




insan yayınlari

DOĞU'DAN BATI'YA

Düşüncenin Serüveni

İSLAM DÜŞÜNCESİNİN ALTIN ÇAĞI



PROJE EDITÖRÜ
BAYRAM ALİ
ÇETİNKAYA



insan yayınları : 658
düşünce dizisi : 47

© insan yayınları

birinci baskı, 2015
ikinci baskı, 2017

yayıncı sertifika no: 12381
isbn tk: 978-975-574-758-3
isbn 978-975-574-763-7

*doğu'dan batı'ya düşüncenin serüveni
islâm düşüncesinin altın çağı*

proje editörü
prof. dr. bayram ali çetinkaya

cilt editörü
prof. dr. abdullah kahraman

editör yardımcısı
arş. gör. adem irmak

içdüzen
mürettibhane

kapak tasarımı ve uygulama
harun tan

BU PROJE BAŞBAKANLIK TANITMA FONU'NUN DESTEĞİYLE HAZIRLANMIŞTIR.

baskı-cilt
imak ofset
merkez mah. atatürk cd. göl sk. no: 1 (itfaiye karşısı)
yenibosna 34192 bahçelievler / istanbul
tel. 212 - 656 29 26 faks. 212 - 444 62 18
e-posta: info@imakofset.com.tr
matbaa sertifika no: 12531

insan yayınları
istiklal caddesi no: 96 beyoğlu/istanbul
tel: 0212-249 55 55 faks: 0212-249 55 56
www.insanyayinlari.com.tr
insan@insanyayinlari.com.tr

DOĞU'DAN BATI'YA DÜŞÜNCENİN SERÜVENİ

İSLÂM DÜŞÜNCESİNİN ALTIN ÇAĞI

5. Cilt

Proje Editörü

PROF. DR. BAYRAM ALİ ÇETİNKAYA

5. Cilt Editörü

Prof. Dr. Abdullah KAHRAMAN



insan

İBN SÎNÂ VE MÜZİK

Ahmet Hakkı Turabi*

GİRİŞ

İslâm dünyasında müzik nazariyâtına dâir ilk eserler VIII. yüzyılın sonlarına doğru kaleme alınmaya başlamışsa da, IX. yüzyıl bu alandaki sistematik çalışmaların ortaya çıktığı dönemi teşkil eder. Grek eserlerinin yoğun olarak tercüme edildiği döneme [ve sonrasına] 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.

İslâm dünyası bu dönemde Bizans’tan sadece Greklere ait nazarî müzik eserlerini almış ve tercüme etmiştir. Süryânî ve Arap mütercimler tarafından Arapçaya çevrilen bu eserleri o dönemde Rumlar yalnızca isim olarak biliyorlardı. M. 830’da halîfe Me’mûn tarafından kurdurulan Beytü’l-hikme bir çeşit İslâm üniversitesi olmuş ve bu tercüme faâliyetini üstlenmiştir.¹ Bu eserler ara-

* Prof. Dr., Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk Din Mûsikîsi Anabilim Dalı.
1. Mahmut Kaya, “Beytü’l-Hikme”, *DİA (Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi)*, İstanbul 1992, VI, 88.

sında müzikle ilgili olarak Aristo'nun *Problemata*'sı ile *De Anima*'sı, Themistius ile Afrodisyalı Alexandros'un bu iki esere dâir şerhleri, 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 mîrâsı 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 nihâyette büsbütün Helenik değildi ve güdük hali bile, bir dînî cemâat olarak İslâm'a, daha önceki bazı cemâatlardan daha yabancıydı; İslâmîleşmiş kültürde, kat'iyen asıl entellektüel sâiki teşkîl edemezdi."³

İbn Sînâ'nın Müzikle İlgili 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] 10 veya 12 yıl kaldığı İsfahan'da kaleme aldığı ileri sürülmektedir.⁴

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; Yûnus 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 eserle-

2. Henry George Farmer, "Mûsikî", *İA (Milli Eğitim Bakanlığı İslâm Ansiklopedisi)*, İstanbul 1993, VIII, 680.
3. Marshall G. S. Hodgson, *İslâm'ın Serüveni* (İz Yayınları), İstanbul 1993, I, 422-3.
4. Mona Sancakdar Şa'rânî, *Târihu'l-Mûsikâ'l-Arabiyye ve Âlâtühâ*, Beyrut 1987, s. 35.

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

Özellikle çalışmalarında, müzik ve gök cisimleri arasında irtibat kuran hayali 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 vererek birtakım değerli bilgiler sunmuştur:

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 mukâyeseli bilgilerin özünü ihtivâ eder. Dört ana kısma ayrılmıştır. Mantık, fizik, matematik (riyâziyât), metafizik. Bunlar da kendi aralarında bölümlere ayrılmaktadır. III. Kısım olan matematiğin ikinci bölümü "*Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ*" adıyla müzik ilmine tahsîs edilmiştir.

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

Kitâbü'ş-Şifâ'nın "*Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ*" bölümü, tarafımızca doktora tezi olarak incelenmiş; daha sonra tezin tercüme kısmı Litera Yayıncılık tarafından 2004 yılında İstanbul'da yayınlanmıştır.⁵

Kitâbü'n-necât'da "Muhtasar fî İlmi'l-mûsikâ" Bölümü

İbn Sînâ'nın felsefî eserlerinden olan *Necât*, *Şifâ*'dan sonra telif edilmiştir. Ansiklopedik bir özellik arzeden *Necât* mantık, tabiiyyât, ilâhiyyât, riyâziyyât olmak üzere dört bölümden oluşmaktadır. İlk üç bölümü İbn Sînâ yazmış; IV. bölümü, talebesi Cüzcânî hocasının geometri, astroloji-astronomi ve müziğe dâir mevcut eserlerinden derlemiş, aritmetik kitabını da özetleyerek riyâziyyât kısmını tamamlamıştır. Bu durum *Necât*'in girişinde de açıklanmaktadır.⁶

Dolayısıyla *Necât*'in müzik kısmı müstakil bir araştırmadır ve yukarıda belirtilen yaygın kanâate göre Cüzcânî, hocasının eserlerinden özet almamış, bi-

5. Ahmet Hakkı Turabi, *İbn Sina'nın Kitâbü'ş-Şifâsı'nda Musiki*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü doktora tezi (Dan: Nuri Özcan), İstanbul 2002; İbn Sina, *Şifa Musiki* (Terc.: Ahmet Hakkı Turabi), Litera Yayıncılık, İstanbul 2004.

6. Zekeriyâ Yûsuf, *Mûsikâ'l-Kindî*, Bağdat 1962, s. 37.

lakis olduğu gibi *Necât*'a eklemiştir. Cüzcânî yalnızca "aritmetik" konusunda özet yoluna başvurmuştur. Bu eserin girişinde vâkıayı belirten Cüzcânî, *Necât*'a dâhil edilen "*Muhtasar fi İlmi'l-Mûsîkâ*" adlı bu müzik kısmının İbn Sînâ'ya ait olduğunu te'yîd etmektedir.

Dâniş-nâme-i 'Alâî

el-Hikmetü'l-'Alâiyye diye de isimlendirilen eser Farsça olup, İbn Sînâ'nın son hâmîsi Sultan Alâüddeve (m. 998-1012)'ye ithâf edilmiştir. *Kitâbü'n-Necât* gibi kısa bir ansiklopedidir ve dört kısımdan oluşmaktadır: Mantık, tabîyyât, ilâhiyyât, riyâziyyât. 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.⁷ 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 dâhilinde olmakla birlikte *Dâniş-nâme*'deki müzik kısmı, hemen hemen *Necât*'taki ile aynıdır. Eser, Takî Bîniş tarafından 1992'de Tahran'da yayınlanmıştır.⁸

Risâle fi'l-hurûf

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

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.

7. Farmer, *The Sources of Arabian Music*, London 1965, s. 203.

8. Ahmed Münzevî, *Fihrist-i Nüşhâhâ-yı Hattî-i Fârisî*, Tahran h.1351; Muhammed Ta-ki Dânişpejûh, "Mûsikînâme", *Hüner ü Merdum*, h. 1354, s. 150.

Fî Beyâni Aksâmi'l-ulûm li-Hikemiyye ve'l-akliyye

İbn Sînâ'nın bu eseri *Fî 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.

el-Kânûn fi't-tıbb

el-Kânûn beş 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-levâhık* isimli eser günümüze ulaşmamıştır.⁹ *el-Medhal ilâ Sinâati'l-mûsika* isimli eseri de aynı şekildedir.¹⁰

İbn Sînâ'da Müzik Felsefesi Ve Teorisi

Müzik Felsefesi

Müzik Düşüncesi

İbn Sînâ'nın ilimler tasnifinde müzik ilminin aritmetik, geometri, astronomiden sonra dördüncü ilim olarak kabulünden dolayı müziğe dâir eserini "Matematik Bilimlerin Üçüncü Dalı Olan Müzik İlmi" şeklinde isimlendirmiştir.¹¹ Aynı nazariye daha önce Kindî ve Fârâbî tarafından da kabul görmüştür. Zira

9. Z. Yusuf, *Mûsikâ'l-Kindî*, s. 30.

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

11. Z. Yusuf, *Mûsikâ'l-Kindî*, s. 3; Fadlou Shehadi, *Philosophies of Music In Medieval Islam*, London 1995, s. 68; Abdülkadir Merâğî, *Şerhu'l-Edvar*, Nuruosmâniye Kütüphanesi, nr. 3651; Rauf Yekta, *Türk Mûsikîsi*, İstanbul 1985, s. 144.

Euclid, Ptolemy, Phythagoras ve diğer Grek üstadlarının müzik üzerine yaptıkları çalışmaların Arapçaya tercümesiyle birlikte bu tasnîf Müslüman âlimlerin de müşterek âdeti olmuştu.

İbn Sînâ, eserlerinde bir nevî Fârâbî'nin müzik sistemini devam ettirmiştir. İbn Sînâ müzikte Fârâbî'nin özetle açıklamış olduğu düşünceleri kabul edip tatbik eder; bunları daha da genişleterek kendi sistematığı içerisinde inceler, geliştirir ve iddiâlı 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 hazzın 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 Pythagorascılara karşı Fârâbî tarafını tutmaktadır. Kendisinden önce yaşayan Aristoxenes gibi o da müzik ilmini [müziğin kural ve ögelerini] işitsel bir fenomen olarak yeniden incelemiştir. İbn Sînâ müzikle ilgili fikirleri müziğin bizzat kendi özelliği etrafında odaklamakla beraber; İslâmî düşüncede öncelikli olması gerektiğini iddiâ etmektedir. Bu aynı zamanda İbn Sînâ'nın müziğe, "müziği anlamak için sayıları aslî birer anahtar olarak telakkî eden Pythagorascı 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 zarûrîdir.¹²

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 icrâsı hakkında bize çok değerli bilgiler sunmaktadır. Öğrencileri İbnü'l-Heysen (v. 1039) ve Hüseyin b. Zeyle (v. 1048) birçok konuda hocalarını izlemişlerse de yine de hocalarının seviyesine ulaşamamışlardır.¹³

İbn Sînâ, daha 17 yaşında iken zamanının bütün ilimlerini tahsil ettikten sonra "İşte insan, diğer ilimler nerede?" derken; müziğin tatbîkâtıyla uğraşmaya teşebbüs edince, müzik ilminin yüceliğini hayretle müşâhede ederek, "İşte ilim, insan nerede?" demeye başlamıştır.¹⁴

12. Z. Yusuf, *Mûsikâ'l-Kindî*, s. 3; Shehadi, *Philosophies of Music in Medieval İslâm*, London 1993, s. 68

13. Farmer, *Tarih*, s. 239.

14. Rauf Yekta, *Türk Mûsikîsi*, s. 144.

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.¹⁵

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 tatbîk eder (uyarlar)". 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 araştırılan 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.¹⁶ Yukarıda verilen tarifte iki ana unsur vardır:

1. Notaların yapısı,
2. İnkâ (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.¹⁷

Aristo, Pythagoras, Aristoxenes vb. eski Yunan filozofları, seslerin uyuşma ve uyuşmaması hususunda, "Müzikte uyuşma, nefsi (kişiyi) huzûra erdiren şeydir." sözünde birleşmişlerdir. Bu konuda bazı İslâm âlimleri de onlara tâbî olmuşlardır. Hatta Safiyyüddîn, İbn Sînâ'nın, "Tizlikte ve pestlikte zamanla eş olarak çıkan sestir." şeklindeki nota (nağme) tarifleriyle yetinmeyerek şu şekilde ilâvede bulunmuştur: "Bir dereceye kadar tizlik ve pestlikte zamanla eş olan ve tabiata hoş gelen sestir."¹⁸

Ses ve Sesin Kaynağı

İbn Sînâ, müzik nazariyâtına girmeden önce, müziğin konusu olan ses ve sesin fonksiyonu üzerinde durmaktadır. Bu konuda yaptığı değerlendirmelerin

15. Fadlou Shehadi, *Philosophies of Music in Medieval İslâm*, s. 75.
16. Murtaza Korlaelçi, "İbn-i Sînâ'da Mûsikî", *Erciyes Üniversitesi İbn-i Sînâ Sempozyumu*, Kayseri 1984, s. 350.
17. Korlaelçi, *a.g.m.* s. 350; Z. Yusuf, *Mûsikâ'l-Kindî*, s. 17-18.
18. Z. Yusuf, *a.g.e.* s. 17-18.

bazı varsayımlar ve zihnî tecrübelerle 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 duyumunun memnûniyeti veya memnûniyetsizliğidir. Meselâ o, “Bazı kokular da, normaliyetle aynı türe ait olsa ve ona benzese de aşırılığı, [normalinden farklı olarak] yoğunluğu ve keskinliği sebebiyle duylara rahatsızlık verebilir.” der. Son derece güzel olan misk kokusunun aşırı güçlü olduğunda bizi (duyumuzu) rahatsız etmesi böyledir. Meselâ güneş ışınlarının da sağlıklı ve güzel olmasına rağmen aşırı olduğunda rahatsız etmesi de bu türdendir. 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.¹⁹

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) gücümüze 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.²⁰

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

- 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 ruhumuzda bıraktığı fikri ve kompozisyonda oynadığı rolü yargılayan kavrama (müdrîke) yeteneğimize oranla, bize hoş veya nâhoş gelebilir. Yani müzikal kompozisyonları bize

19. Shehadi, *Philosophies of Music in Medieval İslâm*, s. 73; Korlaelçi, “İbn-i Sînâ'da Mûsîkî”, s. 348.

20. “Anamlı ses” ifadesini tercümede “düşünmeye bağlı ses” olarak tercüme ettik. D'er-langer ise buna “eklemlî ses” demektedir.

hoş gösteren şey, işitme gücümüz değil; o kompozisyondan çeşitli telkinler çıkararak müdrike yeteneğimizdir.” Dolayısıyla sesler arasındaki uyum, âhenkli 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.²¹

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 oluşmaktadır. Fakat anlamlı ses, yaşam mücâdelesinde ve haberleşme için kullanılırken müzik bu fonksiyonel rolünden tecrîd edilmiştir.²²

Hayvanlarda da sesin mevcûdiyeti belirten İbn Sînâ, onların bir araya gelmesindeki sebep olarak; Allah’ın onlar arasında meydana getirdiği üreme düzeyini 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 sâyesinde gerçekleşen iletişimin verimliliğine dâir fonksiyonel bir noktada durmaktadır. İnsanlarda ise bu fonksiyonun hayvanlardan daha öte bir rolü vardır. Zira bizler, içimizdekileri karşımızdakilere paylaşma ihtiyacıyla yönlendiriliyoruz. 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” sâyesinde 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.

21. Ahmet Hakkı Turabi, *Mûsikî İbn Sînâ*, İstanbul 2004, s. 3.

22. Shehadi, *Philosophies of Music in Medieval İslâm*, s. 66.

Bu bağlamda “seslerin taklîdine” ayrı bir anlam yükleyen filozof, taklîdin 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 canlılar üzerindeki etkilerini kasdetmektedir. 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 Pythagorascılara tamamen karşıdır. O, müziğin menşei için mistik bir açıklamadan çok natüralist bir izahı tercih eder. Spesifik noktalarda o, bu anlamlı 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 memnûniyet veya memnûniyetsizlik durumlarının ifâdelerinden daha geniş bir fonksiyon atfeder. Onun nazârında, genel olarak anlamlı ses ve müzik, hoşnutluk veya hoşnutsuzluğa karşı bir tepkidir. Hocası Fârâbî ile bu noktada ayrılır: Fârâbî müziğe, bilhassa bu içgüdülü kaynaktan ziyâde, bizzat menbâ' şeklinde doğrudan bir rota tayin eder. Fârâbî'ye göre müziğin kederli-neşeli türlerinde hoş olan veya olmayan hayat tecrübelerinin anlamlı sonuçları görülebilir. İbn Sînâ'ya göre ise aynı kaynak; genelde anlamlı ses, özelde ise müziğin kaynağını açıklamak için kullanılabilir.²³

İbn Sînâ özetle bu felsefî önsözde sesin, bilhassa anlamlı 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 düşünürlere 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 ifâdesel bir dil olduğu” şeklindeki görüşü hakikaten yakın olanıdır. Onun kastedtiği 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.”²⁴

Müzik-Astroloji

İbn Sînâ müzik ile gök cisimleri arasında irtibat kuran düşünceden tamamen uzak olduğunu daha eserin girişinde ifâde 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 iddiâyâ imkân 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 nazariyâtına 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 tabîî ki aritmetiksel bağlantılar kurulabilir; fakat bu bölüm sonunda da görüleceği üzere, bu müzik ile insan tabiatı özelliklerinin arasındaki benzerliklere de uygulamak için bir vâsıta. Bundan dolayı İbn Sînâ, müzik ilminin özerkliğini ortaya koyarken, mevcûdiyeti ve imkânları dâhilinde böylesi ekstra müzikal bağlantıların, müziğin elzem olan mâhiyetinin kavranmasında bize rehber olamayacağını beyân etmektedir. Görebildiğimiz kadarıyla o, müzik ile insan tabiatı arasında benzerlikten bahsetmektedir; fakat bu benzerlik, ne müziğin mâhiyetinin odak noktasına ne de bizim müzik dinlemekten aldığımız lezzetin kaynağına yöneliktir.

Eserinin girişinde metodolojisini anlatırken, isim vermeksizin bazıları onun eleştiri oklarına hedef olmuştur. “Felsefeleri eskimiş bir grup” ifâdesi ile Grek filozoflar, “ayıklamaksızın mîrâs olarak almışlardır” ifâdesi ile Kindî, “aciz kişiler” ile İhvân-ı Safâ; “meslektaş dostlar” ile Fârâbî'yi kasetmektedir.²⁵

Müzik Teorisi

Ses ve Sesin Tizlik-Pestliği

İbn Sînâ, *Cevâmî*'de “nota” terimini “nağme” kelimesi ile ifâde etmiştir. Bu notalardan bazılarını Farsça isimler vermiştir. Zamanın geçmesiyle birlikte

24. Aktaran, Ahmed Mahmud Hifnî, Zekeriya Yusuf'un tahkikine yazdığı girişten, s. 16.
25. Z. Yusuf, *Mûsika'l-Kindî*, s. 27; Shehadi, *Philosophies of Music in Medieval İslâm*, s. 68.

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. Safiyyüddîn zamanında da bu esas nota birliklerine "makam" adı verilmiş ve altı notaya "evâzât" denmiştir.²⁶

İbn Sînâ bu îkâ 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 istifâde edileceğini açıklayan İbn Sînâ, bu konunun teferruâtı için *Kitâbü'l-bürhân* isimli eserine mürâcaat edilmesini ister.

Aralıklar

Sesin esas kavramlarından biri olan aralık, iki ses arasındaki mesafedir. Bir melodi içinde ardarda gelen iki sesin tiz veya pest farklarına "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-levâhık* isimli eserine mürâcaat edilmesini tavsiye etmektedir.

a) Büyük Aralıklar (homofonik): Bunlar oktav aralıklarıdır. İki sestem 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 $1 + \frac{1}{33}$ (34/33) oranından daha küçük oranlar kulakla farkedilmez ve kulak bu aralıkları sağlıklı bir şekilde ayırt edemez.

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

Bu arada İbn Sînâ sesler arasında oluşan aralıkların ayırdedilebilmesi konusuna ışık tutmaktadır. Ona göre “farklılığın fark edilmesi, kulağın küçüklük ve azlığı ayırtedebilmesi” 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 kompozisyonda daha güzel ve mükemmel olan aralıklar kullanılır. Matematiksel olarak daha sağlam, daha elverişli olan oranlar olabilir ama kullanılmazlar. Bu sebeble 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.) ifâde 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 zarûretle değil, hüsn-i ihtiyarla gerçekleştiğini ifâde etmektedir. Onun burada kastedtiği şey, müziğin daha güzel olmak üzere kurulduğu ve müziğin tabiatın alınan seslerle oluşturulduğudur. Zira tabiat bunları kabul eder ve aksini reddeder; burada tabiatın kabul ettiği bir uyum söz konusudur. Zira matematik de tabiatın alınmadır ve o da müzik gibi bir âhenk ilmidir.

Cins (Tetrakort)

İbn Sînâ cinsi “içinde üç aralık bulunduran dörtlü” şeklinde tarif etmektedir. Bugünkü anlamıyla “çeşni” de diyebiliriz.

Cinsler, içinde dörtlü ve beşli aralıkların bulunduğu orta aralıklar kısmındadır. İbn Sînâ 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 taktîe (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 tembelliktir ve düşüncesizliğin eseridir. Uzaktakine geçiş ise aşırılıktır ve zorlamadan başka bir şey değildir. Bu konuda mûtedil olmak ve mûtedil geçişleri kullanmak en güzelidir.

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:

Cinslerin Sayısı ve Türleri:

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

1. Kavî cinsler (Güçlü, diyatonik)
2. Mûtedil 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 te-

sirde bulunur. “Râsime (mûtedil)” 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 küçümsemediğini bildirmektedir. Bundan dolayı kendisi de râsim ve mülevven cinslerin teferruatına girmez.

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, enstrümanda çalınabilir, üzerinde işlem yapılabilecek seviyede olmalıdır. İbn Sînâ’da skala, “Var olan bütün 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 “bi’l-fiil tam dizi (mükemmel skala)” demektedir. Ona göre “bi’l-kuvve tam dizi” adını verdiği dizi ise, bi’l-fiil tam dizinin yerini alabilen, ses ve aralıkları karşılıklı olarak birbirinin yerini alan dizidir.

İbn Sînâ, sekiz ses ve yedi aralıktan oluşan diziyi “ellezî bi’l-küll” diye isimlendirmektedir. Yedi sestten oluşan diziyeye ise sadece “küll” demektedir. Ona göre bundan dolayı mizmarlarda yedi 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. Bunun zorlama yoktur. Dolaylı olarak “Şedd” (göçürme, transpozisyon) tekniğinde işaret eden İbn Sînâ, burada tonaliteyi “temdîd” terimiyle ifâde etmektedir. Ona göre temdîd, “Ses oranlarının üzerine binâ edildiği pest ve tiz bir tabakadır.” ve skalalar birbirlerine uzak olsa bile aralarında bir düzen ve bu düzenin sağladığı âhenk mevcuttur.

İntikâl (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 ifâde eder. Dönücü çıkışla elde edilen inişler üzere bina kurulan geçişler ise nefse hikmetli ve asil bir ruh verir.

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

Armoni

İbn Sînâ'dan önceki âlimler eserlerinde bu konu hakkında fikirlerini açıklamışlarsa da tafsîlatlı 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 icrâyâ dökmesidir. Batı müziğinde armoni; Cydou Arisi ve Klanlı Franco'dan sonra icrâyâ dökülmüş ve bir ilim dalı olmuştur.²⁷

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 güzellikleri" anlamında kalmıştır.

Şifâ'nın bu müzik bölümünün sonunda konu, daha pratiğe indirgenmiş ve kompozisyonun usûllerine dâir geniş izahlar verilmiştir.²⁸ "Trill" ve "Glissandi" gibi teknik terimleri de içeren bu bölümde İbn Sînâ, "terkîb" ve "tad'îf" adı altında armoni ilminden bahsetmiştir. Daha önce Kindî'nin eser-

27. Hıfî, Zekeriya Yusuf'un tahkîkine yazdığı girişten, s. 20-1; Hâfız, s. 73-74.

28. Şa'rânî, *Tarîhu'l-Mûsîka'l-Arabîyye ve Âlâtûhâ*, s. 35.

lerinde de anlatılan armoniyi İbn Sînâ'da ilmî bir gözlem ve ifâde içinde bulmak mümkündür.²⁹

“Terkîb” herhangi bir sesi kendi dörtlü ve beşlileriyle -simultane- çalmaktadır. “Tad’îf” ise; aynı olayı oktavda gerçekleştirmektedir. İbn Sînâ'nın *Ne-cât* 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 terkibâtta kullanmak için kabul etmektedir.³⁰ Zira İbn Sînâ, şunu açıkça ifâde etmektedir: “Müzik, hep daha iyi olan üzerine binâ edilmiştir. Çünkü o, bir tür kişisel sıhhatin ifâdesidir.”³¹ Rauf Yekta ise konuyla ilgili olarak şöyle demektedir: “Ben Yunanca bilmem ama X. yüzyılda öncelikle Fârâbî ve ondan sonra İbn Sînâ'nın yalnız sekizli, beşli, dörtlünün değil, üçlü major ve minörün de uyumlu olduğunu söyledikleri muhakkaktır.”³²

Îkâ (Ritim)

İbn Sînâ ritim kelimesini “îkâ” terimiyle ifâde etmektedir. Hemen hiç kullanmadığımız îkâ terimi, günümüzde ritimden daha çok “düzüm” kelimesiyle karşılık bulmaktadır. Belirli düzümlerden yapılmış ve kalıplaşmış ölçülere de “usûl” denilmektedir.³³

Te’lîfu’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; vetid-ler, sebepler, bunların hafîf ve sakîlleri; fâsılalar, illetler, çeşitli ritim kalıpları- ni açıklayarak konuyu izah eder. Onun burada gerçekleştirdiği en önemli ye-

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

30. Farmer, *Historical Facts for the Arabian Musical Influence*, s. 31-32.

31. Shehadi, *Philosophies of Music in Medieval İslâm*, s. 71.

32. R. Yekta, *Türk Mûsikîsi*, s. 27.

33. Erdinç Çelikkol, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı*, Bursa, 1987, s. 54; Arel, s. 67.

nilik; 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 ifâde 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 takdîr edilmiş olsa îkâ, şiir olurdu.

İbn Sînâ burada konuya fiziksel açıklık getirerek bir vuruşu zaman açısından üçe 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, “İyi bil ki îkâ ve lahin 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.

İkâ kalıpları ve hece olarak karşılıkları şunlardır:

1. Hafîf: Te,
2. Sakîlü'l-hafîf: Ten,
3. Hafîfü's-sakîl: Tân,
4. Sakîl: Târen

İkâ özel olarak “basit, mürekkep, mütesâvî” olmak üzere üç türdür :

1. Hezec: Hezecin dört cinsi bir cins hükmündedir ve Mefâilün, Feilün Feilün, Mef'ülün Mef'ülün vezinleri hezec hükmündedir.
2. Hafîf hezec: Bunların da yukarıdaki örneklerdeki hüküm üzere olduğunu bildiren İbn Sînâ, hafif hezeceğin uzunluklarını ancak şâirlerin bildiklerini ifâde etmektedir.

3. Sakîl-i evvel: Ten ten ten ten te nen ne ten te nen.
4. Hafîf sakîl-i evvel: Sakîl-i evvelden daha hafîfdir ve üç vuruştan ibarettir.
5. Remel: "Tâ ren ten ten" vezninde ağır bir ritim kalıbıdır.
6. Hafîf Remel: "Ten te nen".
7. Sakîl-i sâni: "Ten tâ ren ten".
8. Mâhûrî: "Fe û lün".

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

Şiir

İbn Sînâ'ya göre şiir, uyumlu ve eşit îkâları 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 "şiişsel" olur.³⁴

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 terkîb ve melodiler üzerine- bizim tabii zevkimizden doğar.
3. Müzik gibi şiirin de kendi ritmi, âhengi ve melodisi vardır.³⁵

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 edebiyatlarına da geçen bir nazım sistemidir.³⁶

34. Z. Yusuf, *Mûsika'l-Kindî*, s. 24.

35. Shehadi, *Philosophies of Music in Medieval İslâm*, s. 73-4.

36. M. Nihad Çetin, "Arüz", *DİA*, İstanbul 1991, III, 424.

Şiirde kullanılan tef'ileleri oluşturan harfler "müteharrik" (harekeli, sessiz) ve "sâkin" (harekesiz, sessiz) olarak ikiye ayrılmaktadır. Bu hareketli 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; "...—".³⁷

Kompozisyon

İbn Sînâ bu konuyu "te'lîfü'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'lîfü'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."³⁸ Beste yapmak isteyen birisi, öncelikle muayyen bir makama 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 aldığı basit; farklı ritimleri ihtivâ ettiğinde bestelenmiş (kompozisyon) olur.

O, aralıkları anlatırken kompozisyona da değinmiş ve kompozisyonun seslerin art arda gelmesiyle oluşamayacağını, aralarında farklılık olan seslerin uyumlu aralıklara sahip olmasıyla ve bu aralıkların uyumlu cinslerle belli bir düzen içerisinde kullanılmasıyla oluşturulabileceğini ifâde 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'lîfiyye"dir. Ona

37. Çetin, *a.g.m.* III, 424.

38. İbn Sînâ, *Şifâ*, s. 114.

göre en güzel cinsler bunlardır. Ayrıca "leyyin" denilen cinsler ancak ka-
viyle karıştırılarak kullanılırsa güzel olur.

3. Bilinen bir ritim türü tesbât edilmesi lâzımdır. Ritimlerin en güzeli, az
vuruşları olan "hafif"lerdir. Zira bunların pek azı ikiye katlanabilir.
4. Bilinen bir "intikâl"; yani geçiş tesbât edilmelidir. Ona göre geçişin en
güzeli "orta sesler" de olur.

"Bunları biraraya getirdiğinde lahni te'lîf etmiş olursun." diyen İbn Sînâ,
bu bağlamda kendi tercihlerini de sunmaktadır. Genel olarak müzisyenin bek-
lediği anlamda bir "ilham" veya "his yoğunluğu"ndan bahsetmemektedir. O,
bu konuya yalın olarak, yani bir müzikolog veya nazariyâtçı sıfatıyla yaklaş-
maktadır.

İbn Sînâ bu konu içerisinde îkâsı hezec olarak tesbât edilmiş bir melodik
örgü vermektedir. Bunu kolayca ifâde etmek için de seslerin udda hangi par-
mak baskıları ve açık halleriyle çıktığını da göstermektedir. D'erlanger'in tes-
bâtine göre yerinde çârgâh beşlisine, gerdâniyede bûselik dörtlüsünün ilâve-
siyle ortaya çıkan bu dizi, bugün Arel-Ezgi sisteminde bûselik makamı dizisi-
ni oluşturmaktadır.³⁹

İbn Sînâ verdiği bu bilgilerden sonra okuyucunun bol bol egzersiz yapması
gerektiğini ifâde etmektedir. Onun bilhassa îkâ hususundaki tavsiyesi günümüz
müzisyenlerine de ışık tutmaktadır. İbn Sînâ, "öğrenmek isteyen, önce deðiş-
mi çerçevesinde onun îkâsını öğrensin, îkâ onda artık ses değil harf -şeklinde-
olana kadar onları hayal etsin." diyerek, müzisyenlere pratik eğitim metodla-
rını da işaret etmektedir.

Enstrümanlar

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

Sistematikçi bir filozof olan İbn Sînâ enstrümanları da kendi içerisinde tel-
li, yaylı ve nefesli sazlar şeklinde üç 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 sû-
retiyle ses veren enstrümanlar. Bunlar da ikiye ayrılır:

39. D'erlanger, II, s. 236.

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, yerâa, torbalı mizmar (tulum, gayda) ve arğun.

İbn Sînâ udun hâricinde diğer enstrümanlarla ilgili olarak teferruatlı bilgiler 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 kanâatini 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.⁴⁰

İbn Sînâ yaylı sazlar kısmında yalnızca "rebâb" sazından bahsetmektedir. Rebâbın, kuzey Afrîkâ yoluyla Avrupa'ya geçtiği ve keman sazına öncülük ettiği ileri sürülmektedir. Aslen orta Asya kökenli bir sazdır. Tarih içerisinde birçok değişikliğe uğrayan rebâb, ülke ve milletlere göre değişen farklı şekilleriyle birlikte hâlâ kullanılmaktadır.⁴¹

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 iddiâ edilen bu sazı tarihte daha çok İranlılar kullanmıştır. Sefîd ve beyaz neylere göre eksik bir çalgıdır. Ses hacmi "bir oktav artı bir beşli" civârındadır, bazen bunu da geçer. Tenâfüre meyli vardır. Sesi, bütün sazlardan daha uzağa ulaşır.⁴²

İbn Sînâ'nın ismini verdiği bir diğer nefesli saz ise "mizmâr"dır. Mizmâr neye benzeyen, kamıştan yapılmış, ağza alınarak değil içine sıcak nefes üflene-

40. Murat Bardakçı, *Maragalı Abdülkadir*, İstanbul 1986, s. 104.

41. 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.

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

rek icrâ edilen bir enstrümandır. Bu saz; mezâmîr, mizvec ve miskal gibi isimlerle de anılmaktadır.⁴³

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.⁴⁴

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 altı delik vardır. Bu sazın “erğanun” isimli enstrümanla karıştırılmaması gerekir. Zira erğanun, orgun daha ilkel bir modeli olup nefesli bir saz değildir.⁴⁵

Evliyâ Çelebi, “safîr-i bülbül” adlı nefesli bir sazdan bahseder ve bunu İbn Sînâ’nın îcad ettiğini belirtir.⁴⁶ 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.⁴⁷

İbn Sînâ, burada önemli bir not düşmekte ve “...kullanımda olan bu enstrümanların dışında da îcâtlar yapılabilir...” diyerek daha farklı sazlar da üretmenin mümkün olabileceğini ifâde etmektedir.

Ud

İbn Sînâ, müzik enstrümanları bölümünde yaptığı genel sınıflamadan sonra sözü uda getirmektedir. “Ud”, kelimesinin Farsça karşılığı “barbat”⁴⁸ kelimesidir. *Kitâbü’n-necât*’ında “barbat” kelimesini tercih eden İbn Sînâ, *Şifâ*’sında Arapçası olan “ud” kelimesini kullanmaktadır.

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

43. Jenkins and Olsen, *a.g.e.* s. 58; Sachs, s. 213-4.
44. Turabi, *el-Kindî’nin Mûsiki Risâleleri*, s. 186.
45. Jenkins and Olsen, *Music And Musical Instruments In The World Of Islam*, s. 58, Picken, *Folk Musical Instruments Of Turkey*, s. 516; Bardakçı, *Maragalı Abdülkadir* s. 108; Evliyâ Çelebi, *Seyâhatnâme*, I, 623.
46. Evliya Çelebi, *a.g.e.* I, 624-644; Gültekin Oransay, *Musikî Tarihi*, Yay-kur, Ankara 1976, s. 16.
47. Korlaelçi, “İbn-i Sînâ’da Mûsıkî”, s. 356.
48. “Barbat”ın aslı “sûrû’l-batt”tır ve “ördek şeklinde” anlamına gelmektedir. Hifnî, *Zekeriya Yusuf’un tahkîkine yazdığı girişten*, s. 25.

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

İbn Sînâ, bu bölümde udun yapımını 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.

Ayrıca bu enstrümanın perde bağlarına işaret eder ve açıklar; geniş olarak bunların terimleriyle kendi döneminin en genel melodik kalıplarına ait aralıklı yapılar hakkında açıklamalar yapar. Bunlar, Safiyyüddîn'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.⁴⁹

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 daha o devirlerde işaret etmektedir.

Uddaki Teller ve Perde Bağları

İbn Sînâ'nın udunda icrâda dört tel, nazariyede beş tel vardır. Bu dönem nazariyât eserlerinde yaygın olduğu yönüyle, iki tam diziyi elde etmek amacıyla nazariyâtçılar uda 5. tel ekleme ihtiyacı duymuşlardır. Varsayılan bu tel, meşhur ûdî Endüslü Ziriyab'a kadar icrâda kullanılmamış, kitaplarda kalmıştır. Bu 5. teli ilk defa Ziriyab takmış ve kullanmıştır. Gerçekte dört telin kullanımını; her şeyi dört rakamı üzerine binâ etmeye çalışan o dönem âlimlerinin devam edegeldikleri bir anlayıştır. Her ne kadar İbn Sînâ'nın böyle bir inancı olmasa da, dönemin en yaygın sazını kullanmaktadır.⁵⁰ Bu tellerin her biri çeşitli tabakalardan oluşan tellerden yapılır ve herbir tabaka bir tel gücündedir:

49. Wright, *The Modal System of Arab and Persian Music AD 1250-1300*, IX, 93.

50. Turabi, *el-Kindî'nin Mûsiki Risâleleri*, s. 56; Z. Yusuf, *Mûsikâ'l-Kindî*, s. 26.

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 Arapçadır.

İbn Sînâ'ya göre udun klavyesindeki perdeler şöyledir:

1. Mutlak (Telin açık hâli)
2. Destânü'l-ahîr (Son perde)
3. Mücennebü's-sebbâbe
4. Sebbâbe (İşaret parmağı, 1. parmak baskısı)
5. Vusta'l-kadîme, Vusta'l-fürs, Vusta'l-âliye
6. Vusta'l-zelzel (Orta parmak, 2. parmak baskısı)
7. Bınsır (Yüzük parmağı, 3. parmak baskısı)
8. Hınsır (Serçe parmağı, 4. parmak baskısı)

Bunlar, telin açık haliyle birlikte herhangi bir tel üzerinde parmaklarla basılarak seslerin elde edildiği sekiz perde yeridir. İbn Sînâ bu perdelerle udu da 17 net ses elde etmektedir:

	BAM	MESLES	MESNA	ZÎR	HÂDD
Telin açık hali	0 (DO)	498 (FA)	996 (Sİ)	294 (Mİ)	792 (LA)
Eski Fârisî	90	588	1086	384	882
Eski diyyâtonik	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 ⁵¹

51. Farmer, “The Lute Scala of Avicenna”, *JRAS*, 1939, II, s. 39, 256.

İbn Sînâ bu sesleri gâyet 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 göstereyim:

ARALIKLAR (EB'AD)	NOTA	TEL ORANI	TEL UZUNLUĞU	CENT
Açık hali (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 yedi parmak baskı yeri tesbât etmiştir. Buna telin açık hali de eklenince, bir tel üzerinde sekiz farklı perde baskı yeri ortaya çıkmaktadır.

SONUÇ

İbn Sînâ'nın ilimleri tasnîfinde mûsikî ilmi dört ilimden biridir; bunlar aritmetik, geometri, astroloji-astronomi ve müziktir. Zira Oklid, Ptolemy, Phythagoras ve diğer Grek üstadlarının mûsikî üzerine yaptıkları çalışmaların Arapçaya tercümesiyle birlikte bu tasnîf, 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 tatbîk eder; bunları daha da genişleterek kendi sistematığı içerisinde inceler, geliştirir ve iddiâlı birer teori haline getirir.

İbn Sînâ'ya göre müzik; "Hep daha güzel olan üzerine kurulu bir iştir". Zira o kişisel lezzeti ifâde eder. Onun kastedtiği güzellik, fazîlettir. Yani müzik içerisindeki âhengin, sayısal prensipler ve oranlar içermesi ve bunların sağlam yani âhenkli olması gerekir.

İbn Sînâ, müziğin teoriye dayalı bir incelemeye tâbî tutulması konusunda Müslüman Pythagorascılara 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 memnûniyetsizliği kadarıyladır.

"Canlılar arasında" ses taklîdi "ne müziğin cevheridir ne de onun en hoş durumudur." Bu görüş, Grek üstadlarından bağımsızlığını iddiâ eden İbn Sînâ'nın farklı bir yönüdür. 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 mâhiyetinin odak noktasına ne de bizim müzik dinlemekten aldığımız lezzetin kaynağına yöneliktir.

İbn Sînâ, tarif edilebilmelerinden dolayı ses aralıklarını matematiksel oranlarla ifâde etmiş ve ses uyumundaki rölâtif derecelerine göre sıralamıştır. İbn Sînâ'ya göre bütün sesler arasında çift veya yarım oranlar mevcuttur. Uyumlu iki ses dâimâ 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 nazariyatı-

nın 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.

KAYNAKÇA

- Bardakçı, Murat, *Maragalı Abdülkadir*, İstanbul 1986.
- Çelikkol, Erdinç, *Türk Müsîkîsi Nazariyatı*, Bursa, 1987.
- Çetin, M. Nihad, "Aruz", *DİA*, İstanbul 1991.
- Dânişpejûh, Muhammed Taki, "Mûsikînâme", *Hüner ü Merdum*, h. 1354.
- D'erlanger, II.
- Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*, İstanbul h. 1314/m. 1898-9.
- Farmer, Henry George. Farmer, *Historical Facts for the Arabian an Musical Influence*, New York 1970.
- , "Mûsikî", *İA*, İstanbul 1993.
- , *Târihu'l-Mûsika'l-Arabiyye*, (Terc: Hüseyin Nassar), Kâhire 1956.
- , "The Lute Scala of Avicenna", *JRAS*, 1939
- , *The Sources of Arabian Music*, London 1965.
- Hıfînî, Ahmed Mahmud, Zekeriya Yusuf'un tahkîkine yazdığı giriş.
- Hodgson, Marshall G. S., *İslâm'ın Serüveni* (İz Yayınları), İstanbul 1993.
- İbn Sina, *Şifa Musiki* (Terc.: Ahmet hakkı Turabi), Litera Yayıncılık, İstanbul 2004.
- Kaya, Mahmut, "Beytü'l-Hikme", *DİA*, Şa'rânî, Mona Sancakdar, *Târihu'l-Mûsikâ'l-Arabiyye ve Âlâtühâ*, Beyrut 1987.
- Korlaelçi, Murtaza, "İbn-i Sînâ'da Mûsikî", *Erciyes Üniversitesi İbn-i Sînâ Sempozyumu*, Kayseri 1984, s. 350.
- Merâğî, Abdülkadir, *Şerhu'l-Edvar*, Nuruosmâniye Kütüphanesi, nr. 3651.
- Münzevî, Ahmed, *Fihrist-i Nûshâhâ-yı Hattî-i Fârisî*, Tahran h.1351.
- Laurence Picken. *Folk Musical Instruments Of Turkey*, New York 1975.
- Rauf Yekta, *Türk Müsîkîsi*, İstanbul 1985.
- Olsen, Jen Jenkins and Paul Rowsing, *Music And Musical Instruments In The World Of Islam*, London 1976.

