

**ULUSLARARASI İBN SÎNÂ
SEMPOZYUMU**
Bildiriler

22-24 Mayıs 2008
İSTANBUL

INTERNATIONAL IBN SINA SYMPOSIUM
Papers

May 22-24, 2008
İSTANBUL

II

Ekim / October 2008

İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ KÜLTÜR A.Ş. YAYINLARI

Maltepe Mahallesi Topkapı Kültür Parkı Osmanlı Evleri

Topkapı - Zeytinburnu / İstanbul

Tel: 0212 467 07 00 Faks: 0212 467 07 99

www.kultursanat.org / kultursanat@kultursanat.org



İSTANBUL
BÜYÜKŞEHİR
BELEDİYESİ

ULUSLARARASI İBN SÎNÂ SEMPOZYUMU BİLDİRİLER

INTERNATIONAL IBN SINA SYMPOSIUM PAPERS

Genel Yayın Yönetmeni / Executive Editor
Nevzat Bayhan

Yayın Danışmanı / Publication Consultant
Prof. Dr. İlhan Kutluer

Yayın Koordinatörü / Publication Coordinators
Müjdat Uluçam
Hasan Işık

Editörler / Editors
Mehmet Mazak
Nevzat Özkaya

Kapak / Production
Aydın Süleyman

Yapım / Production



Mart / 2009 İstanbul

Copyright © KÜLTÜR A.Ş.

TAKIM ISBN: 978-9944-370-89-9

ISBN: 978-9944-370-94-3

Baskı ve Cilt
FSF Printing House 0212 690 89 89
www.fsfprint.com

Ahmet Hakkı Turabi, "İbn Sînâ ve Müzik", Uluslararası İbn Sînâ Sempozyumu Bildiriler (I-II), İstanbul 2009, II, 195-216
(İst. B. Bel. K. An. Yay.)

İbn Sînâ ve Müzik Ibn Sînâ and Music

Doç. Dr. Ahmet Hakkı Turabi*

Abstract

İbn Sînâ assigned special sections for music in his books, Kitab el-Shifai, Kitab al-Najat, and Danish-namai Alai. He also gave some important information on music in his other books in several subsections. His Works were welcomed because of their scientific and artistic value, not because of his personal fame. The subjects in his Works and his operational method made him a progressivist theorist. İbn Sînâ's works are also important in that he revitalized the theories of music that the Greeks omitted for centuries. And the musicians who came after him benefitted from his Works widely.

İbn Sînâ's final goal in his musical Works is to form a theory of music. According to him, music is one of the four mathematical sciences along with arithmetic, geometry, and astronomy. He embraced and improved the thoughts of al-Farabi on music. Then, he created new theories on music by following al-Farabi. To him, music is an instrument that always leads humans to the more beautiful as it gives them personal pleasure. The beauty in İbn Sînâ's language is nothing, but "perfection".

ÖNSÖZ

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 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

* Marmara Üniversitesi İlahiyat Fak.

ve sanat anlamında tüm nazarıları üzerlerine çekmiştir. Bu eserler XI. yy. 'ın müzik anlayışını aksettirmesi bakımından oldukça değerlidir.

İslam Dünyası bu dönemde Bizans'tan sadece Grekler'e ait nazarı 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 Beytül-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 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 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. İBN SÎNÂ'NIN MÜZİK ESERLERİ

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.⁴

İbn Sînâ müzik ilmine dâir yazdığı eserlerde, kendi deyişiyile 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 görüşlerinden yararlandığı muhtemeldir. Bilhassa Fârâbî, İbn Sînâ'nın müzik ilminde rehberi ve hocası olmuştur.

1 Mahmut Kaya, "Beytül-Hikme", *DİA*, İstanbul 1992, VI, 88.

2 Henry George Farmer, "Mûsikî", *İA*, İstanbul 1993, VIII, 680.

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

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

Bilhassa müzikle ilgili eserlerinde 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 vererek birtakım değerli bilgiler sunmuştur:

a- *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 Zekerriya Yusuf tarafından yapılan tahkikli metni 1956'da Kâhire'de basılmıştır.

b- *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 Riyâziyat kısmını tamamlamıştır. Bu durum *Necât*'in girişinde de açıklanmaktadır.⁵

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 vâkiyi belirten Cüzcânî, *Necât*'a dâhil edilen "*Muhtasar fî İlmi'l-Mûsikâ*" adlı bu müzik kısmının İbn Sînâ'ya ait olduğunu teyid etmektedir.

c- *Dâniş-nâme-i 'Âlâî*

el-Hikmetü'l-Âlâiyye diye de isimlendirilen eser Farsça olup, İbn Sînâ'nın son hâmîsi Sultan Alâüddeve (m. 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.⁶ 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.⁷

5 Zekerriya Yusuf, *Mûsikâ'l-Kindî*, Bağdat 1962, s. 37.

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

7 Ahmed Münzevî, *Fihrist-i Nûshâhâ-yı Hattî-i Fârisî*, Tahranh.1351; Muhammed Takî Dânişpejûh, "Mûsikînâme", *Hüner ü Merdum*, h. 1354, s. 150.

d- *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.

e- *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.

f- *Fî Beyâni Aksâmi'l-Ulûm li-Hikemiyye 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.

g- *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 dönüçüdür.

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.⁸ *el-Medhal ilâ Sinâ'ati'l-Mûsika* isimli eseri de aynı şekildedir.⁹

II. İBN SÎNÂ'DA MÜZİK FELSEFESİ VE TEORİSİ

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 İlimi" şeklinde isimlendirmiştir.¹⁰ Aynı nazariye daha önce Kindî ve Fârâbî tarafından da kabul görmüştür. Zira Euclid, Ptolemy, Phythagoras 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.¹¹ İbn Sînâ müzikte Fârâbî'nin özetle açıklanmış olduğu düşünceleri kabul edip tatbik eder; bunları daha

8 Z. Yusuf, s. 30.

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

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

11 Abdülkadir Merâğî, *Şerhu'l-Edvar*, Nuruosmâniye Kütüphanesi, nr. 3651; Rauf Yekta, *Türk Mûsikîsi*, İstanbul 1985, s. 144.

da genişleterek kendi sistematiği 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 hazzın ifadesidir". Onun kastettiği güzellik, mükemmelliktir. Yani müzik içerisindeki âheng, 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 Pythagorascılar'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 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 icrası hakkında bize çok değerli bilgiler sunmaktadır. Öğrencileri İbnü'l-Hezem (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 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.¹⁴

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 tatbik 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 araştıran matematiksel bir ilimdir." Kısaca ifade edecek olursak müzik, seslerin (nota/nağme) ve ilgili ritimlerin incelenmesini konu edinen ma-

12 Z. Yusuf, s. 3; Shehadi, s. 68

13 Farmer, *Tarih*, s. 239.

14 Rauf Yekta, *Türk Müsîkîsi*, İstanbul 1985, s. 144.

15 Fadlou Shehadi, *Philosophies of Music in Medieval İslâm*, London 1993, s. 75.

temetikselsel 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-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.¹⁷

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 Safiyyüddin, İbn Sînâ'nın "tizlikte ve pestlikte zamanla eş olarak çıkan sestir" şeklindeki nota (nağme) tanımıyla yetinmeyerek şu şekilde ilâvede bulunmuştur: "Bir dereceye kadar tizlik ve pestlikte zamanla eş olan ve tabiata hoş gelen sestir."¹⁸

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 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 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 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

16 Murtaza Korlaelçi, "İbn-i Sînâ'da Mûsîkî", *Erciyes Üniversitesi İbn-i Sînâ Sempozyumu*, Kayseri 1984, s. 350.

17 Korlaelçi, s. 350; Z. Yusuf, s. 17-18.

18 Z. Yusuf, s. 17-18.

19 Shehadi, s. 73; Korlaelçi, s. 348.

20 "Anamlı ses" ifadesini tercümede "düşünmeye bağlı ses" olarak tercüme ettik. D'éranger ise buna "eklemlis ses" demektedir.

İbn Sînâ'ya göre "biz, sesin ses olarak niteliklerinden hoşlanırsınız; daha önemlisi, müziğin dışındaki doğal dünya ve insandaki âşinâ (tanıdık) niteliklerin seslerdeki yansımından hoşlanırsınız; yani, bizlerin seste hoşlandığı şeyler 3 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 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.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 çığırışında 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 mücadelesinde 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 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 vâsita (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 karşıımızdakilere 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" sayesinde bunu dışa vurur. Bundan dolayıdır ki, insanda hep sese yönelme arzusu vardır. İnsanlar farklı

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

22 Shehadi, s. 66.

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 (savn), 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 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 vâsıttır.

Müziğin menşei (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 -anamlı sesi- insanlar ve hayvanların bazı şeyleri ifade etme ve birbirleri arasında iletişim kurmak amacıyla içgüdüsel olarak kullandıklarını ifade etmektedir. İbn Sînâ bu içgüdüsel 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- anlamlı ses ve müzik, hoşnutluk veya hoşnutsuzluğa karşı bir tepkidir. Hocası Fârâbî ile bu noktada ayrılır: Fârâbî müziğe, bilhassa bu içgüdüsel kaynaktan ziyade, 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. Hıfnî, 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 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." ²⁴

3. Müzik-Astroloji

İbn Sînâ 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

²³ Shehadi, s. 72.

²⁴ Aktaran, Ahmed Mahmud Hıfnî, Zekeriya Yusuf'un tahkikine yazdığı girişten, s. 16.

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 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) şaşıranlardır. Burada tabîî ki aritmetiksel bağlantılar kurulabilir; fakat bu, -bu bölüm sonunda da görüleceği üzere- 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 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 eleştiri 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.²⁵

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.²⁶

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 istifâde 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 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.

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

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

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 müracaat 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 dördü aralıkları (4/3) bu gruptandır.

c- Küçük aralıklar: "Karma"da denebilen bu aralıklar dördünün altında olan aralıklardır. 5/4'den başlayıp 34/33'te sona erer. İbn Sînâ bunları "İâhnî aralıklar" diye isimlendirir. İbn Sînâ'ya göre $1 + 1/33$ (34/33) oranından daha küçük oranlar kulakla farkedilmez 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 ayırtedilebilmesi" 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 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 tabiattan alınan seslerle oluşturulduğudur. Zira tabiat bunları kabul eder ve aksini reddeder; burada tabiatın kabul ettiği bir uyum söz konusudur. Zira matematik de tabiattan alınmadır ve o da müzik gibi bir âhenk ilmidir.

3. Cins (Tetrakort)

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

Cinsler, içinde dördü ve beşli aralıkların bulunduğu orta aralıklar kısmındandır. İbn Sînâ dördü aralığını 4/3 oranıyla göstermiş ve beşliyi "dördüye 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 konum-

larında 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 olması. Zira yanındaki sese geçiş tembelliktir ve düşüncesizliğin eseridir. Uzaktakine geçiş ise aşırılıktır ve zorlamadan başka bir şey değildir. Bu konuda mutedil olmak ve mutedil geçişleri kullanmak en güzelidir.

3. Makâlenin bu I. Bölümünün 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 bulduran 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; râsım ve mülevven cinslerin kullanılmadığını, hatta bunları icrâ edenlerin küçümsendiğini bildirmektedir. Bundan dolayı kendisi de râsım 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, enstrümanda 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 "bilkuve 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)/ (SEYİR)

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 ortalarından 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 kırgın 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 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 eserlerinde de anlatılan armoniyi İbn Sînâ'da ilmi bir gözlem ve ifade içinde bulmak mümkündür.²⁹

"Terkîb" herhangi bir sesi kendi dörtlü ve beşlileriyle -simultane- çalmaktadır. "Tad'îf" ise; aynı olayı oktavda gerçekleştirmektedir. 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 terkiâtta kullanmak için kabul etmektedir.³⁰ Zira İbn Sînâ, şunu açıkça ifade etmektedir: "Müzik, hep daha iyi olan üzerine bina edilmiştir. Çünkü o, bir tür kişisel sıhhatin ifâdesidir."³¹ 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, üçlü major ve minörün de uyumlu olduğunu söyledikleri muhakkaktır."³²

27 Hıfî, s. 20-1; Hâfız, s. 73-74.

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

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, s. 71.

32 R. Yekta, s. 27.

8. İka (Ritim)

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

Te'îffu'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 hafîf 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 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.

İka kalıpları ve hece olarak karşılıkları şunlardır:

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

Îkâ özel olarak "basit, mürekkep, mütesâvî" olmak üzere 3 türüdür.

33 Erdiñ Çelikkol, *Türk Müsiki Nazariyatı*, Bursa, 1987, s.54; Arel, s.67.

*Cevâmi'*de İbn Sînâ'nın anlattığı ritim kalıpları şunlardır:

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

2- Hafif hezec: Bunların da yukarıdaki örneklerdeki hüküm üzere olduğunu bildiren İbn Sînâ, hafif hezeceğin 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.

6- Hafif 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 ayırılmıştır. Fâsıla da değişkendir. Zira her bir devir, bir fâsıla ile bir sonrakinden ayırılan ilk vuruşların bir devri olarak analiz edilmektedir.

9. 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 "şiirsel" olur.³⁴

İbn Sînâ'nın müzik ve şiir sanatlarının estetiklerini uzlaştırmaya çalışması, her iki sanatın iççeliğini 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 terki 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

Şiirde kullanılan tef'ileleri oluşturan harfler "müteharrîk" (harekeli, sesli) ve "sâkin"

34 Z. Yusuf, s. 24.

35 Shehadi, s. 73-4.

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

(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:

Haff Sebeb; " __ ", ağır sebeb, "· __ ", birleşmiş vetid; "· __ ", ayrılmış vetid; " __ · ", küçük fâsıla; "· __ ", büyük fâsıla; "·· __ ".³⁷

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."³⁸ 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 aldığı basit; farklı ritimleri ihtiva ettiğinde bestelenmiş (kompozisyon) olur.

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 tām 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'lifiyye"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 "haff"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 lahni te'lif etmiş olursun" diyen İbn Sînâ, bu bağlamda kendi tercihlerini de sunmaktadır. Genel olarak müzisyenin beklediği anlamda bir "ilham" veya "his yoğunluğu"ndan bahsetmemektedir. O, bu konuya yalın olarak, yani bir müzikolog veya nazariyatçı sıfatıyla yaklaşmaktadır.

İbn Sînâ bu konu içerisinde îkâsî hezec olarak tesbit edilmiş bir melodik örgü vermekte-

37 M. Nihat Çetin, "Arûz", *DİA*, III, 424.

38 Şifâ, s. 114.

dir. Bunu kolayca ifade etmek için de seslerin udda hangi parmak baskıları ve açık halleriyle çıktığını da göstermektedir. D'erlanger'ın tesbitine göre yerinde çârgâh beşlisine, gerdâniyede bûselik dörtlüsünün ilâvesiyle ortaya çıkan bu dizi, bugün Arel-Ezgi sisteminde bûselik makamı dizisini oluşturmaktadır.³⁹

İbn Sînâ verdiği bu bilgilerden sonra okuyucunun bol bol egzersiz yapması gerektiğini 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 -şeklindedir- 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 ağıza alınarak icrâ edilenler: Mizmâr.

2- Ucundan nefes üflenerek icrâ edilenler: Sürnây, yerâ'a, 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 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.⁴⁰

İbn Sînâ yaylı sazlar kısmında yalnızca "rebab" sazından bahsetmektedir. Rebabın, kuzey Afrika yoluyla Avrupa'ya geçtiği ve keman sazına öncülük ettiği ileri sürülmektedir. Aslına orta

39 D'erlanger, II, s. 236.

40 Bardakçı, s. 104.

Asya kökenli bir sazdır. Tarih içerisinde birçok değişikliğe uğrayan rebab, ülke ve milletlere göre değişen farklı şekilleriyle birlikte hala kullanılmaktadır.⁴¹

İbn Sînâ'nın "sürnây" olarak zikrettiği enstrüman; zurnaya benzeyen, ucu ağıza 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.⁴²

İbn Sînâ'nın ismini verdiği bir diğer nefesli saz ise "mizmâr"dır. Mizmâr neye benzeyen, kamıştan yapılmış, ağıza alınarak değil içine sıcak nefes üflenerek 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 klânet 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.⁴⁵

Evliyâ Çelebi, "safîr-i bülbül" adlı nefesli bir sazdan bahseder ve bunu İbn Sînâ'nın îcad ettiğini belirtir⁴⁶. Ne varki böyle bir sazın ismine İbn Sînâ'nın eserlerinde rastlayamadık.

Ritim enstrümanlarını kısaca anlatan İbn Sînâ, bu kısımda defle, davullar ve "sanc" adında tokmaklarla çalınan bir sazdan bahseder.⁴⁷

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.

11- 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.

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, s. 68-9; Sachs, s. 212-3; Murat Bardakçı, *Maragali 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.

43 Jenkins and Olsen, s. 58; Sachs, s. 213-4.

44 Turabi, *el-Kindî'nin Mûsiki Risâleleri*, s. 186.

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

46 Evliyâ Çelebi, I, 624-644; Gültekin Oransay, *Musikî Tarihi*, Yay-kur, Ankara 1976, s. 16.

47 Korlaelçi, s. 356.

48 "Barbat"ın asılı "sürü'l-batt"dır ve "ördek şeklinde" anlamına gelmektedir. Hıfî, 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.

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.⁴⁹

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 daha o devirlerde işaret etmektedir.

b- Uddaki Teller ve Perde Bağları

İbn Sînâ'nın udunda icrâda 4 tel, nazariyede 5 tel vardır. Bu dönem nazariyat eserlerinde yaygın olduğu yönüyle, iki tam diziyi elde etmek amacıyla nazariyâtçılar uda 5. tel ekleme ihtiyacı duymuşlardır. Varsayılan bu tel, meşhur ûdî 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 olmasa da, dönemin en yaygın sazını kullanmaktadır.⁵⁰ 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)

49 Wright, IX, 93.

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

- 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- Bınsır (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:

	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 diyatonik	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)	901

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 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	$\frac{3}{4}$	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 gerçekleşt-

tirdiklerini görüyoruz. Bu sebeple İbn Sînâ'nın mûsikîye dâir eserinin başlığı "*Cevâmiu İlmi'l-Mûsîkâ*" (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 sistematîği 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 âhengin, sayısal prensipler ve oranlar içermesi ve bunların sağlam yani âhenkli olması gerekir.

İbn Sînâ, müziğin teoriye dayalı bir incelemeye tâbî tutulması konusunda Müslüman Pythagorascılar'a 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 düşünölebileceğini 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 taklîdi "ne müziğin cevheridir ne de onun en hoş durumudur." Bu görüş, Grek üstadlarından bağımsızlığını idda 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 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 nazariyâtı ve felsefesinde hemen hemen Fârâbî'nin çizgisinden ayrılmayan İbn Sînâ; bu müzik nazariyâtını temellendirirken Grek müzik nazariyâtının 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 nazariyâtında İbn Sînâ'nın teorilerini görmemek ve o dönemlerde temellendirilen sesleri duymamak mümkün değildir.

Gerek İslâm dünyasında gerekse Batı dünyasında mûsikî nazariyatında derin izler bırakmış olan İbn Sînâ'nın mûsikî alanında ki tüm eserlerini çalışma niyetindeyiz. Diğer eserlerinin *Cevâmiu İlmi'l-Mûsîkâ*'nın bir çeşit özeti olması dolayısıyla bu eserden başladık. Çalışmamızın, İbn Sînâ'nın mûsikîsi üzerinde çalışmak isteyen diğer araştırmacıları teşvik edici bir rehber olacağını ümit ediyorum.