

Yeni Türkiye

57

bu sayıda

türk mûsikîsi özel sayısı

bilim adamları, müzikologlar,
bestekârlar, güftekârlar, hânendeler,
sazendeler ve uzmanlardan 157
makale, inceleme ve araştırma

TÜRK MÛSİKÎSİ VE KİMLİK / TÜRK MÛSİKÎSİ KİMİNDİR? / TÜRK
DÜNYASI VE MÛSİKÎ / TÜRK MÛSİKÎSİ ÂLİMLERİ / SELÇUKLU VE
OSMANLI TÜRK MÛSİKÎSİ / CUMHURİYETİN MÛZİK DEVRİMİ /
TÜRK MÛSİKÎSİ NAZARİYATI / TÜRK TASAVVUF MÛSİKÎSİ /
TÜRK HALK MÛSİKÎSİ / TÜRK ASKERÎ MÛSİKÎSİ / TÜRK
MÛSİKÎSİNDE FASIL VE İCRA / TÜRK MÛSİKÎSİ ÇALGILARI /
MÛSİKÎŞİNAS TÜRK HÜKÜMDARLARI / MÛZİKOLOGLAR,
BESTEKÂRLAR, İCRÂCILAR / İSLÂM VE MÛSİKÎ / TÜRK
MÛZİKTERAPİ GELENEĞİ / TÜRK MÛSİKÎSİ VE EDEBİYAT /
TÜRK MÛSİKÎSİ, TOPLUM VE KÜLTÜR / TÜRK MÛSİKÎSİ EĞİTİMİ
/ TÜRK MÛSİKÎSİ VE MEDYA / TÜRK MÛSİKÎSİNİN BAZI
SORUNLARI / TÜRK MÛSİKÎSİ SOHBETLERİ / FÂRÂBÎ / İBN-İ
SÎNÂ / ABDÛLKÂDİR-İ MERÂĞÎ / İTRÎ / İSMAİL DEDE EFENDİ /
KANTEMİROĞLU / H. SÂDEDDİN AREL / MAHMUT RAGİP
GAZİMİHAL / HACI ÂRİF BEY / MUALLİM İSMAİL HAKKI BEY /
ZEKAİ DEDE / RAUF YEKTÂ BEY / SUPHİ EZGİ / AHMED
HATİBOĞLU / ALÂEDDİN YAVAŞÇA / NEVZAD ATLI / CİNÜÇEN
TANRIKORUR / SÜLEYMAN ERGÜNER / SADETTİN KAYNAK /
MÛNİR NURETTİN SELÇUK / ÖMER TUĞRUL İNANÇER / NEŞET
ERTAŞ / YILMAZ ÖZTUNA / ETEM RUHİ ÜNGÖR



Eskişehir 2013 Türk Dünyası Kültür Başkenti Ajansı'nın katkılarıyla.



kismini tamamlamıştır. Bu durum *Necât*'in girişinde de açıklanmaktadır.¹²

Dolayısıyla *Necât*'in müzik kısmı müstakil bir araştırmadır ve yukarıda belirtilen yaygın kanaate göre Cüzcânî, hocasının eserlerinden özet almamış, bilakis olduğu gibi *Necât*'a eklemiştir. Cüzcânî yalnızca "aritmetik" konusunda özet yoluna başvurmuştur. Bu eserin girişinde vâkıyı belirten Cüzcânî, *Necât*'a dâhil edilen "*Muhtasar fi İlmi'l-Mûsikâ*" adlı bu müzik kısmının İbn Sînâ'ya ait olduğunu teyid etmektedir.

3- Dâniş-nâme-i 'Âlâî

el-Hikmetü'l-Âlâiyye diye de isimlendirilen eser Farsça olup, İbn Sînâ'nın son hâmîsi Sultan Alâüddeve (998-1012)'ye ithaf edilmiştir. *Kitâbü'n-Necât* gibi kısa bir ansiklopedidir ve dört kısımdan oluşmaktadır: Mantık, tabiiyyat, ilâhiyyat, riyâziyyat. Riyâziyyâtın dört kısmından biri olan müzik bölümünün özel bir ismi yoktur ve neredeyse *Necât*'taki müzik bölümünün aynıdır. Farmer, bu eserin üstâdın vefâtından sonra talebesi Cüzcânî tarafından yazıldığını ileri sürmektedir.¹³ Muhammed Achena ise *-Dâniş-nâme*'nin Fransızca tercümesinin girişinde- eserin orijinal olarak Farsça yazıldığını veya 1021-1036 arasında bu dilde Cüzcânî'ye dikte ettirildiğini belirtir. Böyle olması ihtimal dahilinde olmakla birlikte *Dâniş-nâme'deki* müzik kısmı, hemen hemen *Necât*'taki ile aynıdır. Eser Takî Bîniş tarafından 1992'de Tahran'da yayınlanmıştır.¹⁴

4- Risâle fi'l-Hurûf

Bu risâlesinde İbn Sînâ esas konu olarak fonetik, Arap harflerinin ifade ve sesleri, mahreçleri (çıkış yerleri) üzerinde durmaktadır. Müzikle ilgili bahislerin yer aldığı II. bölümü 3 varak olup; sesin üretimine dâir değerlendirmeler ve bazı akustik prensiplere ayrılmıştır.

5- Risâle fi'n-Nefs

Aristo'nun *De Anima*'sının bir nevi devamı olan bu kısa eserin VI. bölümünde -bir varak içinde- dinleme melekesi, ses üretimi, ses alımı ve nakli konuları işlenmektedir.

6- Fî Beyâni Aksâmi'l-Ulûm li-Hikemiyeye ve'l-Akliyye

İbn Sînâ'nın bu eseri *Fi Tekâsîmi'l-Hikme* olarak da isimlendirilir ve ilimler üzerinedir. Müzik, matematik ilimlerinin çatısı altında incelenmiş; konsonantlar, aralıklar, cinsler, sistemler, geçişler, ritim, kompozisyon ve enstrümanları işleyen bir ilim olarak tarif edilmiştir. Bu ilmin branşları arasında "org" gibi olağanüstü enstrümanları da işleyen bir dal vardır.

7- el-Kânûn fi't-Tıbb

el-Kânûn 5 kısma ayrılmış olup; bu ana kısımlar da kendi aralarında bölümlere ayrılmıştır. İlk kitabın 2. kısmının 3. paragrafı nabız; 19. paragrafı kompozisyon ve nabzın 10 cinsiyle ilgilidir: 9. ve 10. Cins, nabzın müzikal tabiatına dönüktür.

Eski otoritelerin -genelde- ileri sürdüğü teoriye göre; âhenkli veya düzenli nabız, gerçek seslerle karşılaştırılabilir: Oktav, 4. veya 5. ritmik modeller gibi. İbn Sînâ'ya göre bu konsonantlar nabızda kavranamaz ama analogik olarak düşünülebilir.

İbn Sînâ'nın *Cevâmî*'nin sonunda bahsettiği *Kitâbü'l-Levâhik* isimli eser günümüze ulaşmamıştır.¹⁵ *el-Medhal ilâ Sînâ'ati'l-Mûsika* isimli eseri de aynı şekildedir.¹⁶

(12) Zekeriya Yusuf, *Mûsikâ'l-Kindî*, Bağdat 1962, s. 37.

(13) Farmer, *The Sources of Arabian Music*, London 1965, s. 203.

(14) Ahmed Münzevî, *Fihrist-i Nûshâhâ-yı Hattî-i Fârisî*, Tahran h.1351; Muhammed Taki Dânişpejûh, "*Mûsikînâme*", *Hüner ü Merdum*, h. 1354, s. 150.

(15) Z. Yusuf, s. 30.

(16) Farmer, *Târihu'l-Mûsika'l-Arabiyye*, (Terc: Hüseyin Nassar), Kâhîre 1956, s. 259.

II. İbn Sînâ'da Müzik Felsefesi ve Teorisi

A. Müzik Felsefesi

1. Müzik Düşüncesi

İbn Sînâ'nın ilimler tasnifinde müzik ilminin aritmetik, geometri, astronomiden sonra dördüncü ilim olarak zikredildiğine daha önce değinmiştik. Bundan dolayı müziğe dâir eserini "Matematik Bilimlerin Üçüncü Dalı Olan Müzik İlmi" şeklinde isimlendirmiştir.¹⁷ Aynı nazariye daha önce Kindî ve Fârâbî tarafından da kabul görmüştür. Zira Euclid, Ptolemy, Pythagoras ve diğer Grek üstadlarının müzik üzerine yaptıkları çalışmaların Arapça'ya tercümesiyle birlikte bu tasnif müslüman âlimlerin de müşterek âdeti olmuştu.

*İbn Sînâ, eserlerinde bir nevî Fârâbî'nin müzik sistemini devam ettirmiştir.*¹⁸ İbn Sînâ müzikte Fârâbî'nin özetle açıklamış olduğu düşünceleri kabul edip tatbik eder; bunları daha da genişleterek kendi sistematığı içerisinde inceler, geliştirir ve iddialı birer teori haline getirir. Bu, konumuzun aktüel sahası olan "müzik düşüncesi" gerçeğidir.

İbn Sînâ'ya göre müzik, "hep daha güzel olan üzerine kurulu bir iştir; zira o kişisel hazın ifadesidir". Onun kastettiği güzellik, mükemmelliktir. Yani müzik içerisindeki âhengin, sayısal prensipler ve oranlar içermesi ve bunların sağlam (uyumlu) olması gerekir.

İbn Sînâ, müziğin teoriye dayanan bir şekilde uygun bir incelemeye tâbî tutulması konusunda müslüman Pythagorasçular'a karşı Fârâbî tarafını tutmaktadır. Kendisinden önce yaşayan Aristoxenes gibi o da müzik ilmini [müziğin kural ve öğelerini] işitsel bir fenomen olarak yeniden incelemiştir. İbn Sînâ müzikle ilgili fikirleri müziğin bizzat kendi özelliği etrafında odaklamakla beraber; İslâmî düşüncede öncelikli olması gerektiğini iddia etmektedir. Bu aynı zamanda İbn Sînâ'nın

müziğe, "müziği anlamak için sayıları aslî birer anahtar olarak telakkî eden Pythagorasçı anlayışla" yaklaşmamasına engel değildir. Gerçekten o; meselâ aralıkların ve oranların kendi süreleri içinde düşünülebileceğini doğrulamaktadır. Burada onun doğruladığı şey, müzik aralıklarına ait gerçektir ki bu, [dar] işitsel bir deneyim olarak müzik unsuru için zarûridir.¹⁹

Farmer, İbn Sînâ'yı Grek ilmine aşırı düşkünlüğüyle tanıtmaktadır. Ona göre İbn Sînâ, özellikle Öklid'e çok önem verir. Hatta o, Greklerin bir kenara attıkları problemleri yeniden ele almaktadır. Ama her ne olursa olsun *Şifâ* ve *Necât* adlı eserlerindeki müzik bilgileri, XI. yüzyılın müzik icrası hakkında bize çok değerli bilgiler sunmaktadır. Öğrencileri İbnü'l-Heysen (ö. 1039) ve Hüseyin b. Zeyle (ö. 1048) birçok konuda hocalarını izlemişlerse de yine de hocalarının seviyesine ulaşamamışlardır.²⁰

İbn Sînâ, daha 17 yaşında iken zamanının tüm ilimlerini tahsil ettikten sonra "İşte insan, diğer ilimler nerede?" derken; müziğin tatbikatıyla uğraşmaya teşebbüs edince -müzik ilminin yüceliğini hayretle müşahade ederek- "İşte ilim, insan nerede?" demeye başlamıştır.²¹

İbn Sînâ da Kindî gibi müziği pratikte bir psikolog olarak kullanmıştır. Onun "Inter omnia exercitatio sanitatis cantane melius est" (*Şarkı söylemek, sağlığı koruyan en iyi egzersizdir*) sözü asırlardır zihinlerdedir.²²

Müzikteki anlamlı nitelikler büyük ölçüde, sesin veya müziğin dinleyici üzerinde bıraktığı tesirin şartlarına dayandırılmıştır: "Eğer melodi, niteliklerde (şemâil) birbirine benziyorsa, bu durumda ruh bunu, bu nitelik ve ait olduğu şeye tatbik eder (uyarlar)".

(17) Z. Yusuf, s. 3; Fadlou Shehadi, *Philosophies of Music In Medieval Islam*, London 1995, s. 68

(18) Abdülkadir Merâğî, *Şerhu'l-Edvar*, Nuruosmâniye Kütüphanesi, nr. 3651; Rauf Yekta, *Türk Müsikisi*, İstanbul 1985, s. 144.

(19) Z. Yusuf, s. 3; Shehadi, s. 68

(20) Farmer, *Tarih*, s. 239.

(21) Rauf Yekta, *Türk Müsikisi*, İstanbul 1985, s. 144.

(22) Fadlou Shehadi, *Philosophies of Music in Medieval Islam*, London 1993, s. 75.

İbn Sînâ, bir estetik uzmanı olarak fark ettiği şeyin tedâvi edici değerine burada psikolog olarak dönmektedir.

Bu bağlamda İbn Sînâ müziği bizzat şöyle tarif etmektedir: “Müzik birbirleriyle uyumlu olup olmadıkları yönünden sesleri ve bu sesler arasına giren zaman sürelerini, bir melodinin nasıl kompoze edildiğinin bilinmesi amacıyla araştıran matematiksel bir ilimdir.” Kısaca ifâde edecek olursak müzik, seslerin (nota/nağme) ve ilgili ritimlerin incelenmesini konu edinen matematiksel bir ilimdir. Bu durumda müzik ilmi; seslerin uyuşmasını, uyuşmamasını ve hatta sürelerini de inceler.²³ Yukarıda verilen tarifte iki ana unsur vardır:

- 1-Notaların yapısı,
- 2-Îkâ (ritim) ilmi.

Bu her iki unsur diğer ilim dallarının bazı prensipleri ile doğrudan bağlantılıdır. Bunların bir kısmı aritmetik diğer bir kısmı fizik ile; çok az durumlarda da geometri ile ilgilidir.²⁴

Aristo, Pythagoras, Aristoxenes vb. eski Yunan filozofları, seslerin uyuşma ve uyuşmaması hususunda “müzikte uyuşma, nefsi (kişiyi) huzura erdiren şeydir” sözünde birleşmişlerdir. Bu konuda bazı İslâm âlimleri de onlara tâbî olmuşlardır. Hatta Safiyüddin, İbn Sînâ'nın “tizlikte ve pestlikte zamanla eş olarak çıkan sestir” şeklindeki nota (nağme) tarifıyla yetinmeyerek şu şekilde ilâvede bulunmuştur: “Bir dereceye kadar tizlik ve pestlikte zamanla eş olan ve tabiata hoş gelen sestir.”²⁵

2. Ses ve Sesin Kaynağı

İbn Sînâ, müzik nazariyâtına girmeden önce, müziğin konusu olan ses ve sesin fonksiyonu üzerinde durmaktadır. Bu konuda yaptığı değerlendirmelerin bazı varsayımlar ve zihnî tecrübelerine dayandığını; konunun bu doğru varsayımlar ve felsefî metod çerçevesinde incelendiğini açıklamaktadır.

“Bizim müzikte ilk olarak hoşumuza giden şey, sesin duyulan ve hissedilen nitelikleridir” diyerek “ses”in önemine işaret eden İbn Sînâ'ya göre ses, diğer hissedilebilir şeyler gibidir. Yani ona göre sesler için gerçek kriter, işitme duyumuzun memnûniyeti veya memnuniyetsizliğidir. Meselâ o, “bazı kokular da, normaliyetle aynı türe ait olsa ve ona benzese de aşırılığı, [normalinden farklı olarak] yoğunluğu ve keskinliği sebebiyle duyulara rahatsızlık verebilir.” der. Son derece güzel olan misk kokusunun aşırı güçlü olduğunda bizi (duyumuzu) rahatsız etmesi gibi. Meselâ güneş ışınlarının da sağlıklı ve güzel olmasına rağmen aşırı olduğunda rahatsız etmesi de bu türdür. Zira bu durumda duyumuz yorulacak ve rahatsız olacaktır. *Ses de böyledir. Yani duyum olarak kendiliğinden hoş veya nâhoş olacaktır. Güçlü olduğunda kulağımız ondan rahatsız olacaktır.*²⁶

Aynı zamanda İbn Sînâ'ya göre “bir nota, tizlik ve pestlik seviyesinde, (aynı ses perdesinde) tekrar edildiğinde bu herhangi bir müzikal kompozisyon üretmez. Zira, kompozisyon birbirinden herhangi bir şekilde farklılık gösteren şeyler (notalar) arasında ortaya çıkar.”

*Beste, aslında işitme duyumuzdan da öte akıl (müdrîke, kuvve-i mümeyyize) gücümüzze seslenir. Yani “nizâm” (beste), müziğin şekille ilgili konumu; “hikâyât” (güfte) ise müzik ile insan ve tabii özellikleri arasındaki taklitle ilgili konumu sayılabilir. İşte İbn Sînâ buna müziğin “anamlı durumu” (anamlı ses) demektedir.*²⁷

İbn Sînâ'ya göre “biz, sesin ses olarak niteliklerinden hoşlanırsınız; daha önemlisi, müziğin dışındaki doğal dünya ve insandaki âşinâ (tamdık) niteliklerin seslerdeki yansımalarından hoşlanırsınız; yani, bizlerin seste hoşlandığı şeyler 3 tanedir:

- (23) Murtaza Korlaelçi, “İbn-i Sînâ'da Müsîki”, Erciyes Üniversitesi İbn-i Sînâ Sempozyumu, Kayseri 1984, s. 350.
- (24) Korlaelçi, s. 350; Z. Yusuf, s. 17-18.
- (25) Z. Yusuf, s. 17-18.
- (26) Shehadi, s. 73; Korlaelçi, s. 348.
- (27) “Anamlı ses” ifadesini tercümede “düşünmeye bağlı ses” olarak tercüme ettik. D'éranger ise buna “eklemlî ses” demektedir.

- a. Sesin, ses olarak nitelikleri,
- b. Müziğin anlamlı nitelikleriyle -insan- doğal eylemler arasındaki benzerlikler,
- c. Müzikal bir kompozisyon içinde melodilerin organizasyonu.

Özetle ifade edecek olursak *ses, duyum olarak değil; onun rubumuzda bıraktığı fikri ve kompozisyonda oynadığı rolü yargılayan kavrama (müdrîke) yeteneğimize oranla, bize hoş veya nâhoş gelebilir. Yani müzikal kompozisyonları bize hoş gösteren şey, işitme gücümüz değil; o kompozisyondan çeşitli telkinler çıkaran müdrîke yeteneğimizdir*". Dolayısıyla sesler arasındaki uyum, ahenkli melodiler ve düzenli ritim, rûhu derinden cezbeder. Kısaca buna "*kişisel hazlar*" da diyebiliriz. Kişinin bir düzen içerisinde olan seslerde âşık olduğu kompozisyon, sesleri hayal ettiren vuruşlarda veya onun mizaçlara olan yakınlığında gizlidir.²⁸

376

İbn Sînâ, "ses nasıl olmalı?" sorusuna şöyle cevap vermektedir: "*Müzik, ses perdelerine olan gereksiniminden ayrı olarak; melodi-ritim ikilisine uygulayabileceğimiz ölçülü (falsosuz/temiz) ses aralıklarına da sahip olmalıdır*" şeklinde cevap vermektedir. Ona göre müzik, ne türde olursa olsun -sesin yapısı ve anlamlı karakterinin nitelikleri açısından- hiç olmazsa dinleyene haz vermelidir. Bir insanın çıkardığı "anlamlı ses", aşka dâir veya yalnızlığı gidermek için olabilir. İnsanlar doğal olarak çeşitli amaçlar dolayısıyla melodiler kompoze ederler; fakat bir şarkı -fonksiyonu ne olursa olsun- bir kuş çığırışından farklıdır. Bu anlamda İbn Sînâ insan-hayvan yaşamında sesin fonksiyonel önemini de açıkça ileri sürmektedir.

Aynı zamanda doğal ses ve müzikal ses, "sadâ"nın devamı olmalarına rağmen bunlar gerçekte, aynı sebebin birer parçasıdır ve anlamlı bir ses, canlıların yaşamında müzikten daha farklı bir rol oynar. Müzik (teğannî anlamında) ve anlamlı ses (sözlü ifade) aynı zeminde oluşmaktadırlar. Fakat anlamlı ses, yaşam

*mücadelesinde ve haberleşme için kullanılırken müzik bu fonksiyonel rolünden tecrîd edilmiştir.*²⁹

Hayvanlarda da sesin mevcûdiyetini belirten İbn Sînâ, onların bir araya gelmesindeki sebep olarak; Allah'ın onlar arasında meydana getirdiği üreme düzenini ileri sürmektedir. Zira üreme çiftleşme ile, çiftleşme de birbirlerine yakınlaşma ile temin edilmiştir. Devamlı olmayan bu yakınlaşma, çiftleşmeden sonra ayrılan hayvanları; gerektiğinde irtibat kurabilmeleri, yardıma çağırma, birbirlerini anma, tehlikeye karşı uyarma vb. gibi ihtiyaçlar için Allah Teâlâ onlara vâsıta (bir araç) olarak sesi bahşetmiştir. İbn Sînâ, burada; insan-hayvan birey ve türlerinin hayatta karşılaştıkları durumlarda ses sayesinde gerçekleşen iletişimin verimliliğine dâir fonksiyonel bir noktada durmaktadır. İnsanlarda ise bu fonksiyonun hayvanlardan daha öte bir rolü vardır. Zira bizler, içimizdekileri karşımızdakilere paylaşma ihtiyacıyla yönlendiriyoruz. Paylaşma ve iletişimin bu türü yaşamı sınırlayan yalnızlığa gâlib gelmektedir. İbn Sînâ'ya göre gerek insan gerek hayvan, ferahlık anında kuvvetli bir hisle dolduğunda "seslenme" sayesinde bunu dışa vurur. Bundan dolayıdır ki, insanda hep sese yönelme arzusu vardır. İnsanlar farklı olarak; sesi kısma, yükseltme, alçaltma, çabukluk vs. gibi sesi, daha işlevsel kılarak birçok amaçlarına uygun hale getirebilirler.

Bu bağlamda "seslerin taklidine" ayrı bir anlam yükleyen filozof, taklidin insana daha yakıştığını ve kişinin taklitten zevk alıp, aradığı şeyleri bu taklitte bulmanın keyfini yaşadığını ifade etmektedir.

Şifâ'nın müzik kısmındaki girişin ana konusu olan ses (savt), daha çok insan-hayvan türleri tarafından "haberleşme"de kullanılan sesle sınırlandırılmıştır. İbn Sînâ, "doğal ses" ile sallanan ağaçlar, titreyen volkanlar veya gök gürültüsünde yayılan sesler veya bunların

(28) Ahmet Hakkı Turabi, *Mûsikî İbn Sînâ*, İstanbul 2004, s. 3.
 (29) Shehadi, s. 66.

canlılar üzerindeki etkilerini kastetmemektedir. Burada onun bahsettiği ses, Aristo'nun daha önce konu ettiği sestir. Sadâ olarak, sesin fonksiyonu ve natürel konumuna dâir onun yorumu aynı zamanda müziğin esasını açıklamak için bir vâsıtaadır.

Müziğin menşe'i (orijini) konusunda İbn Sînâ, müzik-gök cisimleri ilişkisini ileri süren müslüman Pythagoras'cılara tamamen karşıdır. O, müziğin menşei için mistik bir açıklamadan çok natüralist bir izahı tercih eder. Spesifik noktalarda o, bu -anlamli sesi- insanlar ve hayvanların bazı şeyleri ifade etme ve birbirleri arasında iletişim kurmak amacıyla içgüdüsel olarak kullandıklarını ifade etmektedir. İbn Sînâ bu içgüdülü kaynağa, insan ve hayvanların süregelen tecrübeleri ve bu tecrübeleri sonucunda ulaştıkları memnuniyet veya memnuniyetsizlik durumlarının ifadelerinden daha geniş bir fonksiyon atfeder. Onun nazarında -genel olarak- anlamli ses ve müzik, hoşnutluk veya hoşnutsuzluğa karşı bir tepkidir. Hocası Fârâbî ile bu noktada ayrılır: Fârâbî müziğe, bilhassa bu içgüdülü kaynaktan ziyade, bizzat menbâ' şeklinde doğrudan bir rota tayin eder. Fârâbî'ye göre müziğin kederli-neşeli türlerinde hoş olan veya olmayan hayat tecrübelerinin anlamli sonuçları görülebilir. İbn Sînâ'ya göre ise aynı kaynak; genelde anlamli ses, özelde ise müziğin kaynağını açıklamak için kullanılabilirirdi.³⁰

İbn Sînâ özetle bu felsefî önsözde sesin -bilhassa anlamli sesin- hayvan ve insan yaşamında fonksiyonel olan iletişim özelliğini vurgulamaktadır. Hıfî, bu noktada İbn Sînâ'yı otorite olarak görmektedir. Zira İbn Sînâ bu hususta; Charles Darwin (1809-1882), İngiliz düşünür Herbert Spencer (1820-1903) ve Carl Bücher (1847-1930) gibi müziği fonksiyonel bir dil olarak yorumlayan düşünürlerle rehberlik yapmaktadır. Darwin; "müziğin hayatın genelliği içerisinde eriyip yok olduğunu" ileri sürmektedir. Bununla birlikte müziğe, erkeklerde dişileri arzu ettirecek bir güzellik ve böylelikle türün gelişmesini sağlama gibi fonksiyonlar atfetmektedir. Spencer

"müziğin özel bir etkiye sâhip medenî bir dil olduğu" görüşündedir. Bücher ise "müziği, canlıların yaşamındaki yardımlaşmaya" dayandırır. Meşhur müzik tarihçisi Curt Sachs, bu bilgilerin ışığında konuyu şu şekilde özetlemektedir: "Belki de bu düşünürler arasında Spencer'in "müziğin başlangıçta ifadesel bir dil olduğu" şeklindeki görüşü hakikate en yakın olanıdır. Onun kastettiği dil, insanlar arasında bugün kullanılmakta olan dil değil; belli anlamları olan hayvânî seslerdir. İnsanlığın gelişim aşamalarında diyalog, karşılıklı anlaşma ve konuşma arzuları bu sesleri bugün geldiği modern diller seviyesine taşımıştır."³¹

3. Müzik-Astroloji

İbn Sina müzik ile gök cisimleri arasında irtibat kuran düşünceden tamamen uzak olduğunu daha eserin girişinde ifade etmektedir. İbn Sînâ'nın kendine rehber aldığı Fârâbî de gök cisimlerinin müzikal veya anti-müzikal herhangi bir ses üretmediği görüşündedir. Bu durum, semâvî ve dünyevî müzikler arasında herhangi bir benzerlik olduğuna dâir iddiaya imkan vermez. İbn Sînâ'ya göre gök cisimleri, kendi yörüngelerinde hızlı bir şekilde dönmeleri neticesinde bir müzik üretebilirler; ancak *bu ve beşerî müzikal kompozisyonlar arasında olabilecek benzerlik, en iyi ihtimalle bizim müziğimizin nazariyatına denk düşen tesâdüfî bir uygunluktur*. İşte bu ekstra müzikal bağları karıştıranlar, açıklandığı üzere aslî olanla (müzik gerçeği) tesâdüfî olanı (müziksel oranların matematiksel oranlarla uygunluğu) şaşırانlardır. Burada tabî ki aritmetiksel bağlantılar kurulabilir; fakat bu, -bu bölüm sonunda da görüleceği üzere- müzik ile insan tabiatı özelliklerinin arasındaki benzerliklere de uygulamak için bir vâsıtaadır. Bundan dolayı İbn Sînâ, müzik ilminin özerkliğini ortaya koyarken, mevcûdiyeti ve imkânları dâhilinde böylesi ekstra-müzikal bağlantıların, müziğin elzem olan mâhiyetinin kavranmasında bize rehber olamayaca-

(30) Shehadi, s. 72.

(31) Aktaran, Ahmed Mahmud Hıfî, Zekeriyâ Yusuf'un tahkikine yazdığı girişten, s. 16.

ğini beyan etmektedir. Görebildiğimiz kadarıyla o, müzik ile insan tabiatı arasında benzerlikten bahsetmektedir; fakat bu benzerlik, ne müziğin mahiyetinin odak noktasına ne de bizim müzik dinlemekten aldığımız lezzetin kaynağına yöneliktir.

Eserinin girişinde metodolojisini anlatırken -isim vermeksizin- bazıları onun eleştirisi oklarına hedef olmuştur. "Felsefeleri eskimiş bir grup" ifadesi ile Grek filozoflar, "ayıklamaksızın miras olarak almışlardır" ifadesi ile Kindî, "aciz kişiler" ile İhvân-ı Safâ; "meslektaş dostlar" ile Fârâbî'yi kastetmektedir.³²

B. Müzik Teorisi

1. Ses ve Sesin Tizlik-Pestliği

İbn Sînâ, *Cevâmi*'de "nota" terimini "nağme" kelimesi ile ifade etmiştir. Bu notalardan bazılarını Farsça isimler vermiştir. Zamanın geçmesiyle birlikte parmak adlarıyla anılan bu eski notalar hayâlî isimlerle bilinir bir hale gelmiş ve bunlara zorlaştırmadan daha çok tabii diğer notalar eklenmiştir. Eserde dört nota ve üç aralıktan oluşan dörtlü aralıklar "cins" (tetrakort) olarak isimlendirilmiştir. Safiyyüddin zamanında da bu esas nota birliklerine "makam" adı verilmiş ve altı notaya "evâzât" denmiştir.³³

İbn Sînâ bu ika ve kompozisyon ilminin gerek açıklanmasında ve gerekse kullanılmasında diğer aritmetik, fizik ve geometri ilimlerinin ilke ve prensiplerinin de geçerli olduğunu belirtmektedir. Bilhassa aralıkların hesaplanmalarında aritmetikten istifade edileceğini açıklayan İbn Sînâ, bu konunun teferruatı için *Kitâbü'l-Bürhân* isimli eserine müracaat edilmesini ister.

2. Aralıklar

Sesin esas kavramlarından biri olan aralık, iki ses arasındaki mesafedir. Bir melodi içinde ardarda gelen iki sesin tiz veya pest fark-

larına "aralık" denmektedir. İbn Sînâ aralık konusuna "farklılık" kavramıyla açıklık getirmeye çalışmaktadır. Ona göre kompozisyon ancak herhangi bir şekilde farklılık arzeden sesler arasında cereyan eder; yani kompozisyonu birbirleri arasında farklılık olan sesler oluşturmaktadır. Zira aynı sesin tekrar edilmesi herhangi bir kompozisyon üretmez.

Filozof aralıkları uyumlu ve uyumsuz aralıklar şeklinde ikiye ayırmaktadır. Uyumlu aralıkları "birinci sınıf (aslî, birincil) uyum" ve "ikinci sınıf (bedelî, ikincil, alternatif) uyum" olmak üzere sınıflamaktadır.

İbn Sînâ bu konuda daha teferruatlı bilgi için *Kitâbü'l-Levâhik* isimli eserine müracaat edilmesini tavsiye etmektedir.

a- Büyük Aralıklar (homofonik): Bunlar oktav aralıklarıdır. İki sesten birinin, diğerinin katı (oktavı) olduğu aralık "ellezî bi'l-küll (sekizli, oktav)" olarak adlandırılır.

b- Orta Aralıklar (Senfonik): Beşli (3/2) ve dörtlü aralıkları (4/3) bu gruptandır.

c- Küçük aralıklar: "Karma"da denebilen bu aralıklar dörtlünün altında olan aralıklardır. 5/4'den başlayıp 34/33'te sona erer. İbn Sînâ bunları "lâhnî aralıklar" diye isimlendirir. İbn Sînâ'ya göre 1 + 1/33 (34/33) oranından daha küçük oranlar kulakla fark edilmez ve kulak bu aralıkları sağlıklı bir şekilde ayırt edemez.

Bu arada İbn Sînâ sesler arasında oluşan aralıkların ayırdedilebilmesi konusuna ışık tutmaktadır. Ona göre "farklılığın fark edilmesi, kulağın küçüklük ve azlığı ayırt edebilmesi" demektir. Gerçekten müzik daha güzelin arandığı bir sanat olduğuna göre müzisyenin bu aralıkların sayı ve oranlarını bilmesi gerekmektedir. Zira müzikal kompozisyon bu aralık oranları üzerine kurulmaktadır.

Bundan dolayı müzikal kompozisyon da daha güzel ve mükemmel olan aralıklar

(32) Z. Yusuf, *Mûsika'l-Kindî*, Bağdat 1962, s. 27; Shehadi, s. 68.

(33) Farmer, *Historical Facts for the Arabian an Musical Influence*, New York 1970, s. 331-332.

kullanılır. Matematiksel olarak daha sağlam, daha elverişli olan oranlar olabilir ama kullanılmazlar. Bu sebeple uyumlu olsa bile büyük veya küçük her aralık kullanılmaz.

İbn Sînâ ikinci makâlesinin girişinde kısa bir açıklama yaparak bu makâlede, aralıklar konusuna devam edeceğini (aralıkların ayrılması, birleştirilmesi vs.) ifade etmektedir. Ayrıca bu konuda daha fazla bilgi ve araştırma yapmak isteyen kimselere Öklid'in *el-Kânûn (Sectio Canonis)* isimli eserini tavsiye etmektedir.

İbn Sînâ konuyu tamamlarken bütün bu matematiksel işlemlerin zaruretle değil, hüsn-i ihtiyarla gerçekleştiğini ifade etmektedir. Onun burada kastettiği şey, müziğin daha güzel olan üzere kurulduğu ve müziğin tabiatın kabul ettiği bir uyum söz konusudur. Zira matematik de tabiatın alınmadır ve o da müzik gibi bir âhenk ilmidir.

3. Cins (Tetrakort)

İbn Sînâ cinsi "içinde 3 aralık bulunduran dörtlü" şeklinde tarif etmektedir. Bugünkü anlamıyla "çeşni" de diyebiliriz.

Cinsler, içinde dörtlü ve beşli aralıkların bulunduğu orta aralıklar kısmındandır. İbn Sina dörtlü aralığını $4/3$ oranıyla göstermiş ve beşliyi "dörtlüye bir tanîni aralığının eklenmesiyle oluşur" şeklinde tarif etmiştir.

Genel olarak müzikte bilhassa kişisel lezzete önem veren İbn Sînâ, cinsler ve cinsleri oluşturan aralıkların da kulağa ve rûha hoş sesler olması gerektiğini vurgular. Bu lezzet, sadece ses ve aralıkların uyumlarıyla elde edilmez. Oranların matematiksel uyumları belki kendi konumlarında mükemmel olabilir ama kişisel tatlara ulaşma konusunda bu yeterli değildir. Bu kişisel tatlara ulaşmak için bazı küçük işlemler yapılması gerekmektedir. Bunları maddeler halinde şöylece özetleyebiliriz:

1-Cinsleri oluşturan aralıkların taktî'e (bölünme, heceleme) müsait olmaları gerekir,

2-Aralıkların mu'tedil (ılımlı) olması,

3-Küçük aralıkların çokça peşpeşe kullanılmaması,

4-Büyük aralıkların az kullanılması; zira onların icrâsı saza ve sese zor gelebilir,

5-Sesler arası geçişlerin, çok yakın seslere veya çok uzak seslere geçiş şeklinde olmaması. Zira yanındaki sese geçiş tembeliktir ve düşüncesizliğin eseridir. Uzaktakine geçiş ise aşırılıktır ve zorlamadan başka bir şey değildir. Bu konuda mutedil olmak ve mutedil geçişleri kullanmak en güzeldir.

3. Makâlenin bu I. Bölümü'nün sonunda İbn Sînâ günümüzde de aynı şekilde Türk müzik nazariyatında kullandığımız oktavlar ve içinde bulunan aralıkları vermektedir:

Dörtlü: İçinde üç aralık bulundurur ve dört sestem oluşur; $4/3$ oranındadır.

Beşli: Dörtlüye bir tanîni aralığının eklenmesiyle oluşur; $3/2$ oranındadır.

Bir Oktavlık Skala: İçinde iki dörtlü ve bir tanîni bulunduran dizidir. Bunu bir dörtlü ve bir beşli şeklinde de tanımlayarak sekizli demek mümkündür.

İki Oktavlık Dizi: İçinde 4 tane dörtlü ve iki tanîni olan dizi aralığıdır.

İbn Sînâ burada dörtlü ve dörtlüyü oluşturan -natürel- sesleri ud üzerinde de göstermektedir. Herhangi bir tel üzerinde bu dört ses şu baskılarla çıkar:

1- Telin boş hali,

2- İşaret parmağı baskısı,

3- Orta parmak (veya yüzük parmağı) baskısı,

4- Serçe parmağı baskısı:

4. Cinslerin Sayısı ve Türleri

İbn Sînâ cinslerin 3 tane olduğu hususunda görüşbirliği olduğunu ifade etmektedir:

1- Kavî cinsler (Güçlü, diyatonik)

2- Mu'tedil cinsler (Orta, ılımlı); bu cinslere "Râsime" de denir.

3- Rahve cinsler (Zayıf); bu cinsler de kendi içinde ikiye ayrılmaktadır:

a) Mülevven (Renkli) cinsler; bunlar kromatik cinslerdir.

b) Te'lifiyye (Komposal) cinsler; bunlar enarmonik cinslerdir.

Konunun girişinde İbn Sînâ, bu cinslerle kişinin psikolojik durumu arasındaki etkileşimden bahsetmektedir. Ona göre bu cinslerin isimlendirilmesinde, kişinin psikolojisine yaptıkları tesir rol oynamaktadır. Zira "kavî" (güçlü) cins icrâ edildiğinde kişiye güç verir ve bu cins kişiyi güçlü bir şekilde kuşatır. "Rahve (zayıf)" cins ise, kişinin psikolojisine zayıflık, moral bozukluğu şeklinde tesirde bulunur. "Râsime (mu'tedil)" cins ise, bu kopukluğun geçiş sürecini yansıtır ve bunu şekillendirir. İbn Sînâ nâdir de olsa burada konuya bir psikolog gibi yaklaşmakta ve cinslerin insan psikolojisi üzerindeki etkisinden söz etmektedir.

İbn Sînâ bulunduğu bölgede daha çok kavî cinslerin kullanıldığını; râsim ve mülevven cinslerin kullanılmadığını, hatta bunları icrâ edenlerin küçümsendiğini bildirmektedir. Bundan dolayı kendisi de râsim ve mülevven cinslerin teferruatına girmez.

5. Cem' (Skala)

Basit olarak "notaların birden fazla cinsi içine alacak şekilde kümelenmesi" diye tanımlanan skalayı İbn Sînâ; "daha çok cinslere sahip olan dizi" şeklinde tarif etmiştir. Ona göre skalanın özellikleri; rûhen hissedilir, enstrü-

manda çalınabilir, üzerinde işlem yapılabilecek seviyede olmalıdır. İbn Sînâ'da skala "var olan tüm sesler değil, yukarıda özellikleri sayılan seslerin bir araya gelmiş halidir". Zira bu seslerin enstrümanlarda belirli perdeleri, yani baskı yerleri vardır.

İbn Sînâ'nın skalası 15 sesle kuşatılmış 14 aralıktan ibarettir. Bugün "iki oktavlık dizi" diye tanımladığımız bu skalaya İbn Sînâ "bilfiil tam dizi (mükemmel skala)" demektedir. Ona göre "bilkuvve tam dizi" adını verdiği dizi ise, bilfiil tam dizinin yerini alabilen, ses ve aralıkları karşılıklı olarak birbirinin yerini alan dizidir.

İbn Sînâ, 8 ses ve 7 aralıktan oluşan diziyi "ellezî bi'l-küll" diye isimlendirmektedir. 7 sesden oluşan diziyeye ise sadece "küll" demektedir. Ona göre bundan dolayı mizmarlarda 7 tane delik bulunmaktadır.

İbn Sînâ'ya göre skalayı oluşturan sesler çeşitlilik arzederler. Bazısı skala türlerine göre, bazısı da birleşme ve ayrılma türlerine göre değişir. O, değişen sesleri "nağme-i mütegayyire" olarak; iki oktavlık skalanın baş, orta ve sonda olan sesleri ise değişmez ve bunları da "mutlak sâbit" diye isimlendirir.

İbn Sînâ bu konunun sonlarında açıkça belirtmeden bugünkü makam ve makam dizileri anlayışını anlatmaktadır. Zira ona göre her bir skalanın özel yönleri ve özel yönlerin üzerinde yayıldıkları ses tabakaları vardır. Yani her bir makam dizisinin çeşitli yapıları ve bu yapıların üzerlerinde uygulanabilecekleri perdeler vardır. Ona göre her bir mertebe bir isimle isimlendirilebilir. Bunda zorlama yoktur. Dolaylı olarak "Şedd" (göçürme, transpozisyon) tekniğine işaret eden İbn Sînâ, burada tonaliteyi "temdîd" terimiyle ifade etmektedir. Ona göre temdîd, "ses oranlarının üzerine bina edildiği pest ve tiz bir tabakadır." ve skalalar birbirlerine uzak olsa bile aralarında bir düzen ve bu düzenin sağladığı âhenk mevcuttur.

6. İntikal (Geçiş)/ (Seyir)

İbn Sînâ'nın "intikâl" diye isimlendirdiği ve ayrı bir konu başlığı altında incelediği konu "geçiş" tir. Skalada bulunan seslerin başlangıcı ya pest taraftan ya tiz taraftan ya da ortaldan olur. Başlangıç tizden olursa geçiş "inici" , pestten olursa geçiş "çıkıcı" olur. Eğer orta seslerden olursa "inici-çıkıcı" bir özellik arz eder. Ona göre tiz seslere geçişler kızgın karakterleri; pest seslere geçişler dengeli ve anlayışlı karakterleri ifade eder. Dönücü çıkışla elde edilen inişler üzere bina kurulan geçişler ise nefse hikmetli ve asil bir ruh verir.

Geçiş esnasında sesler üzerinde bazı kalıplar, yani tekrarlar (kararlar) yapılabilir. Ona göre geçiş, sadece o dizinin genel seyir karakteristiği değil, dizinin hangi seslerinde kararlar yapılacağı, hangi sesleri arasında gezinileceğini de kapsar.

7. Armoni

İbn Sînâ'dan önceki âlimler eserlerinde bu konu hakkında fikirlerini açıklamışlarsa da tafsilatlı bilgiyi veren ilk âlim İbn Sînâ olmuştur. Kindî armoni konusundan bahsetmiş, İbn Sînâ'ya nazaran daha basit ve yüzeysel bilgiler sunmuştur.

O bu konuda, âhenkli bir düzen içerisinde iki sesin birarada icrâ edilebileceğini göstermiştir: Bu; esas sesin oktavı, beşinci ve dördüncü seslerle birlikte icrâsının verdiği uyumdur.

Batı'da "armoninin babası" diye bilinen Hockbald (ö. 930), eserlerinde her ne kadar "bir sesin oktavı, 5. ve 4. seslerle uyumu"ndan bahsetse de bunu icrâda kullanmıyordu. Aynı çağda yaşayan bu iki âlimin farkı, İbn Sînâ'nın bu uyumu icrâyaya dökmesidir. Batı müziğinde armoni; Cydou Arisi ve Klanlı Franco'dan sonra icrâyaya dökülmüş ve bir ilim dalı olmuştur.³⁴

Bundan dolayı Avrupa çok sesliliğinin bu türüne "gymel" adını vermiş ve bu kelime

de muhtemelen Arapça "cemîl" (güzel) kelimesinden türetilmiştir. Zira Batı'da armoni, başlangıç dönemi ve onu takibeden birkaç asır içerisinde sadece "melodinin güzelliği" anlamında kalmıştır.

Şifâ'nın bu müzik bölümünün sonunda konu, daha pratiğe indirgenmiş ve kompozisyonun usûllerine dâir geniş izahlar verilmiştir.³⁵ "Trill" ve "Glissandi" gibi teknik terimleri de içeren bu bölümde İbn Sina, "terkîb" ve "tad'îf" adı altında armoni ilminden bahsetmiştir. Daha önce Kindî'nin eserlerinde de anlatılan armoniyi İbn Sînâ'da ilmi bir gözlem ve ifade içinde bulmak mümkündür.³⁶

"Terkîb" herhangi bir sesi kendi dörtlü ve beşlileriyle -simultane- çalmaktadır. "Tad'îf" ise; aynı olayı oktavda gerçekleştirilmektedir. İbn Sînâ'nın *Necât* adlı eserinin müzik kısmında terkîb için daha açık bir tarif yer almaktadır: "Terkîb, aynı tempo içerisinde; aslî sesleri uyumlu-âhenkli bir ses ile kaynaştırmadır. Harmanlamanın en güzeli; büyük aralıklar, oktav, -beşli- ve dörtlüden daha büyük aralıklar içerisinde bulunur. "Ortadoğulu müzisyenler terkîb ve tad'îfi bilmek bir yana, bunları kompozisyonun aslî unsurları olarak telakkî ederlerken; gerçekte İbn Sînâ bunları kompozisyonun bir parçası olarak kabul etmekten kaçınır ama onları ikincil derecede önemli görerek "mehâsin" (süs, zînet) ve "zevâid" (extralar) olarak isimlendirir. Buradan anlayabildiğimiz kadarıyla İbn Sînâ "dörtlü ve beşli" hâricî aralıkları sadece terkîbâta kullanmak için kabul etmektedir.³⁷ Zira İbn Sînâ, şunu açıkça ifade etmektedir: "Müzik, hep daha iyi olan üzerine bina edilmiştir. Çünkü o, bir tür kişisel sıhhatin ifâdesidir."³⁸ Rauf Yekta ise konuyla ilgili olarak şöyle demektedir: "Ben Yunanca bilmem ama X. yüzyılda öncelikle Fârâbi ve ondan sonra İbn Sînâ'nın yalnız sekizli, beşli, dörtlünün değil,

(34) Hıfî, s. 20-1; Hâfız, s. 73-74.

(35) Şa'rânî, *Târîhu'l-Mûsika'l-Arabiyye ve Âlâtühâ*, s. 35.

(36) Owen Wright, *The Modal System of Arab and Persian Music AD 1250-1300*, London 1978, s. 93.

(37) Farmer, *Historical Facts for the Arabian Musical Influence*, s. 31-32.

(38) Shehadi, s. 71.

üçlü major ve minörün de uyumlu olduğunu söyledikleri muhakkaktır.”³⁹

8. İka (Ritim)

*İbn Sina ritim kelimesini “ika” terimiyle ifade etmektedir. Hemen hiç kullanmadığımız ika terimi, günümüzde ritimden daha çok “dü- züm” kelimesiyle karşılık bulmaktadır. Belirli düzüm-lerden yapılmış ve kalıplaşmış ölçülere de “usûl” denilmektedir.*⁴⁰

Te’lifu’l-luhûn (müzikal kompozisyon)’u anlayabilmek ve anlatabilmek için öncelikle “îkâ ilmi” ni iyi kavramak gerektiğini bildiren İbn Sînâ, bu konuya uzunca yer vermiş ve bu bölümde konuyu teferruatlı olarak ve sınırlamaksızın izah etmiştir. İbn Sînâ konuya tef’ileler ve şiir vezinleriyle başlayıp; vetidler, sebepler, bunların hafif ve sakîlleri; fâsılalar, illetler, çeşitli ritim kalıplarını açıklayarak konuyu izah eder. Onun burada gerçekleştirdiği en önemli yenilik; arûz ile şiirin bir parçası haline gelen ritmik vezinleri müzikten bir parça olarak sunmasıdır.

İbn Sînâ’ya göre genel anlamıyla îkâ “melodilerdeki peşpeşe gelmiş seslerin içerdikleri sürelerdir.” Zira sesler, peşpeşe sıralandıklarında bir melodi üretirler. İşte bu sesler arasında içiçe geçmiş zamanlar vardır. Tabii bu zamanlar bazen duyulabilir, bazen de duyulamazlar.

Müellif bu bölümde, muayyen bir ritim aletinden çıkan kalıplar veya seslerden değil; herhangi bir enstrümandan veya hançereden çıkan seslerin içerdikleri zamandan bahsetmekte ve “vuruş” terimini “nakre” kelimesiyle ifade etmektedir.

Ona göre îkâ, “vuruş zamanları için yapılan herhangi bir ölçüdür.” Tabii burada kural; vuruşların seslendirilmiş, îkânın ise melodik olduğu şeklindedir. Zira vuruşlar için harfler takdir edilmiş olsa îkâ, şiir olurdu.

İbn Sînâ burada konuya fiziksel açıklık getirerek bir vuruşu zaman açısından 3’e ayırmaktadır:

- 1- Enstrümana yönelme zamanı,
- 2- Enstrümana dokunma zamanı,
- 3- Bu iki hareket sonucu ortaya çıkan sesin zamanı.

Bu konularda teferruatlı bilgiler ve uygulamalar verdikten sonra “iyi bil ki îkâ ve labin işinde geçerli kanun “hissedişteki güzelliştir” diyerek konunun estetik yönünün önemini vurgulamaktadır. Ona göre bu his, yapılan icrânın hayalde güzel bir şekilde kurulması (kurgu) ve düşünülmesiyle doğrudan ilgilidir. Bundan dolayı İbn Sînâ, öncelikle hayalde bir birlik sağlamayı ve sonra bu birliği güzelleştirmeyi tavsiye eder.

İka kalıpları ve hece olarak karşılıkları şunlardır:

- 1) Hafif: Te,
- 2) Sakîlü’l-hafif: Ten,
- 3) Hafifü’s-sakîl: Tân,
- 4) Sakîl: Târen

İkâ özel olarak “basit, mürekkep, mütesâvî” olmak üzere 3 türüdür.

Cevâmi’de İbn Sînâ’nın anlattığı ritim kalıpları şunlardır:

1- Hezec: Hezecin dört cinsi bir cins hükmündedir ve Mefâilün, Feilün Feilün, Mef’ülün Mef’ülün vezinleri hezec hükmündedir.

2- Hafif hezec: Bunların da yukarıdaki örneklerdeki hüküm üzere olduğunu bildiren İbn Sînâ, hafif hezelerin uzunluklarını ancak şâirlerin bildiklerini ifade etmektedir.

3- Sakîl-i evvel: Ten ten ten ten te nen ne ten te nen.

4- Hafif sakîl-i evvel: Sakîl-i evvelden daha hafiftir ve 3 vuruştan ibarettir.

5- Remel: “Tâ ren ten ten” vezninde ağır bir ritim kalıbıdır.

(39) R. Yekta, s. 27.

(40) 33 Erdiç Çelikkol, Türk Müsîkisi Nazariyatı, Bursa, 1987, s.54; Arel, s.67.

6- Hafif Remel: "Ten te nen".

7- Sakil-i sâni: "Ten tâ ren ten".

8- Mâhûrî: "Fe û lün".

Bu devirlerden herbiri diğerinden "fâsıla" denen zaman kalıbıyla ayırdedilmiştir. Fâsıla da değişkendir. Zira her bir devir, bir fâsıla ile bir sonrakinden ayırdedilen ilk vuruşların bir devri olarak analiz edilmektedir.

9. Şiir

İbn Sînâ'ya göre şiir, uyumlu ve eşit îkâ-ları olan, kendi vezinlerinde tekrar edilen, son harfleri benzer [kafiyeli] sözlerden oluşan hayale dayalı sözdür.

Müziğin gölgesini şiir üstüne yayan ve genel olarak ritim başlığı altında bu iki konuyu tek çerçevede toplayan müellif, sanatsal anlayışının yüceliğini bir kez daha ortaya koymuştur. O, bu konuda şöyle der: "Tabiatı gereği îkâ, vuruş zamanları için takdir edilmiş herhangi bir ölçüdür. Bu vuruşlar seslendirilmiş ve uyum içindeyse îkâ "melodik"; nazma dayalı harflerden ibaret ise îkâ "şürsel" olur.⁴¹

İbn Sînâ'nın müzik ve şiir sanatlarının estetiklerini uzlaştırmaya çalışması, her iki sanatın içiçeliğini ve estetiklerinin birlikteliğini göstermektedir. Ona göre bu benzerlikler şu şekilde sıralanabilir:

1- Müzik gibi şiir de daha çok taklit zevkine dayanmaktadır.

2- Müzik gibi şiir de -uyumlu terkiib ve melodiler üzerine- bizim tabii zevkimizden doğar.

3- Müzik gibi şiirin de kendi ritmi, âhenği ve melodisi vardır.⁴²

Arûz; nazımda uzun veya kısa, kapalı veya açık hecelerin âhenkli dizilerine dayanan vezin sistemi olup Arap edebiyatında doğmuş, dil yapısına, edebî an'aneye ve zevke göre değişikliklere uğrayarak -başta İran ve Türk edebiyatları olmak üzere- İslâm Medeniyeti çevresine giren diğer milletlerin ede-

biyatlarına da geçen bir nazım sistemidir.⁴³

Şiirde kullanılan tef'ileleri oluşturan harfler "müteharrik" (harekeli, sesli) ve "sâkin" (harekesiz, sessiz) olarak ikiye ayrılmaktadır. Bu harekeli ve sâkin harflerden oluşan "sebeb" "vetid" ve "fâsıla"lar da tef'ileleri dolayısıyla ses gruplarını oluşturmaktadır.

Bunları şöyle şekillendirebiliriz:

Hafif sebeb; "—", ağır sebeb, "...", birleşmiş vetid; ".—", ayrılmış vetid; "—.", küçük fâsıla; "...—", büyük fâsıla; "...—".⁴⁴

10. Kompozisyon

İbn Sînâ bu konuyu "te'lifü'l-lahn" başlığıyla işlemektedir. Esere yazdığı girişte belirttiği üzere müzik nazariyatında nihâî hedef olan beste yani kompozisyon konusunu eserin en sonunda değerlendirir. Zira eser boyunca kompozisyon için bilinmesi gereken nazârî konuları anlatır ve kompozisyonu en sona alır. Ona göre "te'lifü'l-lahn (beste yapma, melodi oluşturma, kompozisyon)", "zihinde tasarlanmış notaların değerlerini [aralıklarını] uyumlu ve makbul bir düzen ve geçiş ile yine uyumlu bir ritim ile işlemektir".

Bu bölümde verdiği bütün nazârî bilgilerin, kompozisyona hazırlık olduğunu belirten İbn Sînâ'ya göre melodi "bir düzen, bir gelişme seyrini takibeden âhenkli ritimler içerisinde makamı oluşturan gurubun seslerini serbest olarak kullanmaktır."⁴⁵ Beste yapmak isteyen birisi, öncelikle muayyen bir makamla bir gurubu seçmek durumundadır. Sonra da bu gurubun içinde olabildiği kadar bir kaç tür cins tertîb edecektir. Zira ona göre melodi, "basit" ve "bestelenmiş" olarak ikiye ayrılır. Tek bir türün bitişik ritmini içine aldığına basit; farklı ritimleri ihtiva ettiğinde bestelenmiş (kompozisyon) olur.

(41) Z. Yusuf, s. 24.

(42) Shehadi, s. 73-4.

(43) M. Nihad Çetin, "Arüz", DİA, İstanbul 1991, III, 424.

(44) M. Nihad Çetin, "Arüz", DİA, III, 424.

(45) Şifâ, s. 114.

O, aralıkları anlatırken kompozisyona da değinmiş ve kompozisyonun seslerin ardarda gelmesiyle oluşamayacağını, aralarında farklılık olan seslerin uyumlu aralıklara sahip olmasıyla ve bu aralıkların uyumlu cinslerle belli bir düzen içerisinde kullanılmasıyla oluşturulabileceğini ifade etmiştir. *Bir kompozisyon oluşturmak isteyen kimsenin öncelikle şunları yapması gerekir:*

1- Eksik veya tam sınırları tayin edilmiş bir skala,

2- Bu dizi içerisinde bir cins veya bunları taşıyabilen cinsler. Bu konuda onun tavsiye ettiği cinsler "kavî", "mülevven" veya "te'lifîyye" dir. Ona göre en güzel cinsler bunlardır. Ayrıca "leyyin" denilen cinsler ancak kaviyle karıştırılarak kullanılırsa güzel olur.

3- Bilinen bir ritim türü tesbit edilmesi lazımdır. Ritimlerin en güzeli, az vuruşları olan "hafîf"lerdir. Zira bunların pek azı ikiye katlanabilir.

4- Bilinen bir "intikal"; yani geçiş tesbit edilmelidir. Ona göre geçişin en güzeli "orta sesler" de olur.

"Bunları biraraya getirdiğinde labni te'lif etmiş olursun" diyen İbn Sînâ, bu bağlamda kendi terciplerini de sunmaktadır. Genel olarak müzisyenin beklediği anlamda bir "ilham" veya "his yoğunluğu"ndan bahsetmemektedir. O, bu konuya yalın olarak, yani bir müzikolog veya nazariyâtçı sıfatıyla yaklaşmaktadır.

İbn Sînâ bu konu içerisinde îkâsı hezec olarak tesbit edilmiş bir melodik örgü vermektedir. Bunu kolayca ifade etmek için de seslerin udda hangi parmak baskıları ve açık halleriyle çıktığını da göstermektedir. D'erlanger'in tesbitine göre yerinde çârgâh beşlisine, gerdâniyede bûselik dörtlüsünün ilâvesiyle ortaya çıkan bu dizi, bugün Arel-Ezgi sisteminde bûselik makamı dizisini oluşturmaktadır.⁴⁶

İbn Sînâ verdiği bu bilgilerden sonra okuyucunun bol bol egzersiz yapması gerek-

tiğini ifade etmektedir. Onun bilhassa îkâ hususundaki tavsiyesi günümüz müzisyenlerine de ışık tutmaktadır. İbn Sînâ, "öğrenmek isteyen, önce değişimi çerçevesinde onun îkâsını öğrensin, îkâ onda artık ses değil harf-şeklinde- olana kadar onları hayal etsin" diyerek, müzisyenlere pratik eğitim metodlarını da işaret etmektedir.

11- Enstrümanlar

İbn Sînâ müzik enstrümanları için "mûsikî âletleri" şeklinde bir başlık koymuş ve bu konuya eserinin son kısmı olan "6. makâlenin ikinci bölümünde" yer vermiştir.

Sistematikçi bir filozof olan İbn Sînâ enstrümanları da kendi içerisinde telli, yaylı ve nefesli sazlar şeklinde 3 grup olarak sınıflamıştır.

I- Telli sazları kendi içerisinde ikiye ayırmaktadır:

a. Mızrabla çalınan, telleri ve perde baskıları olanlar: Ud ve tanbur.

b. Perde baskıları olmayıp, herhangi bir şekilde tellerine darbetmek sûretiyle ses veren enstrümanlar. Bunlar da ikiye ayrılır:

1- Telleri enstrümanın yüzeyini kaplayanlar: Şahrûd, zü'l-ankâ, fecceste.

2- Telleri enstrümanın bütün yüzeyiyle birlikte yanlarını ve üst tarafını kaplayanlar: Sanc, silyak.

II- İbn Sînâ nefesli sazları da ikiye ayırmaktadır:

1- Ucu ağza alınarak icrâ edilenler: Mizmâr.

2- Ucundan nefes üflenerek icrâ edilenler: Sürnây, yerâ'a, torbalı mizmar (tulum, gayda) ve argun.

İbn Sînâ udun hâricinde diğer enstrümanlarla ilgili olarak teferruatlı bilgiler

(46) D'erlanger, II, s. 236.

vermemektedir. Yaptığımız araştırmalar sonucunda onun zikrettiği bazı enstrümanlar hakkında herhangi bir bilgiye rastlayamadık. Zü'l-ankâ, fecceste ve silyak isimli bu enstrümanların; kanun, santur, harp ve lîr türünde enstrümanlar olduğu kanaatini taşımaktayız. Zira İbn Sînâ bu enstrümanları telli sazların ikinci kısmında zikretmektedir.

İbn Sînâ'nın telli sazlar kısmında ismini verdiği diğer bir enstrüman ise "şahrûd" dur. Şahrûd, uzunluğu udun iki misli olan ve teknesi uda benzeyen bir sazdır. Uddan bir oktav pest ses verir; üzerine beş tel takılır.⁴⁷

İbn Sînâ yaylı sazlar kısmında yalnızca "rebab" sazından bahsetmektedir. Rebabın, kuzey Afrika yoluyla Avrupa'ya geçtiği ve keman sazına öncülük ettiği ileri sürülmektedir. Asilen orta Asya kökenli bir sazdır. Tarih içerisinde birçok değişikliğe uğrayan rebab, ülke ve milletlere göre değişen farklı şekilleriyle birlikte hala kullanılmaktadır.⁴⁸

İbn Sînâ'nın "sürnây" olarak zikrettiği enstrüman; zurnaya benzeyen, ucu ağza alınarak çalınan nefesli bir sazdır. Müslüman ülkelerde "zurna, surnây, sona" isimleriyle de anılmaktadır. Etimoloji olarak Çince "sou-na" kelimesinden türetildiği iddia edilen bu sazı tarihte daha çok İranlılar kullanmıştır. Sefid ve beyaz neylere göre eksik bir çalgıdır. Ses hacmi "bir oktav artı bir beşli" civarındadır, bazen bunu da geçer. Tenâfüre meyli vardır. Sesi, bütün sazlardan daha uzağa ulaşır.⁴⁹

İbn Sînâ'nın ismini verdiği bir diğer nefesli saz ise "mizmâr"dır. Mizmâr neye benzeyen, kamıştan yapılmış, ağza alınarak değil içine sıcak nefes üflenerek icrâ edilen bir enstrümandır. Bu saz; mezâmîr, mizvec ve miskal gibi isimlerle de anılmaktadır.⁵⁰

Yine nefesli sazlar kısmında zikri geçen "torbalı mizmâr", bugün tulum veya gayda isimleriyle tanınan sazdır. Kindî de bu sazı "en-Nâyü'r-Rûmî ale'z-zukk" (keseli Rum neyi) şeklinde isimlendirmiştir.⁵¹

İbn Sînâ'nın "Arğun" ismiyle nefesli sazlar kısmında ismini verdiği enstrüman; bir çift ney veya klârnet türü bir çalgının yanyana getirilip birleştirilmesiyle ortaya çıkan bir sazdır. Arapların hâlen "arğul", Türklerin "arğul" ve "çifte" adıyla kullandıkları enstrümandır. Arğun'un uzunluğu 310 mm. civarında olup, çalgılarının herbirinde 6 delik vardır. Bu sazın "erğanun" isimli enstrümanla karıştırılmaması gerekir. Zira erğanun, orgun daha ilkel bir modeli olup nefesli bir saz değildir.⁵²

Evlîyâ Çelebi, "safîr-i bülbül" adlı nefesli bir sazdan bahseder ve bunu İbn Sînâ'nın icad ettiğini belirtir⁵³. Ne varki böyle bir sazın ismine İbn Sînâ'nın eserlerinde rastlayamadık.

Ritim enstrümanlarını kısaca anlatan İbn Sînâ, bu kısımda defler, davullar ve "sanc" adında tokmaklarla çalınan bir sazdan bahseder.⁵⁴

İbn Sînâ, burada önemli bir not düşmekte ve "...kullanımda olan bu enstrümanların dışında da icâtlar yapılabilir.. ." diyerek daha farklı sazlar da üretmenin mümkün olabileceğini ifade etmektedir.

12- Ud

İbn Sînâ, müzik enstrümanları bölümünde yaptığı genel sınıflamadan sonra sözü uda getirmektedir. "Ud", kelimesinin Farsça karşılığı "barbat"⁵⁵ kelimesidir. *Kitâbü'n-Necât*'ında "barbat" kelimesini tercih eden İbn Sînâ, *Şifâ*'sında arapçası olan "ud" kelimesini kullanmaktadır.

(47) Bardakçı, s. 104.

(48) Jen Jenkins and Paul Rowsing Olsen, *Music And Musical Instruments In The World Of Islam*, London 1976, s. 40-41; Curt Sachs, *The History Of Musical Instruments*, London 1978, s. 242-243.

(49) Jenkins and Olsen, s. 68-9; Sachs, s. 212-3; Murat Bardakçı, *Maragalı Abdülkadir*, İstanbul 1986; Laurence Picken, *Folk Musical Instruments Of Turkey*, New York 1975, s. 586; Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*, İstanbul h. 1314/m. 1898-9, I, 622.

(50) Jenkins and Olsen, s. 58; Sachs, s. 213-4.

(51) Turabi, *el-Kindî'nin Müsiki Risâleleri*, s. 186.

(52) Jenkins and Olsen, s. 58, Picken, s. 516; Bardakçı, s. 108; Evliyâ Çelebi, I, 623.

(53) Evliyâ Çelebi, I, 624-644; Gültekin Oransay, *Müsiki Tarihi*, Yayıncı, Ankara 1976, s. 16.

(54) Korlaelçi, s. 356.

(55) "Barbat"ın asılı "sürü'l-batt"dır ve "ördek şeklinde" anlamına gelmektedir. Hıfni, s. 25.

İbn Sînâ kendinden önceki müelliflerin âdetine uyarak müzik dizilerini göstermek için bu enstrümanı seçmiştir. Bunun birkaç sebebi vardır:

- 1- Udun, o dönemlerde oldukça yaygın bir şekilde icrâ edilmesi,
- 2- Arab âleminin tanıştığı ilk enstrümanlarından biri olması,
- 3- İcrâsının ve üzerinde müzik dizilerinin gösterilmesinin kolaylığı.

İbn Sînâ, bu bölümde udun yapımı ve bunda dikkat edilmesi gereken incelikleri, perdelerin bağlanması gereken yerleri ve ölçülerini, değişik akort şekillerini teferruatlı bir şekilde anlatmaktadır. Bu anlatımdan önce “bu perde oranları ve hallerini; yapımcılar pek bilmez; bunları anlatmamız gerekir. Biz anlatalım, onlar çalışsınlar” diyerek bu bilgilerin önemine işaret etmektedir. Biz bunları bölümlere ayırarak ve şemalar halinde sunarak anlaşılmasını kolaylaştırmak istedik.

386

Ayrıca bu enstrümanın perde bağlarına işaret eder ve açıklar; geniş olarak bunların terimleriyle kendi döneminin en genel melodik kalıplarına ait aralıksal yapılar hakkında açıklamalar yapar. Bunlar, Safiyyüddin’in tanımladığı en erken diyatonik sistem arasındaki ilginç geçiş sürecini yansıtır. Yanyana olan bu diyatonik kalıplar, diğerlerini de beraberinde sürükler. Buna ilâveten “müstakîm” adıyla verdiği ilk örnek, rast makâmı versiyonuna ait en erken örnektir.⁵⁶

a- Udun Akordu

İbn Sînâ’da udun akordu “her bir telin açık halinden elde edilen ses, bir alttaki telin serçe parmağı baskısına eşit olduğu” kâidesi üzerine kurulmuştur. Bugün hâlâ kullanılmakta olan bu akord şekline, İbn Sînâ’da o devirlerde işaret etmektedir.

b- Uddaki Teller ve Perde Bağları

İbn Sînâ’nın udunda icrâda 4 tel, nazariyede 5 tel vardır. Bu dönem nazariyat eser-

lerinde yaygın olduğu yönüyle, iki tam diziyi elde etmek amacıyla nazariyâtçılar uddaya 5. tel ekleme ihtiyacı duymuşlardır. Varsayılan bu tel, meşhur üdî Endüslü Ziryab’a kadar icrâda kullanılmamış, kitaplarda kalmıştır. Bu 5. teli ilk defa Ziryab takmış ve kullanmıştır. Gerçekte 4 telin kullanımı; her şeyi 4 sayısı üzerine bina etmeye çalışan o dönem âlimlerinin devam edegeldikleri bir anlayıştır. Her ne kadar İbn Sînâ’nın böyle bir inancı olmasada, dönemin en yaygın sazını kullanmaktadır.⁵⁷ Bu tellerin her biri çeşitli tabakalardan oluşan tellerden yapılır ve herbir tabaka bir tel gücündedir:

1- Bam, 2- Mesles, 3- Mesnâ, 4- Zîr

5- Hâdd. Bu ismi Kindî “zîr-i sâni”, Fârâbî de “el-hâdd” olarak isimlendirmiştir. Burada bam ve zîr isimleri Farsça; mesnâ, mesles ve hâdd isimleri Arapça’dır.

İbn Sînâ’ya göre udun klavyesindeki perdeler şöyledir:

- 1- Mutlak (Telin açık hâli)
- 2- Destânü’l-ehîr (Son perde)
- 3- Mücennebü’s-sebbâbe
- 4- Sebbâbe (İşaret parmağı, 1. parmak baskısı)
- 5- Vustâ’l-kadîme, Vustâ’l-fürs, Vustâ’l-âliye
- 6- Vustâ’l-Zelzel (Orta parmak, 2. parmak baskısı)
- 7- Binsır (Yüzük parmağı, 3. parmak baskısı)
- 8- Hınsır (Serçe parmağı, 4. parmak baskısı)

Bunlar, telin açık haliyle birlikte herhangi bir tel üzerinde parmaklarla baskı yapılarak seslerin elde edildiği 8 perde yeridir. İbn Sînâ bu perdelerle udda 17 net ses elde etmektedir:

(56) Wright, IX, 93.

(57) Turabi, el-Kindî’nin Mûsiki Risâleleri, s. 56; Z. Yusuf, s. 26.

	BAM	MESLES	MESNA	ZİR	HÂDD
Telin açık bali	0 (DO)	498 (FA)	996 (Sİ)	294 (Mİ)	792 (LA)
Eski Fârisî	90	588	1086	384	882
Eski diyatantik	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 Fârisî 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 ⁵⁸

İbn Sînâ bu sesleri gayet ince matematiksel ve karmaşadan uzak bir üslûpla ortaya koyar. İlk aşamada ud tellerinin ana kâide üzerinde uzatılmasını resmederken; perde ve aralık oranlarını da açıklar. Yeni dönemin müzik sesleri ve karışıklıklarını ve kendi döneminde bir oktavlık dizinin oluşturulduğu 17 sesi de anlatır.

Şimdi de bu 17 ses, nota karşılıkları, tellerin matematiksel oranları, tellerin uzunluğu ve cent olarak değerlerini bir şema halinde gösterelim:

ARALIKLAR (EB'AD)	NOTA	TEL ORANI	TEL UZUNLUĞU	CENT
Açık bali (Kendisi)	Do	1	100.000 cm	0
1. Aralık	Do#	256/173	94.139 cm	112
2. Aralık	Do#	12/13	92.307 cm	139
3. Aralık	Re	8/9	88.888 cm	204
4. Aralık	Mi	27/32	84.375 cm	294
5. Aralık	Mi	32/39	82.051 cm	342
6. Aralık	Mi	64/81	79.012 cm	408
7. Aralık	Fa	3/4	75.000 cm	498
8. Aralık	Fa#	64/91	70.329 cm	610
9. Aralık	Fa#	9/13	69.230 cm	637
10. Aralık	Sol	2/3	66.666 cm	702
11. Aralık	La	81/128	63.281 cm	792
12. Aralık	La	8/13	61.538 cm	841
13. Aralık	La	16/27	59.259 cm	906
14. Aralık	Si	9/16	56.250 cm	996
15. Aralık	Si	48/91	52.747 cm	1108
16. Aralık	Si	67/152	51.923 cm	1133
17. Aralık	Do	1/2	50.000 cm	1200

İbn Sînâ udun klavyesinde ses perdesi baskılarını anlatarak; udun her bir teli için 7 parmak baskı yeri tesbit etmiştir. Buna telin açık hali de eklenince, bir tel üzerinde 8 farklı perde baskı yeri ortaya çıkmaktadır.

Sonuç

İbn Sînâ'nın ilimleri tasnifinde mûsikî ilmi dört ilimden biridir; bunlar aritmetik,

geometri, astroloji-astronomi ve müziktir. Zira Öklid, Ptolemy, Phythagoras ve diğer Grek üstadlarının mûsikî üzerine yaptıkları çalışmaların Arapça'ya tercümesiyle birlikte bu tasnif, müslüman âlimlerce de öteden beri kabul edilegelmiştir. Bu çerçevede Kindî ve Fârâbî'nin bunu gerçekleştirdiklerini görüyoruz. Bu sebeple İbn Sînâ'nın mûsikîye dâir eserinin başlığı "*Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ*" (Riyâzî İlimlerin Üçüncü Dalı Olan Müzik İlmi) şeklindedir.

Filozof İbn Sînâ, müzik alanında Fârâbî'nin özetle açıklamış olduğu düşünceleri kabul edip tatbik eder; bunları daha da genişleterek kendi sistematığı içerisinde inceler, geliştirir ve iddialı birer teori haline getirir.

İbn Sînâ'ya göre müzik; "hep daha güzel olan üzerine kurulu bir iştir". Zira o kişisel lezzeti ifade eder. Onun kastettiği güzellik, fazilettir. Yani müzik içerisindeki âhenğin, sayısal prensipler ve oranlar içermesi ve bunların sağlam yani âhenkli olması gerekir.

İbn Sînâ, müziğin teoriye dayalı bir incelemeye tâbî tutulması konusunda Müslüman Pythagorasçılara karşı Fârâbî tarafını tutmaktadır. Kendisinden önce yaşayan Aristoxenes gibi o da; müzik ilmini -müziğin kural ve öğelerini- işitsel bir fenomen olarak yeniden incelemiştir. Gerçekten o; meselâ aralıkların ve oranların kendi süreleri içinde düşünülebileceğini doğrulamaktadır.

"Bizim müzikte ilk olarak hoşumuza giden şey, sesin duyulan ve hissedilen nitelikleridir" diyerek "ses" in önemine işaret eden İbn Sînâ'ya göre ses, diğer hissedilebilir şeyler gibidir. Yani onun nazarında sesler, işitme duyumuzun memnûniyeti veya memnuniyetsizliği kadarıyladır.

"Canlılar arasında" ses taklidi "ne müziğin cevheridir ne de onun en hoş durumudur." Bu görüş, Grek üstadlarından bağımsızlığını idda eden İbn Sînâ'nın farklı bir yö-

(58) Farmer, "The Lute Scale of Avicenna", JRAS, 1939, II, sa. 39, 256.

nüdüdür. Burada İbn Sînâ açıkça insan-hayvan yaşamında sesin fonksiyonel önemini de ileri sürmektedir. Görebildiğimiz kadarıyla o, müzik ile insan tabiatı arasında benzerlik üzerine konuşmaktadır; fakat bu benzerlik, ne müziğin mahiyetinin odak noktasına ne de bizim müzik dinlemekten aldığımız lezzetin kaynağına yöneliktir.

İbn Sînâ, tarif edilebilmelerinden dolayı ses aralıkları matematiksel oranlarla ifade etmiş ve ses uyumundaki rölâtif derecelerine göre sıralamıştır. İbn Sînâ'ya göre bütün sesler arasında çift veya yarım oranlar mevcuttur. Uyumlu iki ses daima sayısal bir oran içindedir. O, aralıkları uyumlu ve uyumsuz şeklinde ikiye ayırır.

Müzik nazariyatı ve felsefesinde hemen hemen Fârâbî'nin çizgisinden ayrılmayan İbn Sînâ; bu müzik nazariyatını temellendirirken Grek müzik nazariyatının basit birer izleyicisi olmamış, eserlerini kendi döneminde icrâ edilen müzik üzerine kurmuştur. Pythagoras gamını kullandığı gerçeği, onun Greklerce ortaya konan teorileri takip ettiğini göstermez. Çünkü pentatonik olan bu gam, Helen medeniyetiyle ilişkiye girilmeden çok önce Çin'de kullanılıyor ve herhangi bir Grek etkisinden bağımsız Batı Asya'da bulunuyordu. Bugün bile gerek Türk gerek İran ve gerekse Arap müzikleri nazariyatında İbn Sînâ'nın teorilerini görmemek ve o dönemlerde temellendirilen sesleri duymamak mümkün değildir.

İbn Sînâ ve Müzik

Ahmet Hakkı Turabi*

Önsöz

370

İslâm dünyasında müzik nazariyâtına dâir ilk eserler VIII. yüzyılın sonlara doğru kaleme alınmaya başlamışsa da, IX. yüzyıl bu alandaki sistematik çalışmaların ortaya çıktığı dönemi teşkil eder. Grek eserlerinin yoğun olarak tercüme edildiği döneme -ve sonrasında- rastlayan bu sistematik nazariyat kitaplarında, tercüme eserlerin de etkisiyle ilk defa sesin fiziksel ve matematiksel temellerinin incelenmeye başladığı görülmektedir.

Şüphesiz ki ortaçağ âlimlerince “Şeyhu'r-Reîs” ve batılı düşünürler tarafından “Filozofların Prensi” olarak anılan İbn Sînâ'nın müziğe dair yazdığı eserler, onun bilim ve felsefeye dair eserlerinin gölgesinde kalmamıştır. Zira müziğe dâir yazdığı eserleri sayıca az olsa da ilim ve sanat anlamında tüm nazarları üzerlerine çekmiştir. Bu eserler XI. yy.'ın müzik anlayışını aksettirmesi bakımından oldukça değerlidir.

İslam Dünyası bu dönemde Bizans'tan sadece Grekler'e ait nazari müzik eserlerini almış ve tercüme etmiştir. Süryanî ve Arap mütercimler tarafından Arapça'ya çevrilen bu eserleri o dönemde Rumlar yalnızca

isim olarak biliyorlardı. Miladî 830'da Halife Me'mûn tarafından kurulan el-Beytü'l-Hikme bir çeşit İslâm üniversitesi olmuş ve bu tercüme faaliyetini üstlenmiştir.¹ Bu eserler arasında müzikle ilgili olarak Aristo'nun *Problemata*'sı ile *De Anima*'sı, Themistius ile Afrodisyalı Alexandros'un bu iki esere dâir serhleri, Aristoxenes'in iki eseri, Euclid'e atfedilen iki müzik eseri, Nikomachos'un bir risâlesi ve nihayet Batlamyus'un *Harmonika*'sı vardı.²

Her ne kadar İslâm düşünürleri bu dönemlerde Grek bilim ve felsefesi etkisinde kalsalar da, mevcut mirası kendi kültür ve düşünceleriyle zenginleştirmişlerdir. Marshall G. S. Hodgson bu durumu şu ifadelerle özetlemektedir: “Grek bilim ve felsefesi (tercümelerle), en azından Nil-Amuderya arasındaki bölgede daha önce ulaştığı derecede, evrenselliğini sürdürdü; Müslüman Feylesoflar bu süregelen geleneğin ve onun diğer geleneklerle olan diyalogunun hareket noktaları olarak, tam anlamıyla eski yazarların yerini alamadılar. Fakat bu gelenek nihayetinde büsbütün Helenik değildi ve güdük hali bile, bir dînî cemaat olarak İslâm'a, daha önceki bazı cemaatlardan daha yabancıydı; islâmîleşmiş kültürde, katiyyen asıl entellektüel sâiki teşkil edemezdi.”³

I

A. İbn Sînâ'nın Hayatı

Batı dünyasında “Avicenna” ve “Filozofların Prensi” olarak bilinen Ebû Ali b. Hüseyin Abdullah b. Sînâ, İslâm âleminde “İbn Sînâ” künyesiyle tanınmaktadır. Bilim ve felsefe alanındaki eşsiz konumunu ifade etmek amacıyla Ortaçağ âlim ve düşünürleri onu “eş-Şeyhu'r-Reîs” ünvanıyla anmaktadır. Ayrıca “huccetü'l-hak, şerefü'l-mülk, ed-düs-

(*) Prof. Dr., Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk Din Müsikisi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi.

(1) Mahmut Kaya, “Beytü'l-Hikme”, DİA, İstanbul 1992, VI, 88.

(2) Henry George Farmer, “Müsiki”, İA, İstanbul 1993, VIII, 680.

(3) Marshall G. S. Hodgson, İslâm'ın Serüveni (İz Yay.), İstanbul 1993, I, 422-3.

tür" gibi vasıflarla da anılmaktadır. İbn Sînâ aslen Belh'li olan babasının Buhâra taraflarına göç etmesiyle birlikte M. 980 yılında Buhâra yakınındaki Efşene köyünde doğdu⁴. Öğrencisi Ebû Ubeyd el-Cüzcânî'ye yazdığı oldukça ayrıntılı otobiyografisi sayesinde hayatı ve eserleri hakkında sağlam bilgilere sahibiz⁵.

Aydın bir insan olan babası Abdullah'ın evi felsefe, geometri ve Hint matematiği ile ilgili konuların tartışıldığı bir merkez konumundaydı. Felsefeye olan alâkası buradaki sohbetlerden kaynaklanmışsa da onun sistemli bir şekilde mantık, felsefe, tıp ve mûsikî çalışmaları daha sonra başlamıştır.

Hocalarını şaşırtacak şekilde zeki olan İbn Sînâ daha on yaşındayken Kurân-ı Kerîm'i ezberlemiştir. Dil, edebiyat, akâid ve fıkıh öğrenimi gördü; hocası Ebû Abdullah el-Nâtîlî'den felsefe ve astronomi eğitimi aldı. Tıp konusunda İsa b. Yahyâ el-Mesîhî ve saray hekimi Ebû Mansûr Hasan b. Nûh el-Kumrî'den istifâde ettiği ileri sürülmektedir.

Sâmânî Hükümdârı Nuh b. Mansur (892-913)'un rahatsızlığının tedavisinde elde ettiği başarı, onun daha 18 yaşındayken saray hekimi olmasını sağlamıştır. Böylelikle saray kütüphânesindeki değerli eserleri yakından okuma ve inceleme fırsatı elde etmiştir⁶.

Babasının vefatı sonrasında dönemin siyâsi çekişmelerinden dolayı Gürgenç'e göç etti. Bölgenin mahallî emîri olan Ali b. Me'mûn ona maaş bağladı. Gazneli Mahmud (998-1030)'un oradaki alimleri sarayına istemesi üzerine İbn Sînâ oradan kaçarak Nesâ, Bâverd, Tûs, Şakkân, Semnîkan ve Câcerm'e uğradıktan sonra Dihistan'a, oradan da Cürcan'a geçti. Rahatsızlığı dolayısıyla burada iki yıl kaldıktan sonra Rey'e giden İbn Sînâ, burada Büveyhîler (932-1062)'in himâyesinde kaldı. Bu aradaki siyasi çekişmelerden İbn Sînâ da payına düşeni aldı. Yakalandığı kulunç hastalığını alışılmamış usullerle tedaviye çalıştıysa da bu hastalığa yenildi ve 1037 yı-

linda 58 yaşındayken vefat etti. Kabri Hemedan'dadır⁷.

Çok zekî ve çalışkan olmasının yanısıra velûd bir alim olan İbn Sînâ'nın; kısa risâleleri ve diğer telifleri olmak üzere birlikte toplam 250 eseri günümüze ulaşmıştır. Bunlardan *Dânişnâme-i Âlâî* ve birkaçı Farsça olup diğerleri Arapça'dır. İlk yazdığı eserlerindeki Arapçası düzensiz ve anlaşılması güç olmasına rağmen, sonraki eserlerinde kullandığı dil mükemmeldir⁸.

Kindî ile başlayan İslâm felsefesinin zirvesinde olan İbn Sînâ, bu konuda Fârâbî'ye çok şey borçludur. Fârâbî bir bakıma İbn Sînâ'nın hocası ve halefi olarak görülebilir. Tarih içerisinde hocasını aşmıştır. Zira İbn Sînâ daha parlak ve sistem sahibi bir müellifti. Aristo, Grek müfessirleri ve Fârâbî'den başka, İbn Sînâ'nın düşüncesini şekillendiren diğer bir önemli tesir ise *İhvân-ı Safâ Risâleleri*'dir.

İbn Sînâ'nın şîî olduğu, İsmâilî görüşleri benimsediği şeklinde iddialar olsa da kendisi bu görüşleri benimsemediğini ifade etmektedir⁹.

Kaynaklarda mûsikî ilmini öğrendiği âlimler zikredilmemekle beraber İbn Sînâ bu konuda İhvân-ı Safâ ve Fârâbî'den oldukça etkilenmiştir. Mûsikî nazariyatı ve felsefesinde hemen hemen Fârâbî'nin çizgisinden ayrılmayan İbn Sînâ; Fârâbî'nin *Kitâbü'l-Mûsika'l-Kebîr*'inde ele aldığı konuları daha genişleterek sistemli ve gözcü bir şekilde sunmuştur. O bu çalışmalarında daha çok tenkîdî bir yol takip etmiştir. Gerek Fârâbî gerek İbn Sînâ bu mûsikî nazariyatını temellendirirken Grek mûsikî nazariyatının basit birer izleyicileri olmamışlar; eserlerini kendi

(4) Ömer Mahir Alper, "İbn Sînâ", DİA, İstanbul 1999, XX, 319; İbrahim Agah Çubukçu, Türk-İslam Düşünürleri, Ankara 1989, s. 24.

(5) Macit Fahri, İslam Felsefesi Tarihi (terc. Kasım Türhan), İstanbul 1987, s. 105.

(6) Alper, "İbn Sînâ", DİA, XX, 320.

(7) Macit Fahri, 106; Seyyid Hüseyin Nasr, Üç Müslüman Bilge (terc. Ali Ünal), İstanbul 1985, s. 32-3; Alper, "İbn Sînâ", DİA, XX, 321.

(8) Seyyid Hüseyin Nasr, s. 34.

(9) İbn Ebi Usaybi'a, Uyûnü'l-Enbâ fî Tabakâti'l-Etibbâ, Beyrut 1965, s. 437.

dönemlerinde icrâ edilen mûsikî üzerine kurmuşlardır. Pythagoras gamını kullandıkları gerçeği, onların Greklerce ortaya konan teorileri takip ettiklerini göstermez. Çünkü pentatonik olan bu gam, Helen medeniyetiyle ilişkiye girilmeden çok önce Çin'de kullanılıyor ve herhangi bir Grek etkisinden bağımsız Batı Asya'da bulunuyordu. Bugün bile gerek Türk gerek İran ve gerekse Arap mûsikîleri nazariyatında İbn Sînâ'nın teorilerini görmemek ve o dönemlerde temellendirilen sesleri duymamak mümkün değildir¹⁰.

B. İbn Sînâ'nın Müzik Eserleri

Kaynaklarda müzik ilmini öğrendiği âlimler zikredilmemekle beraber İbn Sînâ bu konuda Kindî ve İhvân-ı Safâ'nın eserlerini incelemiş; ayrıca Fârâbî'den oldukça etkilenmiştir. Müziğe dâir eserlerini [ömrünün sonlarında] on veya on iki yıl kaldığı İsfahan'da kaleme aldığı ileri sürülmektedir.¹¹

372

İbn Sînâ müzik ilmine dâir yazdığı eserlerde, kendi deyişiyle çeşitli vehim ve hayallerden uzak, öncekilerin bazı geleneksel hurâfelerinden sarf-ı nazar eden saf bir ilmî metod kullanmıştır. Gerek müzik ve gök cisimleri arasında kurulan ilişkiler konusunda ve gerekse enstrümanların îcâdı meselesinde kendinden önce aktarılan hurâfe ve masallara iltifat etmemiş, târihî ve ilmî delillere dayanmayan çelişkili rivâyetlerden uzak kalmıştır.

İbn Sînâ'nın müzik eserlerinde bu analizler ışığında özenle işlediği materyali; Arap, Fars ve Grek müzik sistemlerinin kıyasına ait makamsal yapıların birer açıklaması olarak düşünmemek gerekir. Bununla birlikte İbn Sînâ'nın yaşadığı dönemin müzik ilmini ve icrâsını gözönünde bulundurarak Aristoxenes, Öklid, Ptolemy ve Pythagoras gibi Grek âlimlerinin; Yunus el-Kâtib (ö. 765?), İbnü'l-Müneccim (ö. 912), İshâk el-Mevsilî (ö. 850), İhvân-ı Safâ, Ya'kûb b. İshâk el-Kindî (ö. 874) ve Fârâbî (ö. 950) gibi Arap ve Türk âlimlerinin eserlerini incelediği ve görüşle-

rinden yararlandığı muhtemeldir. Bilhassa Fârâbî, İbn Sînâ'nın müzik ilminde rehberi ve hocası olmuştur.

Özellikle çalışmalarında müzik ve gök cisimleri arasında irtibat kuran hayalî düşüncelerden ve şüphelerden tamamen uzak, ilmî bir metod takip eden İbn Sînâ'nın müzik eserlerinin kesin bir listesini vermek zordur. Zira o, ansiklopedik üç eserinde müziğe özel bölümler ayırmakla beraber; diğer bazı eserlerinde de müzik ile ilgili konu başlıkları verecek birtakım değerli bilgiler sunmuştur:

1- Kitâbü'ş-Şifâ'da "Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ" Bölümü

İbn Sînâ'ya ait olduğunda şüphe olmayan bu eser Arapça olup, birçok risâlenin oluşturduğu bir eserdir. Eser, bilimde mukayeseli bilgilerin özünü ihtivâ eder. Dört ana kısma ayrılmıştır. Mantık, fizik, matematik (riyâziyât), metafizik. Bunlar da kendi aralarında bölümlere ayrılmaktadır. III. Kısım olan Matematik'in ikinci bölümü "Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ" adıyla müzik ilmine tahsis edilmiştir.

Bir bütün olarak *Kitâbü'ş-Şifâ* çeşitli yer ve zamanlarda tahkik edilmiştir. Müzik bölümünün Zekeriyâ Yusuf tarafından yapılan tahkikli metni 1956'da Kâhire'de basılmıştır.

2- Kitâbü'n-Necât'ta "Muhtasar fî İlmi'l-Mûsikâ" Bölümü

İbn Sînâ'nın felsefî eserlerinden olan *Necât*, *Şifâ*'dan sonra telif edilmiştir. Ansiklopedik bir özellik arzeden *Necât* mantık, tabîyyat, ilâhiyyat, riyâziyyat olmak üzere 4 bölümden oluşmaktadır. İlk üç bölümü İbn Sînâ yazmış; IV. bölümü ise, talebesi Cüzcânî hocasının geometri, astroloji-astronomi ve müziğe dâir mevcut eserlerinden derlemiş, aritmetik kitabını da özetleyerek Riyâziyyat

(10) Seyyid Hüseyin Nasr, s. 49.

(11) Mona Sancakdar Şa'rânî, *Târihu'l-Mûsikâ'l-Arabiyye ve Âlâtühâ*, Beyrut 1987, s. 35.