici olması için sözlerin etkileyici şekilde söylenmesi de çok önemlidir. Şair Cerir b. Atıyye, Mekkeli İbn Süreyc (ö. 716)'in eserlerinden çok etkilenmesinin sebebini, "Diğer şarkıların çıkış yeri akıl, Süreyc'inki ise gönüldür." sözleriyle açıklarken, bu durumu ortaya koymuştur.<sup>450</sup>

Lahin gerekli yerlerde tiz veya pest seslere geçilecek şekilde düzenlenir. Bunun çoğu hallerde lahin için gerekli olduğunu belirten İbn Zeyle, sesin oktavdaki tizini "sayha" kelimesiyle ifade etmektedir.<sup>451</sup> Bu kelime *Mûsikâ'l-Kebîr*'de de tiz ses anlamında kullanılmıştır.<sup>452</sup> İbn Zeyle, kompozisyondaki diğer işlemleri, cinsten diğer cinse melodide başka intikaller yapılması veya cinslerin diğer cinslerle usûlüne göre karıştırılması olarak açıklamıştır. Bu, kompozisyon yapanın te'lifteki bilgisi ve zevkine göredir.<sup>453</sup>

İbn Zeyle'ye göre lahin kompoze edecek kimsenin, nağme ve îkâ'ların hangilerinin üstün olduğunu; hangi lahinlerin daha şerefli olduğunu; hangi îkâ'ların işitenlerde daha iyi etkiler yaptığını; cins, intikal ve îkâ'ların farklılıklarını bilmesi gerekir. Ayrıca eser kompoze edecek kimsenin boğazda ve aletlerde yapılan ter'îd, terkib, tayy, tad'îf gibi hareketleri de iyice kavraması gerekir. Çünkü bu, lahnin kalitesini etkiler.<sup>454</sup>

İbn Zeyle'ye göre cinslerin en üstünü önce tanîni cins; sonra mülevven, sonra te'lîfiyyedir. Ona göre intikaller, eserin insanda yapacağı etkiyi belirleyen unsurlardandır. İntikallerin en üstünü, pestten tize doğru olan ve mutluluk meydana

<sup>448</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 68.

<sup>449</sup> İbn Sînâ, *Mûsikî*, s. VII.

<sup>450</sup> Fuat Günel, "İbn Süreyc", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 20, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1999 s. 366.

<sup>451</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 64.

<sup>452</sup> Fârâbî, *Mûsika'l-Kebîr*, C. I, s. 505.

<sup>453</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, ss. 64-65.

<sup>454</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 65.

getiren intikaldir. Onu sesin alçaktan yükseğe ve benzer şekilde yüksekten alçağa intikal izler. Bazı intikal nefste cömertlik, cesaret, iyilik ve yakınlık meydana getirir. Bazısı kuvvete, bazısı zayıflığa götürür. Bu şekilde Farsların ve diğer milletlerin alışkın olduğu, bilinen perde ve lahinler ortaya çıkar.<sup>455</sup>

İbn Zeyle'ye göre, lahinde amacı gerçekleştiren îkâ' en üstün îkâ'dır. Ağır ika'lar, zor, gadablı ve onu izleyen kuvvetlerin tahrikinde etkili olduğu gibi, süratli ritimler şehvânî kuvvetleri ve ona tabi duyguları harekete geçirir.<sup>456</sup> Îkâ' yönünden en iyi lahin, farzedilen îkâ'ı ve nağmeleri bir vezin üzerine koruyan, tayy ya da tad'îf edilmiş olandır. İbn Zeyle kolay bile olsa kuralsızlığın seçilmemesi gerektiğine değinerek bunun eserin lezzetini yok edeceğini söylemiştir. İbn Zeyle düzensiz nağme topluluklarını "hariç" olarak nitelemiştir.<sup>457</sup>

İbn Zeyle, burada temzic ve ter'îd kavramını açıklamıştır:

Temzîc: Sözlükte karışım anlamına gelen bir kelimedir. İbn Zeyle, temzîci eserin uygun yerlerinde iki nağmenin birleştirilerek birinciden daha güzel bir sesin ortaya çıkarılması olarak belirtmiştir. Ancak ona göre bu her yerde ve nağmelerin hepsinde yapılmamalıdır. Bu hem zordur hem lezzetsizdir. Temzîc, îkâ'larda olduğu gibi bilinen durumlarda tayy ve tad'îfi göstermek ve makta'ları ortaya çıkarmak için yapılır. Bu durumda ondan lezzet alınır; uygun yer olmadığına yapılmaz.<sup>458</sup>

Ter'îd: Titreşim anlamına gelen bir kelimedir. İbn Zeyle'ye göre ter'îd teldeki veya boğazdaki bir nağmenin yerinde veya onun zamanında sayısı belli olmayan çok nakranın gelmesi ve teli veya boğazı titretmesidir. Bu işlem lahinde güzellik ve lezzet meydana getirir. Bu da her yerde yapılmaz. Uygun yerlerde yapılırsa güzel olur.<sup>459</sup>

Telli aletlerde kullanılan lahin ile ilgili işlemlerden biri (el-cess) dokunmaktır. Bu işlem akordu denemek için mızrapsız olarak parmaklarla yapılır. İbn Zeyle bunun gerçekten hoş olduğunu ve zevk sahibi ustaların onu darbla bulduğunu belirtmiştir.<sup>460</sup>

Aletlerde ve boğazda elde edilen ve kullanılan diğer bir sınıf lahin de revâsîndir. İbn Zeyle'nin kullandığı bu kelime bugünkü dilde taksime karşılık

<sup>455</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 65.

<sup>456</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 65.

<sup>457</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 65.

<sup>458</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 66.

<sup>459</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 66.

<sup>460</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 66.

gelmektedir. Bunda şarkı ve lafız bulunmaksızın lahnin parçaları, beytin parçaları üzerine bölünür. Bu aletlerde olursa taksîm,<sup>461</sup> boğazda olursa **يا ليل**<sup>462</sup> olarak adlandırılır.<sup>463</sup> Türk mûsikîsinde insan sesi ile yapılan taksime gazel<sup>464</sup> denir. Bu adlandırmaya, ses taksimlerinde gazel formundaki şiirlerin seçilmesi sebep olmuştur. Gazellerde of, aman, medet, dost, yâr gibi kelimeler kullanılsa da bu sözcüklerin geçmesi çok arzu edilen bir durum değildir.<sup>465</sup> Burada sözü edilen “ya leyl”, söz ile yapılan giriş nağmeleridir. İbn Zeyle burada, söz ve nağmesi bulunmayan, destânât denilen lahin türünden söz etmiştir. Destânât, revâsîn gibi, sözün veya nağmenin, beytin parçaları üzerine bölündüğü tarzı ifade eden bir terimdir. İsfahanlıların bildiği Horasan destânâtı böyledir. İbn Zeyle, isimleri kullananlarca bilinen bu iki sınıftan her birinin ismini vermiştir. Ancak verilen isimlerin karşılığını hiçbir kaynaktan bulamadık. Bu örnekler *el-Kâfi*’de şöyle geçmektedir:<sup>466</sup> Birinciye örnek:

يورمنك رويح كامكار وردنس فيروز كرنا قوسه

İkinciye örnek:

أ ر أ خ سين مردأ ت هوف نام أفرنك خروسأل أفرمورد

İbn Zeyle’nin söz ettiği bu örneklerden biri de bazı dillerde şiir vezinlerinden sayılan “tarâik”tir. Tarâik (tekili tarîka), îkâ‘ ve te’lîf bakımından lahne tâbi vezin biçimidir.<sup>467</sup> Her tarîkin bilkuvve sonsuz sayıda ismi vardır. Bu sınıfa nağme olarak adlandırılan, ancak mûsikîdeki nağme ile sadece isim ortaklığı olan bir kavram daha girmektedir. Bu, beyitlerde lahnin tekrarında ara doldurma esnasında ve istirahat yerlerinde kullanılan te’lîf sınıfından düzenlemelerdir. Bu tür düzenlemeler lahin üzerine olan tabakalarda çok olur ve bütün tarîk ve destanlarda kullanılır.<sup>468</sup>

<sup>461</sup> Taksim:Herhangi bir saz tarafından yapılan, makamın bütün özelliklerini içeren, önceden hazırlanmamış, usûle bağlı olmayan saz mûsikîsidir. Bkz. Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı*, s. 97.

<sup>462</sup> Yelel: İkâî lafız. Bkz. Ezgi, *Nazarî, Amelî Türk Mûsikîsi*, C.III, s. 158.

<sup>463</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 66.

<sup>464</sup> Gazel: Arap edebiyatında konusu aşk ve kadın olan bir tür olarak yer alan; ilk beyti kendi içinde kafiyeli, diğer beyitleri de ilk beyitle kafiyeli bir nazım şeklidir. Edebiyattaki gazel terimi ile mûsikîdeki gazel terimi anlam olarak birbiriyle tam örtüşmemektedir. Bkz. Kurnaz ve Çeltik, *Divan Şiiri*, s. 77, 78, 201.

<sup>465</sup> Kurnaz ve Çeltik, *Divan Şiiri Şekil Bilgisi*, ss. 119-120.

<sup>466</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, ss. 66-67.

<sup>467</sup> Fârâbî, *Mûsika ’l-Kebîr*, C. I, s. 516.

<sup>468</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 67.

## 2.11. Elhân Çeşitleri

İbn Zeyle'ye göre lahinler insanda oluşturduğu etkiye göre birkaç sınıfa ayrılmaktadır. Lahinlerden bir kısmı nefse lezzet verir; başka bir şeyin vermeyeceği kadar rahatlık verir. Diğer bir çeşit elhân nefse hayal kurma olarak fayda verir; nefse bazı şeyleri tasavvur ettirir. Kişinin yaşadığı şeylerle benzerlik gösterir.

Lahinlerin diğer bir çeşidi, insanın lezzetli veya eziyetli hal ve heyecanlarına benzer. İnsan ve hayvanların üzüntülü veya sevinçli her hallerinde kullanılan nağmeler vardır. Bunlar, coşku ve korku anında işitilen nağmeler ve seslerdir. Heyecanın her çeşidinde çıkarılan farklı ses ve nağmeler vardır. Bu ses ve nağmeler bazen heyecanı meydana getirir veya artırır; bazen heyecan bununla yok olur veya noksanlaşır.<sup>469</sup>

İbn Zeyle'ye göre lahinler ya lezzet vericidir; ya düşündürücüdür ya da heyecan vericidir. Lezzet verici olan lahinler, insanın kemali ve rahatı için kullanılır. Heyecan verici olanlar heyecanı meydana getiren şeyin ortaya çıkması amacıyla kullanılır. Lahinlerde şiir sözleri kullanıldığından düşündürücü lahnin yararı, şiir sözlerinin yararına tâbidir.<sup>470</sup> Şiir sözleri, nefsi harekete geçirmede lahnin melodisi gibi etkili olmaktadır.<sup>471</sup>

İbn Zeyle'ye göre lezzet verici lahinler heyecan veren lahinlerde faydalıdır. Lezzet verenlerle infiâlî olanlar muhayyilede faydalıdır. Çünkü hayalin çoğu ve zihnin uysallığı bu heyecanlara tabidir.<sup>472</sup>

İbn Zeyle sözlerin lezzetli nağmeye birleştirilmesiyle işitenlerin şiddetle bağlandığı eserlerin meydana geldiğini; bu lahinde üç özelliğin toplandığını belirtmiştir. Bunlar en mükemmellik, en üstünlük ve en faydalılıktır. Yine ona göre en mükemmel lahinler insan sesinde bulunur. Mükemmele yakın olarak da ud, tanbur gibi aletlerden işitilir.<sup>473</sup>

İbn Zeyle'ye göre heyecan veren lahinler ğına, niyâha (ağıt), merâî (mersiye),

---

<sup>469</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 67.

<sup>470</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 68.

<sup>471</sup> Sezgin, *Câmiu'l-Elhân*, s. 89.

<sup>472</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 68.

<sup>473</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 68.



nağmeli okuyuşlar, huda<sup>474</sup> ve diğerleridir.<sup>475</sup>

İnsanı elhâna çağıran, doğuştan var olan içgüdüdür. Şiir de insan tabiatında olan, içgüdüyle ortaya çıkan bir üründür. Lezzetli ya da eziyetli hallerini bununla seslendiren hayvanî fitratta da bu vardır. Yaratılma şanında olan her şeyde bu vardır. İnsan yorgunluğu takip eden zamanda rahatlamayı sever. Çünkü insan, meşguliyet zamanlarında yorgunluğu hissetmez. Terennümler hayvanların bazılarının da mesela huda esnasında Arap develerinin de başına gelir.<sup>476</sup>

İbn Zeyle insanın rahat ve lezzet; yorgunluğu hissetmeme; heyecandan uzaklaşma; heyecanı yok etme; teselli bulma; düşüncelerini seslendirme isteklerinin, yaratılışlarındaki bu fitrattan meydana geldiğini belirterek bu terennümlerin her sınıf insanda yavaş yavaş geliştiğini ve bunun artarak devam ettiğini söylemiştir.<sup>477</sup>

İbn Zeyle insanların, lahinlerin diğer cisimlerden çıkan seslerle birlikte icra edildiğinde güzelleştiğini ve daha lezzetli hale geldiğini keşfettiklerini; böylece ud ve diğer mûsikî aletlerinin ortaya çıktığını; enstrümanların bulunuşuyla amelî mûsikî sanatının tamamlandığını ve lahin işinin karar kıldığını belirtmiştir. İbn Zeyle, elhân ve nağmenin insan için tabî olduğunu; bunların gayri tabî olanlarının da olduğunu; bunun aletlerde de böyle olduğunu açıklamıştır.<sup>478</sup>

İbn Zeyle bazı lahinlerin uyumlu, bazılarının uyumsuz olduğunu belirterek tam uyumlu lahinlerin tabîi gıda gibi olduğunu; bundan aşağısının meyve ve yemiş yemek gibi olduğunu; bunun lahin ve aletlerin hepsinde olabileceğini söylemiştir. İbn Zeyle tabîi olmayan sesleri insanın dayanamayacağı kuvvetteki yüksek ve şiddetli sesler olarak açıklamıştır.<sup>479</sup>

İbn Zeyle'ye göre lahinlerin bazıları ilaç menziline sahiptir. İlacın bedende kullanılma nispeti gibidir. Bazıları zehir yerindedir. Zehirin kullanıldığı yerlerde kullanılır. Örneğin: Öldüren, azmettiren, harplerde kullanılan aletler böyledir.

<sup>474</sup> Huda: Hayvanları harekete geçirmek için söylenen nağmeli söz; anî ilhamla ortaya çıkan deveci ezgileri. Bkz. Nihad M. Çetin, "Arap", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 3, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1991, s. 289.

<sup>475</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 68.

<sup>476</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 8.

<sup>477</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, ss. 68-69.

<sup>478</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 69.

<sup>479</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 70.

Eskiden bazı Kayser meliklerinin kullandığı celacil,<sup>480</sup> Bizans krallarının kullandıkları aletler ve Fars meliklerinin harp esnasında kullandıkları söylenen aletler böyledir.<sup>481</sup>

İbn Zeyle mûsikî aletlerinden elde edilen seslerin boğaz seslerinden eksik olduğunu; en mükemmel icrayı insan boğazının yaptığını belirterek bazı mûsikî aletlerinden söz etmiştir.



---

<sup>480</sup> Zilsiz def. Bkz. Pehlül Düzenli, *İslam Kültür Tarihinde Mûsikî*, Kayıhan Yayınları, İstanbul 2014, s. 55.

<sup>481</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 70.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### EL-KÂFÎ Fİ'L-MÛSİKÎ'DE İKÂ' İLMİ

#### 3.1. İkâ'ın Tanımı

Sözlükte, yapma, oluşturma anlamına gelen ikâ', eskiden beri bütün nazariyat kitaplarının temel konularından birini oluşturmuştur. İkâ' mûsikî terimi olarak Batı müziğindeki ritim kavramına karşılık gelmektedir. Âlimlerin bir kısmına göre ikâ'ın tarihi insan nabzının atmaya başladığı yaratılış anına dayanmaktadır.<sup>483</sup> İkâ' lahni oluşturan en önemli unsurlardan biridir. Melodisiz ritim olabilir ancak ritimsiz melodi olamaz. Ritimsiz melodi, zeminsiz mekan gibi olur.<sup>484</sup>

Zaman ve mekandaki geri dönüşü ifade eden ritim, her an hayatın içinde olan bir kavramdır. Güneşin doğuşu, mevsimlerin dönüşümü belli bir düzene göre tekrarlandığından birer ritme sahiptir. Ritim, mûsikîde, resimde, edebiyatta da kullanılan bir kavramdır. Edebiyatta ritim, yazıda veya sözde kurallı geriye dönüşler ve benzer seslerin belli zaman aralığında tekrarlanması; müzikte ise seslerin zamana göre bölünmesi olayıdır.<sup>485</sup>

Mûsikîde ikâ' sesin ve sessizliğin belirli bir zaman aralığında belli bir kurala göre ifade edilmesi şeklinde gerçekleşmektedir. Düzenlenmiş aralıklar ve ikâ'dan oluşan ve sanat eseri haline getirilmiş mûsikî, dayandığı matematik temel itibarıyla beynin temel yapı unsuru olan nöronlar arasında bağlantı kurulması ve var olan bağların güçlendirilmesinde; dolayısıyla zeka ve beyin gelişiminde önemli bir rol oynamaktadır.<sup>486</sup>

Kindî'ye göre ikâ', vuruşlarının kıymetleri birbirine eşit veya eşit olmayan fakat mutlaka kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen muayyen kalıplar halindeki sayı veya vuruş zamanının kalıplaşmış şeklidir.<sup>487</sup> Fârâbî ikâ'ı sınırlandırılmış zamanda aynı düzen içinde bir birini takip eden vuruşların seyri ve hareketi olarak tanımlamıştır.<sup>488</sup> Notaların

<sup>483</sup> Sezikli, *Câmiu'l-Elhân*, ss. 1-2.

<sup>484</sup> Çinuçen Tanrıkorur, *Müzik Kültürü Dil*, Dergah Yayınları, İstanbul 2018, s. 248.

<sup>485</sup> Rıza Filizok, "Şiirde ve Nesirde Ritim Nedir", <http://www.ege-edebiyat.org>, (20. 09. 2019).

<sup>486</sup> Gündüz ve Karabulut, *Odyolojide Temel Kavramlar*, s. 450.

<sup>487</sup> Turabi, *el-Kindî'nin Risâleleri*, s. 78.

<sup>488</sup> İsmail Rızvanoğlu, *Fârâbî'de İkâ'*, s. 37.

kompozisyonu ve îkâ' bilinirse lahnin bestelenmesi ilminin bilinmiş olacağını söyleyen İbn Sînâ'ya göre îkâ', vuruşların zamanı için takdir edilmiş bir ölçüdür.<sup>489</sup> İbn Zeyle'ye göre de îkâ' vuruş zamanlarının ölçüsüdür.<sup>490</sup> Safiyyüddin Urmevî îkâ', muayyen uzunlukta zamanlarla ayrılmış ve husûsî nispetler ve vaziyetlerle sıralanarak müsavi devirlere bölünmüş vuruşlar takımı olarak tanımlamıştır.<sup>491</sup>

Görüldüğü gibi mûsikî nazariyatçıları, îkâ', belli uzunlukta zamanlara ayrılmış vuruş zamanlarının belli bir düzene göre sıralanması olarak tanımlamışlardır. Zaman içindeki uygunluğu sağlayan, birbirini düzgün aralıklarla takip eden kuvvetli vuruşlardır. Bir îkâ' veya usûlü tanıtan unsur, peş peşe sıralanan vuruşların kuvvetlilik veya zayıflık olarak sıralanışdır.<sup>492</sup> Sadettin Arel'e göre iki zamanlı usûllerde birinci kuvvetli, ikinci zayıf; üç zamanlı usûllerde birinci kuvvetli, ikinci yarı kuvvetli ve üçüncü zayıf; dört zamanlı usûllerde birinci kuvvetli, ikinci zayıf, üçüncü yarı kuvvetli ve dördüncü zayıftır.<sup>493</sup> Bu durumda herhangi bir yere birinciler kuvvetli olmak üzere periyodik olarak vurulduğunda müzikal kulağa sahip birisi, vurulan usûlü tanıyabilir.<sup>494</sup> Safiyyüddin'e göre usûl devirlerindeki ölçü eşitliğini anlamak için ölçüye ihtiyaç duyulmaz. Bu yaratılıştan insanda bulunan bir yetenektir.<sup>495</sup> İbn Zeyle, vuruşları nakraların kuvvetli veya zayıf olması durumunu ön plana alarak açıklamıştır.

Eski nazariyecilerin kullandığı îkâ' terimi günümüzde tartım, düzüm ve tempo kelimeleriyle ifade edilmektedir.<sup>496</sup> Ancak usûl anlamında hâlâ îkâ' kavramının kullanıldığı görülmektedir. Düzüm kavramı için benzetme yapılırsa, ağacın yapraklarından her birinin biçimindeki düzen ve uyum, mekan içinde düzüm; davul seslerinin uzunluk ve kuvvetindeki düzen ise zaman içindeki düzümüne örnek gösterilebilir.<sup>497</sup> Eskiden kullanılan îkâ' anlamındaki ölçü, tevsil ve tefsîl gibi îkâ' değiştirme yöntemlerinin uygulanmasıyla kısaltılıp genişlemeye müsait bir

---

<sup>489</sup> İbn Sînâ, *Cevâmi*, ss. 79-81.

<sup>490</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 44.

<sup>491</sup> Arel, *Türk Müsikîsi Nazariyatı*, s. 62.

<sup>492</sup> Özkan, *Türk Müsikîsi Nazariyatı*, s.606.

<sup>493</sup> Hüseyin Sadettin Arel, *Prozodi Dersleri*, Murat Bardakçı (haz.), Pan Yayıncılık, İstanbul 1997, s. 26.

<sup>494</sup> Özkan, *Türk Müsikîsi Nazariyatı*, s. 561

<sup>495</sup> Urmevî, *Kitâbü'l-Edvâr*, s. 73.

<sup>496</sup> İsmail Hakkı Özkan, "İkâ'", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 22, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2000, s. 13.

<sup>497</sup> Arel, *Türk Müsikîsi Nazariyatı*, s. 60.

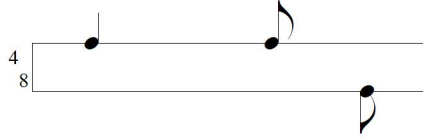
birimken günümüzde kullanılan ölçü böyle değildir.<sup>497</sup>

Sadettin Arel de îkâ'ı, usûlü oluşturan düzüm olarak açıklamıştır.<sup>498</sup> Usûl, düzümlerden oluşması nedeniyle büyük çapta bir düzüm gibidir.<sup>499</sup>

Düzüm dört zamanlı bir örnek üzerinde şöyle gösterilebilir:



Usûl ise sofyan usûlü örnek verilerek şöyle gösterilir:



İbn Zeyle araya zaman girmeksizin peş peşe nağmelerle lahin oluşturulamayacağını; araya giren zamanların ise hissedilmeyecek kadar az ya da hissedilebilir miktar olabileceğini belirtmiştir. Vuruşlar bazen bitişikmiş gibi tek bir hareketle olur; bazen de bam ve mesles teline peş peşe vurmada olduğu gibi tek hareketle değil, çabuk yapılmış iki hareketle olur. Bu sırada nağme uzatılıyor gibidir. Ona göre nağme, nefesli çalgılarda ve rebab gibi yay çekilen çalgılarda tehzîz ve ter'îd işlemleriyle uzatılabildiği halde, vurmali çalgılarda uzatılamamaktadır.<sup>500</sup> İbn Zeyle, hissedilir zaman ölçüsünün, ikinci vuruşun yeniden akla gelmesi süresi olduğunu belirtmiştir. Çünkü araya giren zaman fazla uzarsa kişide lahnin bittiği izlenimi oluşabilir. Ayrıca bu kesiklik kişiyi ruhsal yönden rahatsız eder.

İbn Zeyle, vuruşlar arasında belirlenmiş zamanlar olduğunu; kısa nakraların arasına giren zaman ile uzun zaman arasına giren zamanın farklı olduğunu ve ika'da zamanın takdir edilmiş ölçüsüne riayet edilmesi gerektiğini belirtmiştir.<sup>501</sup> Zamanların bu şekilde sınırlandırılması, îkâ'ın aralarının sonsuza kadar uzamasını ve

<sup>497</sup> Rızvanoğlu, *Fârâbî'de İkâ'*, s. 115.

<sup>498</sup> Arel, *Türk Müsîkîsi Nazariyatı*, s.74.

<sup>499</sup> Özkan, *Türk Müsîkîsi Nazariyatı*, s. 606.

<sup>500</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 44

<sup>501</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 45.

düzensizliği önler.<sup>502</sup>

Îkâ‘ en az iki vuruştan oluşmaktadır. Vuruş, başlangıcı yapan kuvvet; telaffuz edilen harekeli veya sakin bir harf; mûsikî aletine vurulan bir darbe veya ellerin birbirine vurulmasıdır.<sup>503</sup> İbn Zeyle, vuruşları açıklarken, vurulan ya da vurulmayan bütün zamanları içeren nakra kelimesini kullanmıştır. Eski âlimler, vuruşların tümünü nakra terimi ile açıklarken, bilfiil vurulan vuruşları ise darb olarak isimlendirmişlerdir.<sup>504</sup>

İbn Zeyle îkâ‘ zamanları ile ilgili olarak önceki nazariyeciler gibi tabaka terimini kullanmaktadır. Tabaka, günümüz mûsikî nazariyatında mertebe terimiyle açıklanmaktadır. Mertebe zaman değişmeden usûldeki sürat ve yavaşlığın değişmesidir. Örneğin bir eser, semâî usûlünde olduğu halde hızlı veya yavaş bir şekilde icra edilebilir.<sup>505</sup> Sadettin Arel de tabaka konusunda, notaların uzunluklarının birbirine kıyasla belli olduğunu; aralarındaki oran sabit olmak üzere uzunluklarının hareketin ağırlığına göre değiştiğini belirtmiştir. Bunun sonucu olarak eserin gidişi yavaşsa, ağır, sengin; hızlıysa yürük tabirleri kullanılır.<sup>506</sup> İbn Zeyle de bununla ilgili olarak belirli bir mesafede sürat ve yavaşlıkta hareket tabakalarının farklı olabileceğini; bazı tabakaların îkâ‘ı ağır, bazılarının hızlı yapacağını belirtmiştir. Her îkâ‘da mertebenin kendi kuralları üzere uygulanması ve oranının korunması gerektiğini; vuruşlar arasındaki sürenin, ondan daha kısa olma imkanı tanımayacak kadar kısa olması gerektiğini söylemiştir. Mertebelerin, yürükten yavaş, yavaştan yürüğe şeklinde kendi yolu üzere icra edilmesinin kendi hakkı olduğunu ifade etmiştir.<sup>507</sup>

İbn Zeyle, îkâ‘ların hızı, onun iki nakrasının arasına giren zamandır demiştir. İki nakra arasına giren zamanı vurulana intikal ve ondan dönüş oluşturmaktadır. Hızlı îkâlar, vurulana intikal zamanının ve ondan dönüş zamanının en kısa olduğu zamanlı îkâ‘lardır. Bu, birim olarak alınan ölçü (ayar) zamanıdır.<sup>508</sup> İbn Zeyle, îkâ‘ın zamanının noksanlık ve fazlalık yönünden sınırını belirtirken, aradaki zamanın,

<sup>502</sup> Çakır, *Mukaddimetü'l-Usûl*, s. 204.

<sup>503</sup> Sezikli, *Câmiu'l-Elhân*, s. 226.

<sup>504</sup> Arel, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı*, s. 67.

<sup>505</sup> İbn Sînâ, *Mûsikî*, s. 130.

<sup>506</sup> Arel, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı*, ss. 69-70.

<sup>507</sup> İbn Zeyle, *El-Kâfi*, s. 45.

<sup>508</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 46.

zihinde îkâ'ın kesildiğini düşündürecek miktara ulaşmaması gerektiğini açıklamıştır. İbn Zeyle, bu sınırın düşünceyle değil, tecrübeyle belirlendiğini; vuruşlar arasındaki zamanları zihinde hayal edebilmek için harflerden yardım alınabileceğini belirtmiştir.<sup>509</sup> İbn Zeyle, kendisinden daha önce bu ayrımın yapıldığına işaret etmektedir. Ona göre de harfler, habsî ve tesribî diye ikiye ayrılır. Habsî harfler on tanedir:<sup>510</sup>

ب ت ج د ط ق ك ل م ن

İbn Zeyle'nin grupladığı bu harflerin bir kısmı, tecvîd ilminde kalkale harfleri denilen harflerdir. ب ط ق ج د harflerinin oluşturduğu kalkale harfleri akıcılığı olmayan harflerdir. “Kef” ve “te”, tecvid ilminde, hems harfleri olarak nitelenmektedir. İbn Zeyle'nin habsî harfler arasında gösterdiği ل م ن harfleri tecvid ilminde beyniyye harfleri olarak isimlendirilmiştir.<sup>511</sup> İbn Zeyle, diğer harflerin tesribî olduğunu; tesribî harflerin kısa zamanının da habsî harflere denk geldiğini söyleyerek ölçü birimi olarak habsî harflerin alınması gerektiğini; bunların da en iyisinin “te” olduğunu belirtmiştir.<sup>512</sup>

İbn Zeyle'ye göre habsî harflerin sakin olarak işitilme süresi ölçü zamanının yarısıdır; harekeli işitildiğinde ise tam ölçü zamanı olur. Buna göre “Te” zamanı ölçü zamanıdır. İbn Zeyle, “te” ye sakin harf eklendiğinde oluşan “ten” in, “te”nin katı olmadığını vurgulamıştır. Ona göre te zamanının katı, “nun” un harekelenmesiyle “te ne” dir. İbn Zeyle “Te” zamanının hafif; “ten” zamanının ise sakîl olduğunu belirtmiştir.<sup>513</sup>

İbn Zeyle burada îkâ' ile ilgili olarak eseri güzelleştiren tad'îf ve tayy kavramından söz etmektedir. Ona göre îkâ' sakîl zaman vezni üzere korunur; ona aslî vuruşa tabi ve ona benzeyen nakralar girerse, hoşça giden bir durum meydana gelir. Bu sanata tad'îf denir. Tad'îf, katlamak demektir. Tad'îfle sakîl zamanlar, bünyesinde bulunan küçük zamanlarla zenginleştirilir. Çokça yapılmadığında bu,

<sup>509</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 46.

<sup>510</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 46.

<sup>511</sup> İsmail Karaçam, *Kur'an-ı Kerîm'in Faziletleri ve Okunma Kaideleri*, M. Ü. İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, İstanbul 2016, s. 201, 205.

<sup>512</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 46.

<sup>513</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 47.

hoşa giden bir durumdur.<sup>514</sup>

İbn Zeyle'ye göre peş peşe gelen hafif nakraların bazıları hazfedilir; zamanı ve îkâ' vezni korunursa, îkâ'da güzellik meydana gelir. Bu işlem tayy olarak isimlendirilir.<sup>515</sup> İbn Sînâ tayyı vuruş silme işlemi olarak tanımlamıştır.<sup>516</sup> İbn Zeyle tayy işleminin özellikle îkâ' süratli olduğunda yapılmasının güzel olacağını; ağır olduğunda yapılmaması gerektiğini belirtmiştir.<sup>517</sup>

İbn Zeyle'ye göre önceki âlimler îkâ' konusunu yeterince açıklayamamış; iyice karıştırmış; îkâ' konusunda her biri ayrı bir yol tutturmuştur. Eseri şerh eden Zekeriya Yusuf, Kindî, Fârâbî ve İbn Sînâ'nın şiirde taktî yolunu izlediklerini; İbn Zeyle'nin îkâ'ı açıklama usûlünün ise daha güzel ve kolay olduğunu belirtmiştir.<sup>518</sup> Sözü edilen bu âlimler îkâ'ı arûz tef'ileleriyle açıklamışlardır. İbn Zeyle'nin *el-Kâfi fi'l-Mûsikî* eserinde îkâ'lar, belli bir düzene göre makta'lar ile kuvvetli ve zayıf vuruşlarla açıklanmaktadır.<sup>519</sup>

Îkâ' ile şiirdeki vezin arasında ilgi kuran İbn Zeyle'ye göre, vuruşlar seslendirilirse îkâ' melodisel olur; düzenlenmiş söz olarak harflerden meydana gelirse şiirsel olur. İbn Zeyle'ye göre şiir gerçek îkâ'dır.<sup>520</sup>

Araplarda bir şiir beyti, sebep, veted ve fâsılalardan oluşmuştur. Birincisi harekeli, ikincisi sakin iki harf, sebep-i hafîfi oluşturur. Buna hel, min gibi heceler örnek olarak verilmektedir. Mûsikîde hafîf sebebe denk gelen hece, "ten" dir. Mûsikîdeki ölçü değeri bir dördlüktür.<sup>521</sup> İki harekeli harf, sakîl sebebi oluşturur. Bunun örneği lime ve leke kelimeleridir. Mûsikîde sebep-i sakîl, "te ne" heceleriyle ifade edilmektedir. İki sekizliğin karşılığıdır. Vetedler iki harekeli harf, sonra sakin harf veya iki harekeli harfin ortasında sakin harf gelmesiyle oluşur. Bunların örneği fekad ve kabledir. Mûsikîde bu hecelere "te nen" ve "tâni" heceleri karşılık gelmektedir. Vetedler bir dördlük ve bir sekizlik veya üç sekizlikle ifade edilir. Fâsılalar da üç veya dört harekeliden sonra sakin harfin gelmesiyle oluşur. Buna

<sup>514</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 47.

<sup>515</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 47.

<sup>516</sup> İbn Sînâ, *Cevâmi*, s. 3.

<sup>517</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 47.

<sup>518</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 13, 47, 48.

<sup>519</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, ss. 44-63.

<sup>520</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 44.

<sup>521</sup> Bardakçı, *Marâgalı Abdülkadir*, s. 79.



örnek ketebet ve katelehümdür. Mûsikîde bu hecelere örnek, te ne nen ve te ne nen heceleridir. Mûsikîde fasılaların küçüğü dört sekizlikle; büyüğü ise beş sekizlik ya da bunlara karşılık gelen ölçülerle ifade edilir.<sup>522</sup>

Ölçü ve ritim şiirde ve mûsikîde söz ve sesin dağılmasını önleyen, ahengi sağlayan unsurlardır. Şiirde vezni sağlayan Arûz ilmini<sup>523</sup> Halil b. Ahmed (ö. 791) kurmuştur. Halil b. Ahmed'in aynı zamanda ilk ilmî mûsikî eseri olan *Kitâbü'l İkâ'* ve *Kitâbü'n-Negâm* eserinin de yazarı olması, şiir ve mûsikînin aynı ilmî köklere dayandığını göstermektedir. Halil b. Ahmed'in şiirde ölçü ve ritim konusunda yaptığını, mûsikîde tam bir sistem halinde uygulayan ilk âlim Fârâbî'dir.<sup>524</sup>

Şiirin vezni feale kökünden türeyen kalıplarla (tef' ile) oluşturulurken, mûsikî eserleri de eskiden sakıl, hafif gibi isimlerle anılan vuruş hızlarıyla derecelendirilmiştir. Tef' ileler, bir mûsikî eserindeki usûle karşılık gelirken, "fe" "a" "le" "müs" "tef" heceleri bir eserdeki ikâ'ı ifade etmektedir. Tef' ileleleri meydana getiren birimlerden fe, a, le heceleri kısa sesleri; mef müs tef lün heceleri uzun heceleri temsil etmektedir.<sup>525</sup> Hecelerle arûz vezni arasında uyum sağlamak için telaffuz edilen her şeyin yazıldığı; telaffuz edilmeyen hiçbir şeyin yazılmadığı arûz imlâsı uygulanır.<sup>526</sup> Ritmi göstermek için arûzda fâ, i, la, tün, me, fâ, i, lün, fe, û gibi heceler (tef' ileler) kullanılırken, mûsikîde te ne nen ten gibi heceler seçilmiştir. Hecelerdeki kısalık, uzunluk ve vurgular şiirde ahengi, mûsikîde ise en önemli unsur olan ritmi meydana getirmektedir.<sup>527</sup>

İshak el-Mevsilî, Kindî, Fârâbî ve İbn Sînâ Mûsikîde ikâ'ı ifade etmek için yukarıdaki heceleri kullanmışlardır. Ancak İbn Zeyle, ikâ'ı tef' ilelerle açıklamamıştır. "Müstef' ilün" ile "mefâ ilün" tef' ilelerinin adı, sadece tayy konusu açıklanırken, vuruşların hazfedilmesine örnek olarak geçmiştir.<sup>528</sup> Eseri şerh eden

<sup>522</sup> Bardakçı, *Marâgalı Abdülkadir*, s. 80.

<sup>523</sup> Arûz: Halil b. Ahmed (ö. 791) tarafından bulunan kendisiyle bir şey karşılaştırılan anlamına gelen Arap edebiyatında doğmuş bir nazım sistemi, ölçü. Bkz. Nihad M. Çetin, "Arûz", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 3, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1991, s. 424.

<sup>524</sup> Rızvanoğlu, *Fârâbî'de İkâ'*, Önsöz.

<sup>525</sup> Arel, *Prozodi Dersleri*, s. 38.

<sup>526</sup> Hüseyin Tural, *Arap Edebiyatında Arûz*, Ensar Yayınları, İstanbul 2011, s. 51.

<sup>527</sup> Arel, *Prozodi Dersleri*, s. 52.

<sup>528</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s.47.

Zekeriya Yusuf da Kindî, Fârâbî ve İbn Sînâ'nın şiirde taktî<sup>529</sup> yolunu izlediklerini belirtmiştir. Ona göre İbn Zeyle'nin metodu daha kolaydır.<sup>530</sup> İbn Zeyle, îkâ'ı, sayısal olarak ele almış; her bir devrin kaç vuruştan oluştuğunu ve hangi vuruşların kuvvetli, hangilerinin zayıf zamana geldiğini ön plana almıştır.<sup>531</sup> Bu yöntem gerçekten daha kolay bir şekil olmuştur. Ancak îkâ'ların süresi (ayar) için te ve ten hecelerini seçmesi ve îkâ' zamanlarının diğer âlimlerle aynı olması, onun âlimlerle belli konularda birleştiğini göstermektedir.

Şiir ve mûsikîde ritim, sadece Araplarda ve arûz sisteminde değil, Batıda da gözardı edilmeyen bir husustur. XIII. yüzyılda Yunan müzik ve şiirinde arûzdan kaynaklandığı düşünülen, iambus ve anapaest denilen ritmik modlar mevcuttur. İambus, eskilerin hafif-i evvel dedikleri îkâ'a, anapaest ise, hafif-i sâniye karşılık gelmektedir. İambusta temel alınan, kısa ve uzun heceler (. -), anapaestte ise, kısa-kısa ve uzun hecelerdir (. . -).<sup>532</sup>

Îkâ'da nakra vuruşlarını ifade etmek için eskiden te ne ten gibi heceler kullanılırken daha sonra düm, tek, te, ke, tek-kâ, tâ-hek kelimeleri kullanılmıştır. Genellikle usûllerin kuvvetli zamanlarına “düm”, zayıf zamanlarına “tek” denmektedir. Ancak buna dikkat edilmeden yapılmış, “düm” ün zayıf, “tek” in kuvvetli olduğu usûller de vardır. Örneğin düyek usûlünün başlangıcındaki “düm” darbı zayıf zamanı göstermektedir.<sup>533</sup> İbn Zeyle'nin eserini şerh eden Zekeriya Yusuf da kuvvetli zamanlar için “düm”; zayıf zamanlar için “tek” hecesini kullanmıştır.

Abdülkâdir Merâgî, şiirle elhân karşılaştırıldığında ritim ikisinde de ana unsur olduğu halde her şairin îkâ'ı anlayamayabileceğini: îkâ'ı anlayan bir mûsikîşinasın ise şiir veznini mutlaka anlayacağını öne sürmüştür.<sup>534</sup> Bu durumda îkâ' bilgisinin daha geniş bir sahayı kapsadığı ortaya çıkmaktadır. Ayrıca îkâ'n değişim formlarının tamamına uygun arûz kalıplarının olmayışı da îkâ'n, mûsikîye ait bir kavram olduğunu göstermektedir.<sup>535</sup>

<sup>529</sup> Şiirde taktî: Arûz vezniyle yazılan şiirlerde kelimeleri veznine göre tef'ilelere (vezin kalıplarına) ayırmak. Bkz. İbn Sînâ, *Mûsikî*, s. 130.

<sup>530</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 13.

<sup>531</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 49.

<sup>532</sup> Rızvanoğlu, *Fârâbî'de İkâ'*, s. 116.

<sup>533</sup> Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı*, s. 608.

<sup>534</sup> Sezikli, *Câmiu'l-Elhân*, s. 225.

<sup>535</sup> Rızvanoğlu, *Fârâbî'de İkâ'*, s. 126.

### 3.2. İkâ‘ın Çeşitleri

Eskiden ses uzunluğunu hesaplamak için hafif-i evvel, hafif-i sâni, sakil gibi çeşitli vezin ölçüleri kullanılmaktaydı. Bu terimler, günümüzde eserin hızı için kullanılan hızlı (yürük), orta ve ağır (sengin) terimlerinin karşılığıdır. Eskiden “ten” sözünün telaffuz edilişi kadar süreye hafif-i evvel; iki tane “ten” uzunluğuna hafif-i sâni; dört tane “ten” uzunluğuna sakil denirdi. Yine iki harf telaffuzu kadar olan süreye sakilü’s-sâni; hafif-i evvelin iki katına hafif-i sâni; hafif-i sâni’nin iki katına sakil denirdi.<sup>536</sup> Günümüzde dakikadaki vuruş sayısını hesaplamak için metronom isimli cihazlar kullanılmaktadır.

Eseri şerh eden Zekeriya Yusuf, Hulefâi Râşidîn zamanında sakilü’l-evvel, sakilü’s-sâni, hafifü’s-sakil ve hezec olmak üzere dört adet ikâ‘ın bilindiğini; İbn Muhriz’in bunlara remel ve tanburî remel adlı iki ikâ‘ kattığını; Abbâsîler arasında ikâ‘ın sekiz olduğunu belirtmiştir. Bunlar sakilü’l-evvel, sakilü’s-sâni, mâhûrî, hafifü’s-sakil, remel, hafifü’r-remel, hafifü’l-hafif ve hezecedir.<sup>537</sup> Farmer’e göre Emevîler ve Abbâsîler döneminde ikâ‘lar arasında büyük farklılık yoktur. İkâ‘ların hepsi nisebü’z-zemâniyye denilen zamansal oranlara göre düzenlenmişlerdir. Görülen farklılıklar düzümlerdedir.<sup>538</sup>

Kindî’de ikâ‘lar, sakil-i evvel, sakil-i sâni, mâhûrî, hafif sakil, remel, hafif remel, hafif hafif ve hezecedir.<sup>539</sup>

Fârâbî’nin bildirdiği ikâ‘lar muvassal hezec, hafifü’l-hezec, hafifü sakilü’l-hezec, remel, hafifü’s-sakilü’l-evvel, hafifü’s-sakilü’s-sâni (mâhûrî) dir.<sup>540</sup>

İbn Sînâ’nın söz ettiği başlıca ikâ‘lar, hezec, hafifü’l-hezec, sakilü’l-evvel, hafifü’s-sakilü’l-evvel, remel, hafifü’r-remel, sakilü’s-sâni, hafifü’s-sakilü’s-sânidir.

İbn Zeyle sakilü’l-evvel, sakilü’s-sâni, sakilü’r-remel, hafifü’r-remel, hezec, hafifü’s-sakil, hafifü’s-sakilü’s-sâni ve hafif hezec ikâ‘larından söz etmiştir.

Sonraki dönemlerde Safiyyüddin Urmevî’nin işaret ettiği ikâ‘lar ise sakilü’l-evvel, sakilü’s-sâni, hafifü’s-sakil, sakilü’r-remel, remel, hafifü’r-remel, hezec ve

<sup>536</sup> Arel, *Türk Müsîkîsi Nazariyatı*, ss. 70-71.

<sup>537</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 13.

<sup>538</sup> Turabi, *el-Kindî’nin Risâleleri*, s. 79.

<sup>539</sup> Turabi, *el-Kindî’nin Risâleleri*, s. 160.

<sup>540</sup> Fârâbî, *Müsîka’l-Kebîr*, C.I, ss. 435-481.

fahtedir.<sup>541</sup> Alişah b. Hacı Büke ise hafîfü's-sakîl, sakîl-i sâni, hafif, hafif remel, remel, sakîlü'r-remel, darb-ı fetih ve devr-i mieteyn îkâ'larından söz etmiştir.<sup>542</sup>

İbn Zeyle'ye göre îkâ'ı özetlemenin yolu îkâ'ların vuruşlarını belirli bir ölçüye göre tasarlamak; sonra aradaki zaman çok küçük olmayacak şekilde tad'îfle<sup>543</sup> onu katlamaktır. Sonra vuruşlarının kavranmasının zor olmaması için vuruşların yavaşlatılması gerekir. Ayrıca îkâ' vuruşlarının hayalinin nefiste birleşmesi için aradaki zamanın çok uzun olmaması gerekir. Çünkü aradaki zaman uzun olursa vuruşlar kesintili olarak hissedilir. İbn Zeyle'ye göre tad'îf ve tayy yaparak vuruşları katlamak veya hafzetmek veznin yapısını bozmaz.<sup>544</sup> Tad'îf yoluyla nakra sayıları iki katına çıkar. Böylece sekizlik îkâ' on altı; yedili on dört; altılı on iki; beşli on; dörtlü sekiz; üçlü altı; ikili dört; birli ise iki peş peşe hızlı vuruşlara ulaşır.<sup>545</sup>

İkâ' basit ve mürekkep olarak ikiye ayrılır. Basit îkâ da muvassal ve mufassal olarak ayrılmaktadır.

### 3.2.1. Basit İkâ'lar

Diğer usûllerin bileşimine giren usûllerdir. Nim sofyan ve semâiden başka Türk mûsikisinde basit usûl yoktur.<sup>546</sup>

#### 3.2.1.1. Muvassal İkâ'

Vuruşları peş peşe gelen îkâ'dır. İbn Sînâ eşit zamanlarda peş peşe gelen muvassal îkâ' zamanlarını şöyle gruplamaktadır.<sup>547</sup>

“Te” zamanı hafif

“ten” zamanı sakîl hafif;

“tan” zamanı hafif sakîl

“târen” zamanı sakîl

<sup>541</sup> Urmevî, *Kitâbü'l-Edvâr*, ss. 286-308.

<sup>542</sup> Çakır, *Mukaddimetü'l-Usûl*, ss. 204-223.

<sup>543</sup> Günümüzde bu işleme velveleli, zengin vuruş denir. Bkz. Turabi, *Mûsikî*, s. 131.

<sup>544</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 48.

<sup>545</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 62.

<sup>546</sup> Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı*, s. 609.

<sup>547</sup> İbn Sînâ, *Cevâmi*, s. 88.

### 3.2.1.2. Mufassal İkâ‘

Bazı vuruşlarının diğerlerinden ayrıldığı ikâ‘dır.

### 3.2.2. Mürekkep İkâ‘

İkâ‘ların oluşturduğu iki veya daha çok devirden meydana gelen ritim türüdür. 4 zamanlı sofyan usûlünden başlayan usûller mürekkep (bileşik) usûllerdir.<sup>548</sup>

### 3.2.3. Mütêsâvî İkâ‘

Fasıla ile ayrılmış iki zamanı eşit olan ikâ‘dır. Şöyle gösterilir:

Tenen tenen

İbn Zeyle, fiilî olarak kesme ve ayırma olmazsa zihnin bunu hayal edemeyeceği ve ikâ‘ın bitişik olarak devam etmesinin nefise lezzet ve güzellik vermeyeceğini; bunun kullanımının güzel olmayacağını; bununla melodi olmayacağını söylemiştir. Bunun için makta‘ların olması gerekir.<sup>549</sup>

Fârâbî ikâ‘ları üç gruba ayırmıştır:<sup>550</sup>

Hafif ikâ‘lar: Temel vuruş birimidir. Sekizlik notayla ve “te” hecesiyle gösterilir. Hafif-i evvel, hafif-i sâni, muzârî, vâfir, hezec bu gruptadır.

Orta ağır ikâ‘lar: Hafif remel, hafif-i sakîl-i evvel, hafif-i sakîl-i sâni bu gruptadır. Dörtlük nota ve “ten” hecesiyle gösterilir.

Sakîl (ağır) ikâ‘lar: Sakîl remel, sakîl-i evvel, sakîl-i sâni bu gruptadır.

İkâ‘, periyotların arasındaki süreye göre iki şekilde incelenebilir:

Hafif ikâ‘: Periyotlarının her ikisi arasındaki süre en kısa olan ikâ‘dır. İyâru’l-evvel (birinci ölçü) olarak alınır. Udda vurulan en hızlı iki vuruş arasındaki en küçük zaman birimidir.

Sakîl ikâ‘: İki vuruş arasındaki süre en kısa zamanın iki katı ölçüsüdür. Sakîl ikâ‘ iki çeşittir:

Hafif sakîller: Hafif remel, hafif-i sakil-i evvel, hafif-i sakîl-i sâni

<sup>548</sup> Özkan, *Türk Müsîkîsi Nazariyatı*, s. 609.

<sup>549</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 48.

<sup>550</sup> Rızvanoğlu, *Fârâbî’de İkâ‘*, s. 39, 40, 66.

Sakîlin sakîlleri: Sakîl remel, sakil-i evvel, sakil-i sâni

Bu süreler temel ölçüden itibaren şöyle gösterilir:<sup>551</sup>

Iyâru'l-evvel: on altılık nota

Hafif îkâ'lar: sekizlik nota

Hafif sakîl îkâ'lar: dörtlük nota

Orta ağır îkâ'lar: ikilik nota

Orta ağırın ulaşabileceği en yüksek değer: birlik nota

### 3.3. *El-Kâfi fi'l-Mûsikî*'de Îkâ'lar

#### 3.3.1. İki Zamanlı Devirler

Mûsikî kurallarına göre bir usûlün meydana gelebilmesi için en azından bir kuvvetli ve bir zayıf zamana gerek vardır. Bir zamanlı usûl olamaz.<sup>552</sup>

İbn Zeyle en küçük îkâ'ı ikili olarak almıştır. Ancak devrin iki nakra ile devam etmesinin, devrin küçüklüğünden dolayı asıl îkâ'ı meydana getirmeyeceğini belirtmiştir. Ona göre birli ve ikili îkâ'lar asıl îkâ' değildir. Bilakis bu, dörtlü devirden bir cüzdür. İbn Zeyle'ye göre eski âlimler de îkâ'ın tekli olmayacağını; tekli olanların ancak îkâ'dan bir kısım olacağını düşünmüşlerdir. İbn Zeyle, iki nakradan birincinin makta'<sup>553</sup> olduğu, ilk vuruşu zayıf zamana gelen ikili îkâ'ın asıl îkâ' olmadığını; bilakis dörtlü devirlerden bir kısım olduğunu belirtmiştir.<sup>554</sup>

İbn Zeyle, îkâ'ları tarif etmek için Arap alfabesindeki “te” harfini kullanmıştır. Kuvvetli vuruşları göstermek için “ت”, zayıf vuruşları göstermek için “ت” harfini kullanmıştır. İbn Zeyle, sus işaretini “•” harfi ile göstermiştir. İbn Zeyle'nin kullandığı makta' terimini H. Farmer, sus ve sekte olarak açıklamıştır.<sup>555</sup> Makta', edebiyat terimi olarak bir beytin sonu demektir. İbn Zeyle'nin makta' terimini hece sonu anlamında kullandığı düşünülebilir.<sup>556</sup> Eseri şerh eden Zekeriya Yusuf, kuvvetli

<sup>551</sup> Rızvanoğlu, *Fârâbi'de Îkâ'*, s. 44.

<sup>552</sup> Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı*, s. 607.

<sup>553</sup> Makta': Kesilmiş, son ve bitiş anlamına gelen; İbn Zeyle'nin şeddeli te harfiyle tanımladığı; zayıf nakrayı gösteren hece. Bkz. İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 49.

<sup>554</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 49.

<sup>555</sup> Henry George Farmer, *Târîhu'l-Mûsikıyyi'l-Arabıyye-Milâdî XIII. Yüzyıla Kadar*, Cercîs Fethullah el-Mücâmî (thk.), Dâru'l-Mektebeti'l-Hayat, Lübnan 1928, s. 367.

<sup>556</sup> Kurnaz ve Çeltik, *Divan Şiiri*, s. 31, 88.

vuruşları sapı aşağı; zayıf vuruşları ise sapı yukarı notalarla göstermiştir.<sup>557</sup>

İbn Zeyle, önce iki vuruşluk îkâ'ları açıklamıştır. İki vuruştan oluşan ve birinci vuruşun makta' olduğu düzende devri şöyle göstermiştir:<sup>558</sup>

ت ت ت ت ت ت

İki vuruştan ikinci makta' olarak düşünülürse düzen şöyle devam eder:

ت ت ت ت ت ت

İbn Zeyle'ye göre bu şekildeki birinci veya ikinci nakranın makta' olduğu iki nakralı düzenlemeler devrin küçüklüğünden dolayı asıl îkâ'ı oluşturmaz. Dörtlü devirden bir parça meydana gelmiş olur.<sup>559</sup>

Bu nedenle yukarıda geçen iki tertipten bir usûl meydana getirilmesi söz konusu değildir. Ancak Türk mûsikîsinde nim sofyan denilen iki zamanlı küçük bir usûl vardır. İbn Zeyle'nin tarif ettiği bu îkâ' günümüz mûsikîsindeki bu usûle karşılık gelebilir.<sup>560</sup>

İbn Zeyle, iki vuruştan birinin tayy edildiği (hazfedildiği); vuruşun ve vuruş zamanının peş peşe geldiği diğer bir devri şöyle göstermiştir:<sup>561</sup>

ت ت ت ت ت ت

İbn Zeyle'ye göre bu îkâ' şekli de asıl îkâ' olmaz. Sus işaretli bir model olan tek vuruşlu îkâ'ın günümüzde bir örneğini oluşturmak mümkün değildir.

### 3.3.2. Üç Zamanlı Devirler

#### 3.3.2.1. Hafîfü's Sakîlü's-Sânî

İbn Zeyle'ye göre devir üç nakra düşünülürse hafîfü's-sakîlü's-sânî olur. İbn Zeyle önce her üç nakrada üçüncü nakranın makta' farz edildiği modeli vermiştir. Bu model İbn Zeyle tarafından mâhûrî olarak isimlendirilmiştir.<sup>562</sup> İkâ'da hazfetme ve genişletme anlamına gelen "temhir" in uygulandığı îkâ'lar mâhûrî olarak

<sup>557</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 49.

<sup>558</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 49.

<sup>559</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 49.

<sup>560</sup> Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı*, s. 613.

<sup>561</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 49.

<sup>562</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 50.

adlandırılmaktadır.<sup>563</sup> Fârâbî de hafifü's-sakîlü's-sânîyi mâhûrî olarak nitelemiştir.<sup>564</sup> İbn Sînâ da ağırdan biraz hafif-i sakîli mahûrî olarak isimlendirmiştir. Ancak İbn Zeyle'de üç zamanlı olan bu ikâ' devri İbn Sînâ'da beş zamanlıdır. Devir şöyle gösterilmiştir:<sup>565</sup>

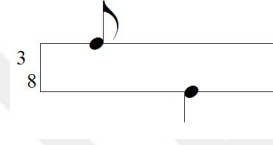
Feûlün= 1 2 2

o o . o.

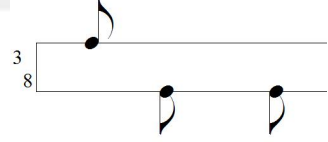
İbn Zeyle hafifü's-sakîlü's-sânî'yi şöyle göstermiştir:<sup>566</sup>

ت ت ت ت ت ت ت ت ت

Bu yapıyı günümüz usûl yapısına göre şu şekilde gösterebiliriz:



Bu yapıya baktığımızda bunun günümüzde kullanılan semâî usulünün meydana getirilmesi mümkün görünmektedir. Bunun için de son darbe ikiye bölmek gerekmektedir. Bu durumda aşağıdaki yapı meydana gelecektir:



İbn Zeyle ikâ' konusuyla ilgili olarak âlimlerin, hafifü's- sakîlü's-sânîyi şöyle tanımladıklarını belirtmiştir: Hafifü's- sakîlü's-sânî bir zamanda üç nakradır.<sup>567</sup>

İbn Zeyle, eserinde, bilgi verdiği her ikâ'ın Fârâbî ve Kindî tarafından nasıl tasvir edildiğini de göstermiştir. Ancak verdiği tanımlar Fârâbî'nin *Mûsîkâ'l-Kebîr*'de verdiği tanımlarla tutmamaktadır. Eserin neşrini yapan Zekeriya Yusuf da dip notlarda, Fârâbî ve Kindî'nin devri bu şekilde zikretmediklerini söyleyerek bu durumu teyid etmektedir.<sup>568</sup> Bu durum, Fârâbî'nin *Mûsîkâ'l-Kebîr*'de verdiği

<sup>563</sup> Rızvanoğlu, *Fârâbî'de İkâ'*, s. 63.

<sup>564</sup> Fârâbî, *Mûsîkâ'l-Kebîr*, C. I, s. 470.

<sup>565</sup> İbn Sînâ, *Cevâmi*, s. 120.

<sup>566</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 50.

<sup>567</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 50.

<sup>568</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, ss. 60-61.



îkâ'ların bir kısmını, *Kitâb fi'l-Îkâât* ve *Kitâbü İhsâi'l-Îkâât* eserlerinde düzelterek ve geliştirerek ele almasına bağlanabilir.<sup>569</sup>

İbn Zeyle, Fârâbî'nin eski îkâ'cılardan hikaye ederek bu îkâ'ı iki hafif îkâ' ve sonra bir ağır îkâ' olarak tanımladığını belirtmiştir. Ona göre Kindî'nin tasvir ettiği haffü's-sakîlü's-sânî devirde birbirini takip eden üç nakradır.<sup>570</sup>

Fârâbî *Mûsîkâ'l-Kebîr*'de hafif-üs-sakîlü's-sânînin mahûrî îkâ' olduğunu ve bunun eski Arap îkâ'larından biri olduğunu açıklamıştır. Fârâbî'ye göre bu îkâ' peş peşe üçlü mütefadıl cinsten oluşmuştur. Onun îkâ'ı devirde peş peşe iki hafif nakra ve sonra bir ağır fasıladır.<sup>571</sup>

İbn Zeyle'nin tarif ettiği haffü's-sakîlü's-sânî îkâ' içeriği olarak Fârâbî'nin hafif îkâ'lar olarak nitelediği haff-i evvele denk düşmektedir.<sup>572</sup>

İbn Zeyle bu çeşit îkâ'ın iki nakranın yer alması; üçüncünün hazfedilmesi ile şöyle şekillenebileceğini belirtmiştir:<sup>573</sup>

ت ت ه ت ت ه ت ت ه

Bu tertipte üçüncü darb olmadığı için günümüzde kullanılan üç zamanlı bir usûl elde etmek mümkün değildir. İbn Zeyle üç zamanlı îkâ'ın diğer bir şeklini, devirde bir nakra ve iki nakra zamanı olarak şöyle göstermiştir:<sup>574</sup>

ت ه ه ت ه ه ت ه ه

İbn Zeyle'nin eserinde belirttiği, içinde “es” leri barındıran bu düzum günümüzdeki herhangi bir usûlü oluşturmamaktadır.

Üç zamanlı, iki nakranın yer aldığı ve bir nakranın hazfedildiği diğer bir îkâ' şöyle gösterilmektedir:<sup>575</sup>

ت ت ه ت ه ه

Bunda da darb eksikliği olduğu için günümüzde kullanılan üç zamanlı bir usûl meydana getirilmesi mümkün görünmemektedir.

<sup>569</sup> Rızvanoğlu, *Fârâbî'de İkâ'*, Önsöz.

<sup>570</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 50.

<sup>571</sup> Fârâbî, *Mûsîkâ'l-Kebîr*, C. I, s. 470.

<sup>572</sup> Rızvanoğlu, *Fârâbî'de İkâ'*, s. 66.

<sup>573</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 50.

<sup>574</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 50.

<sup>575</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 50.

İbn Zeyle'nin üç zamanlı diğer bir îkâ' çeşidinde makta' birinci nakra üzerindedir.<sup>576</sup>

ت ت ت ت ت ت

İbn Zeyle'nin üç zamanlı îkâ' olarak belirttiği bu düzüm, zayıf ile kuvvetli vuruşlar yer değiştirdiğinde semâî usulüne karşılık gelmektedir.<sup>577</sup>

### 3.3.3. Dört Zamanlı Devirler

#### 3.3.3.1. Hezec

Hezec, Türk ve İran edebiyatında çok kullanılan ve sevilen bir îkâ'dır. Herhangi bir illet ve zihaf uygulanmadığında bir mecmu veted ve iki hafif sebepten oluşur. Hezec aynı zamanda bir edebiyat terimidir. Fuzûlî'nin *Leyla vü Mecnûn*'u, Şeyh Gâlip'in *Hüsn-i Aşk*'ı bu tür yazılmış nazım eserlerindedir. Güzel sesle şarkı mırıldanmak anlamına gelen hezec, lafızları arasında uyum ve yakınlık bulunan söz dizileri için kullanılır.<sup>578</sup>

İbn Zeyle, dört nakradan oluşan devirlerin hepsini hezec olarak tasvir etmiştir. Ona göre hezec, bir zamanda dört nakradır. Hezecin çeşitli versiyonlarında makta'lar her devirde değişik nakralarda hayal edilebilir.<sup>579</sup> İbn Zeyle, Kindî, Fârâbî ve diğerlerinin hezeci peş peşe hafif, orta veya ağır nakra olarak tarif ettiklerini; hezecin nakra adedi ve devirlerine işaret etmediklerini; tad'îf ve tayyin hezcede güzel olacağını belirttiklerini söylemiştir.<sup>580</sup>

Fârâbî, hezcede nakraların arasına giren zamanların eşit veya farklı olabildiğini; eşit olursa zamanların kısa zamanlardan olması gerektiğini belirtmiştir.<sup>581</sup> Fârâbî'nin *Mûsikâ'l-Kebîr*'de belirttiğine göre hezec peş peşe nakralardır. İki nakra arasında nakra olmadığında bu serî hezec olarak isimlenir. İki nakra arasında sadece bir nakra yer alırsa bu, hafif hezec; iki nakra yer alırsa haffü's-sakîl hezec; üç nakra yer alırsa sakîl hezec olarak isimlendirilir.<sup>582</sup>

<sup>576</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 51.

<sup>577</sup> Ezgi, *Nazarî Amelî Türk Müsikîsi*, C. IV, s. 280.

<sup>578</sup> Tevfik Rüştü Topuzoğlu, "Hezec", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 17, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1998, ss. 302-303.

<sup>579</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, ss. 51-53.

<sup>580</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 53.

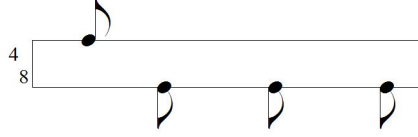
<sup>581</sup> Fârâbî, *Mûsikâ'l-Kebîr*, C. I, s. 449.

<sup>582</sup> Fârâbî, *Mûsikâ'l-Kebîr*, C. I, ss. 450-453.

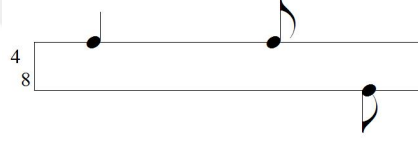
İbn Zeyle makta‘ın değişik yerlerde yer aldığı on adet hezeden söz etmektedir. Buna göre dörtlülerin bir çeşidinde makta‘ birinci nakrada hayal edilebilir:<sup>583</sup>

ت ت ت ت ت ت ت ت ت ت ت

Bunun yapısını şöyle göstermek mümkündür:



İbn Zeyle'nin dört zamanlı devir olarak verdiği bu tertibin ilk iki darbını birleştirir ve üçüncü darbu da yukarıya alırsak günümüzdeki sofyan usûlüne karşılık bir yapı meydana getirilebilir.<sup>584</sup> Onu da şöyle gösterebiliriz:



İbn Zeyle'nin düzenlediği, dörtlü devrin diğer bir versiyonunda makta‘ her devirde ikinci nakrada yer alabilir:<sup>585</sup>

ت ت ت ت ت ت ت ت ت ت ت

Bu tertip tamamen günümüzdeki sofyan usûlünün karşılığıdır.

İbn Zeyle'ye göre yine makta‘ın her devirde üçüncü nakrada olması mümkündür.<sup>586</sup>

ت ت ت ت ت ت ت ت ت ت ت

Bu tertipten günümüzde kullanılan dört zamanlı bir usûl meydana getirmek mümkün görünmemektedir. Dört zamanlı devirlerin diğeri ise, her devirde makta‘ın dördüncü nakrada hayal edildiği versiyondur. Bunun tertibi şu şekilde gösterilmiştir.<sup>587</sup>

<sup>583</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 51.

<sup>584</sup> Ezgi, *Nazarî Amelî Türk Mûsikîsi*, C. IV, s. 280.

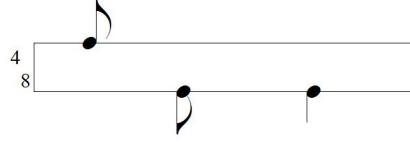
<sup>585</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 51.

<sup>586</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 51.

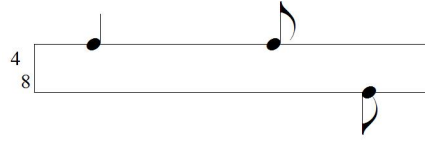
<sup>587</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 52.

ت ت ت ت ت ت ت ت

Bunun yapısını şöyle gösterebiliriz:



Bu yapıda son darbu başa aldığımızda yine sofyan usûlünü meydana getirmek mümkün olmaktadır:



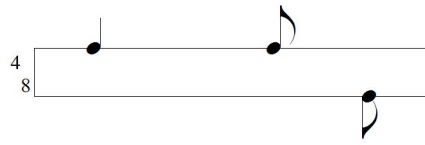
Her devirde makta'ı birinci ve üçüncü nakra üzerinde birlikte hayal etmek mümkündür.<sup>588</sup>

ت ت ت ت ت ت ت ت ت ت ت

Bu tertipten dört zamanlı bir usûl meydana getirmek mümkün görünmemektedir. Dörtlü devirlerin diğer bir versiyonunda her devirde makta'ın ikinci ve dördüncü nakra üzerinde birlikte olması mümkündür.<sup>589</sup>

ت ت ت ت ت ت ت ت ت ت ت

Bu tertibin üç ve dördüncü zamanına denk gelen darbu iki darba dönüştürdüğümüzde yine sofyan usûlünü meydana getirmek mümkündür.



İbn Zeyle'nin tasarladığı diğer bir dörtlü devirde makta'ı her devirde birinci ve ikinci nakra üzerinde birlikte yer alacak şekilde düzenlemek mümkündür:

ت ت ت ت ت ت ت ت ت ت ت

Zayıf zamanlı iki darbla başlayan bu tertipten günümüzde kullanılan dört

<sup>588</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 52.

<sup>589</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 52.

zamanlı bir usûl meydana getirilmesi mümkün değildir.

Her devirde makta‘ı üçüncü ve dördüncü üzerinde hayal etmek mümkündür:

ت ت ت ت ت ت ت ت

Zayıf zamanlı iki darbla biten bu tertipten günümüzde kullanılan dört zamanlı bir usûl meydana getirmek mümkün görünmemektedir.

Her devirde makta‘ı ardarda gelen üç nakra üzerinde hayal etmek mümkündür.<sup>590</sup>

ت ت ت ت ت ت ت ت ت ت ت ت

Üç zayıf zamanla başlayan bu tertipten de günümüzde kullanılan dört zamanlı bir usûl meydana getirilmesi mümkün görünmemektedir.

Her devirde dört nakranın hepsini makta‘ hayal etmek mümkündür.<sup>591</sup>

ت ت ت ت ت ت ت ت

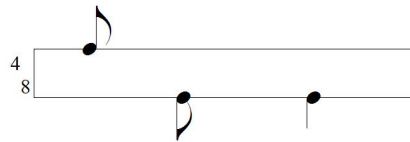
Dört zayıf zamanlı bu tertipten de günümüzde kullanılan dört zamanlı bir usûl meydana getirmek mümkün görünmemektedir.

### 3.3.3.2. Hafîfü’s-Sakîl

İbn Zeyle, dört nakra hayal edilen devirlerin hepsinin hezec olduğunu; ancak üç nakra ve arkasından bir nakra zamanının hafîfü’s-sakîli meydana getirdiğini belirtmiştir.<sup>592</sup> İbn Zeyle bu îkâ‘ devrinin üç nakranın hayal edilmesi; dördüncünün kaldırılması şeklinde düzenlenebileceğini belirtmiştir. İbn Zeyle hafîfü’s-sakîli şöyle göstermiştir.<sup>593</sup>

ت ت ت ت ت ت ت ت

Bu tertibin yapısını şu şekilde göstermek mümkündür:



<sup>590</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, ss. 52-53.

<sup>591</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 53.

<sup>592</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 51.

<sup>593</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 54.

Burada da son darbu başa aldığımızda sofyana usûlü meydana gelecektir.

İbn Zeyle'nin haffü's-sakîl ikâ'ı içindeki sus işaretlerinden dolayı sofyana usûlü olarak değerlendirilememektedir. İbn Zeyle üç nakra ve bir nakra zamanıyla oluşan ikâ'ın haffü's-sakîl olduğunu söylemiştir. İbn Zeyle, haffü's-sakîli ve dört nakradan oluşan devirlerin hepsini hezec olarak tasvir etmiştir.<sup>594</sup> İbn Zeyle hezecin devirde üç nakra ve bir nakra zamanı hayal edilirse haffü's-sakîl; dört zamanın dördü de vuruş olarak hesap edilirse hezec olacağını belirtmiştir.<sup>595</sup>

Kindî, haffü's-sakîli aralarında nakra zamanı olan iki tane üçerli nakra olarak tanımlamıştır.<sup>596</sup> Bu, Fârâbî'nin hafif-i sakîl-i evvel ikâ'ına benzer.<sup>597</sup>

İshak el-Mevsîlî'de hafif-i sakîl, hafif-i sakîl-i evvel olarak geçmektedir.<sup>598</sup>

Hafif-i sakîli ikiye ayıran Fârâbî ise İbn Zeyle'nin haffü's-sakîlini hafif-i sakîl-i evvel olarak isimlendirmiş ve bu ikâ'ı, üç orta ağır vuruş ve orta uzunlukta müddet olarak tanımlamıştır.<sup>599</sup> Fârâbî, dört vuruş ve orta uzunlukta üç müddet ise hafif-i sakîl-i sâni olarak isimlendirilmiştir. Bunların ağır vuruşlarıyla sakîl-i evvel ve sâni; hızlı olmasıyla da hafif-i evvel ve sâni meydana gelir.<sup>600</sup>

İbn Zeyle, haffü's-sakîl usûlünde tayy ve tad'îf olsa da üç vuruş ve vuruş zamanının sabit kalması gerektiğini ifade etmiştir.<sup>601</sup>

İbn Sînâ sakîlü'l-evvelin sakîl-i sâni'den daha ağır olduğunu belirtmiştir. Hafif olanın fasılası tek zaman iken sakîl-i evvelin fasılası daha fazladır.<sup>602</sup>

İbn Zeyle, ikâ' ile ilgili olarak sadece Kindî ve Fârâbî'nin görüşlerine yer vermiş, hocası olduğu halde İbn Sînâ'nın görüşünden bahsetmemiştir.

Safiyüddin Urmevî, haffü's-sakîli, sakîlü'l-evvelin haffî ile sakîlü's-sâni haffin birleşmesiyle meydana gelen; dört vuruşlu ve on altı zamanlı ikâ' olarak

<sup>594</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 51.

<sup>595</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 51.

<sup>596</sup> Turabi, *el-Kindî'nin Risâleleri*, ss. 80-82.

<sup>597</sup> Rızvanoğlu, *Fârâbî'de İkâ'*, s. 118.

<sup>598</sup> Rızvanoğlu, *Fârâbî'de İkâ'*, s. 122.

<sup>599</sup> Rızvanoğlu, *Fârâbî'de İkâ'*, s. 85.

<sup>600</sup> Rızvanoğlu, *Fârâbî'de İkâ'*, s. 66, 68, 69, 88.

<sup>601</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 54.

<sup>602</sup> İbn Sînâ, *Cevâmi*, s. 119.

açıklamıştır.<sup>603</sup> Eski mûsikî âlimleri muhammes usûlünün çeşitli zamanlarının bu usûlden alındığını belirtmişlerdir.<sup>604</sup> Safiyyüddin, bu îkâ'ı on altı zamanlı olarak belirtmiştir.<sup>605</sup>

Abdülkâdir Merâgî'nin hafîfü's-sakîli de on altı zamanlıdır.<sup>606</sup> Alişah b. Hacı Büke, hafîfü's-sakîli dört zamanlı, üç vuruşlu bir usûl olarak tarif etmiştir.<sup>607</sup> Suphi Ezgi'ye göre bu usûl, sofyan usûlüdür. Bu usûlün diğer bir şekli olan sakîlü's-sânî sekiz zamanlı bir usûldür. Ezgi'ye göre bu da düyek usûlüdür.<sup>608</sup>

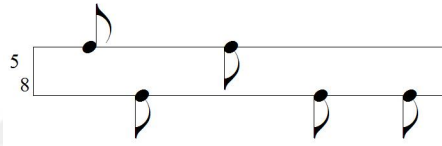
### 3.3.4. Beş Zamanlı Devirler

#### 3.3.4.1. Hafîfü'r- remel

İbn Zeyle, beş nakra olarak tasarlanan devri, hafîfü'r-remel olarak adlandırmış ve şöyle göstermiştir.<sup>609</sup>

ت ت ت ت ت

Bu devrin yapısını şu şekilde göstermek mümkündür:



İbn Zeyle'nin beş zamanlı hafif remel îkâ'ı, ikişer zamanı birleştirilerek düüm teek tek haline getirildiğinde günümüzdeki Türk aksağına karşılık gelmektedir.<sup>610</sup>

Beş zamanlı diğer bir hafif remel modeli de ikinci ve dördüncü nakrada makta' bulunan düzenlemedir. Tertibi şöyledir:<sup>611</sup>

ت ت ت ت ت

Bu tertibi şöyle göstermek mümkündür:

<sup>603</sup> Urmevî, *Kitâbü'l-Edvâr*, ss. 293-298.

<sup>604</sup> Ezgi, *Nazarî Amelî Türk Mûsikîsi*, C. IV, s. 280.

<sup>605</sup> Urmevî, *Kitâbü'l-Edvâr*, s. 294.

<sup>606</sup> Bardakçı, *Marâgalı Abdülkadir*, s. 85.

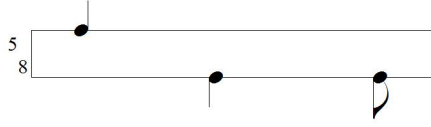
<sup>607</sup> Çakır, *Mukaddimetü'l-Usûl*, s. 207.

<sup>608</sup> Ezgi, *Nazarî Amelî Türk Mûsikîsi*, C. IV, ss. 280-281.

<sup>609</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 55.

<sup>610</sup> Ezgi, *Nazarî Amelî Türk Mûsikîsi*, C. IV, s. 280.

<sup>611</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 55.



İbn Zeyle'nin beş zamanlı îkâ'ların bir çeşidi olarak bildirdiği, bu îkâ' da Türk aksağı usûlüne karşılık gelmektedir.<sup>612</sup>

İbn Zeyle'ye göre diğer bir çeşit olarak devirde iki nakranın yer alması; üçüncünün kaldırılması; dördüncünün yer alması ve beşincinin kaldırılması mümkündür.<sup>613</sup>

ه ت ه ت ت

Bu düzümü günümüzde kullanılan usûllerden Türk aksağı usûlüne döndürmek mümkün değildir.

Diğer bir şekilde devirde birincinin yer alması, ikincinin kaldırılması; üçüncünün gelmesi, dördüncünün kaldırılması ve beşincinin yer alması düşünülebilir.<sup>614</sup>

ت ه ت ه ت

Bu usûl, baştan itibaren kuvvetli ve zayıf iki zamanları birleştirilerek Türk aksağı usulüne uygun hale getirilebilir.<sup>615</sup>

İbn Zeyle'ye göre, îkâ'cılar hafif remeli şöyle tasvir etmişlerdir: Hafîfü'r-remel beş nakradır: bir nakra zamanıyla iki iki nakra ve iki nakra zamanıyla üç nakra.<sup>616</sup> İbn Zeyle, Fârâbî'ye göre hafif remelin bir birini takip eden iki tane hafif nakra olduğunu belirtmiştir.<sup>617</sup>

Fârâbî *Mûsîka'l-Kebîr*'de hafif remeli şöyle tarif etmiştir: Hafif remel, asıl Arap îkâ'larından. Serî cinslerden elde edilir. Beş tane dörtlü nota ile temsil edilir.<sup>618</sup>

<sup>612</sup> Ezgi, *Nazarî Amelî Türk Mûsikîsi*, C. IV, s. 280.

<sup>613</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 55.

<sup>614</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 56.

<sup>615</sup> Ezgi, *Nazarî Amelî Türk Mûsikîsi*, C. IV, s. 280.

<sup>616</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 55.

<sup>617</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 55.

<sup>618</sup> Fârâbî, *Mûsîka'l-Kebîr*, C. I, s. 461.



Altı zamanlı bir usûl olan hafifü'r-remelin bugünkü karşılığı yürük semâîdir.<sup>619</sup>

### 3.3.5. Altı Zamanlı Devirler

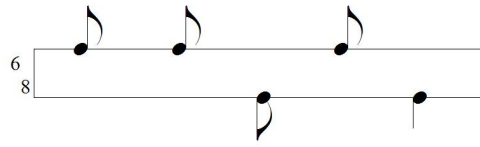
#### 3.3.5.1. Remel

Yirmi sekiz zamanlı bir ikâ' türüdür. Bir sofyan, bir yürük semâî, bir sofyan, bir yürük semâî ve iki sofyandan oluşmuştur.<sup>620</sup> İbn Zeyle, altı nakralı devri, remel olarak isimlendirmiştir. Remelin binası devirde üç nakra ve bir nakra zamanı; sonra bir nakra ve nakra zamanıdır.<sup>621</sup>

İbn Zeyle'ye göre remel, devirde altı nakra yer alması ve altıncısının makta' olması şeklinde düşünülebilir, tertibi ise şöyledir:<sup>622</sup>

ت ت ت ت ت ت

Bu tertibi şu şekilde usûl yapısına dönüştürebiliriz:



Görüldüğü gibi bu günümüzdeki yürük semâî usûlüdür. İbn Zeyle'nin düzenlediği remel devrinin ikinci şeklinde üçüncü ve beşinci nakra makta' olarak düzenlenebilir. Bu durumda remelin tertibi şöyledir:<sup>623</sup>

ت ت ت ت ت ت

Bu tertipten günümüzde kullanılan altı zamanlı bir usûl oluşturmak oldukça zor görünmektedir. İbn Zeyle'nin düşündüğü remelin üçüncü şekli devirde üç nakranın yer alması ve dördüncünün kaldırılması; sonra bir nakranın gelmesi ve altıncının kaldırılmasıdır. Bu durumda tertip şöyle olur:<sup>624</sup>

ه ت ه ت ت ت

Bu tertipten de günümüzde kullanılan altı zamanlı bir usûl oluşturmak oldukça zor görünmektedir. İbn Zeyle'nin eserinde yer alan dördüncü şekil remel, bazen

<sup>619</sup> Özkan, *Türk Müsîkîsi Nazariyatı*, s. 621.

<sup>620</sup> Özkan, *Türk Müsîkî Nazariyatı*, s. 760.

<sup>621</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 57.

<sup>622</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 56.

<sup>623</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 56.

<sup>624</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, ss. 56-57.

altıncının yer alması ve dördüncünün kaldırılmasıdır. Bu versiyonda tertip şöyledir:<sup>625</sup>

ت ت ه ت ت ت

Bundan da altı zamanlı bir usûl oluşturmak mümkün görünmemektedir. Remelin beşinci şeklinde devir, sakıt olmuş dördüncünün yer alması; altıncının yer almaması üzerine de düşünülebilir, tertibi şöyledir:<sup>626</sup>

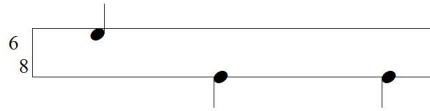
ه ت ت ت ت ت

Bu tertibin son iki darbını birleştirdiğimizde günümüzdeki yürük semâî usûlü meydana gelmiş olacaktır.

Remelin altıncı şekli birincinin alınması ve ikincinin kaldırılması; üçüncünün alınması ve dördüncünün kaldırılması; beşincinin istenmesi ve altıncının kaldırılması şeklindedir. Bunun tertibi şöyledir.<sup>627</sup>

ه ت ه ت ه ت

Bu tertibin makta‘larını önceki darba kattığımızda günümüzde kullanılan 3/4’lük semâî usûlünün elde edileceği görülecektir.<sup>628</sup> Bunu şu şekilde göstermek mümkündür:



Remelin başka bir şeklinde birinci ve ikinci alınır ve üçüncü çıkarılır. Sonra dördüncü alınır; beşinci ve altıncı çıkarılır, tertibi şöyledir:<sup>629</sup>

ه ه ت ه ت ت

Bu tertip günümüzdeki usûllere karşılık gelecek bir modele uymamaktadır.

Remelin diğer bir şeklinde birincinin alınması; ikinci ve üçüncünün çıkarılması; sonra dördüncünün alınması; beş ve altıncının çıkarılması mümkündür,

<sup>625</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 57.

<sup>626</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 57.

<sup>627</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 58.

<sup>628</sup> Özkan, *Türk Müsîkîsi Nazariyatı*, s. 615.

<sup>629</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 58.

tertibi şöyledir.<sup>630</sup>

ه ه ت ه ه ت

Bu tertipten de yürük semâî usûlü oluşturmak mümkün görünmemektedir.

Remelin diğer bir şeklinde birincinin alınması; ikincinin düşürülmesi; sonra üçüncünün alınması; dördüncü, beşinci ve altıncının çıkarılması hayal edilebilir, tertibi:<sup>631</sup>

ه ه ه ت ه ت

Bu tertipi de içinde gerekli darbları barındırmadığından yürük semâî usulüne döndürmek mümkün değildir.

Ezgi, remeli, günümüzdeki sengin semâî usulünün eski şekli olarak açıklamıştır.<sup>632</sup>

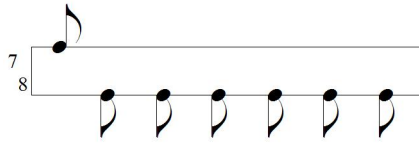
### 3.3.6. Yedi Zamanlı Devirler

#### 3.3.6.1. Sakîlü's-Sânî

İbn Zeyle, devrin yedi nakra olarak tasarlanmasının sakîlü's-sânîyi meydana getireceğini belirtmiştir. Yedinci nakranın makta' olarak düşünüldüğü devir şöyle olur:<sup>633</sup>

ت ت ت ت ت ت ت

Bunun yapısını şu şekilde göstermek mümkündür:



Bu tertipte dört ve beşinci darbı; altı ve yedinci darbı birleştirdiğimizde günümüzde bilinen, yedi zamanlı Devr-i Hindî usûlünü meydana getirmek mümkün görünmektedir.<sup>634</sup> Bu durumda usûlün yapısı şöyle olacaktır:

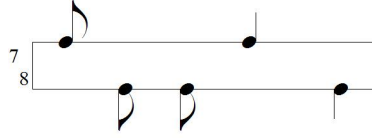
<sup>630</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 58.

<sup>631</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 59.

<sup>632</sup> Ezgi, *Nazarî Amelî Türk Müsîkîsi*, C. IV, s. 281.

<sup>633</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 59.

<sup>634</sup> Özkan, *Türk Müsîkîsi Nazariyatı*, s. 628.



Sakîlü's-sânî'nin diğerk bir şekli üçüncü ve altıncı nakranın makta' olduğu şekilde düzenlenebilir. Bu tertip şöyle düzenlenmiştir:<sup>635</sup>

ت      ت      ت      ت      ت      ت      ت

Yapılan bu düzenleme ile günümüzde kullanılan bir usûl meydana getirilmesi mümkün görünmemektedir.

İbn Zeyle, yedi zamanlı devirleri anlatırken devirde üç nakranın geldiği ve dördüncünün kaldırıldığı; iki nakranın geldiği ve yedincinin kaldırıldığı bir düzenlemeden söz etmiştir. Bu devir şöyle tasarlanabilir:<sup>636</sup>

ه      ت      ت      ه      ت      ت      ت

İbn Zeyle'nin ifade ettiği bu yapı da günümüzdeki usûllere uygun bir oluşum meydana getirmemektedir.

İbn Zeyle'ye göre bu îkâ' düşen dördüncünün alınması; yedincinin alınmaması şeklinde düzenlenebilir. Bu durumda altı nakra ve bir nakra zamanı olur. Şöyle göstermek mümkündür:<sup>637</sup>

ه      ت      ت      ت      ت      ت      ت

Yukarıda bahsedildiği gibi son dört zamanın darbları birleştirildiğinde günümüzdeki Devr-i Hindî'yi oluşturmak mümkündür.

İbn Zeyle'nin söz ettiği zamanların diğerk bir versiyonunda yedinci alınıp, dördüncü alınmayabilir. Bu řu şekilde düzenlenir:<sup>638</sup>

ت      ت      ت      ه      ت      ت      ت

İbn Zeyle'nin bu tertibi günümüzde kullanılan bir usûlü oluşturmaz. Sayılanların hepsi sakîlü's-sânî olarak isimlenen îkâ' kuvvetindedir. Hepsi îkâ'cılar tarafından sakîlü's-sânî olarak bilinen sınıftandır. Sakîlü's-sânînin bir diğerk

<sup>635</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 59.

<sup>636</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 59.

<sup>637</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 60.

<sup>638</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 60.

versiyonu şöyle düzenlenir:<sup>639</sup>

ه ت ت ه ت ت ت

Suphi Ezgi'ye göre sakîlü's-sânînin karşılığı düyek usûlüdür.<sup>640</sup>

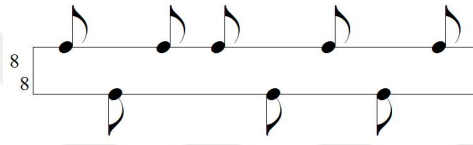
### 3.3.7. Sekiz Zamanlı Devirler

#### 3.3.7.1. Sakîlü'l-Evvel:

İbn Zeyle bu îkâ'ı sekiz nakra olarak tanımlamıştır. Bu îkâ'ın bir çeşidinde ikinci, beşinci ve yedinci nakra makta' olarak hayal edilebilir, tertibi şöyledir:<sup>641</sup>

ت ت ت ت ت ت ت ت

Bunun yapısını şu şekilde göstermek mümkündür:

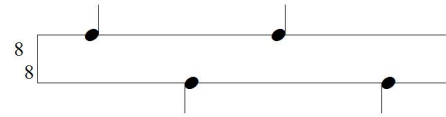


Bu yapıdan günümüzde kullanılan sekiz zamanlı bir usûl ortaya çıkarmak mümkün görünmemektedir.

Sakîlü'l-evveli devirde bir nakranın yer alması ve ikincinin kaldırılması; sonra bir nakranın yer alması ve dördüncünün kaldırılması; sonra bir nakranın alınması ve altıncının kaldırılması; sonra bir nakranın alınması ve sekizincinin kaldırılması şeklinde açıklayan İbn Zeyle'ye göre bu tertip şöyle gösterilir:<sup>642</sup>

ه ت ه ت ه ت ه ت

Bu yapıyı şu şekilde de göstermek mümkündür:



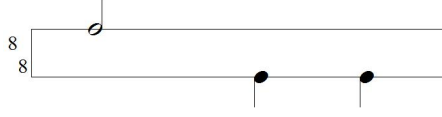
Bu yapıda ilk iki darbı birleştirdiğimizde günümüzde kullanılan 4/4'lük sofyan usûlünün meydana geldiği görülecektir. Bunu da şöyle gösterebiliriz:

<sup>639</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 60.

<sup>640</sup> Ezgi, *Nazarî, Amelî Türk Müsîkîsi*, C. IV, s. 281.

<sup>641</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 61.

<sup>642</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 61.



Sakîlü'l-evvel, devirde dört tane ağır nakra varmış gibi de düşünülebilir. Sonra ondan dördüncünün kaldırılması; üç ağır nakranın gelmesi gerçekleşir. Dördüncü kaldırılır. Bu şu şekilde gösterilir:<sup>643</sup>

ه ه ه ت ه ت ه ت

Son dört zamanlar bir darba dönüştürülüp bu darb başa alındığında günümüzdeki sofyan usûlü meydana gelebilir.

İbn Zeyle'ye göre bu îkâ'ların hepsi tad'îf yapılabilir. Böylece, sekiz îkâ', peş peşe onaltı nakraya ulaşır. Yedili ika' on dört nakra; altılı ika' on iki nakra; beşli ika' on nakra; dörtlü îkâ' sekiz nakra; üçlü îkâ' altı nakra; ikili îkâ' dört nakra ve birli, asıl nakra iki nakra olur. İbn Zeyle yukarıdaki îkâ'ları şu şekilde özetlemiştir:<sup>644</sup>

Sekizli îkâ': Sakîlü'l- evvel

Yedili olanlar: Sakîlü's-sânî

Altılı olanlar: Sakîlü'r-remel

Beşli olanlar: Hafîfü'r-remel

Dörtlü olanlar: Hezec

Üçlü olanlar: Hafîfü's- sakîlü's-sânî

İkili, hezec sınıfından hafif hezecedir.

Birli, diğer îkâ'lardan bir cüzdür. İbn Zeyle'ye göre diğer îkâ'lar ondan kurulur.

Fârâbî, İbn Sînâ, İbn Zeyle ve İhvân-ı Safâ gibi mûsikî âlimlerinin hepsinde ritmik modeller aynı olmakla beraber düzüm olarak farklılık göstermektedir.<sup>645</sup>

İbn Zeyle, îkâ'ın en az iki vuruşla gerçekleştiğini; iki vuruşların ise tek başına

<sup>643</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 61.

<sup>644</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, ss. 62-63.

<sup>645</sup> Turabî, *el-Kindî'nin Risâleleri*, s. 79.

bir ikâ' oluşturmadığını; ancak dörtlü ikâ'lardan bir bölüm oluşturduğunu belirtmiştir. İbn Zeyle, ikâ'ı üç zamanlı bir ikâ' olan hafif-i sakîlü's-sânîden başlatmıştır.

İbn Zeyle dört vuruşlu ikâ'ı hezec olarak nitelemiştir. Hafif remel beş vuruştan, remel ise altı vuruştan oluşmuştur. Yedi zamanlı vuruş sakîl-i sâni ve sekiz vuruşlu devir sakîl-i evveldir.<sup>646</sup>

İbn Zeyle'nin belirttiği üç zamanlı devirlere (hafifü's-sakîlü's-sânî), günümüzdeki üç zamanlı semâi usûlü karşılık gelmektedir. Zaman sayısı olarak uygun olsa da darb olarak sayılmadığından "sus" lar ve zayıf zamanla başlayan ikâ' devirlerine günümüz usûllerine uygun karşılık bulunamamıştır.

İbn Zeyle'nin dört zamanlı devir olarak isimlendirdiği hezec, günümüzdeki sofyan usûlüne karşılık gelmektedir. Ancak İbn Zeyle'nin verdiği on çeşit hezecedan, 1. ve 3., 1. ve 2., 3. ve 4. ve art arda üç nakranın makta' olarak verildiği; ayrıca zayıf zamanlarla başlayan düzenlemelerin, günümüze uygun karşılıkları yoktur. İbn Zeyle, dört zamanlı devirlerin, dördüncüsü nakra zamanı ise, bu formu hafifü's-sakîl olarak isimlendirmiştir.

İbn Zeyle, beş zamanlı devirleri hafif remel olarak isimlendirmiştir. Bu devir, günümüzde beş zamanlı Türk aksağı usûlüne karşılık gelmektedir.

İbn Zeyle'nin bildirdiği dokuz çeşit remel versiyonunun iki tanesi (altı nakra-altıncı makta' ve beş nakra altıncı sus) günümüzdeki altı zamanlı usûllerden yürük semâiye, bir tanesi (bir nakra ve bir nakra zamanı şeklinde devam eden versiyon) 3/4lük semâi usûlüne karşılık gelmektedir.

İbn Zeyle'nin yedi zamanlı olarak belirttiği ikâ' olan sakîlü's-sânînin iki versiyonu günümüzde kullanılan yedi zamanlı Devr-i Hindî usûlüne karşılık olmaktadır. Bunlar da son nakranın makta' ve nakra zamanı olduğu iki türdür.

İbn Zeyle'nin sekiz zamanlı olarak belirttiği sakîlü'l-evvel ikâ'ının bazı versiyonları, bazı darbların birleştirilmesi yoluyla günümüzdeki sofyan ve düyek usûlünü oluşturabilir.

---

<sup>646</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, ss. 47-63.

Tablo 1: IX. Yüzyıldan XV. Yüzyıla Ritim Unsurları<sup>647</sup>

Alimler	Hafif İka'lar	Orta ve Ağır İka'lar
<b>İshak el-Mevsîfî</b> (ö. 850)	Hezec Te ne ne ne ne ne	Hafif-i sakil-i sani Ten ten 0 ten 0
		Hafif-i Sakîl-i Evvel Ten ten ten 0
		Sakîl-i sâni Tennen tennen 0 0 tennen 0 0
		Sakîl-i Evvel Tennen tennen tennen 0 0
		Hafif- Remel Ten ten 0
		Sakîl Remel Tennen ten ten 0 0
<b>Kindî (ö. 866)</b>	Hafif hafif Te ne 0	Hafif remel Ten ten ten
	Hezec te ne 0 0	Hafif-i sakîl Ten ten ten 0
		Remel Tennen ten ten 0 0
		Mahuri Ten ten ten tennen 0
		Sakîlî's-sanî Ten ten ten tennen ten

<sup>647</sup> Rızvanoğlu, *Fârâbî'de İka'*, ss. 66-123.



		Sakîlü'l-evvel Ten ten ten tennen
<b>Fârâbî</b> <b>(ö. 950)</b>	Haffî-i evvel Te nen 0 te nen 0	Haffî Remel Ten ten 0 ten ten 0
	Haffî-i sani Te ne nen 0 te ne nen 0	Haffî-i sakîl-i evvel Ten ten ten 0 ten ten ten 0
	Haffî-i Sâlis Te ne ne nen 0 te ne ne nen 0	Haffî-i sakîl-i sâni (Mâhûrî) Ten ten ten ten 0 ten ten ten ten 0
	Hezec Te ne ne ne nen 0 te ne ne ne nen 0	Sakîl Remel Tennen tennen 0 0 tennen tennen 0 0
	Muzârî Te ne ne ne ne nen 0 te ne ne ne ne nen 0	Sakîl-i evvel Tennen tennen tennen 0 0 tennen tennen tennen 0 0
	Vâfir Te ne ne ne ne ne nen 0 te ne ne ne ne ne nen 0	Sakîl-i sanî Tennen tennen tennen tennen 0 0 tennen tennen tennen tennen 0 0
<b>İbn Sînâ</b> <b>(ö. 1037)</b>	Haffî Hezec Te nen te nen Te ne nen te ne nen Ten ten ten	Sakîl-i Evvel Ten ten ten ten te nen ne ten te nen
	Hezec Te nen te nen Te ne nen te ne nen Ten ten ten	Haffî-i sakîl-i evvel Ten ten ten ten ten ten ten
		Haffî Remel Ten te nen
		Remel Târen ten ten

		Sakîl-i Sâî Ten târen ten
		Mâhûrî Te nen ten
<b>İbn Zeyle</b> <b>(ö. 1048)</b>	Hafif Hezec Ten ten	Hafîfü'r-remel Te ne ne ne ne
	Hafîfü's- sakîlü's-sâî Ten ten ten	Sakîlü'r-Remel Te ne ne ne ne ne
	Hafîfü's-Sakîl ten ten ten 0	Sakîlü's-sâî Te ne ne ne ne ne ne
	Hezec Ten ten ten ten	Sakîlü'l-evvel Te ne ne ne ne ne ne ne
<b>Safiyüddin<sup>648</sup></b> <b>(ö. 1294)</b>	Hezec Te ne nen ten Te ne nen tenen tenen ten	Hafîfü'r-remel Ten ten en ten te nen
	Fahte Te ne nen ten te ne nen te ne nen ten te ne nen	Remel Ten ten ten ten te ne nen
		Sakîlü'r-remel Tenenen tenenen ten ten ten ten ten ten tenenen
		Hafîfü's-sakîl Ten te ne ten te ne ten te ne ten te ne
		Sakîlü's-sâî Tenen tenen ten tenen tenen ten
		Sakîlü'l-evvel

<sup>648</sup> Uygun, *Safiyüddin*, ss. 229-234.

		Tenen tenen tenenen ten tenenen
<b>Alışah b. Hacı Büke<sup>649</sup> (ö. 1500)</b>	Hafif Te ne nen te ne nen te ne nen ten te ne nen te ne ne ne nen te ne ne ne ne ne nen	Nim sakîl Te ne nen te ne nen ten te ne ne ne nen te ne ne ne ne nen
	Hafîfü's-Sakîl Ten te ne	Sakîl 48 zamanlı
	Fahte Te nen ten Ten te ne nen te ne nen Ten te ne ne ne ne ne nen te ne ne ne ne ne ne ne nen	Sakîl-i sâni Te nen te nen ten
		Hafif remel Ten te ne nen
		Remel Ten ten ten ten te ne nen
		Sakîlü'r-remel Te ne nen te ne nen ten ten ten ten ten ten te ne nen
		Darb-ı Fetih 88 zamanlı
		Devr-I Mieteyn 200 zamanlı

<sup>649</sup> Çakır, *Mukaddimetü'l-Usûl*, ss. 204-224.

İbn Zeyle ile önceki ve sonraki mûsikî âlimlerinin bildirdiği ikâ‘ devirlerinin zamanlarını topluca göstermek uygun olacaktır.<sup>650</sup>

<b>İshak el-Mevsîfî</b> <b>İkâ‘lar</b>	<b>Zaman Sayıları</b>	<b>Kindî’de</b> <b>İkâ‘lar</b>	<b>Zaman Sayıları</b>
Hezec	6 zamanlı	Hezec	4 zamanlı
Hafif-i Sakîl-i Evvel	8 zamanlı	Hafif hafif	3 zamanlı
Hafif-i Sakîl-i Sâni	5 zamanlı	Hafif Remel	3 zamanlı
Hafif Remel	3 zamanlı	Remel	6 zamanlı
Sakîl Remel	6 zamanlı	Hafif-I Sakîl	4 zamanlı
Sakîl-I Evvel	8 zamanlı	Mâhûrî	6 zamanlı
Sakîl-i Sâni	10 zamanlı	Sakîlü’s-Sâni	6 zamanlı
		Sakîlü’l-Evvel	5 zamanlı

<b>Fârâbî’de</b> <b>İkâ‘lar</b>	<b>Zamanı</b>
Hafif-i evvel	4 zamanlı
Hafif-i sâni	5 zamanlı
Hafif-i sâlis	6 zamanlı
Hezec	7 zamanlı
Muzârî	7 zamanlı
Vafir	8 zamanlı
H. Sakîl-i Evvel	4 orta ağır zaman
H. Sakîl-i Sâni	5 orta ağır zamanlı
Hafif Remel	3 orta ağır zaman
Sakîl Remel	6 orta ağır zaman
Sakîl-i evvel	8 ağır zaman
Sakîl-i Sâni	10 ağır zaman

<sup>650</sup> Rızvanoğlu, *Fârâbî’de İkâ‘*, ss. 117-123; İbn Sînâ, *Cevâmi*, s. 24.

<b>İbn Sînâ</b>	<b>Zamanı</b>	<b>İbn Zeyle</b>	<b>Zamanı</b>
Hafifü'l-hezec	3-4 zamanlı	Hafif Hezec	2 zamanlı
Hezec	4-6 zamanlı	H. Sakîl-I Sâî	3 zamanlı
H. Sakîlü'l-evvel	6 zamanlı	Hafif-I Sakîl	4 zamanlı
Mâhûrî	5 zamanlı	Hezec	4 zamanlı
Hafif Remel	5 zamanlı	Hafif Remel	5 zamanlı
Remel	8 zamanlı	Sakîl Remel	6 zamanlı
Sakîlü's-sâî	8 zamanlı	Sakîl-i Sâî	7 zamanlı
Sakîlü'l-evvel	8 zamanlı	Sakîl-i Evvel	8 zamanlı

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### EL-KÂFÎ Fİ'L-MÛSİKÎ'DE ENSTRÜMANLAR

Mûsikî nazariyatı ile ilgili eserlerin çoğunun ana konularından birini mûsikî aletleri (enstrümanlar) oluşturmaktadır. Âlimler ses perdelerini anlatmak için özellikle udu tercih etmişlerdir. İbn Zeyle de *el-Kâfi fi 'l-Mûsikî*'de o devirde ve eski devirlerde çeşitli amaçlar için kullanılan mûsikî aletlerinden söz etmiş; döneminde en çok bilinen iki alet olan ud ve neyin özelliklerinden ve akortlarından söz etmiştir.

#### 4.1. Mûsikî Aletleri

İbn Zeyle, mûsikî aletlerinin, boğaz ile benzer işleve sahip olduğunu; boğazın çıkardığı nağmeye benzeyen nağmeler meydana getirdiklerini belirtmiştir. Onun ifadesiyle bu aletler boğaza yardım eder, onu süsler; kalınlaştırır; böylece lahinden alınan lezzeti artırır.<sup>651</sup> Mûsikînin fizikle ilgili yönü olan bu konu incelendiğinde, bu işlevi sağlayan kısmın, enstrümanın gövdesi olduğu görülmektedir. Rezonatör denilen, ses çoğaltmaya yarayan enstrüman gövdeleri, titreşen telden enerji çekerek, bunu telin yapabildiğinden daha büyük oranda akustik enerjiye çevirmektedir.<sup>652</sup> Ancak İbn Zeyle'ye göre sesin bütün kısımlarını toplayabilen insan boğazından daha mükemmel bir mûsikî aleti yoktur. Aletlerden elde edilen nağmeler boğazdan çok eksiktir.<sup>653</sup>

İbn Zeyle mûsikî aletlerini telli, perdeli, vurmali, üflemeli olma durumuna göre kısımlara ayırmıştır.<sup>654</sup>

1. Nağme yerlerine bağlanmış perdeleri ve teli olan aletler: Bu aletlerde nağme elde etmek için, parmaklar aletlerin üzerinde gezdirilir: ud ve tanbur gibi.

2. Nağme yerlerini belirten perdeleri olmayan telli aletler: Sanc ve şahrud gibi enstrümanlar bu gruptandır. Bu aletlerde perde yoktur; nağme yerleri telin kısalığı ve uzunluğu ile belirlenmektedir. Tellerinin uzatılması ve kısaltılmasıyla taşıyıcı ve destekleyicileri benzeyen anka ve diğer aletler bu grupta sayılmıştır.<sup>655</sup> Telli aletlerin genel ismi mi'zefedir. İbn Zeyle'nin, bu gruba dahil ettiği sanc, İranlıların cenk

<sup>651</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 72.

<sup>652</sup> Zeren, *Müzik Fiziği*, ss. 177-178.

<sup>653</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 72.

<sup>654</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 73.

<sup>655</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 73.



belirtmek için hazırlanan aletler: Bunlar, def, davul gibi aletlerdir. Çubukla ritim (kadîb) ve elle alkış da bu amacı gerçekleştirir. İbn Zeyle'ye göre nağme zamanlarının benzemesi olarak bunlar telli aletlerden ve üflemeli aletlerden daha eksiktirler.<sup>662</sup> Çünkü telli ve üflemeli aletlerde ses uzatılabilmekte, bu da hançere ile benzerliği sağlamaktadır.<sup>663</sup> Farmer, davul ve deflerin vezni oluşturan diğer aletlerden daha üstün olduğunu belirtmiştir.<sup>664</sup>

7. İkâ'a benzeyenler zefen<sup>665</sup>, raks ve destbend (el bağlamak) dir. Bunlar, vurma olmaksızın ikâ'ı ifade ederler. İkâ' aletlerinden daha noksandırlar. İbn Zeyle'ye göre bu sayılanlar da mûsikîde ritimde yardımcı unsurlardır. Zefen sanatı omuzların, kaşların ve başın ritme göre sallanmasıyla yapılan bir harekettir. Bu sanatta hareketin bitişi vuruş görevi görür.<sup>666</sup>

İbn Zeyle, alkış, raks, defe vurma, yerâa<sup>667</sup> ve sancın işlev olarak hepsinin aynı olduğunu; bunların hareket sonunda meydana getirdikleri sestem dolayı zefenden üstün olduğunu; ancak onda sesin uzatılması ve sesin nağmeye benzemesinin eksik olduğunu söylemiştir.<sup>668</sup>

İbn Zeyle, vuruşların kesik olması nedeniyle ud ve sanc gibi vurma yoluyla ses veren aletlerde nağme ve sesin kesik olarak geldiğini; nay, surnay ve rebab gibi enstrümanlarda ise sesin bitişik ve uzun olarak geldiğini belirtmiştir. Ona göre ney, surnay ve rebab diğerlerinden daha çok boğaza benzer. Bu enstrümanları kullanmada usta olanlar, nağmenin devamlılığını sağlamak için ter'îd (titreşim) yaparak, ellerinin çabukluğuyla ses kesikliğini gidermeye çalışırlar. Böylece ses bitişik ve nağme devamlı gibi olur. Böylece sanatta diğerlerine üstünlük sağlarlar.<sup>669</sup>

Mûsikî ilminde eskiden beri kullanılan meşhur alet uddur. Tellerinin sayısı, oranı bakımından hesaplamaya en uygun alet olarak ud enstrümanı kullanılmaktadır. İbn Zeyle'ye göre udun halleri ve tellerinin nispeti bilinirse lahnin kompozisyonunun

---

<sup>662</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 73.

<sup>663</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 72.

<sup>664</sup> Farmer, *Tarîhu'l-Mûsikîyye*, s. 57.

<sup>665</sup> Zefen: Raks etmek demektir. Bkz. Pehlül Düzenli, *İslam Kültür Tarihinde Mûsikî*, s. 47.

<sup>666</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 71.

<sup>667</sup> Yerâa: Tulum. Farmer yerâanın klarnet olduğunu belirtmiştir. Bkz. Farmer, *Tarîhu'l-Mûsikîyye*, s. 353.

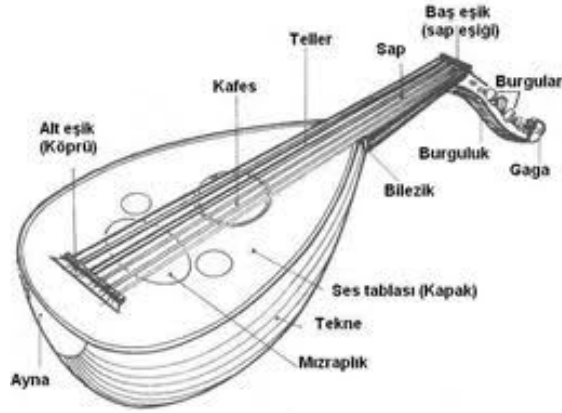
<sup>668</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 71.

<sup>669</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, ss. 73-74.



bilgisi olan mûsikî ilmi bilinmiş olur.<sup>669</sup>

#### 4.2. Tesviyetü'l Ud



“Şekil 2:” Udun Kısımları

Sözlük anlamı budak ve odun<sup>670</sup> olan ud, hoş kokulu bir ağaçtan yapılan bir enstrümandır.<sup>671</sup> Arapların kinnâre ve mizher; İranlıların barbat adıyla adlandırdıkları udun lakabı melikü'l-âlat (enstrümanların kralı) tır.<sup>672</sup> Dîvan sahibi Ebî Abdillâh b. İdris eş-Şâfi (ö. 205) ud ile odunu ayıran farkın öd ağacının kokusu olduğunu söylemiştir.<sup>673</sup>

Ud, eski mûsikî bilginlerinin ses sistemini açıklamak için tercih ettikleri en uygun enstrümandır. Bu amaçla ud kadar bilinen Horasan ve Bağdat tanburları da kullanılmıştır. Ud, İslam dünyasında yaygın olan ses sistemini ifade etmede kullanılırken, Bağdat tanburu İslam öncesi, Horasan tanburu ise on yedi perdeli ses sistemini ifade etmede kullanılmıştır.<sup>674</sup> Perdeleri göstermek için Nâyi Osman Dede'nin (ö. 1729) neyi, Cantemir'in daha önce de kullanılmış olan tanburu kullanmasıyla ud, eski önemini kaybetmiş; XIX. yüzyılın sonuna doğru yeniden klasik Türk mûsikîsinde önemli bir yer teşkil etmeye başlamıştır.<sup>675</sup>

<sup>669</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 74.

<sup>670</sup> Farmer, *Tarîhu'l-Mûsikiyye*, s. 56.

<sup>671</sup> Ahterî Mustafâ Efendi, *Ahterî-i Kebîr*, Harun Tuncer (haz.), Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2016, s. 923.

<sup>672</sup> Turabi, *el-Kindî'nin Risâleleri*, s. 70.

<sup>673</sup> Muhammed b. Afîf ez-Ze'bî, *Dîvânü's-Şâfi li Ebî Abdillâh b. İdris eş-Şâfi*, Dâru'n-Nûr, Beyrut 1971, s. 19.

<sup>674</sup> Turabi, “el-Mûsika'l-Kebîr”, *DİA*, c. 31, s. 257.

<sup>675</sup> Fikret Karakaya, “Ud”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 42, Türkiye Diyanet Vakfı

M.S. IX. yüzyılda Endülüs'te yaşayan Ziryab'a kadar ud dört telli olarak kullanılmıştır. Kindî, Fârâbî, İhvân-ı Safâ, İbn Sînâ ve İbn Zeyle uda nazârî olarak beşinci teli eklemişlerdir. Sonraki devirlerde en tiz ses veren telin altına altıncı bir tel daha bağlanmıştır. Abdülkâdir Merâgî, dört çift telli udu ud-ı kadîm; beş çift teli olanı ud-ı kâmil olarak isimlendirmiştir. Merâgî, ayrıca altı telli tarabü'l-feth isimli bir uddan söz etmektedir.<sup>676</sup> Alişah da udun dört tellisine kadîm, beş tellisine kâmil ud demektedir ve tarabü'l-feth isimli altı çift telli bir uddan söz etmektedir. Günümüzde kullanılan udlar, birinci tel bir adet olmak üzere diğerleri ikili olarak bağlanmış on bir telden yapılmaktadır. Uda altıncı teli bağlayan kişi ve bağlama tarihi bilinmemekle beraber<sup>677</sup> günümüzde on bir telli olan udun Abdülkâdir'in altı telli udunun devamı olduğu düşünülmektedir.<sup>678</sup> XX. yüzyılın başlarına kadar en alt tiz telin altında yer alan ve la sesini veren bam teli, daha sonra en üste alınmıştır.<sup>679</sup>

Fârâbî'nin zamanında udun sapında nota elde etmeye yarayan perdeleri belli eden perde bağları vardı. Bu bağlar X. yüzyılın sonuna doğru bırakılmış; böylece icra sırasında parmaklarda serbestlik sağlanmış; uddan elde edilen seslerde çeşit artmıştır.<sup>680</sup>

Kindî, ud tellerinin renkleri, kalınlıkları ve sayıları ile kozmik cisimler arasında bağlantı olduğunu düşünmüş; Pythagoras ve Ethos doktrini etkisiyle her şeyi olduğu gibi ud tellerini de dört ve on sayısı üzerine kurmuştur. Buna göre, dört telin bükümlerinin sayısı on rakamını vermektedir. Sesin ince veya kalın olmasında tellerin kalınlığı da etkilidir. Tel kalınlığının 4/3 oranında artması sesin frekansının aynı oranda azalmasına sebep olur. Bunun için bam teli 64, mesles 48, mesna 36, zîr 27 kat iplikten yapılmıştır. Bu oran 4/3 tür.<sup>681</sup> Bu durum fizik ilminde telin uzatılarak pestleştirilmesi yerine birim kütleinin artırılması olayı olarak açıklanmaktadır.<sup>682</sup>

İbn Zeyle udun tesviyesi bölümünde uddaki perdeleri; bunların yerlerini ve aralıklarını bildirmiştir. Eski âlimler perde isimleri henüz olmadığından, uddaki

---

Yayımları, İstanbul 2012, s. 40.

<sup>676</sup> Bardakçı, *Marâgalı Abdülkadir*, ss. 100-103.

<sup>677</sup> Yekta, *Türk Müsikîsi*, s. 89.

<sup>678</sup> Çakır, *Mukaddimetü'l-Usûl*, s. 197.

<sup>679</sup> Yekta, *Türk Müsikîsi*, s. 89.

<sup>680</sup> Yekta, *Türk Müsikîsi*, s. 89.

<sup>681</sup> Can, *XV. Yüzyıl Türk Müsikîsi*, s. 59.

<sup>682</sup> Zeren, *Müzik Fiziği*, s. 165.

nağme yerlerini, üzerinde gezdirilen parmakların isimleriyle tarif etmişlerdir. Kindî, Fârâbî, İbn Sînâ gibi İbn Zeyle de uddaki parmak baskı yerlerini ve isimlerini şöyle tarif etmiştir.<sup>683</sup>

Sebbâbe: İşaret parmağı baskısı

Vustâ: Orta parmak baskısı

Bınsır: Yüzük parmak baskısı

Hınsır: Serçe parmak baskısı

Bu dört adet tel, çift oktavı vermede yetersiz kaldığından İbn Zeyle de diğer âlimler gibi nazârî olarak beşinci bir tel kullanmıştır. İbn Zeyle bundan sonra udda bınsır ile sebbâbe arasında yer alan mücennep perdelerinin yerini tarif etmiştir. Bu perdeler, hınsır ile alt eşik arasının sekize bölünüp, hınsıra bir ilave edilmesiyle elde edilen eski Fars vustâsı; sebbâbe ve hınsır arasında ortaya yakında yer alan bir mücennep perdesi; vustâyâ mücennep gibi olan bir diğer perde ve vustâ kadîmin mücennebi sanılan Zelzel vustâsıdır.<sup>684</sup>

İbn Zeyle, telin açık hali ve serçe parmağı arasında dörtlü aralık; telin açık hali ile işaret parmağı arasında tanîni; işaret parmağı ile yüzük parmağı arasında diğer tanîni ve yüzük parmağı ile serçe parmağı arasında bakiye aralığı meydana geldiğini belirtmiştir.<sup>685</sup>

İbn Zeyle'ye göre, udun meşhur tesviyesi (akordu), her bir alt telin açık halinin, üstündeki telin serçe parmak perdesine eşitlenmesidir.<sup>686</sup> Bu yöntem bütün nazariyat kitaplarında aynı şekilde tarif edilmektedir. İbn Zeyle, yukarıdaki şekilde işlem yapıldığı halde udun akort edilememesinin sebebinin, enstrümanın yapısı veya telleriyle ilgili olduğunu belirtmiştir. Enstrümanın yapımındaki hata nedeniyle köprü veya burnun yüksek olmasının, telin, aletin yüzeyinden uzaklaşmasına neden olacağını; telin, aletin yüzüne yapışacak kadar perde bağına yakın olursa da uzamaya ihtiyacı olacağını öne sürmüştür. O ayrıca telin parçaları kalınlık, incelik, yumuşaklık ve sertlik yönünden farklı olursa nağmelerin oranlarını vermede sorun

<sup>683</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 77.

<sup>684</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 75.

<sup>685</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 74.

<sup>686</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 76.

çıkacağını; bunların ise sık karşılaşılan bir durum olmadığını söylemiştir.<sup>687</sup>

Ud günümüzde de teller arasında tam dörtlü olacak şekilde akortlanmaktadır. Tellerin günümüzde kullanılan isimleri şöyledir:<sup>688</sup>

1. tel: Sol (gerdâniye)
2. tel: Re (nevâ)
3. tel: La (dügâh)
4. tel: Mi (hüseynî aşîrân)
5. tel: Si (kaba bûselik)
6. tel: Fa diyez (kaba geveşt)

İbn Zeyle, eserinde udun akordu için bilgi ile uygulamanın birleştirilmesi gerektiğini belirtmiştir. Ona göre, işitmede sağlam olan, işiterek perde ayarlamasını yapabilir. Kulakla ayar konusunda usta olmayanın ise bir hileye ihtiyacı vardır. Bu da uda aynı cinsten, kalınlığı eşit üç tel takmaktır. Bu tellerden biri, bir vuruş sesi duyulacak kadar yumuşak olarak bağlanır. Sesin, pest işitilmesi için, bu tel gevşek bırakılır. Sonra bundan ilk nağme sesi meydana gelinceye kadar üçüncü tel ustaca akort edilir. Her telin açık halinin, üstündeki serçe parmak perdesine eşitlendiği meşhur şekil üzerine üç tel akort edilir.<sup>689</sup> İbn Zeyle çift oktavın tamamlanması için uda beşinci bir telin bağlanabileceğini; ancak tamamlamanın başka bir şekilde de yapılabileceğini belirtmiştir. Beşinci telin sebbâbesini ve bınsırını îcad etmek için zîr telinin hınsırının iki parmak kadar altına inmek gerekir. Zîrin hınsırı bilkuvve çift oktavı tamamlayan iki nağme gücündedir.<sup>690</sup>

---

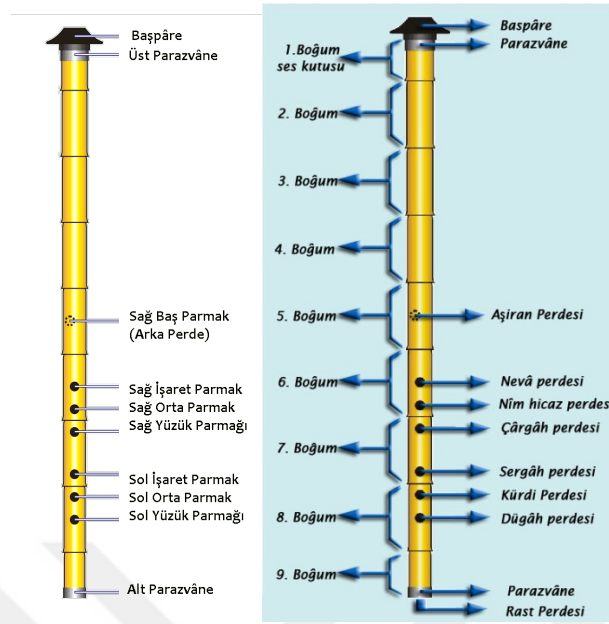
<sup>687</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 76.

<sup>688</sup> Çakır, *Mukaddimetü'l-Usûl*, ss. 197-199.

<sup>689</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 77.

<sup>690</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 75.

### 4.3. Ney



“Şekil 3: Ney ve Bölümleri”

Ney, Farsça nây denilen, kamış anlamına gelen bir kelimedir. Mevlâna çıkardığı sestən anlam çıkararak onun kamışlıktan koparılması sebebiyle ayrılık acısını en iyi anlatan bir alet olduğunu belirtmiştir.<sup>691</sup>

Farmer, neyi kassabe ve vertikal flüt olarak tanımlamıştır. Ancak ney, flütten farklı bir enstrümandır. Farmer’e göre bütün nefesli aletler mizmar adıyla anılır. Bunlar Kur’an-ı Kerîm’de haşir günü üfürüleceği söylenen sûr denilen aletlerdir.<sup>692</sup>

Ney, nefesli çalgıların en gelişmiş olup, Doğu mûsikîsinin uygulanması zor tekniklerinde başarıyla kullanılan bir enstrümandır. İnsan sesine uyacak şekilde yedi tonalitede üretilmiştir. Ses rengi ve armonikleri çok zengindir. Assomption rahiplerinden Thibaut, neyin cazibesinden bahsederken, neyin ses renginin hafif puslu olup insan sesine benzediğini belirtmiş; “ney bir kamıştır, ancak onun armoniklerinin zenginliğine ulaşacak başka çalgı yoktur” demiştir.<sup>693</sup> Neyin Mevlevî ayinlerinde de kullanılması onun dinsel bir çalgı olduğunu çağrıştırmaktadır. Ahşaptan yapılmış olması da onun sesinde ayrı bir lezzete sebep olmaktadır.

Eskiden diyapazon işini gören bir alet olmadığından, mûsikî aletlerinin akordu

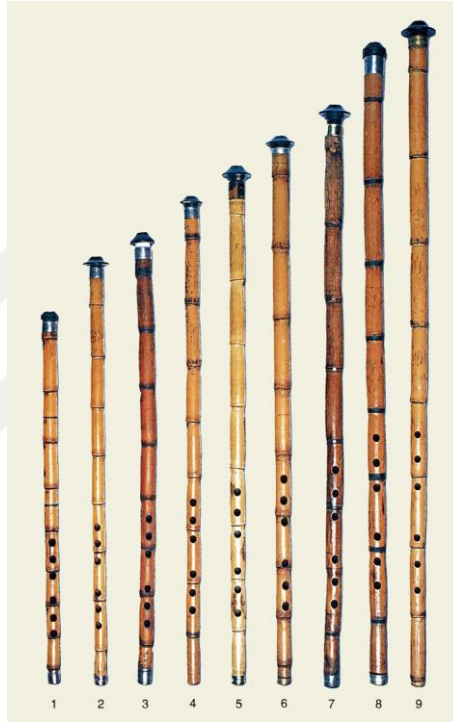
<sup>691</sup> Mevlana Celaleddin-i Rûmî, *Mesnevî*, Tâhiru'l-Mevlevî (trc.), Selam Yayınları, Konya 1963, s. 49.

<sup>692</sup> Farmer, *Tarîhu'l-Mûsikîyye*, s. 57.

<sup>693</sup> Yekta, *Türk Mûsikîsi*, s. 90.

kamıştan bir flüt olan neyin bir çeşidi olan Mansur ney (normal ney) ile yapıyordu.<sup>695</sup>

Telli aletlerde akort telin uzatılıp kısaltılmasıyla yapılırken, neyde bu işlem sazın îmalı sırasında yapılmaktadır. Bu amacı gerçekleştirmeye yönelik olarak çeşitli akortta ve uzunlukta neyler üretilmiştir.<sup>696</sup> Neyler boylarına göre esas neyler; mabeyin denilen tam ses aralığı ikiye bölünmüş neyler ve nısfîyeler olarak gruplanmıştır. Bu neylerin her birisinin nısfîye denilen, kendilerinin yarısı ölçüsünde çeşitleri vardır. Bütün neylerin icrası aynıdır.<sup>697</sup>



“Şekil 4:” Ney Çeşitleri: 1. Bolâhenk nısfîye 2. Süpürde 3. Müstahsen 4. Yıldız 5. Kız 6. Kız-Mansur mâbeyni 7. Mansur 8. Şah 9. Dâvud

Kaynaklar, Abdülkâdir Merâgî zamanında neyin yedi delikli olduğunu, arkasında şücâ denilen delik bulunduğunu ve bunlardan yirmi yedi tane nağme elde edildiğini bildirmektedir. Şücâ denilen deliğin ilk defa Kutbü'n-Nâyi Osman Dede ö. 1730) tarafından açıldığı sanılmaktadır. Ne zaman ve kim tarafından yazıldığı bilinmeyen *Keşfü'l-Hümûm* adlı eserde o zamana kadar dokuz delikli olan neyin

<sup>695</sup> Yekta, *Türk Müsikîsi*, s. 57.

<sup>696</sup> Mehmet Nuri Uygun, “Ney”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 33, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2007, ss. 68-69.

<sup>697</sup> Uygun, “Ney”, *DİA*, c. 33, ss. 68-69.

icrasının zor olduğundan ön tarafta altı; arkada bir olmak üzere yedi deliğin sabitlendiği ve diğerlerinin kapatıldığı belirtilmektedir.<sup>697</sup>

Zaman içinde yapısında değişiklikler olduğu anlaşılan ney, günümüzde önde altı, arkada bir olmak üzere yedi deliklidir. Bu sayı, diyatonik dizi çalmak için yeterli olmaktadır. Sekizinci sesi elde etmek için deliklerin hepsini kapatmak gerekir.<sup>698</sup>

Üflemeli çalgılarda ses, hava sütununun uyarılmasıyla elde edilir. Hava sütununu uyarma işlemi bu tür çalgıların her birinde ayrı bir sistemle; kimi çalgılarda kenar, kiminde kamış sesleriyle gerçekleşir. Ağaç üflemeli çalgılarda hava sütununu titreştirmekte kamış da etkili olmakta; ancak hava sütununun titreşimi ağır basmaktadır. Üflemeli çalgılarda üfleme ile oluşan enerjinin çoğu ısıya dönüştüğünden % 2 kadarı akustik enerjiye dönüşür. Borudaki dalgaların devamı için enerjinin sürekli verilmesi yani üflemenin kesiksiz olarak sürdürülmesi gerekir.<sup>699</sup> Bu süreklilik, neyin insan sesine benzemesini sağlar. Üflemenin kuvvetlendirilmesiyle temel sesin iki katı tiz ses elde edilebilir.<sup>700</sup> Ney üflenirken, farklı sesleri çıkarmak için dudak hareketleri yapılır; baş sağa veya sola eğilir. Ayrıca nefes kuvvetiyle, parmaklar değiştirilmeden her notanın beşlisi ve üst üste gelen iki sekizlisi elde edilebilir.<sup>701</sup> Neyin ağzına takılan başpare denilen ağızlık da borunun uzunluğunu ve hacmini artırarak sesin tizliğini ve tınısını etkiler.<sup>702</sup>

Neylerde, neyin delikleri klasik ya da kaydırma metoduyla belli oranlara göre dairevî şekilde açılır. Çalgıdaki delikler, borudaki titreşim modlarının frekansını değiştirmeye yarar. Deliklerin hepsi kapalıyken, borudaki hava, temel titreşim moduyla titreşir. Her bir deliğin açılması, titreşimin frekansını artırır.<sup>703</sup> Ney yapılmak üzere kamışın içi boşaltıldığında akort rast (sol) sesine ayarlanır.

İbn Zeyle, neyin meşhur bir üflemeli alet olduğunu belirttikten sonra seslerin çıkış yerini açıklarken neyde üstte bir hizada yedi delik ve bu deliklerin ikisinin altta olduğunu belirtmiştir. Onlardan birinin neyin en uzağında ve hava girmesi için

<sup>697</sup> Mehmet Tıraşçı, *Kitâbü Keşfi'l-Hümûm ve'l-Kürâb fi Şerhi Aleti't-Tarab İsimli Anonim Mûsikî Eseri*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını, Ankara 2018, s. 75.

<sup>698</sup> Zeren, *Müzik Fiziği*, s. 220.

<sup>699</sup> Zeren, *Müzik Fiziği*, s. 216, 225.

<sup>700</sup> Zeren, *Müzik Fiziği*, s. 221.

<sup>701</sup> Yekta, *Türk Mûsikîsi*, s. 91.

<sup>702</sup> Zeren, *Müzik Fiziği*, s. 217, 223.

<sup>703</sup> Zeren, *Müzik Fiziği*, s. 217, 220.

devamlı açık olduğunu söylemiştir.<sup>704</sup> İbn Zeyle'nin tarif ettiği neyde aynı hizada bulunan, ağızdan en uzaktaki, baştan yedinci delik mutlaku'l-mesnâdır. Altıncısı mesnânın sebbâbesidir. Beşincisi mesnânın bınsırısıdır. Dördüncüsü zîrin mutlakı da olan, mesnânın hınsırısıdır. Üçüncüsü zîrin sebbâbesi; ikincisi zîrin bınsırı ve birincisi zîrin hınsırısıdır.<sup>705</sup>

İbn Zeyle, alttaki iki delikten ağıza yakın olandan çıkan nağmenin, en alt zîr perdelerinden çıkan nağmeler gibi olduğunu belirtmiştir.<sup>706</sup> İbn Zeyle, udun zîr perdelerini si b, do, re, mi b, fa, sol, la b olarak bildirmiştir.<sup>707</sup> Buna göre İbn Zeyle'nin tarif ettiği delik, bu tiz seslerden birini vermektedir. Günümüzdeki neyin arkasındaki bu delik mi, fa, fa seslerini verdiği için, tarifteki yerin verdiği ses, günümüz neyinin seslerinin tanımıyla örtüşmektedir.<sup>708</sup>

İbn Zeyle'ye göre ney üfleyen, ud nağmelerinden başka bir nağmeye muhtaç olursa, onu neyde bulamaz; orada mevcut olanın katına (oktavına) döner, bu nağmeye bedel olarak neyden onu alır. Onun makamının yerine geçer.<sup>709</sup>

İbn Zeyle nağmenin tizini bulmak için neyin daha fazla ve şiddetli olarak nefesle doldurulması gerektiğini belirterek tiz nağmeyi çıkarmak için yapılacak bir hileden söz etmiştir. Bunun çıkarılmak istenen sesin bu tiz nağmeye yakın olan delikten parmakların yukarı kaldırılmasıyla gerçekleştirileceğini; bu hile ve tedbirle diğer nağmelerin elde edilebileceğini açıklamıştır.<sup>710</sup>

Safiyüddin Urmevî de İbn Zeyle gibi şiddetli üflemenin neyde tizliğe sebep olduğunu; telli aletlerde ise tele şiddetli vurmanın sesin tizliğini veya pestliğini etkilemediğini açıklamıştır. Urmevî, ney türü aletlerin içindeki boşluğun geniş veya dar olmasına göre sesin tizleşip pestleştiğini belirtmiştir.<sup>711</sup>

İbn Zeyle, alt taraftaki iki delikten ağıza yakın olanının zîr perdesinin en altındaki nağmenin sesini verdiğini belirtmiştir.<sup>712</sup> Bu değerlendirmeyi bugüne göre

<sup>704</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 78.

<sup>705</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 78.

<sup>706</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 78.

<sup>707</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 36.

<sup>708</sup> Ahmet Kaya, *Ney Metodu*, Kitabevi Yayını, İstanbul 2013, s. 17.

<sup>709</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 78.

<sup>710</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 78.

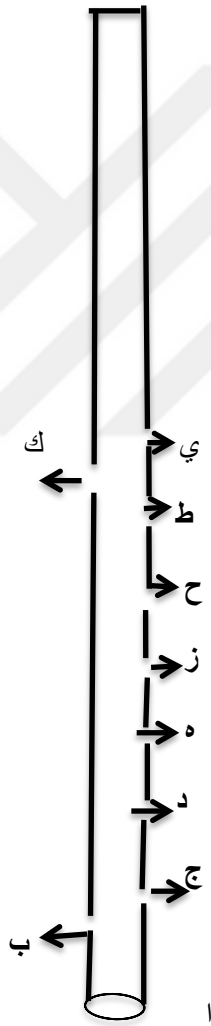
<sup>711</sup> Uygun, "Ney", *DİA*, c. 33, s. 68.

<sup>712</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 78.



karşılaştırdığımızda üstten iki sesin neva ve nim hicaz olduğu; uddaki zîr perdesinden de bayatî, tiz nevâ, tiz uzzal, tiz saba, tiz çargâh, tiz buselik, tiz segâh ve sünbüle seslerinin çıktığı görülmektedir.<sup>713</sup>

Fârâbî *Mûsikâ'l-Kebîr*'de üflemeli alet olarak mizmar ve sürnayı açıklamıştır. Onun tarif ettiği mizmar, üstte yedi delik ve altta iki delik vardır. Bu enstrüman, İbn Zeyle'nin tarif ettiği "ney"e benzemektedir. Mizmar boş olarak üflendiğinde mutlak bam sesini vermektedir. Mutlak bam sesi Safiyyüddin ve İbn Zeyle'ye göre sol sesidir.<sup>714</sup>

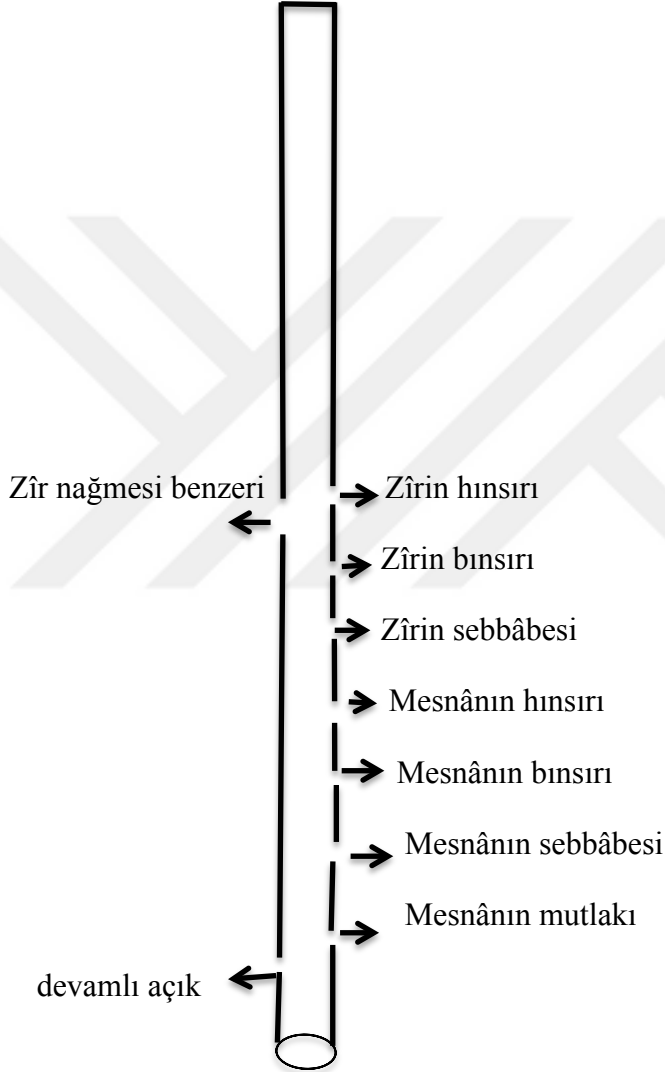


<sup>713</sup> Sezikli, *Câmiu'l-Elhân*, s. 150.

<sup>714</sup> İbn Zeyle, *el-Kâfi*, s. 36.

Fârâbî'nin üflemeli aletlerin geneli için kullandığı mizmâr üzerinden açıkladığı sesler en alttan itibaren bamın sebbâbesi; bamın vusta zelzeli; meslesin mutlakı; meslesin sebbâbesi; meslesin vusta zelzeli; mesnânın mutlakı ve mesnânın sebbâbesidir. Arkada altta bamın sebbâbesinin mücennebi ve arkada üstte mesnânın mutlakı ile sebbâbesi arasında mesnânın sebbâbesinin mücennebi bulunmaktadır.<sup>715</sup>

İbn Zeyle'nin tarifine göre neyi şöyle gösterebiliriz:



<sup>715</sup> Fârâbî, *Mûsika'l-Kebîr*, C. I, s. 782.

	hınsır	bınsır	sebbabe	mutlak
<b>bam</b>	↑	↑	↑	↑
mesles				
mesnâ	si b 4.	la 5.	sol 6.	fa 7.
zîr	mi b 1.	re 2.	do 3.	Si b 4.

mi, fa, fa d (Aşîran Perdesi)

13/26

13/26

re (nevâ perdesi)

do d (nim hicaz perdesi)

do (çargah perdesi)

si d (segâh perdesi)

si (kürdî perdesi)

la (dügâh perdesi)

sol (rast)

Günümüzde neyin üzerinde altı delik bulunur. Arkasında ise 2/26 oranındaki noktada bir delik açılır. Öndeki delikler yukarıdan aşağıya nevâ, nim hicaz, çargâh, segâh, kürdî ve dügâh,<sup>716</sup> arka taraftaki ise mi, fa ve fa d seslerini vermektedir.<sup>717</sup>



---

<sup>716</sup> Kaya, *Ney Metodu*, s. 17.

<sup>717</sup> Uygun, "Ney" *DİA*, c. 33, ss. 68-69.

## SONUÇ

İbn Zeyle, 11. yüzyılda yaşamış, hayatı hakkında çok az bilgi bulunan İranlı bir filozof ve mûsikî âlimidir. Fârâbî ve İbn Sînâ gibi iki büyük mûsikî âlimine şahitlik etmiş önemli zaman dilimlerine en yakın zamanda yaşamış; İbn Sînâ'nın ise öğrencisi olmuştur. İbn Zeyle'nin İbn Sînâ ile tanışması, İbn Sînâ'nın, tıp ilmindeki başarısı nedeniyle saray hekimliğinde bulunduğu ve vezirlik yaptığı Hemedan'da olmuştur. İbn Sînâ burada, gündüzleri devlet işleriyle meşgul olmuş; geceleri ise aralarında İbn Zeyle'nin de bulunduğu öğrencilerine dersler vermiştir.

Mûsikîden başka matematik ve edebiyatta da ilim sahibi olmuş; bu nedenle el-Hakîm sıfatını hak etmiş olan İbn Zeyle'nin dört eseri bugüne gelmiştir. *el-Kâfi fi'l-Mûsikî* bunların en önemlilerindendir. İbn Zeyle'ye ün kazandıran eserlerinden biri de *Hay b. Yakzân Şerhi*'dir. İbn Sînâ'nın aynı isimli eserine yaptığı bu şerh birçok dile çevrilmiş ve İbn Sînâ felsefesini tanıtmada büyük bir rol üstlenmiştir.

Bu eserin, biri Britanya Müzesi Kütüphanesinde, diğeri Hindistan Raza Rampur Kütüphanesinde olmak üzere Dünyada iki yerde bulunan el-yazması nüshaları, Zekeriya Yusuf tarafından incelenmiş; aslında birbirinin aynı olan bu nüshalardan Britanya Müzesindeki nüsha takip edilmiştir. Zekeriya Yusuf'un incelediği bu kitap, Arapçayı ve mûsikîyi çok iyi bilmeyen İranlı birisi tarafından Farsça olarak istinsah edilmiştir. Zekeriya Yusuf bu eseri 1954 yılında Britanya Müzesi Kütüphanesinde bulmuş; Raza Rampur Kütüphanesindeki diğeri nüsha ve İbn Sînâ'nın *Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ* Eserinden yararlanarak Arapça neşrini yapmıştır. Silinmiş ve bozulmuş olan kısımlar ile boş olan yerler, *Cevâmi'*den tamamlanmıştır. Çünkü *el-Kâfi fi'l-Mûsikî*, *Cevâmi'*nin özeti gibidir. Bazı cümle ve paragraflar tamamen aynıdır. Biz eserin aslına ulaşamadığımızdan, Zekeriya Yusuf'un neşrettiği Arapça kitabı takip ettik.

*El-Kâfi fi'l-Mûsikî*, Fârsî bir mûsikî âlimi ve filozof olan İbn Zeyle tarafından Farsça olarak yazılmıştır. İbn Zeyle, eserinde Kindî, Fârâbî ve adından söz etmese de İbn Sînâ'nın görüşlerine yer vererek, bir kısmı kaybolmuş bilgileri sonraki tarihlere aktarma işlevini yerine getirmiştir.

İbn Zeyle, hocası İbn Sînâ'nın ekolünü temsil etmiş önemli bir öğrencisi olduğu halde *el-Kâfi fi'l-Mûsikî*'de onun adını hiç anmamıştır. Araştırmamızda, Fârâbî ve İbn Sînâ'nın da hocalarının ismini anmadığını; bunun nedeninin bu

âlimlerin kendilerini ilimde otorite görmeleri; ilk bilgileri hocalarından aldıktan sonra kendi çabalarıyla ilimde ilerlemiş olmaları olabileceği bilgisine ulaştık.

*el-Kâfi fi'l-Mûsikî*, muhtevâ olarak *Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ* ve diğer klasik nazariyat kitaplarına benzemektedir. Hatta bazı paragrafları *Cevâmi* ile tamamen aynıdır. Ancak *el-Kâfi*, İbn Zeyle'nin ebced harflerini rumuz olarak kullanma ve ikâ'ları açıklama metodu bakımından söz edilen eserden birçok yönden farklılıklar barındırmaktadır. *el-Kâfi fi'l-Mûsikî*'yi orijinal kılan, ebced ve ikâ' düzenleme sistemindeki farklılıktır.

Fars mûsikî tarihini, Horasan ve İsfahan'da kullanılan bazı nağmeleri ve mûsikî yöntemlerini açıklaması bu eserin önemini artırmaktadır.

Alfabeleri nota işlevi göreceğ şekilde kullanmak eski devirlerden beri var olan bir uygulamadır. Harfleri bu amaçla kullanan ilk İslam âlimi Kindî'dir. Daha sonra Fârâbî bu uygulamayı farklı şekilde devam ettirmiştir. Kindî on iki notalı dizisinde ebced harflerinin ilk on ikisini; Fârâbî ise ilk on iki ve takip eden diğer harfleri kullanmıştır. İbn Zeyle ise notaları isimlendirmede farklı bir yöntem uygulamıştır. İbn Zeyle, çift oktavı oluşturan on beş nağmeyi isimlendirmek için ebced harflerini birden on beşe kadar sayısal değerleriyle kullanmıştır. Sonraki âlimlerden Safiyyüddin, Alişah, Ladikli Mehmet Çelebi gibi âlimler de ebced harflerini, harflerin sayısal değerlerine göre kullanmışlardır. Eseri şerh eden Zekeriya Yusuf Safiyyüddin ve diğerlerinin uyguladığı bu yöntemin belki de Arap mûsikîsine girmiş ilk Fars yöntemi olduğunu belirtmiştir. Farsçada bir, iki, üç, dört sayılarına karşılık gelen yek, dü, se, cihar kelimelerinin Arapçada yer anlamına gelen kâh (yer, mekan) kelimesiyle birleştirilmesinden oluşan yegâh, dügâh, segâh ve çargâh kelimeleri bugün de notanın dizideki yerini ifade etme anlamında kullanılmaktadır. İbn Zeyle'nin Farsî bir âlim olması ve perde isimlendirmesinde ebced harflerini sayı değerleriyle kullanması, onun, sözü edilen kavramlarda da örnek olduğunu düşündürmektedir.

İbn Zeyle ses sistemini çift oktavda on dört aralık ve on beş nağmeden oluşturmuş; oktavda on yedili ses sistemini kullanmıştır. On yedili ses sistemi sonraki dönemde Safiyyüddin, Ladikli Mehmet ve Alişah'ın uyguladığı sistemdir. Geçmişine bakıldığında bu sistemin, Fârâbî'nin tanbur üzerinden açıkladığı, bakiye-bakiye-koma dizilişine uygun olduğu görülmektedir.

İbn Zeyle'nin söz ettiği aralıklar, bir telin mutlaki ile sebbâbesi arasında bulunan tanîni; sebbâbe ile bınsır arasında bulunan tanîni; bınsır ile hınsır arasındaki bakiye aralıklarıdır. İbn Zeyle dört adet mücennep aralığından söz etmiştir. Bunlar, eski Fars orta parmak perdesi; işaret ve serçe parmak arasında ortaya yakın bir yere bağlanan, işaret parmağı ile 13/12; serçe parmakla 12/11 oranı mesafede olan bir perde; işaret parmağının üstüne bağlanan bir perde ve bu perdenin de yukarisına bağlanan 8/7 oranında bir perdedir.

İbn Zeyle'nin verdiği aralıkların çoğu günümüzde kullanılmaktadır. Orta aralıklar olarak bildirdiği dörtlü ve beşliler diziyi oluşturan ana unsurlar olarak kullanılmaktadır. Tanîni ve bakiye terimleri de aynı isim ve oranla kullanılmaya devam etmektedir. Mücennep aralıkları isim olarak Arel-Ezgi sisteminde kullanılmamakta; uygulamada ise varlığını devam ettirmektedir. Mûsikî eserine renk ve karakter kazandıran mücennep aralıkları Türk Halk Müziğinde bol miktarda uygulama alanı bulmuştur. İbn Zeyle'nin söz ettiği küçük aralıklardan irha aralığı günümüzde kullanılmamakta; bu aralığın ölçüsünü, ona yakın bir aralık olan eksik bakiye vermektedir.

İbn Zeyle'nin Kindî, Fârâbî ve İbn Sînâ'dan farklı yöntemler getirdiği bir konu îkâ'dır. Kendisinden önceki bu âlimler îkâ'ı şiirdeki vezin kalıplarıyla açıklamışlardır. İbn Zeyle ise eskilerin îkâ' işini iyice içinden çıkılmaz hale getirdiklerini öne sürmüştür. İbn Zeyle, notaların uzunlukları konusunda habsî ve tesrîbî harfleri değerlendirdikten sonra te hecesinin ölçü olarak uygun olduğunu düşünmüştür. Îkâ'ları bu hecelerle belirtmiş; devirdeki zayıf ve kuvvetli vuruşları da belirterek, îkâ'ı oluşturan nakra sayısını matematiksel olarak bildirmiştir. Îkâ'ların sayılarla verilmesi ve vuruşların kuvvetinin açıklanması bu konuyla ilgilenenler için kolaylık sağlamaktadır. Günümüzde, usûller zaman bakımından sayısal olarak belirlendiğinden, İbn Zeyle'nin bu yönteminin günümüzde kullanılmakta olduğunu söyleyebiliriz.

İbn Zeyle'de îkâ'ların sayısı Kindî'deki gibi sekizdir. Kindî'nin bildirdiği îkâ'lar, sakîl-i evvel, sakîl-i sâni, mâhûrî, hafif sakîl, hafif remel, remel, hafif hafif ve hezecedir. İbn Zeyle ise tekli îkâ' olmayacağını belirttikten sonra, ikili îkâ'ları hezecen cüzlerinden saymış; diğer îkâ'ları haffü's-sakîlü's-sâni, haffü's-sakîl, hezec, haffü'r-remel, sakîlü'r-remel, sakîlü's-sâni ve sakîlü'l-evvel olarak açıklamış; bunlara mâhûrîyi eklemiştir. Mâhûrî, temhir yani hazfetme ya da genişletme

uygulanmış demektir. Fârâbî'ye göre sakîlü's-sânînin hafifletilmesiyle meydana gelir.

İbn Zeyle'nin bildirdiği îkâ'ları günümüzdeki usûllerle karşılaştırdığımızda, bu îkâ'ların bir kısmı ile uygunluk bulunmuş; ancak özellikle içinde sus işareti bulunan ve zayıf vuruşla başlayan kalıplara günümüz ölçülerinde bir karşılık bulunamamıştır. İbn Zeyle, ikili îkâ'ları tam îkâ' olarak saymamış; bunların diğer îkâ'lardan bir kısım olduğunu söylemiştir. Günümüzde ise sofyan usûlünün yarısı olan nim sofyan usûlü iki zamanlı usûl olarak kullanılmaktadır.

İbn Zeyle'nin bildirdiği îkâ' devirlerinden, üçlü îkâ' olarak verilen haffü's-sakîlü's-sânî günümüzdeki üç zamanlı semâî usûlüne; dört zamanlı devri oluşturan îkâ' olan hezec, sofyan usûlüne karşılık gelmektedir. Ancak İbn Zeyle'nin verdiği on çeşit hezec versiyonundan, makta'ın birinci ve ikinci; birinci ve üçüncü ve üçüncü ve dördüncü nakrada olduğu modeller, günümüzdeki usûllere uygunluk göstermemektedir. Art arda üç ve dört nakranın makta' olarak verildiği düzenlemeler de günümüzdeki dört zamanlı usûllerle uygunluk göstermemektedir. Makta'ın birinci, ikinci ve dördüncü nakrada olduğu düzenlemeler ise sofyan usûlünü oluşturmaktadır. Makta'ın, aynı devirde ikinci ve dördüncü nakra üzerinde olması durumunda da sofyan usûlü meydana gelmektedir.

İbn Zeyle beşli îkâ'ları hafif remel olarak isimlendirmiştir. Beş zamanlı hafif remel îkâ'ı günümüzde beş zamanlı usûllerden Türk aksağına karşılık gelmektedir.

İbn Zeyle'nin altı zamanlı olarak bildirdiği dokuz remel versiyonundan nakraların altıncısının makta' ve sus olarak gösterildiği iki türü günümüzdeki altı zamanlı usûllerden yürük semâîye uymaktadır. Bir nakra ve bir nakra zamanı şeklinde devam eden düzenleme ise  $\frac{3}{4}$  lük semâî usûlüne uymaktadır.

İbn Zeyle'nin yedi zamanlı olarak belirttiği îkâ' olan sakîlü's-sânînin iki versiyonu günümüzde uygulanan yedi zamanlı Devr-i Hindî usûlüne uymaktadır. Bunlar da son nakranın makta' ve nakra zamanı olduğu iki türdür.

İbn Zeyle'nin sekiz zamanlı olarak bildirdiği ve üç versiyonunu verdiği sakîlü'l-evvel îkâ'ının bir nakra ve bir nakra zamanı şeklinde devam eden türü, bazı darbların birleştirilmesi yoluyla günümüzdeki sofyan usûlünü oluşturabilir. Yine üç nakra ve beş nakra zamanıyla düzenlenen tür, son dört zaman bir darba döndürülüp, başa alınırsa sofyan usûlüne karşılık gelmektedir.



İbn Zeyle *el-Kâfi fi'l-Mûsikî*'de mûsikî aletlerinin işlev ve özelliklerine önemli ölçüde yer vermiş; birçok mûsikî aletinden söz etmekle beraber, mûsikî âlimlerinin üzerinde teorik bilgi vermek bakımından en uygun gördükleri enstrüman olan udu uzun biçimde anlatmıştır. İbn Zeyle son olarak üflemeli sazlardan neyin teknik açıdan özelliklerini açıklayarak eserini bitirmiştir. İbn Zeyle'nin tarif ettiği neyin Fârâbî'nin tarifıyla uygun olduğunu da incelememiz sonucu gördük.

Bu eser, sadece İbn Zeyle'nin önceki dönemlerden edindiği bilgileri topladığı bir eser değildir. Eser incelendiğinde onun yeni bilgilere ulaşma çabası hissedilmektedir.

Bu ve bunun gibi önemli eserlerin mûsikî ilmine ilgi duyan kişiler tarafından değişik açılardan tekrar tekrar incelenmesi, bu değerli hazinelerden tüm dünyanın yararlanması açısından çok önemlidir.

## KAYNAKÇA

- AGAYEVA, Süreyya, “Nota”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 33, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2007, ss. 205-210.
- AHTERÎ MUSTAFA EFENDÎ, Ahterî-i Kebîr, Harun Tuncer (haz.), Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2016.
- ALPER, Ömer Mahir, “İbn Sînâ”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 20, Türkiye Diyanet Vakfı yayınları, İstanbul 1999, ss. 322-331.
- APAYDIN, Ayna İsababayeva ve Fazlı Arslan, “Antik Yunan Felsefesinde Ahlakî eğitim Aracı Olarak Müzik”, *Değerler Eğitimi Dergisi*, C. 13, S. 6, ss. 323-342.
- APAYDIN, H. Yunus, “Mûsikî”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 31, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2006, ss. 261-263.
- AREL, Hüseyin Sadettin, *Prozodi Dersleri*, Murat Bardakçı (haz.), Pan Yayıncılık, İstanbul 1997.
- AREL, Hüseyin Sadettin, *Türk Mûsikîsi Kimindir*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1969.
- AREL, Hüseyin Sadettin, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*, Onur Akdoğu (haz.), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993.
- BARDAKÇI, Murat, *Marâgalı Abdülkadir*, Pan Yayıncılık, İstanbul 1986.
- BELGİN, Erol ve A. Sanem Şahlı, *Temel Odyoloji*, Güneş Tıp Kitabevleri, Ankara 2017.
- BEYHÂKÎ, Ali b. Zeyd, *Târîhu Hukemâi'l-İslam*, Memduh Hasan Muhammed (thk.), Mektebetü's- Sekâfeti'd- Dîniyye, Kahire 1996.
- BOURGEOIS, P, “La Musique des Origines a Nos Jours”, *Larousse de la Musique du Dufourcq*, Librairie Larousse, Paris 1946, ss. 1-6.
- BOZKURT, Nebi, “Eğlence”, *Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi*, c. 10, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1994, ss. 483-488.
- CAN, M. Cihat, *XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatı (Ses Sistemi)*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Doktora Tezi), İstanbul 2001.

- CANTEMİR, Dimitrie, *Kitabü İlmi'l-Mûsikî alâ Vechi'l-Hurufât* (Mûsikîyi Harflerle Tespit ve İcra İlminin Kitabı), Yalçın Tura (haz.), 2 Cilt, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001.
- CERRAHOĞLU, İsmail, *Tefsir Usûlü*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara 1983.
- ÇAKIR, Ahmet, *Alişah b. Hacı Büke'nin (?-1500) Mukaddimetü'l-Usûl Adlı Eseri* (Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1999.
- ÇETİN, M. Nihad, "Ahbâr", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 1, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1988, ss. 486-489.
- , "Arap", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 3, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1991, ss. 276-309.
- , "Arûz", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 3, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1991, ss. 424- 437.
- D'ERLANGER, Rodolphe, *La Musique Arabe*, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris 1930.
- DÜZENLİ, Pehlül, *İslam Kültür Tarihinde Mûsikî*, Kayhan Yayınları, İstanbul 2014.
- EBU REYYAN, Muhammed Ali, *Mevsû'âtü'l-Ulûmi'l-İslamiyye ve'l Ulemaü'l-Müslimîn*, C. I, Dâr ve Matâbiu'l Müstakbel, Kahire t. y.
- EL-İSFAHÂNÎ, Ebu'l-Ferec, *el-Eğânî*, Semir Câbir ve Ali Mühennâ (nşr.), Mektebü'l-İlmiyye, C. XXV, Beyrut 1986.
- EL-KİNDÎ, Ebû Yusuf Ya'kûb b. İshak, *Risâletü'l-Kindî, fî Hubr Sınâati't-Te'lîf*, Yusuf Şevki (thk.), Matbaatü Dâru'l-Kütüb, Kahire 1969.
- , *Risâletü'l-Kindî fî'l-Lühûn ve'n-Negâm*, Zekeriya Yusuf (thk.), Bağdat 1965.
- EZGİ, Suphi, *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi*, C. IV, İstanbul Belediyesi Konservatuvarı Neşriyatı, İstanbul 1940.
- , *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi*, Millî Mecmua Matbaası, İstanbul 1933.
- EZ-ZE'Î, Muhammed b. Afif, *Dîvânü's-Şâfiî li Ebî Abdillâh b. İdris eş-Şâfiî*, Dâru'n-Nûr, Beyrut 1971.

- FÂRÂBÎ, Ebî Nasr Muhammed b. Muhammed b. Tarhan, Ğattâs Abdulmelik Haşebe ve Mahmut Ahmet el-Hıfñî (thk.), *Kitâbü'l-Mûsikâl-Kebîr*, C. I, Dâru'l-Kâtibi'l Arabî, Kahire 1967.
- FARMER, Henry George, *Târîhu'l-Mûsikıyyi'l-Arabiyye*, Cercîs Fethullah el-Mücâmî (thk.), Dâru'l-Mektebeti'l-Hayat, Lübnan 1928.
- FİLİZOK, Rıza, “Şiirde ve Nesirde Ritim Nedir”, <http://www.ege-edebiyat.org>, (20. 09. 2019).
- GOİCHON, Anne-Marie, “İbn Zaylâ”, *Encyclopedie de L'İslam (Fr.)*, Leyde E. J. Brill, Leiden 1975, s. 999.
- GÖKDOĞAN DOSAY, Melek, “Pisagor”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 34, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2007, ss. 292-293.
- GÖRGÜN, Tahsin, “İbn Zeyle”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 20, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1999, ss. 466-467.
- GUTAS, Dimitri, *İbn Sînâ'nın Mîrâsı*, M. Cüneyt Kaya (der.), Klasik Yayınları, İstanbul 2004.
- GÜNDÜZ, Mehmet ve Hayriye Karabulut, *Odyolojide Temel Kavramlar ve Yaklaşımlar*, Nobel Tıp Kitabevleri, İstanbul 2015.
- GÜNEL, Fuat, “İbn Süreyc”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 20, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1999, ss. 366-367.
- İBN HALDUN, *Mukaddime*, Halil Kendir (çev.), C. III, Yeni Şafak Kültür Armağanı, Ankara 2004.
- İBN SÎNÂ, *Mûsikî*, Ahmet Hakkı Turabi (çev.), Litera Yayıncılık, İstanbul 2004.
- , *eş-Şifâ-Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ*, Zekeriya Yusuf (thk.), Kahire 1956.
- İBN SÎNÂ/İBN TUFEYL, *Hay b. Yakzân*, M. Şerefeddin Yaltkaya-Babanzâde Reşîd (çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2016.
- İBN ZEYLE, *el- Kâfi fi'l Mûsikî*, Zekeriya Yusuf (nşr.), Dâru'l Kalem, Kahire 1964.
- JEBRİNİ, Alaeddin, “Fârâbî”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 12, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1995, ss. 162-163.

- KARABAŞOĞLU, Cemal, *Abdülkâdir-i Merâğî'nin Makâsıdu'l-Elhân Adlı Eseri*, (Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2010.
- KARAÇAM, İsmail, *Kur'an-ı Kerîm'in Fazîletleri ve Okunma Kaideleri*, M.Ü. İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, İstanbul 2016,
- KARAKAYA, Fikret, "Ud", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 42, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2012, ss. 39-41.
- KAYA, Mahmut, "İbn Ebû Usaybia", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 19, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1999, ss. 445-446.
- KAYA, Ahmet, *Ney Metodu*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2013.
- KAYA, Mesut ve Gündüz, Mehmet, *Odyolojide Temel Kavramlar*, Nobel Tıp Kitabevleri, İstanbul 2015.
- KOÇ, Ferdi, *Abdülaziz b. Abdülkâdir Merâğî ve Nekâvetü'l-Edvâr'ı*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 2017.
- KOÇ, Mehmet Emin, *İbn Sînâ'nın el-Mübâhasât'ı*, (Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1993.
- KURNAZ, Cemal ve Halil Çeltik, *Divan Şiiri Şekil Bilgisi*, Berikan Yayıncılık, Ankara 2013.
- KUTLUER, İlhan ve Hasan Katipoğlu, "Hay b. Yakzân", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 16, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1997, ss. 551-554.
- MERÂĞÎ, Abdülkâdir, *Makâsıdu'l-Elhân*, Takî Bîniş (thk.), Tahran 1977.
- MERÇİL, Erdoğan, "Büveyhîler", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 6, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1992, ss. 496-500.
- NİANE, Ballé, *Le Muğanni Dans La Litterature Arabe du ix et du x. Siecles: Kitab el-Eğani Comme Exemple*, (Doktora Tezi), Strasbourg Üniversitesi Ecole Doctorale des Humanites, Strasbourg 2014.
- ÖZCAN, Nuri ve Yalçın Çetinkaya, "Mûsikî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 31, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2006, ss. 257-261.

- ÖZGÜDENLİ, Osman Gazi, “İsfahan”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 22, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2000, ss. 497-502.
- ÖZKAN, İsmail Hakkı, *Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri*, Ötüken Yayınları, İstanbul 2014.
- , İsmail Hakkı, “İkâ”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 22, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2000, s. 13.
- ÖZTUNA, Yılmaz, *Türk Müsîkîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 2000.
- RIZVANOĞLU, M. İsmail, *Fârâbî’de İkâ’ Teorisi*, (Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2007.
- RÛMÎ, Mevlana Celaleddin, *Mesnevî*, Tâhiru’l-Mevlevî (trc.), Selam Yayınları, Konya 1963.
- SANAL, Haydar, *Mehter Müsîkîsi*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1964.
- SEZİKLİ, Ubeydullah, *Abdülkadir Merâgî ve Câmîu’l-Elhân’ı*, (Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2007, s. 96-225.
- TANRIKORUR, Çinuçen, *Müzik Kültür Dil*, Dergah Yayınları, İstanbul 2018.
- TERZİOĞLU, Arslan, “Bîmârîstan”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 6, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1992, ss. 163-178.
- TIRAŞCI, Mehmet, *Türk Müsîkîsi Nazariyatı Tarihi*, Kayıhan Yayınları, İstanbul 2017.
- , *Kitâbü Keşfi’l-Hümûm ve’l-Kürâb fî Şerh-i Aleti’t-Tarâb İsimli Anonim Müsîkî Eseri*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 2018.
- TOPUZOĞLU, Tevfik Rüştü, “Hezec”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 17, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1998, ss. 302-304.
- TURA, Yalçın, *Türk Müsîkîsinin Mes’eleleri*, Pan Yayınları, İstanbul 1988.
- TURABİ, Ahmet Hakkı, *el-Kindî’nin Müsîkî Risâleleri*, (Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1996.
- , *İbn Sîna’nın Kitâbü’ş-Şifâ’sında Müsîkî*, (Doktora Tezi), Marmara

- Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2002, ss. 1-87.
- , “İbn Münecim”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 21, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2000, ss. 155, 156.
- , “İbrahim el-Mevsilî”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 21, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2000, ss. 322-323.
- , “İshak el-Mevsilî”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 22, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2000, ss. 536-537.
- , “el-Mûsikâ'l-Kebîr”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 31, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2006, ss. 256-257.
- , “Kindî, Ya'kûb. b. İshak”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 26, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara 2002, ss. 58-59.
- TURAL, Hüseyin, *Arap Edebiyatında Arûz*, Ensar Yayınları, İstanbul 2011.
- URMEVÎ, Abdülmü'min Safiyyüddin, *Kitâbü'l-Edvâr ve Risâletü'ş-Şerefiyye*, Fuad Sezgin (nşr.), C. 6, Nuruosmaniye Kütüphanesi, İstanbul, nr. 3653.
- UYGUN, Mehmet Nuri, *Safiyyüddin Abdülmü'min Urmevî ve Kitâbü'l-Edvâr'ı*, (Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1996.
- , “Ney”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 33, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2007, ss. 68-69.
- UYSAL, Enver, “İhvân-ı Safâ”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 22, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2000, ss. 1-6.
- UZUN, Mustafa, “Ebced”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. 10, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1994, ss. 68-70.
- ÜNSAL, Selim, vd., Mehmet Gündüz (edt.), *Odyolojide Temel Kavramlar ve Yaklaşımlar*, Nobel Tıp Kitabevleri, İstanbul 2015.
- YEKTA, Rauf, *Türk Mûsikîsi*, Pan Yayıncılık, İstanbul 1986.
- YÜKSEL, Mustafa ve N. Mustafa Gümüş, *Odyolojide Temel Kavramlar*, Nobel Tıp Kitabevleri, İstanbul 2015.
- ZEREN, Ayhan, *Müzik Fiziği*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2003.

—, *Müzik Sorunlarımız Üzerine Araştırmalar*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2003, s.  
17.





## EKLER

### EL- KÂFÎ Fİ'L- MÛSİKÎ KİTABININ TERCÜMESİ

#### MUKADDİME

#### İBN ZEYLE

(2. sayfa )

O, Ebû Mansûr el- Hüseyin b. Muhammed- yahut İbn Tahir- b. Zeyle'dir. Aslı ve doğum yeri itibarıyla İsfahanlıdır. İbn Ebi Usaybia (ö. 1270), onu Ebu Mansûr b. Zeyle ismiyle zikretti.

Bize ulaşan Arapça ve batılı kaynaklardan, ömrünün kısa olduğu; H 440, M 1048 yılında vefat ettiği; orta yaşlılığa ulaşmadığı dışında doğum tarihi konusunda bir bilgiye işaret edilmedi.

İbn Zeyle Şeyhu'r-Reîs İbn Sînâ'nın seçkin öğrencilerinden, sevdiklerinden biriydi. O, matematikte âlim idi. Mûsikî sanatında mâhir idi. Hatta ona "el- Hakîm" lakabı verilmişti. Onun ilmî gücüne delalet eden birçok müellefat te'lîf edildi. Bu eserler:

1. İbn Sînâ'nın tabîyyât kitaplarından *eş-Şifâ* 'ya ihtisar (özet)

2. İbn Sînâ'nın *Hay b. Yakzan* risalesine şerh-o kitap, İbn Tufeyl'in risâlesinden başkadır.

3. *Kitab fi'n-Nefs*

(3. sayfa)

4. el- Kâfi fi'l-Mûsikî

Arap ilimlerinde bilgili idi. İnşa (yazma) sanatında usta idi. Şu söz onun sözlerindedir:

Gelecek işleri düşünme; çünkü sana ondan gelecek şeyleri de, gelmeyecek şeyleri de anlayamazsın.

Bazı düşmanların bazısına düşmanlık yapınca seninle uğraşanların bazıları birbirleriyle uğraşır. Öfke ve şehvet kuvveti münakaşa ettiğinde, sen onların

eziyetinden kurtulursun. Bundan dolayı Aristo şöyle dedi: Şehvet kuvvetini öfke kuvvetiyle; öfke kuvvetini şehvet kuvvetiyle ıslah et (olgunlaştır).

Sana şer isabet ederse “Daha kötüsü de olabilirdi. Umulur ki, sana kötü gelen bu iş, ondan daha hayırlı olanı çağırıcıdır de.”

## KİTABIN İNCELENMESİ

Bu kitap 1954 senesinde, Londra’da Britanya Müzesi’nin kütüphanesinde bulundu. Mûsikîde yazılmış risâle, kitap ve mecmuaları kapsayan kitap, 2361 rakamlı bölüme kayıtlı olup, onlardan bir kısmı Arapça, bir kısmı Farsçadır. Ciltte sıralandığı şekilde bu risâle ve kitapları bilmen lazımdır.

Fukaha ve mutasavvıfların mûsikî ile ilgili görüşlerinden bahseden, H 1028’de yaşamış Muhammed b. Celal te’lifî olan Farsça risâle.

1. Mûsikî dinlemenin cevazı ile ilgili Farsça risâle. Te’lif: Abdü’l- Celil İbn Abdurrahman. Zamanın mesihinin yerine geçenler için mukaddime
2. *Kitabü’l Edvâr fi’l Mûsikî*
3. *Şerhu’l- Edvâr*  
(4. Sayfa)
4. *Şerhu Kitabi’l- Edvâr: Mevlana Mübârek Şah şerhi*
6. *Şerhu Risâleti’l- Edvâr: Li fahri’l Milleti ve’d- Dîni el- Hocendi*
7. İbn Sînâ’nın *Mûsikıyyü Hikmet- i Alâiyye*: Mûsikînin Yüksek Hikmeti isimli Farsça risâlesi
8. Ya’kup b. İshak el- Kindî’nin risâlesi: *Fi Hubr Te’lifi’l- Elhan*
9. *Risâletün fi’l-Mûsikıyyi li-mechûl*: Osmanlı Sultanı Mahmud b. Murad’a takdim edilmiştir.
10. *Kitabü’l- Kâfi fi’l-Mûsikî*: İbn Zeyle
11. Yahya b. el- Müneccim’in mûsikî risâlesi
12. Fârâbi’nin *Kitabü’l- Mûsîka’l-Kebîr’inden* ilk sayfa
13. *Keşfü’l- Evtar* isimli Farsça risâle: Kasım b. Dost Ali el-Buhari te’lif etti. Melik Celaleddin Ekber’e takdim edilmiştir.
14. *Kenzü’t-Tuhaf der Mûsikî* isimli Farsça risâle: Müellifinin ismi

zikredilmedi.

Konumuz olan *el-Kâfi fi'l-Mûsikî* kitabına gelince, kitap, cildin 220 ve 237 yaprakları arasında yer almaktadır. 17 yapraktan ve 34 sayfadan oluşmuştur. Boyutu 17x9 cm'dir. Ortalama olarak, 12 kelimedenden meydana gelen 23 satırdan oluşmuştur. Farsça yazılmıştır, noktalanmıştır; harekeli değildir.

Sayfaların ilki: “Rahman ve Rahim olan Allah'ın adıyla, İbn Zeyle'nin *Kitabü'l-Kâfi fi'l-Mûsikî'si*, Eş-Şeyh Ebû Mansûr el-Hüseyn b. Muhammed b. Ömer b. Zeyle dedi.....”

Sayfaların sonuncusu: “bu hile ve düzenlemeler diğer nağmelerin hepsinde bulunur.” Bu kitap, 1073 yılı, birinci Hamid Ayının başında, Çarşamba günü tamamlandı. Keşmir beldesinde, 1074 senesinde, Muharrem ayının 25'inde aslıyla karşılaştırması yapıldı.

(5.Sayfa)

Bundan anlaşılıyor ki nâsîh (yazıcı) Farsîdir. Arap dil bilgisi çok iyi değildir. Yazılmış yazılarda bulduğumuz, mûsikî ehli olan veya nakil yaptığı konuyu anlayan birinin yapması mümkün olmayan teknik hataların çokluğundan anladığımız üzere, yazarın mûsikî ilminden bir şey bilmediği anlaşılıyor.

Bundan dolayı bu kitap gramer hataları, bozuk ifadeler; bunlardan başka, boş bırakılmış satır ve kelimelerle ve metinden düşmüş ibarelerle dolu geldi.

Müsteşriklerce bilinen bu nüsha, Britanya Müzesindeki nüshadır. Çünkü bu, bu kitabın aleminde bilinen tek nüshadır, -bana anlatılan hariç- sonuç olarak bu konuda takip ettiğim ikinci nüsha Hindistan'daki Raza Rampur kütüphanesinde vardır.

3097 rakamlı bir ciltte bulunan bu Rampur nüshası, derlenmiş mûsikî risâleleri ihtiva eder. Bu kitap 1-21 yapraktan oluşmuş; 40 ve yarım sayfa olarak te'lif edilmiştir. Ortalama 14 kelimelik 17 satırdan oluşan sayfalardan meydana gelmiştir. O, Farsça yazılıdır, noktalanmıştır; harekeli değildir. Bu nüsha, Arap Devletleri Üniversitesi El yazmaları Enstitüsü'nde şekil verilmiş nüshadır. Ekindeki kartta yazma tarihi H 9. asır; müellifin ismi Ebû Mansûr b. Zeyd olarak verilmiştir. Doğrusu: İbn Zeyle'dir.

Onun evveli: “Bismillahi'r-rahmani'r-rahim. Ebû Mansûr İbn Zeyd'in *Kitabü'l-Kâfi fi'l Mûsikî'si*. Eş-şeyh Ebû Mansûr el-Huseyn b. Muhammed b. Ömer

b. Zeyle, mûsikî ilmi iki konuyu içine alır, dedi: .....

Onun sonu: “onun gerektirdiği nağmeyi çıkarmak için, bu nağmeye yakın olan delikten parmak kaldırılır, diğer nağmeler bu hile ve tedbirlerle bulunur.” Kitap böyle tamamlanır.

(6. Sayfa)

Göründüğü kadarıyla, bu nüshanın yazarı, yukarıdaki gibi, Farisîdir. Mûsikîyi bilmediği gibi Arap dilini de bilmez. Bundan dolayı bu nüsha hatalarla dolu olarak geldi.

İki nüshanın karşılaştırılmasından, Britanya Müzesi’ndeki nüshanın, Rampur nüshasından çevrildiği ortaya çıkmıştır. İki nüshada aynı hataların olması buna delildir. Rampur nüshasındaki boşluklarla Britanya Müzesi nüshasındaki boşluklar aynı yerdedir. Sendeki, iki nüshadan biri olması gerekir.

Bundan anlaşılan, müze nüshası ile Rampur nüshası hatalarıyla, tahrifatıyla, ibarelerin metinden sakıt olmasıyla, yaklaşık olarak birbirinin aynıdır. İki nüsha gerçekte birdir.

(7. Sayfa)

İki nüsha olan kitabın tahkikinde ilk olarak müze nüshasını temel aldım. Çünkü onun hattı ekseriyetle açıktı. Sonra, ondan sonra bulunan Rampur nüshasını ele aldım.

Gelen hataları düzeltmek, tahrifatı doğrultma, boşlukları doldurma için gücüm ölçüsünde gayret gösterdim. Tahkikte, nassu’l-muhtar (seçilmiş metin) yolunu izledim. Metinde- çalışmam sonucu ortaya çıkan metinde- müellifin görüşlerinden net olarak ortaya çıkan bu nassı tespit ettim. Onun kastettiğini yerine getirdim.

Müze nüshasına “mim” harfiyle rumuz koydum. Aslında var olan ibarelerin sonuna, dipnot olarak işaretledim. Bu imla ve dilbilgisi hatalarını bilmekle beraber, onları dikkate almadım. Çünkü çoktu. Şerhe ağır gelen şeyleri ispat etmenin okuyanlara faydası yoktur. Rampur nüshasını “r” harfiyle işaretledim. Evvelkiyle beraber onu karşılaştırdım. Fakat, iki nüsha arasında ispat etmeye değer bir ihtilaf bulamadım. Rampur’un nüshasında onlardan önemli bazılarının ispatıyla yetindim.

Metne, aslından düşmüş bazı kelime ve cümleleri ekledim. Onu, kendime göre okuyucuya açıklamak için parantez içine, çizgiler arasına koydum. Britanya Müzesi

nüshasının sayfalarına bu çerçevede, kolayca ayırt edilebilmesi için batılı rakamla rakam koyduğum gibi, sayfanın önüne, “r”(recto), arkasına, “v” (verso) harfiyle işaret koydum.

Yukarıdaki gibi, metne, müellifin kullandığı eski işaretlerin yanına, eseri kullananların, dünkü üslup dışında mûsikî eğitimi yapan, -konuyu anlamak için-, yeni okuyucuların üstesinden gelebilmesi ve bu alanda söz sahibi olanlara faydalı olmak için yukarıdaki şerhlerde işaret ettiğim gibi, yeni mûsikî alameti olan bazı şekil ve şerhler ekledim.

El yazmasında söz bitişik olursa, konular sonrakiyle birleşmiş olursa, bazısından onun farklı olduğunu görürsem, fihristten ona dönmenin kolay olması için, mevzunun hepsini ihtiva eden bir isim koydum.

(10. Sayfa)

### ŞERH VE TA'LİK (AÇIKLAMA VE YORUM)

Bu kitap, müellifinin, bazıları kaybolan Arapça kaynaklara dayanması dolayısıyla Arap mûsikî tarihinde önemli yer tutar. O bize kaynak olarak Ebu Yusuf Ya'kup b. İshak el- Kindî ve Ebu Nasr el- Fârâbî'nin yazdığı kaynakları nakleder. Bu kaynaklar, mûsikî konusundaki te'lifleri sebebiyle yukarıda geçen bu iki filozoftan bize ulaşan kaynaklardan farklıdır. Bu, ibarelerinin bazıları aslından düşmüş; neshedenlerin tahrifiyle elimizde bulunan tek yazılı nüshanın incelenmesinde bize yardım eden bir durumdur.

Yukarıdaki gibi, bu kitabın, Fars mûsikî tarihi bakımından öneminde şüphe yoktur. Çünkü o, bazı nağmelerin isimlerini ve onun zamanında Horasan'da ve İsfahan'da yaygın olan- baş tarafı düşmüş- mûsikî yöntemlerini izah eder. O, metinlerinde şöyle der:

“.....ve bu, Horasan perdelerindeki gibi, İsfahanlılarca bilinen; iki sınıftan her birinin, kullananlarca bilinen isimleri: Birinci darb:”

Yürmenk, ruveyh kemkar ve verdens ve firuz kernâ kavse ve diğerleri.

İkinci darba örnek: Erahasin, mürdat- i hevfe ve name ifrink ve hurusal, ve eframurd ve diğerleri.

İbn Zeyle, bu kitabın te'lifinde Fârâbî ve Kindî'nin mûsikî üzerine eserlerini temel almıştır. O, onlara isimleriyle işaret eder. Kindî şöyle dedi, Fârâbî böyle dedi

der. Ancak, birinci derecede hocası Şeyhu'r- Reîs İbn Sînâ'nın eserlerini temel alır. Eserlerinde ona ebedi olarak işaret etmedi. Kitaplarının hiç birisinde asla onun ismini zikretmedi.

(11. Sayfa)

Onun bu kitabı gerçekte, İbn Sînâ'nın *eş- Şifa* kitabından- *Cevâmi'u İlmi'l-Mûsikâ*- bir muhtasardır- Çünkü O, te'lifte, konuların ardarda gelmesi ve terimlerin kullanımında onun yolunu takip etti. Bazı cümle ve paragraflar, *Cevâmi'u İlmi'l-Mûsikâ* ile kelimesi kelimesine muhtasardır.

Ancak O, bazı konularda İbn Sînâ'dan farklı görüşlere sahiptir. Ud nağmelerinin isimlerinin tedvini için rumuz kullanmada; îkâ'ın tedvininde muhalefet ettiği gibi nakra sayılarının beyanında muhalefet eder. Bunda hesapla ilgili kolay üslûbu takip ederek onu, Kindî'nin, Fârâbî'nin ve İbn Sînâ'nın getirdiği anlama yakın hale getirdi. Şerhinde olduğu gibi.

Kindî'nin mûsikî eserlerini (o, 5 risâledir) incelediğim gibi- 1962'de *Kindî'nin Mûsikîsi* adıyla, Bağdat'ta basıldı; aynı yıl eki de basıldı- İbn Sînâ'nın *eş-Şifa* kitabından *Cevami'u ilmi'l- Mûsikâ'yı* da inceledim. O, Kahire'de 1956'da basıldı.

Bu kitapta, onda geçen eski mûsikî terimlerinin önemlilerini şerh ettim. Bilinmesi zaruri olan terimlerin, konuyu anlayan okuyucuya iyice yerleşmesi için, eski terimlere karşılık gelen yeni terimleri açıkladım. Müellifin kitabındaki görüşlerine tabi oldum. Bunun için bu kitapta onu tekrar açıklamayı, özellikle İbn Sînâ'nın kitabında bu terimlere tekrar dönmenin faydasını gerekli bulmadım. Çünkü o, öğrencisinin kullandığı bu kitaptan farklı değildir.

İbn Zeyle, mûsikîyi, ondan öncekilerin yaptığı gibi iki konu veya iki ilim olarak ele alır. Onlardan birisi sestir; te'lîf ilmi olarak adlandırılır. İkinci unsur zamandır; ilm'ül- îkâ' olarak adlandırılır.

Sonra, sesin fizyolojik yapısının şerhine geçer: Onun ortaya çıkışı; yayılması; sesin derece, şiddet ve çeşit açısından farklılıkları; bu farklılığın sebepleri...

(12. Sayfa)

Sonra aralıkların (intervals) zikri gelir. Benzer aralık (unison); uyumlu (consonant), uyumsuz (dissonant) aralıklar anlatılır. Aralıklar bölümlere ayrılır: Kübra, vustâ ve suğra. Sonra cinsler tanıtılır: Kavî (diyatonic), mülevven

(chromatic) ve rahve (enharmonic). Bundan sonra aralıkların toplanmasına geçilir. Aralıkların çeşitleri; ayrı ve bitişik cem‘ örneklerle açıklanır. Sonra intikaller (seyir) ve çeşitleri; bunların hepsinde Kindî, Fârâbî ve İbn Sînâ’dan bize gelenle farklılık olmadığını görüyoruz.

Bundan başka, ebced harflerinin kullanımında onlarla farklılığın olduğunu mülahaza ediyoruz, mûsikî gamında ardarda gelen nağmelere delalet eden rumuzlarda olduğu gibi.

Kindî, udda ilk bi’l-küll olan nağmelerin ifadesi için ebced harflerinden sadece ilk 12 harfi kullanır:

ا ب ج د ه و ز ح ط ي ك ل

Sonra bu harfler ikinci bil-küll olan nağmelerde aynen tekrar edilir.

Fârâbî bu harfleri bi’l-küllî’l-evvel olan nağmeler için kullanır; bi’l-küllî’s-sânî olanda onu tekrar etmez. Bilakis onun ardından peş peşe gelen harfleri kullanır:

م ن س ع ف ص ق ر ش ت ث خ ذ

Bu arada İbn Zeyle’nin bu harfleri peş peşe gelen harfler gibi sırayla gelmesini hesaba katmadan; bilakis onları sayısal anlamıyla, aşağıda gelecek şekilde, ardarda gelen sayılar olarak kullandığını görüyoruz:

ا ب ج د ه و ز ح ط ي يا يب يج يد ه

(13. Sayfa)

Bu, sonradan gelen mûsikî müelliflerinin takip ettiği metottur. Safiyyü’l-d- din Abdü’lmü’min el-Bağdâdî ve diğerleri gibi. İbn Zeyle’nin nağmeleri isimlendirmedeki bu metodu, Arap mûsikîsine giren; hatta günümüze kadar kullanımı devam eden ilk Fârsî yol oldu. O, yek kah (yegâh), dü kah (dügâh), se kah (segâh), cihar kah (çargâh), ilah....., mülahaza ettiğimiz üzere, isim, iki kelimededen oluşur: Yek, dü, se, cihar, ilah....., bunlar; Arapçadaki 1, 2, 3, 4 sayısına karşılık gelen Farsça sayıların isimleridir. Kah kelimesinin Arapçadaki manası, mekan veya yerdir. Şöyle ki; yek kah’ın manası, uddaki veya mûsikî gamındaki ilk nağme yeridir. Bu şekilde kıyas et.

Zeyle, bundan sonra îkâ‘ konusuna geçer ve onu şöyle tanıtır: Nakraların zamanını takdir etmektir ki bu, İbn Sînâ’nın tarifinin aynıdır. Bunun dışında, başka

bir yolla mûsikî hesaplayarak onun izahından ayrılır. O, mûsikî îkâ'ı konusunu incelemede, şiirde taktî (kesme) yolunu takip eden Kindî, Fârâbî ve İbn Sînâ'nın metodundan başka yol izler. Benim görüşüme göre, kitabını okuduğumuz İbn Zeyle'nin yolu kolay ve basittir.

Araplarda îkâ' nazariyatı veya eski mûsikî müelliflerinin isimlendirdiği gibi îkâ' ilmi, eski mûsikî tasniflerinde bir çok yerde zor duruma düşmüş durumdadır. İkâ'ların sayısı diğerlerinin kitabında farklıdır; bir îkâ'ın şekli başka müelliflere göre farklılık gösterir.

Hulefâ-i Râşidîn zamanında ika'lar dörttür: Sakîlü'l-evvel, sakîlü's-sânî, hafîfü's-sakîl, hezec. Sonra İbn Muhriz ona başka iki îkâ' kattı. Onlar: Remel ve tanburî remeldir. İkâ' çeşitleri, Abbâsî asrında 8 oldu.

(14. Sayfa)

İshak el- Mevsilî'den naklen bizi ilk bilgilendiren İbn Hurdazbih idi. Bu, sakîlü'l-evvel ve onun hafîfi; sakîlü's-sânî ve onun hafîfi- o, mahurîdir- ve remelü'l-evvel ve onun hafîfi; sonra Kindî, *fi Ecza Hubriyye fi'l-Mûsikâ Risâlesi*'nde, bize 8 îkâ' zikretti.

Sonra İhvân-ı Safâ mûsikî risâlesinde onu zikretti. Sonra Fârâbî ve İbn Sînâ zikretti. İfade tarzı dışında bu îkâ'ların hepsi kendi aralarında farklılık arz eder. Yukarıdaki, bu ifadeleri açıklama metodunun farklılığında olduğu gibi.

Bundan dolayı, İbn Zeyle'nin, onların müelliflerini kınadığını görüyoruz. O, şöyle diyor: îkâ'ların işini ve sayısını düşünen eskiler ve yeniler, büyük bir karışıklık yaptılar. Zannediyorum hak olan işe vakıf olamadılar. İlmü'l-mûsikî bir meslektir diye iddia edenlerin her biri, îkâ'ın taksimi ve kısımlarını zikretmede başkalarının mesleğine muhalif başka bir meslek oluşturdular. İşin özünü açıklayacak duruma gelemediler. Onun doğruluğuna delalet edecek tabîî bir durumu bulamadılar. Ona mutabık olacak bir kullanım da bulamadılar. Onların kitapları, onlardan hikaye ettiklerimizin doğruluğunu konuşur. Onların hakikatten uzak olduğuna delalet eder. İşin özünün onların aleyhine olduğuna delalet eder.

İbn Zeyle, Kindî ve Fârâbî'yi başka yerde eleştirir ve şöyle der: îkâ'ı sınıflandıran Kindî, Fârâbî ve diğerlerine gelince, onun hakkını veremediler.

Bu 8 îkâ'ı , onun görüşüne göre açıkladıktan sonra, her îkâ'da yer alması



mümkün olan farklı şekilleri bize verirler, buradan şöyle bir kaideye ulaşılabılır. Bu:

(15. Sayfa)

1. Sakîlü'l- evvel 8 li îkâ'dır. İşareti 8/8
2. Sakîlü's- sâni 7 li îka'dır. İşareti 7/8
3. Sakîlü'r remel 6 lı îkâ'dır. İşareti 6/8
4. Hafîfü'r remel 5 li îkâ'dır. İşareti 5/8
5. Hezec 4 lü îkâ 'dır. İşareti 4/8 veya 4/4
6. Hafîfü's sakîl 4 lü îkâ'dır. İşareti hezec gibidir
7. Hafîfü's sakîlü's sâni 3 lü îkâ'dır. İşareti 3/8
8. (Hafif) Hezec 2 li îkâ'dır. İşareti 2/4

İbn Zeyle'nin bu metodunu, îkâ'ların şerhinde açık ve mantıklı bir şekilde açıkladığında şüphe yoktur. Bu konuda kesin karar vermek dışında-inandığım gibi-zamanından önceki durum için, yazılı eserler böylece devam etti. Sonra yayımlanmadı ve geniş bir ders halkası olarak devam etti. Bundan sonra elhanın te'lîfi bize geçti. Eda tarzları, elhanın nefse tesiri, nefste meydana getirdiği lezzet ve mutluluk veya hüznün ve üzüntü, korku ve endişe. Böylece elhan, hüznün verici, sevindirici, düşündürücü olarak üç sınıfa ayrılır.

Bundan sonra bize mûsikî aletleri ve çeşitleri açıklanır. O, üç sınıfa ayrılır: Bu aletlerin sınıflanmasında tâbi olunan oluşturulmuş tarzlar ve her sınıftan misaller bize zikredilir. Bunlar:

1-Telli olanlar: ud, tanbur, sanc, şahrud, anka, rebap ve diğerleri.

(16. Sayfa)

2. Üfleme aletleri: Nay, yerâa, mizmarî'l cerat, erğanun ve diğerleri.

3. Vurarak çalma veya vurma aletleri: Çin sancı gibi, düfuf (defler), dubûl (davullar), çubuk vurma ve elle alkış.

Bundan sonra, ud aletinin özelliklerine geçer. O, Araplarda meşhur bir alettir. Mûsikî nazariyatını açıklamak için, konuların hepsini içine alan, muhtelif nağme derecelerini belirlemede telleri temel alan udu kullandılar.

Onun özelliklerini ve tellerinin oranını; onu akort etme metotlarını, hocası İbn

Sînâ'dan ona gelene tamamen uyarak bize anlattı.

Bundan sonra Fârâbî'nin, *Mûsikâ'l-Kebîr* Kitabından nây aletini özet şekilde vafetti. Sonra kitabını bitirdi.

Şüphesiz okuyucu, incelemesi sırasında, bu kitapta; mûsikî mevzuunun incelenmesinde müellifin dikkatinin uzunluğunu; açık bir şekilde ilminin derinliğini; anlayışının genişliğini; ona el-Hakîm lakabının verilmesinin ne kadar haklı olduğunu bulacaktır.

Arap kütüphaneleri, bu yeni sanat dalının unutulmaması açısından bu baş yapıtıyla zafere ulaşır. Arap mûsikî tarihinde değerli kaynak olarak az olan matbu kaynaklara eklenmiş olan bu eser, el yazması metin olarak onun en büyüğü olan; varlık âlemine göstermek için ilgi ve korumaya ihtiyacı olan; yazımı devam eden; gerçekten incelenmiş; ilmî dikkatle vasıflanmış olan değerli bir kaynaktır. İlim, bütün itibarların üstüne konmadıkça bu tamamlanmaz.

Zekeriya Yusuf

A. L. C. M.

Londra Mûsikî Külliye Diploması

(17. Sayfa)

BİSMİLLAHİRRAHMANİRRAHİM  
KİTABÜ'L KÂFÎ Fİ'L MÛSİKÎ  
EBU MANSUR B. ZEYLE  
MÛSİKÎNİN TARİFİ

Şeyh Ebû Mansur el- Hüseyin b. Muhammed b. Ömer b. Zeyle'ye göre mûsikî ilmi iki bahsi içine alır: Bunlardan birisi: Uyum ve uyumsuzluk yönünden nağmelerin halleridir. Bu te'lif ilmi olarak isimlendirilir.

İkincisi: Nağmelerin arasına giren zamanların miktarıdır. İnkâ' ilmi olarak isimlendirilir.

Bu iki konu te'lifü'l lühûn (nağmelerin kompozisyonu) ilmini meydana getirir. Bu ilmin herkesçe kabul edilen temel ilke ve kuralları vardır. Onun açıklaması başka sanatlarda olur. Bu ilmin binasının açıklamasında sözü başlatmak üzere kabul

edilmiş mukaddimeler vardır. Söze başlamak için deriz:

### SESİN ORTAYA ÇIKIŞI VE SEBEPLERİ

Ses, direnen bir cisme dirençli bir cismin sert olarak vuruşundan meydana gelir. Aralarındaki akıcı hava sert bir şekilde dalgalanır. Hava dalgalanarak kulağa ulaşır. Vuruş ve dalgalanma şeklinde işitme duyusuna vurur. Cismin cisme bizzat vuruşundan da ses meydana gelebilir.

(18. Sayfa)

Sesler bazen yüksek ve alçak olarak bazen tizlik ve pestlik yönünden farklı olur. Tizlik ve pestlik, sayı ve miktar olarak uyum ve uyumsuzlukta nağme hükümlerini farklılaştıran durumlardır. Çünkü ikisinin miktar ve sayılarına göre farklılığı onları farklılaştırır; uyumları nağmeyi uyumlu hale getirir.

Tizliğin sebepleri, bazı cisimlerde vurulan şeyin sertliği ve yumuşaklığı; bazılarında kısıklığı ve gerginliğini şiddeti; bazılarında hava çıkış yolunun darlığı ve üflenen yere yakınlığıdır. Bu sebeplerden birleşme ve kuvvet meydana gelir. Yüzeyin pürüzsüzlüğü ve dalgalanmış hava parçalarının sıklığı da tizlik sebebidir. Ses bu şekilde kulağa ulaşır. Bunun zıddı pestliğin sebebidir.

Bu sebeplerden her birinin azlığı ve fazlalığı muhtemeldir. Sebeplerin artması ve eksilmesi, sesin tizliği ve pestliğinin de benzer oran üzere artmasını ve eksilmesini gerektirir. Sebepler artarsa, belli bir orana göre sonuçlar da artar; aksi de böyle olur. Uzun ve kısa tel bir gerginlikte gerildiğinde uzunun nispeti, tizlik ve pestlikte, nağmenin bu uzun telden sadır olan nağmeye nispeti gibi olur. Diğer sebeplerin hükmü de böyle olur.

Mesela uzun nağmenin yarısı, bütün nağmenin iki katıdır. Böylece artan miktarı tizlik olarak esas alırsan, noksalan miktar ona kıyasla pest olur. Böylece bunun aksi olursa oran durumu bundan farklı olmaz.

Nağmeler arası oran halinden çıkarması kolay olan prensip, uzunluk ve kısıklıkla ilgili olandır. Bundan dolayı aralarında denge sağlanır. Böylece bunlardan uyumlu olanla olmayanın bilinmesi için nağmenin hallerinin açıklanmasını içerir. Sonra uyumluların sınıflarından bahsedilir. İkâ‘ın hükümleri bilindikten sonra te‘lifü’l- lühundan bahsedilir (220 r).

(19. Sayfa)

Ses, hissedilen zaman kalması bakımından ‘nağme’ olarak isimlendirilir.

Pest ve tiz iki farklı nağmenin toplamı ‘aralık’ olarak isimlendirilir.

Farklı aralıkların bir araya gelmesiyle ‘cins’ meydana gelir.

Cinslerin farklı şekillerde bir araya gelmesiyle ‘cem’ oluşur.

Cins olarak isimlendirilen nağmelerin sayılarına veya nağme adedine veya cem’ olarak isimlenen cinslerin sayısına uyumlu makbul bir tertip, uyumlu intikal ve makbul bir îkâ‘ uygulanmasına “telhin=kompozisyon” denir ve bundan “lahin” meydana gelir.

Bu uygulama boğazda olabildiği gibi nağme yerleri boğazın nağme yerlerine benzeyen telli, üflelemeli ve diğer müzik aletlerinde de olabilir.

### SESİN NEFSE ETKİSİ

Ses, nefiste iki yönden etki meydana getirir. Onlardan biri kompozisyonu; ikincisi ona benzemesi dolayısıyladır. Konusunda açıkladığım gibi, özellikle insanın nefsi için, bahsedilen seste çok faydalar vardır. Onların bazıları gam veya elem meydana geldiğinde ya da mutluluk veya zarar veren bir olayın belirmesinden sonra ona sükunet verir. Orantılı uyumlu kompozisyonla süslenirse, insan nefsi için etkileyici olur.

Özellikle insan sesinde bulunan alçaklık ve yükseklik; yavaşlık ve hızlılık, bilinen te’lif ve özel tertip üzere kompoze edildiğinde pestten başlayarak tize, tizden başlayarak peste, insan hareketlerine uygun olarak insan nefisini halden hale geçirir. Nağmede nağmenin, halde halin hayal edilmesiyle, bazı kompozisyonlar insan nefisini zayıftan kuvvetliye geçirir; bazıları, kuvvetliden zayıfa geçirir.

(20. Sayfa)

Bazıları sevinçten üzüntüye, bazıları üzüntüden sevince taşır. Bu, diğer hallerde de böyledir.

Nefsi keyiflendirme özelliğine sahip ses ve nağmenin kompozisyonu insana eklenen lezzet ve eziyetin sebep olduğu muhtelif haller ve buna tâbi olan lezzetli ve eziyetli halleri değiştirir.

Yukarıdaki gibi, kompozisyon başka bir yönden de gereklidir. O da şudur: Te’lif edilen nağmeden ve lezzet alınacak şekilde düzenlenmiş sestem nefis önceden

açıklandığı üzere hoşlanır, sonra nefsin yaşantılarını çağrıştıran ve bundan keyiflenmeyi sağlayan nağme ve ses kesilirse nefis ona şiddetli bir özlem duyar.

Lahinde nağme aniden tekrar dönerse nefis onun nefsi rahatlatmasını, sakinleştirmesini ve lezzetlendirmesini özler. Özlenen şeyin aniden uyumlu bir şekilde hissedilmesi lezzet sebeplerinden biridir. Bunun manası ve özeti şudur: Özlem duyulandan mahrum kalmakla acı çekmek ve acının azalması için tekrar onu özlemektir.

Benzeme olarak onun var olmasına gelince: Sesler ve te'lif edilmiş nağmeler nefsi anlatırsa, eziyetli ve lezzetli hallerden şekillenmiş bir hal ortaya çıkar; sanki ses ve te'lif, nefsin hallerine benzer; tizden peste ve pestten tize dereceyle nefsi anlatır; nefis dereceyle halden hale geçer.

Kompozisyon, rahat hallere benzerse lezzetli olur. Hüzünlü halleri hikaye ederse, bununla nefis, derece derece hüzünlü hale geçer. Yukarıdaki gibi nefis, bu hüznü severse lezzetlenmiş olur.

Sesin nefsi harekete geçirdiği bütün hallerde durum budur. Kompozisyonun bazıları lezzetli veya eziyetli, sevinçli veya üzüntülü herhangi bir şeyin harekete geçmesine ve etkilemesine sebep olur;

(21. Sayfa)

bazıları, etkileyici ve harekete geçirici nizamdan ve kompozisyondan bu sonucun çıkmasına neden olmaz.

Mûsikî iki özellikle ayırt edilir ve iki sınıf üzerine olur: Onlardan birisi etkileyici olan, diğeri etkileyici olmayandır. Etkileyici olan yarım kısımdan söz ediyoruz; çeşitli nefis hallerini gerektiren farklı lahinler arasından bunu ayırıyoruz. Bunlar ilkelerdir. Bu nağmelerin halleri ile ilgili konuları anlatıyoruz.

## NAĞMENİN UYUMU VE UYUMSUZLUĞU

Bir nağmenin tekrarlanmasıyla aralık olmaz; aralarında eşitlik oranı olur. İkisi farklı olursa onların toplamından aralık meydana gelir. Onlardan biri fazla, diğeri noksan olur; aralarında uyum ya da uyumsuzluk oranı meydana gelir.

Uyumu gerektiren farklılık, zikrettiğimiz üzere aralarında uyumsuzluğa sebep olan farklılığın tersine, iki farklı olan şey arasında farklılığın benzerliğe ya da türdeşliğe götüren yakınlık ya da oranda olmasıdır. Bu benzerlikler, farklılığın bilfiil

farklı gibi olması veya onlardan birinin bilkuvve diğeri gibi olmasıdır. Burada söz ettiğimiz bilkuvvenin anlamı, tekrarının meydana gelmesinin mümkün olmasıdır. Aralarında bu ikisi dışında fark olan farklılaşmaya gelince, o, iki notanın uyumsuz olmasıdır.

Aralarında farklılık bilfiil farklılık olan farklılığa misal, iki nağmeden birinin diğerinin iki katı olmasıdır. Aralarındaki farklılık bilfiil küçük gibidir. Nağmelerden birinin sayısının 8 , diğerinin 4 olması gibi (karar-cevap).

Aralarında farklılık bilfiil olmayanlar ise iki şekildedir:

(22. Sayfa)

Onlardan birisi, farkın bilkuvve farklı olan gibi olmasıdır; ikincisi farklı olanın bil kuvve fark gibi olmasıdır.

Birincisi: İki nağmeden birisi diğerinin misli ve cüzüdüdür. Aralarındaki farklılaşma küçük kesirlerdir. Küçük kesir bilkuvve küçük kesir gibidir. Onun tekrarı küçüğü meydana getirir. Bu bölünme misil ve cüz oranıdır. Onun ilki ve en şerefli misil ve yarım oranıdır. Aralarındaki fark küçük kesrin yarısı kadar olur- küçüğün yarısı kuvvet olarak küçük gibidir- onun bir kere tekrarıyla küçük meydana gelir. Nağmelerden birinin 3, diğerinin 2 olması gibi.

Şerefte onu  $1 + \frac{1}{3}$  (misil ve üçte bir oranı) takip eder. Aralarındaki fark küçüğün üçte biriyle olur. Küçüğün üçte biri kuvvet olarak küçük gibidir. Yakınlıkta birinci oran izler. Onun iki kere tekrarıyla küçük meydana gelir: Sayılarından biri 4 diğeri 3 olan nağme gibi.

Bunların ikisi bu bölünmede işaret ettiğimiz manadan dolayı gerçekten faziletlidir. Onları diğeri misil ve cüz oranları takip eder; onların hepsi uyumludur. Ancak misil ve sekizde bir ( $1 + \frac{1}{8}$ ) in, diğeriinde olmayan başka bir özelliği vardır. Biraz sonra mana olarak onu açıklayacağız.

Misil ve yarım ile misil ve üçte bir oranının üstünlüğü için şöyle denmiştir: Bu ikisi misil ve cüzlerin diğeri kalanlarından daha üstündürler. Çünkü bakiyeleri arasındaki farklılık büyük kesir iledir. Büyük kesir, sayı olarak yarımı veya ondan azını aşmaz. Bu sıfat yarım ve üçte birden başka sıfatta bulunmaz.

Dörtte bir ve ondan sonrakiler sayı olarak ya yarımı ya da yarımından aşağı olanları aşar. Yine bu ikisinin üstünlüğü hakkında şöyle denmiştir: Çünkü zayıf olan

birinci oran gerçekten çok şerefli dir.

(23. Sayfa)

Onların bölünmesini aralıkların bölünmesi konusunda açıklayacağız.

Kuvvete ait farklılıkla farklılaşmanın kısımlarından ikincisi, farklılaşmanın bi'l-kuvve farklılık gibi olmasıdır. İki nağmeden biri diğerinin katıdır. Aralarındaki fark suğrânın misilleriyledir. Farklılaşmış olanda suğrâ bi'l-kuvve fark gibidir. Çünkü onun tekrarı farkı meydana getirir. Bu kısım katlar oranıdır.

Katların ilkinin oranı üç kattır. Çünkü aralarındaki farklılık suğrânın iki kere tekrarından meydana gelir. Nağmelerin birinin sayısının altı, diğerinin iki olması gibi. Onu dördün katları izler. Bu sebebini daha sonra açıklayacağımız üzere üçün katlarından daha üstündür. Sonra beşin katları oranı gelir. Sonra diğer katların oranı gelir. Bunların hepsi uyumludur. Bunlar aslî uyumlardır. Birinci uyumla uyumlu olarak isimlendirilir.

Bunlardan büyük olan, iki kat oranıdır ve ellezi bi'l-küll olarak isimlendirilir. Üç kat oranı, ellezî bi'l-küll ve'l-hamse olarak isimlendirilir. Dört kat oranı, ellezî bi'l-küll merrateyn olarak isimlendirilir. Diğer katların oranı onu takip eder.

Orta aralıklar, beşli (ellezî bi'l-hamse) olarak isimlendirilen misil ve nısıf ( $1 + \frac{1}{2}$ ) ile dörtlü (ellezi bi' erba') olarak isimlendirilen misil ve sülüs ( $1 + \frac{1}{3}$ ) oranıdır.

Küçük aralıklar ise  $\frac{1}{4}$  oranıyla başlayarak artan diğer misil ve cüz oranlarıdır.

Ancak bu oranlardan imkan ölçüsünde insan için en faziletli ve en güzel şekilde kullanılanı, aralarında farklılık cidden, küçüklük ve azlık olarak işitme hissini geçecek kadar az ve küçük; uzaklık olarak aralıklarının iki ucu çok uzak olmayan oranlardır. Onların boğaza ve aletlere uyumları zor olur. Büyük aralıkların en çoğu, dört kattır; bu dört misil oranıdır ve çift oktav olarak adlandırılır.

(24. Sayfa)

Payı paydasından bir sayı büyük olan aralığın en küçüğü, notalarından biri diğerinden yarımın yarısının yarısının yarısı oranıyla artan orandır. O,  $1 + \frac{1}{36}$  oranına yakın bir orandır; bu, tanini olarak isimlendirilen  $1 + \frac{1}{8}$  aralığının çeyreği oranıdır. Bu, öneminden dolayı misil ve yarım (beşli) ve misil ve üçte bir (dörtlü) gibi diğer misil ve cüz oranlarından faziletlidir. Biraz sonra açıklayacağımız üzere, onunla beşli olarak isimlenen aralık, dörtlü aralıktan artmış olur.

Bu orandaki veya bu kuvvetteki aralıkların nağmeleri uyumludur. Bu nispette olmazsa veya kuvvet olarak bu kuvvette olmazsa uyumlu değildir. Kuvvette orandan aralığın iki nağmesinden birisinin kat oranı veya yarısı olmasını kastediyorum. Bu aralığın iki nağmesinden birisiyle birinci uyumla uyumludur. Bunlardan ikinci nağme müşterektir. Misal: İki nağmeden biri 8, diğeri 3 olsun. Bu, kullanılan hissedilen bir uyumla uyumludur. Burada kat oranı veya payın paydadandan bir fazla olma oranı yoktur.

Burada sebep şudur: Katların oranı diğerk aralıklarla uyumlu sayıda olur ve iki nağmeden her biri diğerkinin yerini alır; yerine geçer ve ona bedel olarak aletlerde kullanılır. Bu durumda melodide eksiklik meydana gelmez; çünkü onların ikisi bir nağmedir.

Bu uyumlu olan başka iki nağme arasında olursa, nağmenin yerine onun katı ya da yarısı bedel olarak alınır. Burada diğerk nağmeye birinci orandan başka bir uyum oranı ortaya çıkar. Bu misalde atılan birinciden bedel olması uygun olduğu için (daha önce geçen), ikisinin sayılarından sekiz, dördün yerine geçer. Dördün üçe oranı olur ki bu uyumludur. Üç bedel olarak da onun katı olan altı alınır. Altı ile sekiz arasında da uyum oranı olur.

Bu uyumlarda pestlik, birinci uyumla uyumlu aralığın pestinin katının alınmasıyla; tizlik de onun tizinin yarısının alınmasıyla elde edilir. tizliğin katı pestlik veya pestliğin yarısı tizlik olur.

(25. Sayfa)

Bu uyumlar ikinci uyum olarak adlandırılır.

Nağmelerin oranı şöyle sınırlandırılarak zikredilmiştir : Katı ve bir parça fazlası oranı olan; katı ve iki parçası fazlası oranı üzere oranlanan; biri diğerkinin dörtte üçü ya da beşte dördü gibi ardışık sayılar düzeni üzere belirli bir sayıdan başlayarak birden çok parçayla artan bütün aralıklar ikincil uyumla uyumlu aralıklardır.

Şu oranların hepsi uyumludur: Katlar oranı ve payı paydasından bir parça fazlasıyla artan oranlar; katı ve parçası oranı; katı ve iki kısmı oranı; ardışık sayılar düzeni üzere belirli bir sayıdan başlayarak çok parçayla artan orandaki aralıklar uyumludur.



## ARALIKLARIN ÇEŞİTLERİ

Aralıkların azlığıyla ve nağmelerin kolaylığıyla, fazilet ve güzellik olarak melodi tamamlanmış olmaz. Bilakis lahnî nağmelerin sayısının çokluğuna ihtiyaç vardır. Özellikle çift oktav aralığı arasındaki şekillenmiş büyük ve orta aralıkları koydular. İki tane oktav aralığı meydana geldi. Sonra orta aralıklardan her birisinde mümkün ve muhtemel olanı düşündüler. Bunların her birinde iki aralık meydana geldi. Onlardan biri beşli, diğeri dördlüdür. Bunlar aralıkların orta olanlarıdır.

Çift oktav aralığı, iki tane dördlü, iki tane beşliden meydana gelir. Sonra beşlilerin her birinde dördlü farz etmişlerdir. Bunların her birinde tanîni aralığı artmıştır. Dört tane dördlü aralık ve iki tanîni meydana gelir. Böyle olursa lahnî aralıkların olması gerekir.

Ancak bu bölümlene iki tanîni aralığı dışında lahni olarak isimlenen küçük aralıkları oluşturmaz. Orta ve büyük aralıklar az sayıda olduğundan, bu aralıklarla lahinde çok nağme meydana gelmez.

(Sayfa 26)

Ayrıca onların iki yanına ulaşılmaz; çünkü boğazın onu uygulaması zor olur. Dördlü aralıkların her biri, mutedil melodilerin kullanılmasıyla hasıl olan lahni aralıkları içerir; lahni aralıklar boğazda kolay uygulanır.

Bu itidali lahniyyattan üç aralığın devamında buldular. Çünkü onun ikiye bölümü nağmede aşırı uzaklaşmayı; dörde bölünmesi, aralarının aşırı yakınlaşmasını gerektirir.

Aletle ilgili başka bir sebeple de bu sayıda itidal gördüler. Başlangıçta ud aletinde avucun sakin ve parmakların hareketli olarak nağme yerinde gezindiğini gördüler. Avucun sabit kalıp, parmakların hareket etmesine yetecek kadar olan miktar, aletin dörtte biridir. Dörtte birinin üzerine serçe parmağı perdesinin ilkini bağladılar. Dört parmak, bu dörtte birin iki sınırı arasında uygulama yapar. Serçe ve işaret parmaklarının kullanıldığında orta ve yüzük parmaklarının beraber kullanımı zor olduğundan; yüzük parmaksız orta ya da orta parmaksız yüzük parmağı kullanılır ve dört nota şöyle şekillendirilir: Telin açık pozisyonu, işaret parmağı baskısı, orta parmak baskısı, serçe parmağı baskısı veya telin açık pozisyonu, işaret parmağı, yüzük parmağı baskısı, serçe parmak baskısı. Bunlar üç aralığı içerirler.

## CİNS VE ÇEŞİTLERİ

Üç aralığı içeren dörtlü, cins olarak isimlendirilir. Bu dörtlü aralık, zikredilen şu üç sınıfa ayrılır. Bunların her birinin belirli isimleri vardır:

Onlardan biri: kavî cinstir.

Diğeri : Rahve

Diğeri: Mu'tedil

Rahve mülevven; mu'tedil, râsim olarak isimlendirilir.

(Sayfa 27)

Sonra onlar lahniyyatın en iyisini gördüler, bu, daha önce konusu geçen küçük aralıklardan tanîni aralığıdır. Bu gerçekleşen taksim, mu'tedile yakındır. Dörtlüyü iki tanîni ve tanîninin yarısına yakın aralık olan bakiye aralığına böldüler. O, uyumlu olmaya yakın aralıktır. Dörtlü, tanîni, tanîni ve bakiyeden meydana gelmiştir. Bu, kavi cins olarak isimlendirilir; çünkü onun kullanımı nefis kuvvetini ortaya çıkarır. Başlangıçtaki konuda açıklaması geçtiği üzere nefsi kuvvete sevkeder. Bu bölünmeyle meydana gelen cinsin, bu şekillerden biri üzere olması muhtemel olur:

1. Tanîni, tanîni, bakiye.
2. Tanîni, bakiye, tanîni.
3. Bakiye, tanîni, tanîni
4. .Bu, tanîninin tekrar ettiği cinstir.

Sonra bakiyenin tekrarını yapmak istediler; cinsi şöyle oluşturdular:

Bakiye, bakiye, bir buçuk tanîni: bunu mu'tedil cins veya râsim olarak isimlendirdiler; onun kullanılması nefsi zor durumda bırakır. Çünkü nefiste gerçekleşen kuvvetli nağme, zayıflığa geçer. Kopmadan, çaresizlik duygusundan dolayı zayıflık gösterildiği zaman nefis onunla harekete geçer; onu ilk defa yapmayı ve şekillendirmeyi isteyen nakkaşın resim yapması gibi. Yine cinsin bu şekillerden birisiyle tertiplenmesi muhtemeldir:

1. Bir buçuk tanîni, bakiye, bakiye.
2. Bakiye, bir buçuk tanîni , bakiye.
3. Bakiye, bakiye, bir buçuk tanîni

(28. Sayfa)

Ona karşılık olarak kuvvetliye karşı zayıf cinsin olmasını istedikleri zaman nefiste tam olarak zayıflık meydana gelir; kopma gerçekleşir. Bakiyeyi destek yaptılar. Bakiyeyi yarım bakiye olacak şekilde iki kısma veya tanîniyi dörtte bir olacak şekilde dörtte bire böldüler ve onu irha olarak isimlendirdiler. Onları dörtlünün içine koydular. Dörtlünün tamamlanmasına tanininin katı olan aralık kalır.

İrhanın tekrar olmasını istediler- mezkur maksat için- iki tanîni ve irha meydana gelir. Bu cinsi rahve veya mülevven olarak isimlendirdiler. İnhizal tam olarak yerine getirilirse, şekil verenin bütün şekilleri resmettikten sonra renklendirmesi gibi şu vecihlerden biri yine ihtimal olur:

1. İki tanîni, irha, irha.
2. İrha, iki tanîni, irha.
3. İrha, irha, iki tanîni

Ancak mûsikîciler bu aralıkların ancak bitişik olarak mu‘tedil ve rahve cinsten kullanıldığını zikrettiler. Bu nağmeler tevatür nağme olarak isimlendirilir.

Mûsikî ile ilgilenenler, bu bölümlenmelerle genel olarak yeni cinslerin meydana geldiğini tespit ettiler. Bu ve diğerleri de bu kapsama girer. Bununla, uyumlu lahinlerden bir çok diğer nağmeler meydana gelir. Bu türlere üç cinsten çok çeşit dahil olur. Çokça zikredilen çeşitlerden fazladır. Şöyle dediler:

(Sayfa 29)

Aralıkların, ya kavî lahnî aralıklarının onda galip olduğu, her iki aralığının toplamının üçüncüden daha büyük olduğu kavî cins olarak adlandırılan dörtlü aralıklardan oluşması gereklidir; ya da böyle olmaz; bilakis onun aralıklarından biri iki kalanın toplamından daha büyük olur, bu zayıf cins olur. Sonra bu aralığın , iki bakiyenin toplamından büyük olmasıdır, ya da iki toplamın katından noksandır; râsim cins olarak isimlenir. Ya da bu iki toplamın katından noksan değildir; bu mülevven cins olarak isimlendirilir. Bu şekilde,  $1+1/4$  den başlayan lahni aralıklardan dörtlüyü kapsar,  $1+ 1/ 36$ 'da biter; o, küçüklük olarak aletlerde ve boğazda kullanılması son derece mümkün olan; gaye olarak farz ettiğimiz en küçük cinstir.

Ancak bize ve bizden önceye göre iş bu şekildedir. Birinci şekildeki cinslerde

kullanılması muhtemel olan nağmeler, melodide kullanma ve işitmeye göre; bakiyeler, irhalar ve diğerleri, aynı işi yaparlar; birbirlerinin yerine kullanırlar. Fakat onların hangilerinin birbirlerine yakın olduğu ayırt edilemez. Bundan dolayı, tanîniyi on iki aralık nağmesini ona ekleyerek kullanırlar. On üçlü aralığa Zelzel vusta perdesini bağlarlar. Bazıları nağmeyi serçe parmağı yönüne; bazıları işaret parmağı yönüne bağlar. Bazıları onu işaret parmağı ile serçe parmağı arasında vustaya bağlar. Aralarındaki farkı ayırt edemezler ve yine onlar, bakiye ile iki vusta arasında olan aralığın arasını fark edemez ve onlardan birini diğerinin yerine kullanırlar.

Cinslerin bölünmesi ile ilgili bilgiler özet olarak: aralığın aralığa toplanması durumu, aralığın aralıktan çıkarılması, aralıkların katlanması ve bölünmesidir. Bu aşağıda gelecek şekildedir:

(30. Sayfa)

### CEM'UL- EB'ADİ VE TEFRİKIHA

İki aralığın toplanması, aralığın iki notasından birini - tiz ya da pest taraftaki diğer aralığa ortak yapmak demektir. İki tarafın oranının birleştirilmesidir.

Buna örnek: Tanîni aralığını dördü aralığa birleştirmek istiyoruz. Sanki dokuzun sekize oranını altıya toplamak istiyoruz; sekiz ve altı sayısını- bunlar, misil ve üçte bir oranıdır (  $1+1/3$  )-pest yönünden ekleriz- ona  $9/ 8$  sayısını ekleriz, onun sekize oranı, misil ve sekizde birdir. Bize dokuzun sekize nispeti hasil olur. Dokuzun sekize oranı ve sekizin altıya oranı- sekiz aralarında müşterektir- bundan dokuzun altıya oranı meydana gelir. O, beşli olarak isimlenen misil oranı ve yarımdır (  $1 + 1/2$  ).

Veya iki sayıyı on iki ve dokuz olarak farz ederiz. Bu ikisi misil ve üçte bir oranıdır ( dördü). Ona misil ve sekizde bir oranını ( tanîni) eklemek istersek, bu misalde tiz yönünden ekleriz -o dokuzdur- sekiz ve dokuz, misil ve sekizde bir nispetinin dokuza oranı; bundan on ikinin sekize oranı meydana gelir ve o, misil ve yarıdır (  $1+ 1/2$  ).

Ancak o , iki nağmeden birinin müşterek olması, her yerde uyumlu değildir, bunu çıkaran hesaba muhtaçtır.

Misal olarak biz,  $9/ 8$  ( tanîni) oranını, dördü denilen  $4/ 3$ 'e eklersek; iki aralığın birindeki pest sayıyı diğer aralığın pestiyle çarpmak gerekir,- ve bu şekilde

bunlar dokuz ve dördtür- otuz altı meydana gelir; en büyük tiz olur; sonra tiz tizle çarpılır ve bunlar bu misalde sekiz ve üçtür- toplam yirmi dört olur.

(Sayfa 31)

Bu en küçük tiz olur. Sonra en pest olanı en tizlerden biri ile çarparız. Bu misalde bunlar dokuz, üç veya sekiz ve dördtür. Orta kısımlar toplanır. Dokuzun üçle çarpılmasına gelince, yirmi yedi olur- o ortadır-, otuz altı ve yirmi yedi meydana gelir. Otuz altının yirmi yediye oranı, misil ve üçte bir oranıdır. Yirmi yedinin yirmi dörde oranı, misil ve sekizde birdir. Onlardan otuz altının yirmi dörde oranı oluşur. O, misil ve yarım ( beşli) oranıdır. Bu işlemde şu görülür:

Oktav ve dördlünün toplanması : o, kattır ve üçte ikidir.

Oktav ve beşlinin toplanması: üç kattır.

Dörtlü ve beşlinin toplanması; o, kattır, ellezi bi'l-küll ( oktav) olarak gelir.

Dörtlü ve tanininin toplanması beşliyi verir.

Aralıktan aralığın çıkarılmasına gelince, en büyük aralık nağmelerinden birini pest veya tiz yönden müşterek yaparız. En büyükten çıkarmak istediğimiz küçük aralığın münasebetine göre ona nağme ekleriz. En büyük aralığın iki nağmesi arasında bu nağme orta olacak şekilde, bu çıkmasını istediğimiz iki nağmeden birine oran olur. Burada nağmenin diğer nağmeye oranı kalır ki bu kalan orandır.

Burada yukarıdaki gibi hesaba ihtiyaç bırakmayan bir şekilde oran sayıları bulmak mümkündür. Eğer bulunursa meşgul olmak yeterlidir. Yoksa verilen misalde olduğu gibi, bizim zikrettiğimiz işe muhtaç olunur.

Dokuza altı oranından (misil ve yarım), tanîniyi ( misil ve sümün) çıkarmak istersek;

(32. sayfa)

sekiz sayısını aralarında orta yaparız. Dokuzun sekize oranı, misil ve sekizde bir ( tanîni) olur; sekizin altıya oranı, dördlünün oranı olur. Böylece dörtlü oranını bu orandan çıkarmayı istersek böyle yaparız. Tanîni oranı kalır. Biz bu örnekte hesapsız bir yol bulduk.

2/ 3 oranından 8/ 9 oranını çıkarmak istersek, en büyük pesti en küçük tizle

çarparız. O sekizle üçtür. Yirmi dört olur ve onu orta yaparız. Sonra pestleri çarparız. O, üçle dokuzdur. Bu yirmi yedi olur- onu en büyük tiz yaparız- Sonra en büyük tizi en küçük pestle çarparız, -iki ve dokuzdur- on sekiz olur. Onu en küçük tiz yaparız. Yirmi yedi, yirmi dört ve on sekiz ve yirmi yedinin on sekize oranı; misil oranı ve yarımır. Bundan yirmi yedinin yirmi dörde oranını çıkarırsak- o, misil oranı ve sekizde birdir. Yirmi dördün on sekize oranı kalır ve o da misil oranı ve üçte birdir.

Aralıkların katlanmasına (tad'îf) gelince; aralığın katlanması, iki notasından birine eşit iki aralık arasında ortak olacak bir nota eklemendir. Yani iki eşit aralığı kastediyorum: Bu iki aralıktan her birinin iki notası arasındaki oran, diğer iki nota arasındaki oranla aynı olacaktır.

Aralığı katlamayı istersek: İki sayıdan her birini kendisiyle çarparız. Toplamı iki taraf yaparız. Sonra iki sayıdan birini diğeriyle çarparız ve onu orta yaparız, bundan iki eşit oran ortaya çıkar. Büyük tarafın küçük tarafa oranı bu nispetin katı olur.

Onun misali: Beşli aralığı katlamak istersek  $-3/2-$  üçü (sayı) kendisiyle çarparız  $-dokuz$  olur- onu taraflardan biri yaparız. İkiyi (sayı) kendisiyle çarparız.

(33. Sayfa)

Dört olur- onu diğeri taraf yaparız. Üçü iki ile çarparız- altı olur-. Dokuz, altı, dört meydana gelir. Dokuzun altıya oranı misil ve yarımır ( $1+1/2$ ). Altının dörde oranı böylece misil ve yarımır ( $1+ 1/2$ ). Onların toplamı aralığın katıdır. Dokuzun dörde oranı, iki misil nispetidir ve dörtte birdir ( $2+ 1/ 4-$  dörtlü aralığı).

Diğeri aralıkların katlanmasında bu yolu kullanırsan, dördün bire oranı-  $4/ 1$  ellezi bi'l-küllün (oktav) katı çıkar; bu dört kat oranıdır.  $1+ 7/ 9$  oranı üzerine dörtlünün katı çıkar ve bu uyumludur. Bu misalde bulunduğu üzere dörtte bir ve iki kat oranı beşlinin katı çıkar ve uyumludur. Ve tanîni aralığının katı ise  $1+ 17/ 64$  dür ve bu oran gerçekte uyumsuzdur. Ancak uyumlu olan  $1+ 1/4$  e yakındır.

Aralıkların bölünmesine gelince: Aralığın iki eşit aralığa bölünmesi gerçekte geometrik ortanın bulunmasıyla olur.

Bu takdirde: hangi oranda geometrik ortalama çıkacağını farz etmek mümkün değildir. Ve yine onu her nispette gerçek olarak bölmek mümkün değildir- beşli ve dörtlü oranları gibi- Ancak onların arasında aritmetik veya armonik ortalamının

alınması mümkündür. Armonik ortalamayla çıkan iki oran, aynıyla aritmetik ortalama bulunan oranlardır. Ancak aralarındaki farklılık takdir ve te'hirde dir. Aritmetik ortalama, büyük oranı en az sayının yanında; armonik ortalama, büyük oranı büyük sayının yanında çıkarır.

Aritmetik ortalamanın bulunmasına gelince: iki sayı arasındaki farkı alırız ve onu böleriz:

(34. Sayfa)

Yarımı en küçük üzerine ekleriz veya en çoktan onu çıkarırız; ortalama çıkar veya onlardan her birini çarparız. Sonra aralarındaki farkı alırız. Bu işi böyle yaparız ve ortalama çıkar.

Onun misali: Beşli aralığı bölmek isteriz. -O, dokuzun altıya nispetidir- dokuzu ikiye katlarız, on sekiz olur. Altıyı ikiye katlarız on iki olur; aralarında fark altı ve onun yarısı üçtür. Onu on ikiye ekleriz veya onu on sekizden çıkarırız: on beş olur. Bu aritmetik ortalama dır. Aralarındaki fark üç üçtür.

Veya ellezi bi'l- küll ( oktav) aralığı bölmek isteriz- o sekizin dörde oranıdır- aralarındaki farkı alırız- o dörttür- ve onu böleriz. Onun yarısı iki olur ve onu dört üzerine ekleriz veya onu sekizden çıkarırız. Altı meydana gelir. Bu aritmetik ortadır. Oktav aralığı beşli ve dörtlüye taksim edilir.

Aralıkların armonik ortalamayla bölünmesine gelince (bi'l-vasitati'l te'lifiyye): O en büyük sınır oranının en küçük sınıra oranı; birinci farkın ikinci farka oranı gibidir. Birinci fark en büyüğün ortalama farkıdır. İkincisi, ortanın en küçükle farkıdır.

En küçük sınır üzerine en büyük sınır farkını alırız ve onu iki kısma böleriz. Onların birinin diğerine oranı, ilk iki sınırın birinin diğerine oranı gibidir. Küçük kısmı, küçük sınır üzerine ekleriz veya büyük kısmı büyük sınırdan azaltırız. Orta meydana gelir.

Onun misali: On iki nispetini altıya bölmek istersek- katı olan -iki yarım olarak- büyük sınır ve küçük sınır arasındaki farkı alırız- o altıdır- onu iki kısma böleriz. Onlardan birinin diğerine oranı, on ikinin altıya oranı gibidir.

(35. Sayfa)

İki kısım olur: dört ve iki; ikiyi altıya ekleriz veya on ikiden dördü eksiltiriz. İki şekilde de sekiz olur -o vasitadır- ve kat nispetini dörtlüye ve beşliye taksim

ederiz. On ikinin sekize nispeti, misil nispeti ve yarısıdır (1+1/2) –beşli-; sekizin altıya nispeti, misil ve üçte biridir (1+ 1/ 3) -dörtlü-.

Kat nispetini aritmetik ortalamayla taksim edersek yine sözün başında geçtiği gibi, doğrudan doğruya iki oran arasındaki bölmemize bölünür. Böylece aralarındaki farkı alırsak –o altıdır- onu üç üç iki yarıma böleriz ve üçü altıya ekleriz veya onu on ikiden çıkarırız. Her birinden iki şekilde de dokuz olur- ve o ortadır- kat nispeti, dörtlüye ve beşliye bölünür. Bu, on ikinin dokuz nispetidir; misil ve üçte birdir (1+ 1/ 3)- dörtlü- ve dokuzun altıya nispeti; misil ve yarım (beşli) dir. Ancak bölme çeşitlerinden her biri yukarıda geçtiği gibi diğerinin aksi üzerinedir.

Eğer aralığı iki kısımdan çoğa bölmek istersek: onu aritmetik ortalara böleriz. Böylece iki taraftan (pay ve payda) her birini, bölme gerçekleştirmek istediğimiz sayıyla çarparız, sonra farkı alırız ve en küçüğün üzerine bir olarak ekleriz. onlardan toplanan üzerine bir ve yine topladığımızın üzerine bir olarak ekleriz. Sonra bu minval üzere devam eder.

Buna misal: Tanîni aralığını dört kısma bölmeyi istersek; iki sayıyı dokuz ve sekiz olarak farz ederiz -onların nispeti tanînidir- onlardan her birini üçle çarparız, yirmi yedi ve yirmi dört meydana gelir. Aralarındaki fark üçtür. Yirmi dört üzerine bir ekleriz; yirmi beş olur; diğerine bir; yirmi altı olur ve diğerine bir ekleriz; yirmi yedi olur.

(36. Sayfa )

Bu yolla tanini dört kısma bölünür; her kısım irha olarak isimlenir; bu, tanîninin dörtte biridir.

## EL CEM‘

Cem‘, nefiste tasarlanan birden çok cinsin bir araya gelmesiyle oluşan lahnî aralıklar topluluğudur. Aletlerde kullanmak ve lahin te’lîfinde üzerinde uygulama yapmak için hazırlanır. Onun nağmeleri tekrarlı olarak ve peş peşe gelir. Bir kısmı kâmil, bir kısmı kâmil kuvvetinde, bir kısmı da nakıstır.

Kâmil cins: Onun iki tarafı çift oktav oranı üzerine olandır. Büyük, orta ve lahnî aralıkların tamamını içerir. En pest, sonra en tiz oktav olmak üzere düzenlenir; dört tane dörtlü ve iki tanîni; dörtlülerden her biri cinslere bölünür; lahnî aralıkları içerir. Bu kâmil aralığın, on dört aralık ve on beş nağme içermesi gerekir.



	T	ا	1
	T	ب	2
	B	ج	3
		د	4
	T	هـ	5
	B	و	6
	T	ز	7
		ح	8
	T	ط	9
	B	ي	10
	T	ك	11
	T	ل	12
	B	م	13
	T	ن	14
	T	هـ	

(Sayfa 38)

Onun nağmeleri: Bamın mutlakı, onun sebbabesi (işaret parmağı), bınsırı (yüzük parmağı), hınsırı (serçe parmağı) ve mutlak mesleştir.

Meslesin işaret parmağı, onun yüzük parmağı, serçe parmağı, o, mutlaku'l mesnadır.

Mesnanın işaret parmağı, onun yüzük parmağı, serçe parmağı, o, beşinci telin mutlakıdır.

Beşinci tel işaret parmağı- onun yeri en alt zir perdesi - beşinci yüzük parmağı teli- veya onun yeri en alt zir teli.

Bi'l-kuvve kâmil cem': Kâmil cem'in yerine geçebilen; nağmelerden her birinin kâmil cem' nağmelerinden birinin yerine geçebildiği cem'dir. Bu, çift oktavda yarısından her birinde bölünme bir birine benzemeyen şekilde olursa olur. Oktavın tiz nağmelerinden her biri, diğer oktavda ona denk olan nağmenin yerine geçer. Aslında yarısı veya katı olması değildir.

Birinci oktav birinci kamil cem' kuvvetinin hepsinin yerine geçer. Her nağmenin bir kere kullanılmasıyla, diğer oktavda karşısındaki notanın yerine geçer. Bundan dolayı mizmarlarda yedi delik üzerine kısaltılır. Bu cem'in notaları sekiz tanedir.

Çift oktavın bölünmesi yarısından her birisinde bu şekilde benzer olarak gerçekleşmezse her iki yarımından birinin diğerinin yerine geçmesi mümkün değildir. Notalardan biri diğerinin yerine geçmez.

(Sayfa 39)

Eksik cem': Oktav aralığından daha az aralıkları ve daha az notayı içine alan cem'dir.

Cem'lerin en küçüğü, beşli aralık notalarının toplamıdır. Dörtlü aralık notalarını cem' yapmaya gelince, gerçekten lahnin güzeli veya kısası olur. Çünkü çift oktav dört tane dörtlü aralığı kapsar, bunlardan her biri bakiye ve iki tanîniye bölünür. İlk olarak dörtlü olanı farz etmek mümkündür. İkinci dörtlü onu takip eder; ikisi birbirine bitişik olur. Bunun tanîniyle ortalanması mümkün olur. Bunlar şu şekilde sıralanır:

Peş peşe olarak: Tanîni, tanîni, bakiye ve tanîni, tanîni, bakiye (ve tanîni)

Tanîniyle ortalamaya gelince: Tanîni, tanîni, bakiye, tanîni; tanîni, tanîni ve bakiye.

İki tanîninin üçüncü ve dördüncü dörtlünün tertibinden sonra peş peşe gelmesi mümkündür. İlk iki dörtlü bitişik olur; nağme ortak olmaksızın diğer iki dörtlü onu takip eder.

(40. Sayfa)

Zaid olan iki tanîni diğer bölüme tehir edilir. Bu bitişik cem' olarak isimlenir.

Tanîninin birisinin ilk iki dörtlü aralığı ile ikinci dörtlü aralığın arasına gelmesi mümkündür. Diğer tanîni sona ertelenir. Bu cem' munfasıl (ayrı) cem olarak isimlenir.

Muttasıla örnek: Tanîni tanîni bakiye; tanîni tanîni bakiye; tanîni tanîni bakiye; tanîni tanîni bakiye, ve tanîni tanîni.

Munfasıla örnek: Tanîni tanîni bakiye; tanîni tanîni bakiye ve tanîni; tanîni tanîni bakiye, tanîni tanîni bakiye ve tanîni

Muttasıl cem'de zaid olan taraflardan her birinin gerçekte oktav olan tiz tarafta olması uygun olur. İkisinden birinin cinsin ortasında olması ve ikisinin oktavın tiz tarafında olması gerekir -birinci ya da ikinci- ikincinin ise diğerinin ortasında olması uygun olur.

(Sayfa 41)

Bitişiklik ve ayrılık çift oktavda olur. Bu ikisi oktav ve dörtlüde ve oktav ve beşlide olur.

Bazen cinsler, onların aralıkları ve iki tanîni tek bir bölünme üzere olur; bir düzen ortaya konur. Bu, ğayri müstahîl ve ğayri müteğayyir (değişmez) olarak isimlendirilir.

Bazen farklı çeşitlerdeki cinslerde gerçekleşir ya da çeşitleri bir, konumları farklı olarak gerçekleşir: müstahîl ve müteğayyir (değişken) olarak isimlendirilir.

## İNTİKAL

İntikal, nefiste tasarlanmış cem‘ üzerine notaların sıralanışı ve ortaya çıkarılması, kurulması; bunları çıkaran aletlerde nağmelerin çıkarılmasıdır. İntikal ve başlangıcın bununla gerçekleşmesi ya pest taraftan inici olarak tize veya tiz taraftan çıkıcı olarak peste olur. Veya ortadan inici olarak bir kere tize veya çıkıcı olarak bir kere peste olur.

Başlangıç nağmeleri ya tekrar eder ya da ondan intikal eder ve tekrar: nağme üzerinde kalıştır.

Çıkıcı veya inici intikal ya başlangıca dönmeksizin gayeye ulaşmaktır; buna müstakim (doğru) intikal denir. Ya da başa ya da başa yakın yere dönüş olur; buna dönücü intikal denir.

Dönüş ya bir kere olur: tek dönücü (râciu’l ferd) olarak isimlendirilir ya da peş peşe tekrar tekrar olur: Mütevatir (peş peşe) dönücü olarak isimlenir.

(Sayfa 42)

Mütevatirde dönüş ya aynıyla başa olur, şöyle isimlendirilir: Râciu’l müstedir (yuvarlak-daire şeklinde); ya da başlangıçtan başka bir yere olur: raciu’l madla‘ ( çokgen- kıvrımlı) olarak isimlendirilir. Râciu’l-madla‘ ya çokgen oranının eşitliğinin olduğu nizamın korunmasıdır ya da kenar oranları farklı olup nizamın korunmamasıdır.

Böylece (râci) ferd dönüş ya başlangıca dönüş olur ya da başlangıca olmayan nağmeye olur, ilki lahikan (peşi sıra gelen) olarak isimlendirilir; ikincisi ise mahallen (konumsal) adını alır.

Bu kısımlardan her biri (dönücü) ferd ve mütevatir ya tekrarlı ve kalışlı olur veya tekrarlı ve kalışlı olmaz.

Çıkıcı veya inici bütün intikaller ya cemaada -skalada- nağme tertibi üzere olur; muttasıl olarak isimlendirilir veya bunu aşar ve tâfir intikal (sıçrayan) olarak isimlendirilir. Tâfirin, nağmeden onunla uyumlu olan nağmeye; ancak devirlerin başlangıcında olması gerekir. Yarım ve kata geçiş, nağmeler üzerinde kalış hükmündedir. Ancak o bir süslemedir. İntikaller üzerine kelam ekseriyetle budur.

İki nağme veya daha çoğu farz edilirse, onun üzerine intikal bu şekilde olur, iki nağmenin farz edilmesine gelince, bu konuda intikal ya eşitlik üzerine olur ya da

farklı olur.

Eşitlik üzerine olan: Ya onlardan her birisi tek nağme olarak alınır, örnek:

A B

Veya bunlardan her biri diğeri gibi tekrarlanır, örnek:

AA BB veya AAA BBB

Farklı olana gelince: Onlardan birinin tekrarlanması ve diğerrinin tekrarlanmaması, örnek:

AAB veya AAAB veya ABB veya ABBB

(Sayfa 43)

O, tek nağmeye dönülmeyen şekildir veya farklı sayıda tekrar olur, örnek:

A A B B B veya A A A B B

Üç nağme farz edilirse, onun üzerine intikal, bu şekillerden biri üzerine olur.

A B C

A A B B C C

AAA BBB CCC

AA B C

A B B C

A B CC

Bazen sayılarının farklı olması mümkündür. Bu durumda dört veya daha fazla nota ya ittisal ya da tâfir olarak farz edilir.

Sonra gazab karakterini hikaye eden tiz nağmeye intikal olur. Peste intikal, dirayet (anlamak) ve yumuşak huyluluk karakterini hikaye eder. Dönücü çıkışa eklenen inici üzerine intikal, nefse, hüznü muhayyile ile beraber kuvvet, şeref, enerji, azim verir ve onun zıddı, hüznü beraber hakka yönelen lezzet hali verir.

Cinsler ve cinslerin aralıkları üzerinde intikaller de intikal çeşitlerindedir. Hakikatte intikaller cinslerde olur; birbirinin içine girmek yoluyla olur. Çünkü dizide her çeşit cins bulunmayabilir. Cinsleri başka çeşitli cinsler takip eder; notalarda intikallerin meydana gelmesi gibi cinslerde de intikaller meydana gelir.

(Sayfa 44)

Bu işler, melodi kompozisyonu yapabilmek için düzenlenmiş işlerdir. Bu ona ulaşmak için kolay yoldur.

### EL-ÎKA‘

Aralarına zaman girmeksizin, nağme yapılan notaların melodi oluşturması mümkün değildir. Zira melodi, arasına zamanların girdiği peş peşe notalardan te'lif edilir. Araya giren zamanların miktarları ya hissedilir ya da hissedilemez. Bu iki şekil üzeredir:

Bunlardan birincisi: Vuruştan sonra yeni vuruşun oluşumu, hissedilen şeyin devamlılığıyla bir hareketten meydana gelir. Bu durumda iki vuruş, bir vuruş gibi olur ya da böyle olmaz.

Diğeri: Konumu birbirine yakın olan iki vuruşun, bam ve mesles üzerinde uygulanması gibidir. İkincisi, iki vuruş enstrümana bir hareketle vurulmuş olmaz; bilakis hareketten sonra acele edilen bir hareket gelir. Sanki birinci vuruşun notası, boğaz sesinden ortaya çıkan notaya, üflemeli çalgı üflemeye ya da rebab yayı çekmeye benzemesi için tehziz ve ter'üd yapılarak uzatılmaya çalışıyor gibidir. Bu nağmenin bir nağme olmaktan çıkması değildir.

Miktarı hissedilen zamana gelince; ikinci vuruşun yeniden akla gelmesidir; birinci vuruşu diğerinden, aralarında hissedilen zaman ayırır.

Îkâ‘, vuruşların zamanı için takdir edilmiş herhangi bir ölçüdür. Vuruşlar seslendirilmiş olursa, îkâ‘ şiirsel melodisel olur; harflerden meydana getirilirse- düzenlenmiş sözlerden- îkâ‘ şiirsel olur. Onun kendisi tam îkâ‘dır.

(Sayfa 45)

Vuruşların arasına giren hissedilir zamanlar bazen farklı olabilir. Onların bazıları daha kısa olur ve bazıları daha uzun olur. Kısa zamanların vuruşların arasına girişi uzun zamanın girişi gibi değildir. Îkâ‘da zamanın takdir edilmiş ölçüsünü korumak gerekir.

Zamanın ölçüsü, süratin ve yavaşlığın olmadığı bir hareketle olur. Belirli mesafe kat eder; sonra bu yol üzere hareketlerin devamlılığı korunur.

Sonra etrafında sürati ve yavaşlığı farklı olmayan ve mesafe olmayan vuruşlar meydana getirilir. Çünkü ikisinden birinde farklılık olursa îkâ'da eksiklik olur. Îkâ'dan çıkılmış olur.

Sonra belirli mesafe üzerine sürat ve yavaşlıkta mertebelerin hızı farklı olabilir. Her mertebenin vuruştan vuruşa geçmek için ondan daha kısa zaman olmayan özel zamanı olur.

Ama bu mertebelerin bazıları îkâ'ı yavaş, bazıları hızlı yapar. Bütün îkâ'larda, her tabakanın kendi yolu üzere, çabuk olmaksızın tertile veya tertilden çabuğa icra edilmesi, her tabakanın hakkındandır.

Ancak, îkâ'ların hızlı olması, iki vuruş arasına giren zamanın vurulan şeye intikal ve ondan dönüşten oluşan sürenin en kısa zaman olmasıdır. Muttasıl veya yuvarlak şey oranı üzerine hareket olmazsa; bununla sınırdan intikale; sonra ona intikale ihtiyaç olmaz. Çünkü hareket bu şekilde olursa; en kısa zaman, zikredilen iki zamandan te'lif edilmiş olmaz. Bilakis bu iki halde en kısa zaman, devam eden vuruş zamanının başlangıçta çıkan devam eden vurulan şeye oranıdır.

Dokunma zamanı ise îkâ'da hareketler arasındaki fasıla zamanıdır. Çünkü başlangıcı ve etrafı gibi veya küçüklüğünden dolayı hissedilmeyen parça gibi olur.

Bu zikredilen iki zamandan oluşmuş zamandır; bundan vurulana intikal zamanını kastediyorum.

(Sayfa 46)

Îkâ'ların hızında en kısa olmasına hükmettiğimiz ondan intikal zamanını kastediyorum. Bu, (ayar) birim zamandır. Bu, onun bilinen yarısı olursa sanki hissedilmez. Yarım ile iki intikal zamanından birini kastediyorum. O, iki yarım olacak şekilde bölünürse bölünmüş olmaz. Bir vuruştan başka vuruşa intikal zamanı olması sıfatıyla aslında bölünme değildir.

Bu îkâ' zamanı- noksanlık ve fazlalık yönünden onun sınırı- sürenin uzunluğu ve fazlalığının, aslında îkâ'ın kesildiğini düşündüren miktara ulaşmaması gerekir. Aralarındaki zamandan sonra hayalde onun etkisinin yavaş yavaş sona ermesi ve başlayan vuruştan sonra vuruşun gelişi dolayısıyla, îkâ' nefiste yeniden akla gelmez. Bilakis iki vuruş arasındaki sınırın zamanın uzunluğu dolayısıyla buna götürmeyecek miktarda olması gerekir. Bu miktarı tecrübe ortaya çıkarır; düşünceyle ona ulaşmak

mümkün değildir.

Bazıları bu zamanın sınırını, ölçüt olan zamanın üç katı yaptılar; bazıları onun dört katı yaptı. Bu zamanın hayal edilmesinde harflerin desteği vardır. Bu harflerden bir kısmı habsî harflerdir. Bunlar şu on harftir:

ب ت ج د ط ق ك ل م ن

Diğer harfler tesrîbî harflerdir.

Tesrîbî harflerin en kısa zamanı habsî harflerin zamanı gibidir. Habsî harflerin zamanını, harflerin işitme zamanının ölçüsü yaparız. Bu ölçü zamanını tesrîbî harflerle değil, habsî harflerle yapmak gerekir; bunun da en iyisi: ‘te’ dir.

Habsî harfler bazen sakin bazen harekeli olarak işitilir; ölçü zamanının yarısında sakin olarak işitilir ve ölçü olan zamanda harekeli işitilir.

(Sayfa 47)

“Te” zamanı, ölçü zamanına denktir. “Te” ye sakin harf eklenirse “ten” gibi olur. Bunun ölçü zamanının katında gerçekleştiği zannedilir, bu yanlıştır. Çünkü bu zamanın katı, nun’un harekelenmesiyle “te ne” olur. Ölçü zamanının katı “te ne” ile benzetilmiş olur. “Te” zamanı hafif; “ten” zamanı sakîl olarak isimlendirilir.

Sakîl zaman vezni üzere korunursa, bu asli vuruşa tabi ve benzer vuruşlar ona dahil edilirse îkâ’da üstün sanat meydana gelir; bununla vezin korunur ve bundan çıkılmazsa hoşlanılır ve bu sanat tad’if olarak isimlendirilir.

Ve yine, takip eden hafif vuruşların bazısı hafzedilirse; îkâ’ın vezni ve zamanı korunursa, îkâ’da üstün güzellik ortaya çıkar. Bu sanat tayy olarak isimlenir. Bazen onun zamanı hafzedilir ve katlanır; bundan cilve meydana gelir; tabiata yakınlık ve güzellik gerçekleşir. Müstef’îlünün mefâilüne döndürülmesi gibi. Bu, özellikle îkâ’ süratli olduğunda olur; ağır şekilde olmaz.

Îkâ’ın aslı bazen zamanları benzeyen vuruşlardan olur; onda sadece zamanın taktîi vardır. Bazen zamanı benzemeyen farklı vuruşlardan olur. İkada orantısı korunmuş farklı vuruşla beraber-burada nağme sayıları arasında- zaman makta’ı olur. Daha sonra açıklaması geleceği üzere değişebilir.



## İKÂ‘LARIN ÇEŞİTLERİ

İkâ‘lar ve onların sayıları işlerini düşünen eskiler ve yeniler büyük karışıklık yaparak işi iyice karıştırdılar. Zannediyorum bu iş üzerinde gereğince durmadılar. Mûsikî ilminde iddia sahibi olanlardan her biri, ikâ‘ın bölünmesinde diğer yola muhalif olan,

(Sayfa 48)

burada işin özünü açıklamaya götürmeyen, onun tabiî bulunmasına ve doğruluğuna delalet etmeye ve buna uygun kullanıma götürmeyen farklı yollara doğru ilerlediler. Onlardan anlattığımız şeyin doğruluğunu söyleyen kitapları hakikaten uzaklaşmalarına ve işin özünü gidermelerine delildir.

İkâ‘ların halleri dediğimiz yol üzere özetlenebilir. Hızlı ya da yavaş bitişik ikâ‘ vuruşlarını korunmuş bir vezin üzerine farz ederiz. Sonra süratle her bir vuruşta mümkün olan hissedilir tad‘îfi (katlamayı) yaparız. Çünkü aralarındaki yakın zaman dolayısıyla küçük olmak onun kullanımına zor gelmez. Sonra her vuruşta yavaşlığın olmasıyla tayy yapılması mümkündür. Onun vuruşlarının tespit zorluğu olmamalıdır. Aralarındaki zamanın uzaklığından dolayı onun birleştirilmesini nefsin hayal etmesinin zor olmaması gerekir.

Onu herhangi bir yol üzere, zikredilen şart üzere sınırlı bitişik olarak farz edersek, nefis bunu kesik veya ayrı olarak hayal etmez. Bilakis ikâ‘ bitişik olarak devam eder. Çünkü böyle olunca, onun kullanımı güzel olmaz; nefis bununla lezzet ve güzellik almaz, bununla lahinden bir şey gerçekleşmez.

Burada gerçekten makta‘ların meydana gelmesi için, vuruşların tad‘îfi uygun olur. Bu vuruşların bazılarının hafzedilmesiyle düzen bozulmaz.

Onun şekli: ت ت ت ت ت ت her ikâ‘ın ona döndüğü asıl ikâ‘dır ve istenildiği kadar devam eder.

Vuruşlar onda makta‘ olarak hayal edilirse, vuruşlar, vuranın darbının şiddetiyle gösterilir. Bu ikâ‘ mahurîdir.

Onun vuruşlarının tad‘îfi (katlanması) ve hafzedilmesi mümkündür. Bazı vuruşlar katlanırsa lezzet farklılaşır ve mahurînin hayali onda korunmuş olarak sürdürülür.

(49. Sayfa)

İki vuruştan oluşan devirde birinciye makta‘ olarak düşünürsen düzen şöyle devam eder:

تَّ تَّ تَّ تَّ تَّ تَّ

Aslında tek vuruş ile îkâ‘ gerçekleşmez. Bu, tasarlanan devrin küçüklüğü dolayısıyla bilakis zikri gelecek olan rubai devirlerinden bir parça olur.

Böylece iki vuruştan ikincide makta‘ hayal edersen, nizam onun üzerine devam eder:

تَّ تَّ تَّ تَّ تَّ تَّ

Bu da tekli olduğu için asıl îkâ‘ olmaz; bilakis zikri gelecek olan rubâî devirlerden bir parça olur.


Böylece bu iki darbdan her birinde tayy yapılırsa, iki vuruştan birinin hazfedilmesiyle; önce bunlardan biri alınır. Sonra vuruş zamanı getirilir. Sonra devir döner, örneğin:<sup>718</sup>

ه ت ه ت ه ت

Bunların her birinde eskilerin görüşü ifade edilirse, aslen îkâ‘ın tek olması uygun olmaz. Bilakis dediğimiz gibi o, dörtlülerden parçadır.

Devri üç vuruş olarak hayal edersen; haffü’s-sakîlü’s-sânî olur. Üç vuruştan oluşan bir devirde her üç vuruştan üçüncüyü makta‘ hayal etmek mümkündür. Düzen şu şekil üzere devam eder:

تَّ تَّ تَّ تَّ تَّ تَّ تَّ تَّ تَّ



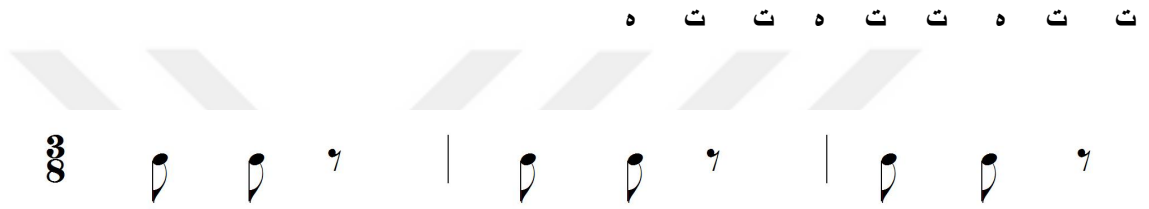
<sup>718</sup> He işaretini müellif, sukut rumzu olarak kullanır; onun ölçüsü bir nakra zamanıdır, ikada zayıf nakraya işaret olarak kullanılan (şedde) işaretinde olduğu gibi, yani günlük dilde ‘tek’ olarak bilinen işarete Rampur nüshasında bu şekilde işaret edilmemiştir, mûsikî tedvininde ben kuyruğu aşağıya doğru olana ‘düm’; yukarıya doğru olan yani zayıf nakraya ‘tek’ diyen mûsikî işaretlerine itibar ettim.

(50. Sayfa)

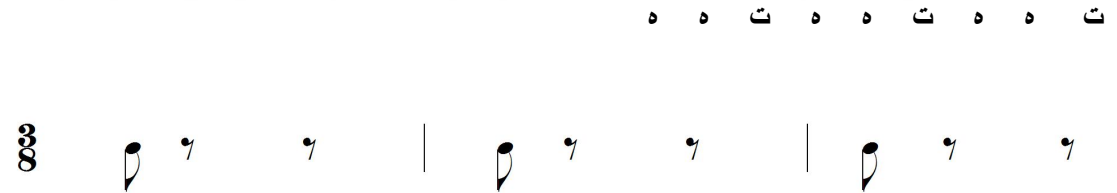
Bu asıl ikâ'dır ve hafîfü's-sakîlü's-sânî; yukarıdaki gibi mahûrî olarak isimlendirilir. Bundan dolayı ikâ'cılar, hafîfü's-sakîlü's-sânîyi, bir zamanda üç vuruş olarak ifade etmişlerdir.

Fârâbî onlardan hikaye ederek şöyle anlatmıştır: O, iki tane hafif; bir tane sakîl olandır. Hafîfü's-sakîlü's-sânîyi meydana getirir. Kindî de devri üç vuruş ve üç vuruşun tekrarı olarak düşündü.

Sonra ikâ'dan bu çeşidi şöyle hayal etmek mümkündür: İki vuruşun hayal edilmesi; üçüncünün hazfedilmesi. İkâ' bu şekilde alınır:



Onun şekli: Yukarıdaki gibi iki vuruş, sonra vuruş zamanı ve devir döner. Devirde bir vuruş hayal edilmesi ve iki vuruş hazfedilmesi mümkündür. İkâ' bu şekil üzere gerçekleşir:



Ve onun şekli: Bir vuruş, sonra iki vuruş zamanı ve devir döner.

Burada devirde önce iki vuruş hayal etmek mümkündür ve bir vuruş hazfedilir. Devri bir vuruş takip eder ve iki vuruş hazfedilir. Sonra bu şekil üzere önceden zikredilen ikâ'lardan birleşmiş gibi olur; örneğin:



(51. Sayfa)

Onun şekli: birinci devirde iki vuruş ve vuruş zamanı; sonra ikinci devirde bir vuruş ve iki vuruş zamanı; sonra bu minval üzere devam eder.

Yukarıdaki gibi bu üçlüde makta'ı birinci vuruşta düşünmek mümkündür: İkâ' bu şekilde elde edilir:

ت ت ت ت ت ت ت ت ت



Devri dört vuruş düşünürsen; dört hayal edilenlerin hepsi hezecedir. Üçvuruş ve bir vuruş zamanı hayal edilir: Bu haffü's-sakîldir.

Bu dörtlülerden hezece gelince; bütün devirlerde makta'ı birinci vuruşta hayal etmek mümkündür. Örneğin:

ت ت ت ت ت ت ت ت ت ت ت ت



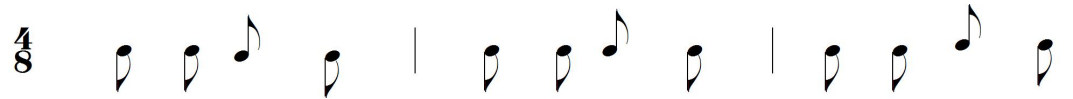
Makta'ı her devirde ikinci vuruşta hayal etmek mümkündür. Örneğin:

ت ت ت ت ت ت ت ت ت ت ت ت



Her devirde makta'ı üçüncü vuruşta hayal etmek mümkündür. Örneğin:

ت ت ت ت ت ت ت ت ت ت ت ت



(52. Sayfa)

Her devirde makta'ı dördüncü vuruşta hayal etmek mümkündür. Örneğin:

ت ت ت ت ت ت ت ت



Makta'ı her devirde birinci ve üçüncü vuruş üzerinde birlikte hayal etmek mümkündür, örneğin:

ت ت ت ت ت ت ت ت



Makta'ı her devirde ikinci ve dördüncü vuruş üzerinde birlikte hayal etmek mümkündür.

ت ت ت ت ت ت ت ت



Makta'ı her devirde birinci ve ikinci vuruş üzerinde birlikte hayal etmek mümkündür. Örneğin:

ت ت ت ت ت ت ت ت



Makta'ı her devirde üçüncü ve dördüncü üzerinde hayal etmek mümkündür, örneğin:

ت ت ت ت ت ت ت ت



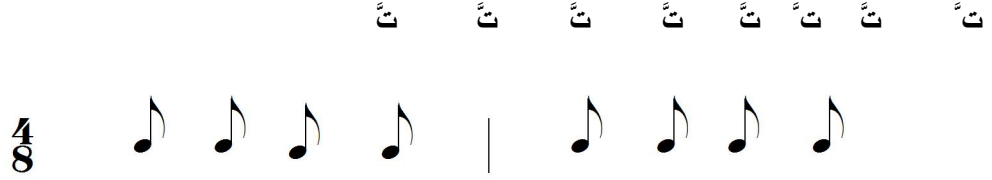
(53. Sayfa)

Makta'ı art arda gelen üç vuruş üzerine hayal etmek mümkündür. Örneğin birinci, ikinci ve üçüncü üzerinde. Örneğin:

ت ت ت ت ت ت ت ت



Her iki devri dörder vuruş ve vuruşların hepsini makta' hayal etmek de mümkündür.



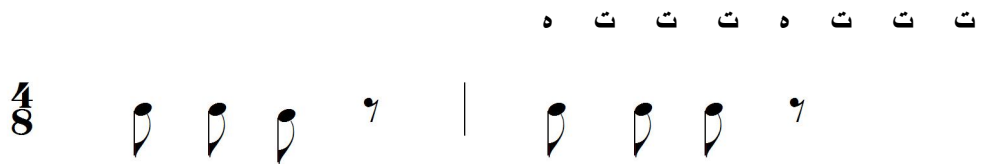
Bu örneklerin hepsi hezecedir.

Özet olarak temelde hezede devir dört vuruş üzerine hayal edilir. Hepsinin veya bir kısmının bunu kullanmasına dayanarak hezecen tam olarak dört vuruş olmasını kabul ettiler. Bundan dolayı îkâ'cılar onu hezec bir zamanda dört vuruştur diyerek ifade ettiler ve yazdılar.

Îkâ'ı sınıflandıranlardan Kindî, Fârâbî ve diğerlerine gelince onu hakkıyla yerine getiremediler. Bilakis, hafif olsun, ağır olsun ya da orta olsun, hezecen, vuruşları arka arkaya gelir, dediler. Vuruş sayısı ve devirleri konusundan, hezec şu şekilde olur diye buna işaret etmediler. Onu, yanlarına ulaşmış olandan yapmaya başladılar ve zikredildiği üzere devri hayal ettikten sonra onda tad'îf ve tayyin güzel olduğunu düşündüler.

(54. Sayfa)

Bu dörtlüden haffü's-sakîle gelince, bu dörtlünün üç olarak hayal edilmesi mümkündür. Bu halde dördüncü ortadan kalkmış olur; devir bu şekil üzere devam eder. Devrin şeklinin şöyle olmasını kastediyorum: üç vuruş ve vuruş zamanı; sonra üç ve vuruş zamanı ve onun şekli:



Bu itibarla dörtlülerde dediğimiz gibi hezec, haffü's-sakîl olarak isimlendirilir. Ancak başlangıçta konusu geçtiği itibarla hezec olur. Haffü's-sakîl, üç vuruş ve bir vuruş zamanı; sonra üç vuruş ve bir vuruş zamanı hayal edilmesiyle olur. Onda tayy

veya tad'if veya bundan başkası uygulandığında da bu vuruşlar sabittir. Bu itibarla bunun haffü's-sakîl olduğunu ümit ediyoruz. Bundan dolayı, ikacılar onu şöyle diyerek ifade ettiler ve yazdılar: Haffü's-sakîl, üç vuruş ile iki vuruş zamanıdır.

Fârâbî onların icma ettikleri konularda şöyle zikretti: Onun devirleri, birbirini izleyen iki tane üç vuruştur; sakîlü'l-evvel peş peşe vuruşlardır. Bu, sakîlü'l-evvel vuruşları arasından iki vuruşla meydana gelir.

Ve Kindî şöyle dedi: Sakîlü'l-evvel, birbirini izleyen üç vuruştur. Onun nakralarının ikisi arasında nakra zamanı yoktur ve her üç ve üç arasında bir nakra zamanı vardır.

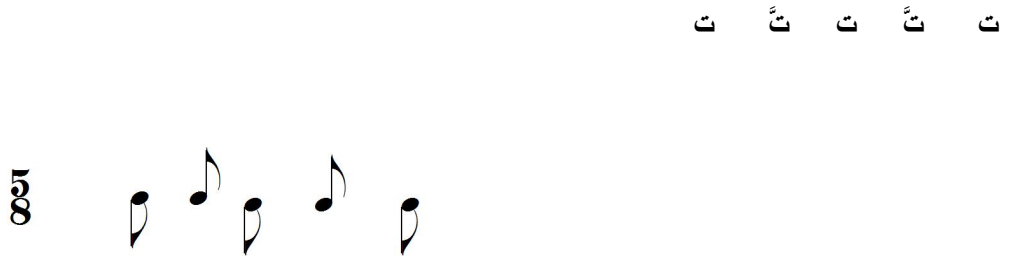
Bahsedildiği şekilde tahayyül edildikten sonra kaldırılan dördüncünün gelmesi; çok sayıda olmazsa tad'if ve tayy güzel olur.

(55. Sayfa)

Devir beş vuruş düşünülürse haffü'r-remel olur. Bir devirde beş vuruş yer alması, beşinci vuruşta makta' hayal edilmesi mümkündür.



İkinci ve dördüncü vuruşta makta' hayal etmek mümkündür. Örneğin:



Devirde iki vuruş yer alır ve üçüncü kaldırılır. Dördüncü vuruş yer alır ve beşinci kaldırılır. Devir, iki vuruş ve vuruş zamanı olur; sonra bir vuruş ve bir vuruş zamanı olur. Örneğin:



Bu ikisi her birinde kullanılan bir îkâ'dır. İki düşen iade edilirse, iki vuruş ve vuruş zamanı; sonra bir vuruş ve vuruş zamanı onda yer alan vuruşların yarısından bedel olur. Bu îkâ', haffü'r-remel olarak isimlenir. Bilakis bu itibarla haffif remel olur. Bundan dolayı îkâ'cılar onu şöyle ifade ettiler ve yazdılar: Haffü'r remel beş nakradır: iki nakra bir nakra zamanı veya iki nakra zamanıyla üç nakra.

Fârâbî onlardan hikaye ederek şöyle dedi: O, birbirini takip eden iki nakradır; iki hafif nakradır.

(56. Sayfa)

Kindî onu şöyle zikretti: aralarına nakra girmeyen iki nakra; iki nakraların arasında bir nakra zamanı.

Devirde vuruşların başka çeşit üzerine yer alması mümkündür. Birincinin yer alması ve ikincinin kaldırılması; üçüncünün gelmesi, dördüncünün kaldırılması; beşincinin yer alması; devir şöyle olur: vuruş ve vuruş zamanı; sonra vuruş ve vuruş zamanı; sonra bir vuruş. Örneğin:

ت ه ت ه ت



Tabiatın hoşlanacağı şekilde yukarıdaki gibi bu îkâ'da tad'îf ve tayy uygun olur.

Devir altı vuruş olarak hayal edilirse remel olur. Devirde altı vuruş yer almasının hayal edilmesi mümkündür. Bunlardan altıncısı makta' olur. Örneğin

ت ت ت ت ت ت



Üçüncü ve beşinci vuruşun makta' olması hayal edilebilir:

ت ت ت ت ت ت





Devirde üç vuruş yer alması ve dördüncünün kaldırılması mümkündür. Sonra bir vuruş ve altıncı kaldırılır. Devrin şekli: üç vuruş ve vuruş zamanı; sonra bir vuruş ve bir vuruş zamanı olur. Örneğin:

(57. Sayfa)

ت ت ت د ت ت ت



Bu ikisi bir ikâ'dır. Orada bulunan vuruşların hepsi bir vuruş zamanı ve üç vuruşu içeren vuruşlardan bedel gibidir. Düşen iki vuruşun gelmesiyle bir vuruş ve vuruş zamanı olur. Bu işin aksinin olması da ihtimaldir.

Bazen bu, altıncının iadesi; dördüncünün iade edilmemesi üzerine aynıyla kullanılır. Onun şekli şöyle olur: üç vuruş ve bir vuruş zamanı; sonra iki vuruş; sonra devir döner. Örneğin:

ت ت ت د ت ت ت



Bazen sakıt olmuş dördüncünün iade edilmesi; altıncının iade edilmemesi olarak kullanılır. Onun şekli şu şekilde olur: beş vuruş ve vuruş zamanı ve devir döner. Örneğin:

ت ت ت ت ت د



Bu, remel olarak isimlendirilir. Binası devirde üç vuruş ve bir vuruş zamanı; sonra bir vuruş ve vuruş zamanıdır. Böylece devir ve onu izleyen devir tamamlanır. Onda uygulama değişse bile ikinci hayal etme yine böyle olur.

Îkâ'cılar, remeli "bir zamanda ve bir hesapta iki nakra; mesela aralarında zaman kullanılan iki nakra ve sakîlü'l-evveldeki üçlü nakra zamanlarından bir zaman ve hesapsız hafif nakradır" diyerek tanımladılar.

Fârâbî, onlardan hikaye ederek şöyle söyledi: "Onun îkâ'ı ağır bir îkâ' olur; sonra iki hafif, onlardan hikaye edilen mana budur."

(58. Sayfa)

Kindî remeli şöyle zikretti: tek bir nakra ve aralarında nakra zamanı mümkün olmayan peş peşe iki nakradır. Başlangıçtaki nakra ile iki nakra arasında nakra zamanı; peş peşe iki nakra ve ikinci remel devri arasında bir nakra zamanı.

Bu îkâ'ın birincinin iade edilmesi, ikincinin kaldırılması; sonra üçüncünün iade edilip dördüncünün kaldırılması; beşincinin iade edilip altıncının kaldırılması üzerine aynıyla kullanılması mümkündür. Devrin şekli şöyle olur: bir vuruş ve vuruş zamanı; sonra vuruş ve vuruş zamanı; sonra vuruş ve vuruş zamanı; örneğin:

ت ه ت ه ت ه ت

g ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ

Birinci ve ikincinin iade edilmesi ve üçüncünün düşürülmesi üzerine hayal edilmesi mümkün olur. Sonra dördüncü iade edilir ve beşinci ve altıncı düşürülürse; örneğin:

ه ه ت ه ت ت

g ٲ ٲ ٲ ٲ ٲ

Onun şekli bu minval üzere olur: iki vuruş ve vuruş zamanı; sonra bir vuruş ve iki vuruş zamanı.

Birincinin iade edilmesi; ikinci ve üçüncünün düşürülmesi üzerine hayal edilmesi mümkündür. Sonra dördüncü iade edilir ve beşinci ve altıncı düşürülür. Örneğin:

ت ه ت ه ه ت



Onun şekli bu minval üzeredir: bir vuruş ve iki vuruş zamanı ve bir vuruş ve iki vuruş zamanı.

(59. Sayfa)

Birincinin iade edilmesi ve ikincinin düşürülmesi üzerine hayal etmek mümkündür. Sonra üçüncü iade edilir ve dördüncü, beşinci ve altıncı düşürülür. Örneğin:

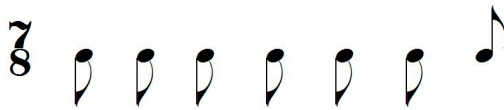
ت ه ت ه ه ت



Onun şekli şu minval üzere olur: Bir vuruş ve vuruş zamanı; sonra bir vuruş ve vuruş zamanı; sonra iki vuruş zamanı yani üç vuruş zamanı olur.

Devir yedi vuruş olarak düşünülürse; sakîlü's-sânî olur. Devir yedi vuruş ve yedinci vuruş makta' olarak düşünülürse şöyle olur:

ت ت ت ت ت ت



Bazen üçüncü ve altıncı vuruşu makta' olarak hayal etmek mümkündür. Örneğin:

ت ت ت ت ت ت



Devirde üç vuruşun iadesi ve dördüncünün kaldırılması mümkündür. Sonra iki vuruş iade edilir ve yedinci kaldırılır. Devrin şekli şöyle olur: Üç vuruş ve vuruş

zamanı; iki vuruş ve vuruş zamanı. Örneğin:

ت ت ت ه ت ت ت

٧ ٧ ٧ ٧ ٧ ٧ ٧

Bunların ikisi bir îkâ'dır. Getirilen vuruşların hepsi burada olur. Üç vuruş ve vuruş zamanına sonra iki vuruş ve vuruş zamanına bedel gibidir.

(60. Sayfa)

Bunun üzerine iki tane düşen iade edilirse, ilk îkâ', bu itibarla sakîlü's-sânî olur.

Bundan dolayı îkâ'cılar şöyle diyerek onu ifade ettiler: Sakîlü's-sânî beş nakradır. Bunlardan üçü bir zamandır ve bir nakra zamanıyla iki bitişik nakradır.

Fârâbî onlardan hikaye ederek, onun îkâ'ı onların icma ettiği iki ağır; sonra bir ağırdır diyerek sakîlü's-sânîyi zikretmiştir.

Kindî sakîlü's-sânîyi şöyle zikretmiştir: Peş peşe iki nakra ve tek bir nakra; ikisi arasında bir nakra zamanı; iki nakra ve tek nakra arasında iki nakra zamanı vardır. Üçüncü remel ve nokta arasında iki nakra zamanı vardır.

Düşmüş dördüncünün iadesi, yedincinin iade edilmemesi üzerine, bu aynıyla kullanılırsa, onun şekli şöyle olur: Altı vuruş ve bir vuruş zamanı; örneğin:

ت ت ت ت ت ت ه

٧ ٧ ٧ ٧ ٧ ٧ ٧

Yedinci iade olur ve dördüncü iade olmazsa; onun şekli şöyle olur:

ت ت ت ه ت ت ت

٧ ٧ ٧ ٧ ٧ ٧ ٧

Bunların hepsi bir îkâ' kuvvetindedir ve sakîlü's-sânî olarak isimlendirilir. Bu sınıfların hepsi îkâ'cılarca sakîlü's-sânî sınıfından bilinir. O, şu şekildedir:

Üç vuruş ve bir vuruş zamanı; iki vuruş ve bir vuruş zamanı. Bu minval üzere

devam eder:

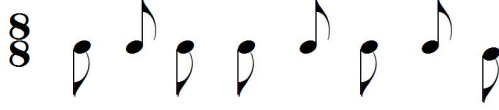
ت ت ت ه ت ت ت



(61. Sayfa)

Devir sekiz vuruş olarak düşünülürse sakîlü'l-evvel olur. Sekizli devirde ikinci, beşinci ve yedinci vuruşun makta' hayal edilmesi ve sekiz vuruşun iade edilmesi mümkündür. Örneğin:

ت ت ت ت ت ت ت ت



Devirde bir vuruşun iade edilmesi ve ikincinin kaldırılması mümkündür. Sonra bir vuruş; dördüncü kaldırılır. Sonra bir vuruş ve altıncı kaldırılır; sonra bir vuruş ve sekizinci kaldırılır. Onun şekli şöyle olur: Bir vuruş ve bir vuruş zamanı; bir vuruş ve vuruş zamanı; vuruş ve vuruş zamanı; bir vuruş ve bir vuruş zamanı. Örneğin:

ت ت ت ت ت ت ت ت



Sanki dört tane ağır vuruş hayal edilmiş gibidir.

Sonra ondan dördüncü vuruş kaldırılır ve üç ağır vuruş iade edilir. Dördüncü kaldırılır. Onun şekli şöyle olur:

ت ت ت ت ت ت ت ت



Bu itibarla sakîlü'l-evvel olarak isimlendirilir. Bu sebeple îkâ'cılar onu bir vuruş zamanı ile üç eşit vuruş olarak ifade ettiler.

Fârâbî onlardan hikaye ederek şöyle dedi: onun devri, peş peşe üç üç ağır



Dörtlüye gelince, îkâ'ları dört vuruş olarak yer alırsa hezec olarak isimlendirilir. Son vuruşu ondan hazfedersen, hayalinde üçe yer verirsene; hazfedilen dördüncü, üç ve üç nakra zamanı arasında olursa, haffü's- sakîl olur.

Üçlüye gelince haffü's-sakîlü's-sânî olur.

İkili, hezecedden bir kısımdır ve onun yarısıdır.

Birli ise diğer îkâ'lardan kısımdır, diğer ikaların ona döndüğü îkâ'dır. O, bu risâlenin baş tarafında zikredildiği gibi mahûrîdir.

### TE'LİFÜ'L-LÜHUN

Muhakkak, mûsikî ilminin en üstün gayesi olan lahinleri te'lif etme ilmi, nağmelerin ve îkâ'ların bilinmesi üzerine bina edilir. Burada söz, melodilerin kompozisyonu (te'lifü'l-lühun) ve onunla ilgili çeşitli konularda bilinmesi gerekenleri anlatmaya gelmiştir.

Lahin ismi belli bir tertiple düzenlenen çeşitli nağme toplulukları anlamına gelir. Aynı zamanda manaya delalet eden lafızları oluşturan harflerin kompozisyonuyla oluşan nağme grubu için de kullanılabilir.

Kompozisyonu oluşturan öğelerden birincisi, ne şekilde olursa olsun ve hangi cisimden işitilirse işitilsin bir nağme topluluğudur.

İkincisi, manaya delalet eden lafızları oluşturan ve bir araya getirilmesi mümkün olan harflerden oluşan nağmeler topluluğudur. Bu, muhataplarda kullanılan insan sesidir.

(64. Sayfa)

Elhan üzerine şamil olan sanat işitenlerce hissedilmiş olarak sanatı tamamlanan elhanın elde edilmesiyle ilgili kısımdır. İkincisi, duygularımızla takdir etmeyip onun sadece şekillendirilmesini ve düzenlenmesini içerir. Bu ikisi, amelî mûsikî sanatı olarak isimlendirilir. Temeli nağme ve îkâ'ların hallerine ve lahinleri kompozisyon etme durumuna bakmak olan ilim, nazarî mûsikî sanatı olarak isimlendirilir.

Melodi kompozisyonunun yolu: zikredilen skaladan-tam ya da eksik-uzunlukta tabakası belirlenmiş bir dizi tasarlarız. Cinsten cinse intikal etmek üzere basit, ikili ya da üçlü leyyin cinslerden, te'lif etmek istediğimiz cinsi buraya tertip ederiz.

Sonra zikrettiğimiz îkâ'lardan bir îkâ'ı tasarlarız. Tekrar etmek suretiyle hepsini içine alacak şekilde vuruşların tamamında intikali tasarlarız. Sonra te'lîfi istenen lahinde tekrar sayısı tasarlarız. Tizden peste ve pestten tize onun nağmelerinin sayısında intikali tasarlarız. Bunların hepsinin biraraya gelmesiyle bu misal üzere lahin bina edilir.

Şiir veya diğer manzum kelamla lahin yapmayı istersek; melodi parçaları, bununla kompozisyonu istenen kelam veya beytin parçaları üzerine bölünür. Bu işlem, îkâ'lardan her devir kelamdan parça üzerine olacak şekilde, kelam veya beyit üzerine melodinin bölünmesi tamamlanıncaya kadar devam eder. Bu, beyitler veya vezinsiz kelam ayrımları sayısınca tekrarlanır.

Lahnin tamamlanması esnasında, sesin yükseltilmesi veya alçaltılmasına benzeyen pest veya tizden diğer tabakada bu lahne aynıyla intikal edilir. Bilakis birçok hallerde lahin bu manayı içerir. Bu, sayha olarak adlandırılır.

Sonra melodide bir cinsten başka cinse veya diğer cinse karışmış cinslere intikaller yapılır. Bu da lahni kompoze edenin te'lifteki zevk ve deneyimlerine; îkâ'ların ve nağmelerin üstün hallerini sanat ve maharet yönünden ihata etmesine bağlıdır.

(Sayfa 65)

Onun îkâ'ların hallerini; lahinlerin şerefte farklılıklarını; işitmede güzel olup olmamasını; cins, intikal ve îkâ'lardaki farklılıkları; lahni yapan kişinin alet ve hançerede kullandığı hareketler, ter'îd, terkîp, tayy ve tad'îflerin ve daha sonra zikredeceğimiz diğerlerinin kullanımı bakımından üstünlükleri ve olumsuz yönlerini bilmesi gerekir.

Cinslerin en üstünü tanîni, sonra mülevven, sonra te'lifiyye; nağme terkinde intikallerin en üstünü mutluluk meydana getiren intikaldır. Bu da nağmelerin pestinden tizine doğru intikalle olur. Bunu alçaktan yükseğe sesin intikali takip eder. Nağmelerin tizden peste intikali de buna benzer. Sesin yüksekten alçağa intikali onu takip eder.

Nağmelerin terkindeki intikallerden bazıları cömertlik, bazıları cesaret, bazıları iyilik ve ülfet meydana getirir. Bazıları nefsi kuvvete, bazıları bunun zıddına meylettirir. Fars veya diğerlerinin alışkanlıklarına göre, bunlar üzerinde bilinen perde ve lahinler bulunmaktadır. İkâ'ların en iyisi lahinde en üstün gayeyi



gerçekleştirmiş olandır. Sakîl îkâ'lar zorluk, gazabı ve ona tabi duyguları harekete geçirmede; hızlı îkâ'lar şehvani kuvvetleri ve ona tabi duyguları harekete geçirmede etkilidir.

Îkâ' yönünden lahinlerin en üstünü: orada farz edilen îkâ'ı nizamdan en güzel bir vezin üzerine koruyandır. Nağmeler, tayy veya katlama yoluyla aynıyla korunmuş olur. Nizamda düzensizlik, kolaylık olsa bile onun lezzetini yok eder; lahin veya lahni yapan kabul görmez; 'hariç' olarak adlandırılır.

(66. Sayfa)

Temzîc: Teldeki veya boğazın bir yerindeki nağmeyle, teldeki veya boğazdaki diğer nağmenin bir araya getirilmesidir. Böylece önceki nağmeyle uyumlu iki nağme birlikte elde edilir ve bu iki nağmeden, ikisi de basit olmayan başka bir nağme duyulur. O, ikisinden daha lezzetlidir. İkisi sanki iki nağmeden mecz olmuş ve karışmış gibidir. Bu, melodide uygun yerlerde olur; her yerde olmaz. Çünkü bunun, nağmelerin hepsinde ve her yerde kullanımı zordur; zorlukla beraber aynı zamanda lezzetsizdir. Bilakis, îkâ'larda olduğu gibi tayyi ve tad'îfi göstermek ve makta'ları göstermek için bilinen yerlerde lezzetli olur. Belirtilen yerlerde kullanılması mümkün olsa da yeri olmadığında feda edilir.

Ter'îd: Telden veya boğazdan bir nağmenin yerine veya onun zamanına, sayısı düzenlenmemiş çok sayıda vuruşun gelmesiyle telin veya boğazın titremesidir. Bu lahinde lezzet ve güzelliği artırır. Bu, yukarıdaki gibi bilinen yerlerde dir.

Dokunmak da telli aletlerde lahinlere başlamada kullanılan çeşitlerdendir. Akordu denemek için mızrap olmaksızın parmaklarla yapılır; o gerçekten güzel olur. Zevk sahibi ustalar çeşitli darblarla akordu bulur.

Lahin çeşitlerinden biri de ravisîn<sup>719</sup>dir. Ravisin, aletlerden ve boğazdan elde edilen ve kullanılan lahinlerdir. Bunda şarkı ve sözler bulunmaksızın onun parçaları parçalarına bölünür: destanat adı verilen diğer türlerde olduğu gibi. O, lafız ve nağmelere örnek olan lahindir. Bu lahinlerin parçaları onun parçalarına bölünür. Bu, İsfahanî diye bilinen Horasanî perdeleri gibidir.

İki sınıftan her birinin kullananlarca bilinen isimleri vardır. Birinciye örnek:

<sup>719</sup> Er- revasin, günümüz müsikî istilâhında taksime karşılık gelir; aletlerde olursa, veya 'ya leyl' boğazda olursa.

yürmenk, ruveyh kamkâr, vürdens, firûz kernâ gavse ve diğerkleridir.

(Sayfa 67)

İkinciye örnek: Erahisin, ve merdât hevî, ve nâmü efrenk ve hurûsal, ve eframurd ve diğerkleridir.

Bu örneklere tarâik isimli bir örnek daha dahil olur ki bu bazı lugatlarda şiir vezinleri sınıfından sayılan sanatlardandır. Her tarikanın belli bir ismi vardır. Bu bilkuvve sonsuza kadar devam eder.

Bazen mûsikî ilminde belirli nağmelerle isim ortaklığı olduğundan, nağme olarak isimlenen şeyler, destânât ve tarâik sınıflarının halleri ile karışır. O, beyitlerde lahnin tekrarı esnasında tertip ve haşvin geçtiği ve istirahat olan yerlerde olur. Bu te'lif edilmiş sınıflardır. Bu, lahnin üzerinde olduğu tabakalarda çoktur ve her destan ve tarîkada bu nağmelerden kullanır.

## LAHİNLERİN ÇEŞİTLERİ

Yukarıda geçtiği gibi lahin bir takım sınıflara ayrılır: Lahinlerin bazıları ruha lezzet kazandırır; rahatlıktan başka fayda vermez.

Bazı lahinlerden ise ruh, hayal kurarak faydalanır; onda bir takım şeylerin hayalini kurar. Yaşanan olaylarla melodiler arasında benzerlik kurulur ve nefiste onun hayali kurulur.

Diğerk bir sınıf lahin, heyecanlardan ve insanın lezzetli ve eziyetli hallerinden haber verir. İnsan ve diğerk sesi olan canlıların lezzetli ve eziyetli her hallerinde nağmeler kullanılır. Coşku ve korku esnasında ondan işitilen nağme ve sesler gibi. Böylece heyecanlardan her şey esnasında çeşitli sesler meydana gelir. Bu nağme ve seslerin kullanılmasıyla bazen heyecanın ortaya çıkması veya artması; bazen heyecanın yok olması veya azalması bunun örnekleridir.

Lahinler ya lezzet verici ya düşündürücü ya da duygulandırıcı olur.

(Sahife 68)

İnsan için tabii olan lahinler insanda bunlardan birini yapandır: ya hepsinde ve her zaman; ya da çoğunda ve çoğu zaman.

Lezzet verici lahinler: insanın rahatlaması ve onu tamamlaması için kullanılır,

Duygulandırıcı olanlar: Herhangi bir heyecandan olan faaliyetleri oluşturmak

veya herhangi bir heyecana tabi özellikleri ortaya çıkarmak amacıyla kullanılır.

Düşündürücü olanlar: Şiirsel sözler kullanıldığı zaman kullanılır. Onun faydaları şiir sözlerinin faydalarına tabidir.

Birinci sınıfı oluşturanlar duygulandırmada faydalıdır ve iki sınıfın hepsi düşündürmede yararlıdır. Çünkü, tahayyülün çoğu ve zihnin teslimiyeti duygulara tabidir.

Yine yukarıdaki gibi, sözler ne zaman lezzetli bir nağmeye eklenirse, dinleyenlerin kulak vermesi daha şiddetli olur ve onda üç şey toplanır: en mükemmel, en üstün ve en faydalı lahin.

Mükemmel lahin insan sesiyle olur. Mükemmelin bir kısmı ise aletlerden işitilebilir.

Lahinlerin edası iki türdür: Lahinler insanın seslendirmesiyle işitilen mükemmel lahin şeklinde ve işitmenin ud ve tanburlar gibi sınıâ aletlerden gerçekleştiği şekilde eda edilir.

Duygulandırıcı melodiler: şarkı, ağıt, mersiye ve melodili okuyuşlar; huda ve diğerleridir.

İnsanı lahinlere yönelten şey, insanda yaratılıştan gelen bir içgüdüdür. insan tabiatındaki şiirle ilgili durumun da bunda etkisi vardır. Bu, insanda olan bir özelliktir. Lezzetli veya eziyetli bir hal esnasında canlıların ses çıkarması bu fitrattandır. İnsanın yorgunluktan sonra rahatlamayı sevmesi bundandır. Çünkü insan meşgul olduğu zamanlarda yorgunluk hissetmez. Diğer bazı hayvanlar da terennümler yapar. Bu huda sırasında Arap develerine de arız olan şeydir.

Elhan sözü bazen rahatın ve lezzetlenmenin; yorgunluk veya onun zamanını hissetmemenin talep edildiği yapıdır.

(Sayfa 69)

Yine bazen içinde bulunulan halleri ve heyecanları hissetmemek; onu uzaklaştırmak, gidermek, azaltmak ve ondan teselli bulmak lahinden talep edilir. Bazen hayalde ve zihindeki sözlerin seslendirilmesidir. Bu terennüm, nağme ve melodiler her sınıf insanda azar azar gelişir. Zamandan zamana kavimden kavime geçer, hatta ziyadeleşir. Her kavim, kendi bölgelerinde lahinlerin bu üç maksatla meydana geldiği, bundan başka benzerinin gelmediği konusunda fikir birliğine

vardılar. Bununla şöhret bulana kadar buna devam ettiler. Sonradan gelenler bu lahinde olduğu gibi onları örnek aldılar.

Eğer bu lahinler diğer cisimlerden işitilen başka nağmeye benzetilirse ve ona uygun hale getirilirse, işitme bakımından daha bol, daha büyük, daha güzel ve daha lezzetli olur. Tertip ve düzenin korunmuş olması en doğrusudur. Bununla birlikte işitmede bununla uygun olan benzerlerini nağme çıkaran diğer cisimlerde aramaya başladılar.

Kendilerindeki korunmuş, bilinen lahinlerde hayal ettikleri nağmenin çıkarıldığı yere baktılar; onun yerlerini belirlediler; onu meydana getirdiler ve üzerinde çalıştılar. Bu nağmeleri onlara tabii ya da sınavi yönden mükemmel biçimde verecek yeri cisimlerde tabiatıyla aramaya devam ettiler. Bulduklarının hepsi aynı oldu. Bundan sonra kendilerinde ve başkalarında bulunan eksikliği hissettiler; Ud ve diğer aletleri icat edince bu eksikliği giderdiler. Amelî mûsikî sanatı tamamlandı ve melodi işi karar buldu. Bundan şu ortaya çıktı: Muhakkak bu lahinler ve nağmeler insan için tabiidir. Onların gayri tabiî olanları vardır. Uyumlu olmayanları kastediyorum. Bu, aletlerde de böyledir.

(Sayfa 70)

Bundan şu ortaya çıkar: tam olan daha tam; noksan olan daha noksandır. Uyum olmayan bir tarafta nihayetlene kadar uyumlular, daha uyumlu olanlar, daha az uyumlu olanlar bulunur.

Tam uyumlular tabiî gıda yerinde olurlar; bundan daha azı meyve yemek gibidir. Aletlerin hepsinde ve lahinlerde böyledir.

Aslen tabiî olmayan şey: İnsanın tahammül edemeyeceği tiz ve keskin sesle, bu amaç için hazırlanmış aletlerdir. Bu yukarıdaki gibi insani şeylerde kullanılır.

Bunların bazısı: ilaç menziline; ilacın bedende tedavi edici oranı gibi kullanılır.

Bazıları zehir mertebesindedir; zehrin kullanıldığı gibi kullanılır; yok eden ve azmettirenler gibi. Onların harplerde kullanılan aletleri bunlardandır. Bazı Kayser sultanlarının zamanlarında yapılmasını emrettiği celacil gibi aletler bunlardandır. Bizans hükümdarlarının zamanında kullanılan aletler gibi. Fars krallarının onu harplerde kullandıklarını zikreden musavvinler gibi.

Bunların bazıısı uyumlu değildir. O kolay şeyden başkasıyla karışırsa uyumlu olur. Sınırlarını az önce belirlediğimiz amelî mûsikî sanatı bu şekilde ortaya çıkarılır.

Bundan sonra bazı aletlere bakıldığında, orada, insanî seslerde varlığı mümkün olan bu şekil olmaksızın nağme, te'lif ve lahinler oluşturmayan bir uygulama bulunur. Bunlar boğaz nağmelerinin verdiklerinden sadece lezzet ve işitme kuvveti verirler. Yukarıdaki gibi, bu ona bu verilenden daha hayırlısı olarak verilince tabîî olur. Onu terk etmeyi ve yok saymayı uygun görmediler. Onu mümkün olan şekilde birleştirdiler. Bundan aletlerden işitilen ve boğazın uyum sağlamadığı lahinler ürettiler; eskiler, Fârisîler, Horasânîler, Revâsînin çoğu gibi.

(Sayfa 71)

İnsanî elhanın kullanıldığı hallerde şimdiki ve arkadan gelenler çoğunlukla kullandılar. Bunlar böylece bir yönüyle insanî hallere tâbîdirler.

Burada yukarıdaki gibi, söylediğimize eklenen başka sanatlar vardır: sanc, davul ve def vurma sanatı; alkışlama sanatı; dans ve zefen sanatı. Bunların hepsi bu işe tâbîdir. Hepsi bununla tamamlanır; ona doğru yönelir. Ondandır çok eksiltiştir. Yukarıdaki gibi bazıısı bazısından eksiltilir. Ancak onun azaltılması tertip üzeredir.

Onun noksan olanı zefen sanatıdır. Omuzların, kaşların, başın ve bu cinsten diğer azaların harekete geçmesiyle meydana gelir. Bunlarla sadece hareket ortaya çıkar; vuruş ve nakra başlatılır. Vuruş, çarpma ve sertçe vurma hareketlerin sonlanmasıdır. Bunların hepsinde harekete geçirme ve vurma amacı vardır ve bundan nağme olur.

Ancak hareketi başlaması ve bitmesi arasında veya sonunda aradaki mesafe nedeniyle vuruşlar birbiriyle karşılaşmazsa; nakra veya vuruşun önceki vuruşu takip etmesi (ses) kesilir. Hareketin bitişi vuruş veya nakra yerine geçer. Burada- bununla beraber-önceki hareketin sonu ile izleyen hareketin başlangıcı arasında iki nakra arasındaki zamanın eşit olması mümkün olursa tahmini olarak onun zamanına ulaşılır ve îkâ' ile nakra benzemiş olur. Burada hareket ve onların bitiminde ancak nağmelerin îkâ' zamanlarının eşitliği vardır.

Alkış, raks, def çalma, yerâa ve sanc vurmaya gelince; bunların hepsi eşittir. Orada olan hareketin bitmesi üzerine meydana gelen sesle zefenden üstündür. Onun sesinin uzaması ve nağme olması eksiktir.

Ud, tanbur, mi'zef ve mizmar türünden enstrümanlara ve rebaba gelince; bunlar orada olan sesin kalmasıyla diğerlerini geçer. Bunlarda zefende olduğu gibi vuruş ve nakrayı başlatan hareketler vardır.

(Sayfa 72)

Bunlarda alkış ve cinslerinde olduğu gibi, sesin kalışını artıran özellikler vardır.

Ancak bunlar hançere nağmelerinden eksiktir. Bunlar hançereden daha mükemmel değildir. Çünkü orada bütün ses bölümleri toplanır. Nağmelerin elde edildiği diğer aletler büyük eksiklik gösterirler. Bu aletler insan lahinlerinde arttırma, kalınlaştırma, süsleme, benzeme ve koruma meydana getirirler.

Hançereye en çok benzeyen aletlerden birisi rebaptır. Sonra üflemeli aletler gelir. Sonra udlar, mi'zefler ve benzerleri gelir. Sonra zefene kadar diğer zikrettiklerimiz gelir. Zefen elhana benzetilen en eksik şeydir. Bu özelliklerin en az bulunduğu şeydir. Zefen vuruşu başlatan harekettir. Hareketin sonunda vuruşun ve seslendirmenin yerine konmuştur.

Udlar, nağmenin uzaması ve belirli nağme titreşimi dolayısıyla boğaza benzeyen enstrümanlardır.

Mizmar, rebab ve çeşitlerine gelince; bunların mükemmele uygunluğu boğaz nağmelerine benzerler. Bunlarda fasıllar, boğaz nağmeleri ve bazı heyecanlı sesler vardır. Bununla yaşantılar benzetilir. Ancak rebab surnay ve bunun benzerlerinde tam olarak bu özellikler yoktur.

## MÛSİKÎ ALETLERİ

Mûsikîde kullanılan aletlere gelince; mûsikî aletleri, nağme yerlerinin, boğazdaki nağme yerlerine benzeten, boğazın yaptığı vurgu, süsleme ve diğer görevlerin burada da meydana getirilmesini ve zenginleştirilmesini; kullanılmayanların bundan hariç tutulmasını, lahinlerin lezzetini arttıran aletlerdir. İnsanî lahin nağmelerine benzerler ve onları korurlar.

Mûsikî aletleri üç kısımdır:

(Sayfa 73)

Bunlardan biri: Nağme yerlerinin üzerine bağlanmış perdeleri ve telleri olan

aletlerdir. Bu aletlerde nağme çıkarmak için aletin üzerinde parmaklar gezdirilir. Ud ve tanbur gibi.

Bunlardan diğeri: Nağmelerin yerini belirten perdesi olmayan telli aletlerdir. Nağme yerleri arasında, bizzat telin uzunluğu ve kısalığıyla farklılık vardır: sanc ve şahrud gibi veya destekleyici ve taşıyıcı benzeri şeylerle telinin uzatılması ve kısaltılması ile olur. Anka ve diğerleri gibi.

Bunlardan bir diğeri: üzerinde yay çekilen telli aletlerdir: rebap gibi.

Telleri olmayan aletler: ney gibi üflenerek hava doldurulan ve böylece ses çıkaranlar; yerâa gibi delikten üfleneler; kılıflı mizmar gibi yapma bir aletle üfleneler; erğanun gibi, bir düzeneğin üfleme aletine yerleştirilmesiyle sesin çıktığı aletler ve diğerleri bu gruptandır.

Diğer bir grup; Çin sancında olduğu gibi vurma aletleriyle çalınan aletlerdir.

Bunlardan bir diğeri, nağme nakralarını ve îkâ'ların nakralarının sayılarını elde etmek; farklı nağme yerleri benzemeksizin makta'ları göstermek için hazırlanmış aletlerdir: defler, davullar; çubukla ritim ve elle alkış gibi. Bunun nağme zamanı olarak benzerliği birincilerden daha azdır.

Îkâ'a benzeyenler: Zefen, ve raks, ve el bağlamak (destbend), îkâ'ın benzerleridir. Bunlar vuruştan ayrı ika' hareketlerine benzerler; îkâ'a benzeyenlerin en iyisidir; îkâ' aletlerinden en kısa olanıdır.

Bu aletlerden biri de vurmaya ses veren aletlerdir. Bunlarda vuruşların bölünmesi sebebiyle nağme ve ses kesilmiş olarak gelir; ud, sanc ve benzerleri gibi.

(Sayfa 74)

Bazen de ses bu şekilde gelmez. Bilakis bitişik ve devamlı olarak gelir; ney, surnay ve rebap gibi. Bu sınıf, sesin kesik olarak geldiği aletlerden daha çok boğaza benzer. Ustalar, elleri hızlı olduğundan ter'id (titreşim) türünden işlemlerle, ses bitişikmiş, uzunmuş gibi yapmaya çalışırlar. Böylece sanatta diğerlerine üstün olurlar.

Bu aletlerden, eskiden beri çoğunluğun kullandığı alet uddur. Bu yüzden onun halleri ve perdelerinin oranı üzerine konuşmak gerekir. Çünkü bu tam olarak bilinirse, te'lify l-lühun bilmek olan ilmu'l mûsikî bilinmiş olur. Bununla birlikte,

udda nağmeler, onların sayıları ve oranları konusunda geçen sözlerin çoğu için misaller olur. Bundan ilmin tahsili yoluyla faydalanılır. Ve şunları söylüyoruz:

### TESVİYETÜ'L UD (UDUN AKORT EDİLMESİ)

Udda burun (üst eşik)ve köprü (alt eşik) arasındaki tellerin uzunluğu kavisli taraftan (burgular yönünde) dörde bölünür ve üzerine en alt perde bağlanır. Bu, hınsır perdesidir. Onun mutlakı ve serçe parmağı arası dörtlüyü oluşturur. Sonra onun buruna doğru uzunluğu dokuz bölünür; üzerine işaret parmağı perdesi bağlanır. Onun mutlak ve sebbabesi arasında tanîni olur. Sonra, diğer tanîniye, sebbabe arasında olan şey, köprüye doğru diğer tanîni üzerine bölünür ve üzerine yüzük parmağı<sup>720</sup> perdesi bağlanır. Onun mutlakından işaret parmağına kadar bir tanîni olur. Onun işaret parmağından yüzük parmağına kadar diğer tanîni hasıl olur. Ve yüzük parmağıyla serçe parmağı arasında bakiye ortaya çıkar.

(Sayfa 75)

Yukarıdaki gibi hınsır ve köprü arasındaki bölüm, sekiz kısma bölünür ve bunlardan birisi serçe parmak üzerine eklenir, Fârisîlerin eski vusta perdesi üzerine bağlanır. Sonra sonrakiler işaret parmağı ve serçe parmağı arasında ortadan yakında başka perdeyi orta parmağa bağladılar. Kimi onu az indirdi, kimi az yükseltti. Bundan muhtelif cinsler çıkar. Onun oranı, işaret parmağının bu ortadan on ikiden bir fazla oranıyla fazla olmasıdır:  $1+1/12$ ; orta parmak ise serçe parmaktan yaklaşık olarak  $1+1/11$  oranında fazla olmalıdır.

Sonra onlar, üçüncü telden onun escahını elde etmek için (amacı birleştirmek için) işaret parmağının üstüne ortadaki tanini üzerine ona mücennep gibi olan başka tel bağladılar.

Sonra bunun üzerine başka perde bağladılar. Onların çoğu kadîm vustanın mücennebi gibi zannederler. Oysa böyle değildir. Bilakis o,  $1+1/7$  oranı üzere meydana getirilen Zelzel vustasındandır.

Udun bilinen akordu: Her bir alt telin açık hali, dördü üçe bedel oluncaya, çift oktav tamamlanuncaya kadar üstündeki telin serçe parmağına eşitlenir.

---

<sup>720</sup> Veya dokuz kısma bölünen bakiye teli sekize bölünür, bundan bir kısım alınır ve hınsır telinin yerine bağlamak için.



Onun işaret parmağından ve yüzük parmağından iki tanîni çıkarmak ve çift oktavı tamamlamak için bunun üzerine beşinci tel bağladılar. Sonra bundan ayrıldılar. Bu iki nağmeyi icat etmeye muhtaç olduklarında- beşinci telin işaret parmağını ve onun yüzük parmağını kastediyorum-bir tanîni sonra bir tanini yapacak şekilde iki parmaklarıyla zîrin serçe parmağının altına indiler. Bu durumda zîrin serçe parmağının altı çift oktavı tamamlamak için iki nağme kuvvetinde olur.

Perdelerin zikredilen bu oranlar üzerine düzenlenmesinden sonra udun aletlere ve tellere arız olan sebeple bilinen ve sonradan üretilenin karşılayamayacağı şeyler başa gelebilir.

(Sayfa 76)

Bu udun akordunda ve perdelerin çekilmesinde başka bir çeşide karşılık gelir.

Aletin şekli ile ilgili olarak: Köprü ya da burun yüksek olursa, bu, aletin yüzeyinden telin konumunun uzaklaşmasına sebep olur. Eğer aletin yüzüne değinceye kadar tel, perde bağlarına sıkı bir şekilde gerilirse, zorunlu olarak uzamaya muhtaç olur. Buna sebep: tel önce bir doğru çizgi halindedir. Şimdi üçgen olarak sabitlenirse, birinci çizgiyi kuşatan iki çizgi olmasını istiyoruz. Üçgenin iki kenarının toplamı üçüncüden uzundur. Ancak uzamanın artırılması dışında tel uzamaz. Uzatılma tabakayı tize doğru değiştirir.

Telle ilgili sebebe gelince: Bazen telin kalınlığı, inceliği, sertliği, yumuşaklığı farklı olur. Bu yönlerden onun oranları bir olmaz. Nağme meydana getirecek oranda olmazlar. Bu, felaketler cümlesinden garip bir durumdur; zaruri işler cümlesinden değildir.

Perdeleri aletin üzerinde tellerin eşitlenmesiyle akort etmek isteyen, bilinen ve sonradan yapılan eşitleme ve işlemi alete uygular. Bu durumda ya işitmede ustalığıyla perdelerin gerginliğini işiterek ayarlamaya gider ya da bunda usta değilse bilakis hileye muhtaç olur.

(Sayfa 77)

Böyle olursa, onun hilesi uda aynı cinsten kalınlığı eşit üç tel takmaktır. Bu tellerden biri vuruş sesi işitilecek kadar yumuşaktır; ortaya çıktıktan sonra onun sesinin pest olarak işitilmesi için onu gevşek bırakır. Sonra birinci nağmenin sayha (oktav)sı hasıl oluncaya kadar, üçüncü teli ustalıklarla eşitler. Sonra taktîi güzelleştiren

hoş bir taşıyıcı yapar. Onun yükselmesi uzatma meydana getirecek etkide teli kaldıracak yükselme değildir. Bilakis üçüncü telin sayhası (oktavı) kavisin yanındaki ilk iki telden birinden işitinceye kadar kavis tarafına taşıyan hareket devam eder. O bulunduğu zaman üzerine serçe parmak perdesi bağlanır.

Sonra her boş tel, onun üstündeki serçe parmağına eşit olacak şekilde, üç tel bilinen akort üzerine akort edilir.

Sonra en alt telde buruna doğru en üst telin sayhası aranır; bulunduğu üzerine sebbabe perdesi bağlanır. Sonra işaret parmağı üzerine tutulur; en altta onun sayhası aranır; bulunduğu yere yüzük parmağı perdesi bağlanır.

Sonra parmak, en alt serçe parmak üzerine konur; en yüksek telden onun oktavı aranır; bulunan yere Fars orta perdesi bağlanır.

Sonra serçe parmağı ve işaret parmağı arasında ortadan yakına tel olarak bağlanır, vusta zelzel perdesi olur.

Parmak en alta konur; burada onun mücennebinin perdesi bulununcaya kadar en üstten onun oktavı aranır.

Sonra böylece Fars vustasında onun oktavı aranır. İlk bağlanan mücennep ve bunun 1/ 4 üne yakını indirilir; perdelerin başı onun üzerine bağlanır. Bunların toplamı neredeyse sonsuzdur; onu tamamlayanlar zamanımızda sınırlıdır. Bunlar bu zamanda isimleriyle besteciler tarafından bilinir.

(Sayfa 78)

## NEY

Ney, meşhur üflemeli aletlerden biridir. Onda nağme yerleri şu şekildedir: Üstte bir hizada yedi delik, altta iki delik vardır. Onlardan biri, neyin en sonunda, hesabı olmayan bir deliktir. Bilakis havanın gelmesi için o devamlı açıktır.

Bir hizada olan yedi deliğe gelince, onun en sonunda ve ağızdan en uzak olanı baştan yedincidir. Bu mesnânın mutlakıdır. Altıncı onun sebbabesi; beşinci bınsırı; dördüncü hınsırı;- zîr teli olan- üçüncü zîrin sebbâbesi, ikinci zîrin bınsırı ve birinci zîrin hınsırısıdır.

Altındaki iki delikten ağıza yakın olan nağme, en alt zîr perdelerinden çıkan nağme gibidir.

Nefesli çalgı çalan, udun nağmelerinden başka bir nağmeye muhtaç olursa onu neyde bulamaz. Orada mevcut olanın katına (oktavına) döner, bu nağmeye bedel olarak onu neyden alır. Onun yerine geçer, onun makamına kaim olur. Ancak neyde nağmenin katı bulunmaz. Bu durumda üflemede, onun şiddeti ve zayıflığında hile yapılır ve muhtaç olunan nağme ondan çıkıncaya kadar parmak bu nağmeye yakın olan delikten kaldırılır. Bu tedbir ve hileyle diğer nağmeler elde edilir.



## ÖZ GEÇMİŞ

Ayşenur Köksal 18. 04. 1961 tarihinde İstanbul'da doğdu. Balıkesir Kız Meslek Lisesi'ni bitirdikten sonra 1982 yılında Ankara Kız Teknik Yüksek Öğretmen Okulu'ndan; 2016 yılında Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesinden mezun oldu. Bir süre Çocuk Gelişimi dersi öğretmenliği, daha sonra Kur'an Kursu öğretmenliği yapan Köksal, iyi derecede Fransızca ve Arapça bilmektedir. Temel ilgi alanları sanat, özellikle müzik ve edebiyattır.

### İletişim Bilgileri:

E mail : [aysenurcomertkoksal@hotmail.com](mailto:aysenurcomertkoksal@hotmail.com)

Telefon : 0505 633 11 2

