

MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLÂM TARİHİ ve SANATLARI BÖLÜMÜ
TÜRK DİN MUSİKİSİ ANABİLİM DALI

eI-KİNDÎ'NİN MÛSİKÎ RİSÂLELERİ

(Yüksek Lisans Tezi)

Ahmet Hakkı TURABİ

١٣٦٦

Danışman
Yrd. Doç. Dr. Nuri ÖZCAN

İstanbul - 1996

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	II
KISALTMALAR.....	III
ÖNSÖZ.....	IV
GİRİŞ.....	1

I. BÖLÜM

el-KİNDÎ

A-HAYATI.....	25
B-ŞAHSİYETİ.....	29
C-MUSİKÎ RİSÂLELERİ.....	33
D-KİNDÎ'NİN MUSİKÎ RİSÂLELERİNİN TANITIMI.....	38

II. BÖLÜM

KİNDÎ ve MÛSİKÎ

A-KİNDÎ ve MÛSİKÎ.....	64
B-RİSÂLELERDE GEÇEN MUSİKÎ MESELELERİ.....	69
1-Ud.....	69
2-Notasyon (Tedvînu'l-Musika).....	75
3-Ritim (Usûl).....	78
4-Cinsler ve Makamlar.....	82
5-Melodik Yapı Türleri (Tonal Yapılar).....	85
6-Kindî'de Mûsikî Dizisi.....	88
7-Mûsikî - Tıb İlişkisi.....	92
8-Mûsikî ve Gök Cisimleri.....	95
SONUÇ.....	99
BİBLİYOGRAFYA.....	103
EKLER.....	111
BİRİNCİ RİSÂLE.....	113
İKİNCİ RİSÂLE.....	132
ÜÇÜNCÜ RİSÂLE.....	157
DÖRDÜNCÜ RİSÂLE.....	174

KISALTMALAR

AÜİFD	: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi
b.	: bin, İbn
bkz.	: bakınız
c.	: Cilt
DİA	: Diyanet İslâm Ansiklopedisi
EI	: Encyclopedia of Islam
h.	: hicrî
İA	: İslâm Ansiklopedisi
JRAS	: Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland
m.	: milâdî
MÜ	: Marmara Üniversitesi
nşr.	: neşreden
ö.	: ölümü
s.	: sayfa
sa.	: sayı
TDV	: Türkiye Diyanet Vakfı
TGUOS	: Transactions of the Glasgow University Oriental Society
thk.	: tahkik
trc.	: tercüme eden
v.	: varak
vb.	: ve benzeri
vd.	: ve devamı
vs.	: ve sâire
yy.	: yüzyıl

ÖNSÖZ

Tarihin ne kadar gerilerine gidilirse gidilsin mûsikînin mevcûd olduğu ve doğumundan ölümüne kadar insan hayatının çeşitli safhalarında yer aldığı görülmektedir. Gerçekten de ses ve melodi Allah'ın insanlara bahşettiği lütûflardandır. En ilkel topluluklarda dahi mûsikînin izlerine rastlanmaktadır. Bu topluluklarda mûsikî, yüksek bir kültür evriminden uzak kalmış olmaları sebebiyle, sanat mûsikîsi geleneğini edinememiş toplum öbeklerinin mûsikîsi şeklindedir. Kültür ve medeniyet tekâmül ettikçe, insanlar medenîleşmiş ve yerleşik hayata paralel olarak sanat mûsikîleri de gelişmiştir. Sanat mûsikîsinin gelişmesi de beraberinde bu mûsikîlerin sistemleri yani nazariyelerinin doğmasını getirmiştir.

Mûsikînin sadece sanat olmadığı kezâ ilim olduğu tartışılmaz bir gerçektir. İyi bir mûsikîşinasın bu sanatın kanunlarını iyi bilmesi gerekir. Mûsikî nazariyâtı bir dilin gramer kaideleri gibidir. Nasıl ki o dile hâkim olabilmek için gramerini iyi bilmek gerekirse, iyi bir mûsikîşinas olabilmek için de o mûsikînin nazariyâtını bilmek gerekir.

İslam kültür ve medeniyeti ile birlikte mûsikî nazariyâtına dair bir çok eser yazılmış; bu eserlerde mûsikînin yazımı (nota), mûsikî dizileri, makamlar vb. mûsikî konuları üzerinde durulmuştur. "İlk İslâm Filozofu" olan Kindî'nin mûsikîye dair yazdığı eserlerin önemi, bize ulaşan ilk eserler olmasından kaynaklanmaktadır. Biz mûsikî tarihinin karanlık köşelerinde kalan bu dönemi Kindî'nin şahsında çalışıp aydınlatmak istedik.

Şu anda mevcut olan dört risâlesini tercüme ederek bellibaşlı mûsikî konularını incelemeye çalıştık. Bu dört risâlenin el yazması nüshalarının yurt dışında olması, elde edilmelerindeki zorluklar, ayrıca Zekeriya Yûsuf'un 1962 de Bağdat'ta yayınlanan eserinde bu risâleleri neşretmesi gibi sebeplerden dolayı çalışmamızda bu neşri esas aldık.

Mûsikî nazariyatının teşekkül ettiği ilk dönemin müellifi olması sebebiyle Kindî'nin kullandığı çoğu terimleri mevcut Arapça lügatlarda bulmakta güçlük çektik. Ayrıca daha önce belirttiğimiz üzere, mûsikî tarihi açısından bu dönemlere âit Türkçe kaynak yetersizliği, kaynaklarımızın çoğunun yabancı olmasını gerektirdi.

Çalışmamız Giriş ile birlikte iki bölüm ve ekler kısmından oluşmaktadır.

Girişte, Cahiliye Dönemi'nden Kindî (ö.874)'ye kadar mûsikî faaliyetleri üzerinde durmaya çalıştık. Gerek mûsikîye dair yazılan eserler gerekse mûsikîşinaslar hakkında bilgiler verdik.

“el-Kindî” başlığı ile ele aldığımız Birinci Bölümde Kindî'nin hayatı, şahsiyeti, mûsikîye dair eserleri üzerinde durduk ve bu eserleri tanıtmaya çalıştık.

İkinci Bölümde “Kindî ve Mûsikî” başlığı altında Kindî'nin mûsikî düşüncesini ifade etmeye çalıştık. Üzerinde durduğu belli başlı konuları işlemeye çalıştık.

Ekler kısmında ise Kindî'nin şu anda mevcut olan dört mûsikî risâlesini Türkçeye tercüme etmeye çalıştık. Tercümelerle birlikte karşı sayfalarına Arapça metinleri de vermeyi uygun bulduk.

Bu süre zarfında tecrübe ve rehberliği ile desteğini gördüğüm hocam Y. Doç. Dr. Nuri Özcan'a, bu konuyu seçmemde rehberlik eden hocam Prof. Dr. Mustafa Tahralı'ya, kıymetli fikirlerinden istifade ettiğim Prof. Dr. Mustafa Fayda'ya, M. Ü. İlahiyat Fakültesi Kütüphanesi, T.D.V. İslam Ansiklopedisi Kütüphanesi, Ürdün Üniversitesi Kütüphanesine, maddi manevi her konuda yardım ve desteklerini gördüğüm başta Arş. Gör. Ali Ulvi Mehmedoğlu olmak üzere bütün dönem ve mesai arkadaşlarıma, teşvik ve yardımlarıyla beni yalnız bırakmayan eşim Kadriye Nihal'e teşekkürü vazife addetmekteyim.

Çalışmak ve gayret bizden muvaffakiyet Allah'tandır.

Ahmet Hakkı TURABİ

Bağlarbaşı - 1996



GİRİŞ

GİRİŞ

Mûsikî موسيقا veya Batı İslâm dünyasındaki yazılışı ile موسيقى ; yahut da son devirlerde موسيقه , mûsikî ilmine verilen isimdir. Klasik devir sonrasında Yunanca'dan alınmış olan bu kelime daha İshak el-Mevsilî (ö. 236/850) zamanında kullanılmakta idi¹. Kindî mûsikî ilmini dört riyâzî ilimden biri olarak saymakta ve bunu "ilmu't-te'lif" (kompozisyon ilmi) olarak isimlendirmektedir². *Mefatihul-Ulûm*'da da dört riyazî ilimden biri olarak gösterilen mûsikî şöyle tarif edilmektedir: "Mûsikîye gelince bu, nağmeler (lahnler) meydana getirme ilmi mânâsına gelir. Bu Yunanca bir kelimedir. Mûsikîyi icra edene mutrib, nağmeler meydana getiren kimseye de mûsikûr yahut mûsikâr denilmektedir."³ *Resailu İhvan-ı Safa*'da da şu ifadelere yer verilmiştir: "Mûsikî ğınâdır; musikâr muğanni ve musikât mûsikî âletidir."⁴ Owen Wright mûsikînin müziğin teorisini, ğınânın ise şarkı sanatını ifade ettiğini belirtir. Grek orijinali mûsikî olan bu kelimeyi Araplar te'lifü'l-elhân olarak ifade ettiğini, icracılar için de musikâr, mûsikârî kelimelerini kullanıldığını belirtmiştir⁵. Şunu önemle belirtmek gerekir ki ilmu'l-musika Araplar'ın Yunan mûsikî nazariyesine verdikleri isimdi ve bunu ilmu'l-ğınâdan ayırdetmekte idiler. Zira İhvan-ı Safa'nın mûsikî risâlesinin girişinde bu risâleden amaçlarının ilmu'l-ğınâ veya sınaatu'l-melahî değil, ilmu't-te'lif (mûsikî ilmi) olduğu yazılıdır⁶. Farmer; İsfahanî ve Yahya b. Ali b. Yahya b. Ebi Mansur (ö. 300/912)'a göre Ilmu'l-ğınânın Araplar'ın icra nazariyesi (ameli mûsikîsi) olduğunu ve Ebi Mansur'un Arap ğınâ üstadları ile Yunan mûsikî üstadları arasındaki anlaşmazlıktan bahsettiğini yazıyor. Gerçekten de yaygın olan kanaat şudur: Müslüman halklar VIII. ve IX. yy. başlarında Yunanca eserlerden yapılan tercümelerin etkisinde kalmadan önce bir mûsikî nazariyesi meydana getirmişlerdir⁷. Farmer, Arap musîkîsi nazariyatına dâir eser veren müellifleri dört ekole ayırır:

1-Eski Arap ekolü,

1. Henry George Farmer, "Musiki", *İA*, İstanbul 1993, VIII, 678.

2. Zekeriya Yusuf, *Müellefetü'l-Kindiyyi'l-Musikiyye*, Bağdat 1962, 70.

3. Kâtib el-Harezmi, *Mefatihul-Ulûm*, Kahire 1923, 236.

4. İhvân-ı Safâ, *Resâil*, Beyrut ts., I, 183.

5. Owen Wright, "Musiki", *EI*, Leiden 1993, VII, 681.

6. İhvân-ı Safa, *Resâil*, Beyrut ts., I, 183.

7. Farmer, VIII, 678.

2-Grek (Yunan) eserlerini şerhedenler (şerhçiler),

3-Metodcu ekol (sistemciler),

4-Modern ekol (yeniler)¹.

Kaynaklar Câhiliye dönemi (h. I-VI. yy. arası) nde Arap mûsikîsinin üç merkezde olduğunu ve buralardan yayılmaya başladığını belirtirler:

a) Suriye,

b) Irak,

c) Batı Arap Yarımadası.

Bu dönemde Suriye hâlâ Samî kültürünü muhafaza ediyordu. Gassân (Irak) ise bir nevi Arap mûsikîsi merkezi idi. Yarımada Mekke ve Hicaz'da merkezleşen mûsikî, Ukaz ve benzeri panayırarda dünyevî, Mekke gibi dinî merkezlerde ise dinî duyguların tezahürü şeklinde görülüyordu. İslâm'dan önce de insanlar Mekke'ye Kâbe'yi tavaf için gelirler ve burada tekbirler, tehliller getirirlerdi. Bu dönemde Araplar'ın ortak tek bir dinî (ortak) olmadığı için dünyevî müzik daha önem kazanıyordu².

Arap mûsikîsi târifçilerinden olan Dr. M. A. el-Hıfnî Arap mûsikîsini M.Ö. 3000'li yıllara kadar götürerek, Nil Nehri kenarlarında yapılan arkeolojik kazılar sonucu sanc, ud, tambur ve benzeri enstrümanlara benzeyen aletlerin ortaya çıkarıldığını delil olarak ileri sürer³. Ne var ki Hıfnî'nin belirttiği dönemlerde buralarda yaşayanlar Babil ve Asur medeniyetleridir. Dicle, Fırat kenarlarından Batı Asya'ya kadar olan sınırdaki yaşayan Ken'anîler, Fenikeliler ve Hititler'i Arap medeniyetine katan Hıfnî'nin bu nazariyesi bir zorlamadan öteye gitmemektedir.

Arap mûsikîsi bu dönemlerde Hz. Osman (r.a) dönemine kadar "nasb" ve "hudâ" denen basit formlardan dışarı çıkmamış ve "sahrâ mûsikîsi" hüviyetini devam ettirmiştir⁴. "Nasb", deve sürücülerinin veya kadınların kullandıkları bir formdur. "Hudâ" ise "nasb" ile aynı mânâda kullanılmakla beraber, işlediği konu açısından farklılıklar gösterebilen bir formdur⁵. Bütün kaynaklar hudâ'nın Arap gınâsının ilk örneği olduğu hususunda ittifak ederler. Ebî Tâlib el-Mufaddal (ö. 902) ilk hudâ örneğini Mudar b. Nijar b. Mu'add'a dayandırır ve bir anekdot aktarır⁶. Nasbun icra edası hudânunkinden daha nazikçedir. İşte Araplar'ın ilk başlarda

1. Farmer, *Masadıru'l-Musika'l-Arabiyye*, (trc. Hüseyin Nassâr), Kahire 1957, 5-6; "Musiki", *El*, VIII, 678-687.

2. Farmer, *Tarihu'l-Mûsika'l-Arabiyye*, (trc. H. Nassâr), Kahire 1956, 19.

3. Ahmed Mahmud Hıfnî, *Muhîtu'l-Funûn*, Kahire ts., 59-60.

4. Muhammed Bûzeyne, *el-Mevsuatu'l-Musikiyye*, Tunus 1991, 9.

5. Hüseyin b. Ali el-Mesûdî, *Murûcu'z-Zehab*, Kahire 1948, IV, 221-222; Hüseyin Ali Mahfuz, *Kâmûsu'l-Musika'l-Arabiyye*, Bağdat 1977, 241, 181-182.

6. Ebî Tâlib el-Mufaddal, *Kitâbu'l-Melâhi ve Esmâihâ*, Kahire 1984, (thk. Ğattâs Abdu'l-Melik Hâşebe), 40-41.

mûsikîsi daha çok deve çobanlarının kullandığı bu iki formdan ibaretti. Deve çobanları veya hayvan sürücülerinin uçsuz bucaksız çölde kendilerini ve hayvanlarını canlı tutmak için terennüm ettikleri bu formlar, tek bir melodi ve makamdan oluşmaktaydı. Sesi dalgalandırıp titretmek, sözü uzatıp kısaltmak şeklinde icra edilen bu mûsikî dönemin özelliğini yansıtacak biçimde bedevî hayatın sadeliğini simgelemekteydi¹. Şunu belirtmek gerekir ki, bu dönem mûsikîsinde kadınların bilhassa “kayne” olarak isimlendirilen “şarkıcı, cariye”lerin büyük payı vardır. Bayramlarda, düğünlerde eğlence olarak, kabileler arası savaşlarda hamasî duyguları kabartmak için, ölümlerde ise ağıtlar ve matem mûsikîleri olarak bu formları def eşliğinde icra eden kadınlar mûsikîyi canlı tutuyorlardı². Arûz denen muayyen kalıplar (tef'ileler) üzerine kurulu olan Arap şiiiri, ritimsel bir özelliklerle arz etmektedir. Binaenaleyh Arap ğınâsı da ritime dayanır ve mücerred bir mûsikî değildir. Cahilî Araplar'da Batı'daki senfoniler gibi bizatihi bir makamdan bahsedilmemektedir³.

Sözlük mânâsı “şiiir okuma” olan “inşâd” da en eski Arap ğınâ (şarkı) örneklerindedir. Şiiiri kaidesine yani arûz yapısına uygun bir şekilde yüksek ve ahenkli bir sesle okumaktır. Araplar'ın inşâd esnasında def gibi ritim aletleri kullandıkları da belirtilmektedir⁴.

Görüldüğü üzere nasb, hudâ veya inşâd'a münhasır kalan cahilî dönem Arap mûsikîsi, muğannî denen şarkıcıların kendi zevkleri veya duyguları doğrultusunda ifade ettikleri acemi terennümlerden ibaretti⁵.

Sükûnet içerisinde cereyan eden bu hayatta herhangi bir eğitim, egzersiz ve telkin olmaksızın tamamen tabiattan etkilenme sonucu ortaya çıkmış olan bu mûsikî, irticalî bir tarzda icra ediliyordu.

Ayrıca bu dönemde def, davul veya “kadîb”⁶ denen ritim enstrümanlarından başka bir enstrümânâ da rastlanmamaktadır⁷. Nesib el-İhtiyar da İbn Haldun'dan naklen câhilîyye Arapları'nın mi'zef (kare şeklinde def), def vb. ritim enstrümanlarını kullandıklarını bildirir⁸.

1. Hifnî, *Mûhitu'l-Funûn*, 60.

2. Samba Amîn Elkhoy, *The Function of Music in Islamic Culture*, Kahire 1984, 20-21.

3. Davud Sellum, “Hel'yu'zefu'n-neğamu'd-def'in fi Kitabi'l-Eğânî sâniyeten”, *Mevrid*, I, Bağdat, 48, 71-72.

4. Mahfuz, 145.

5. Baron Radolph D'erlanger, *La Musique Arabe*, Paris 1938, III, 194-195.

6. Kaoîb, taktaka da denen bu enstrüman birbirine vurularak ses çıkartan iki kamış veya sopadan ibaret eğlencelik enstrümanlardan biridir. Bkz., Mahfuz, 110.

7. Simon Corci, *el-Musika'l-Arabiyye*, (trc. Cemal Hayyat), Bağdat 1989, 14.

8. Nesib el-İhtiyâr, *el-Fennu'l-Ġinaî inde'l-Arab*, Dimaşk 1955, 18.

Öte yandan hâlâ tam mânâsıyla yerleşik şehir medeniyetine alışmamış olan Araplar'da mûsikînin gelişmesi olgusu şehirleşme ile bir paralellik arz etmektedir. Küçük bir grup şehirlerde oturur, ziraat ve ticaretle uğraşırlardı. Şam'da Gassanîler, Irak'ta Lahmîler bunlardandır. Yukarıda anlattığımız "sahrâ mûsikîsi" buralara yapılan siyasî ve ticarî seyahatlerin sonucu tedricî bir şekilde etkilenmeye başlamıştır. Zira yarımada Arapları'nın komşu kütürlerle olan bağı iktisadî, ictimâî ve coğrafî şartlar gereği kısıtlıydı¹.

Burada açıklığa kavuşturulması gereken bir mesele de Fârâbî'nin *Kitabu'l-Musika'l-Kebîr*'inde Araplar'ın câhiliyye döneminde kullandığını belirttiği tanbur el-bağdadî veya el-mîzânî de denilen bir enstrümandan bahsederek bunun taksimatını ve mûsikî dizisini vermesidir². Fârâbî'nin bahsettiği bu enstrüman adı üzerinde büyük bir ihtimalle Samî kültürünü hâlâ bu dönemde muhafaza eden kuzey bölgelerinde kullanılıyordu. Kaynaklar câhiliyye döneminde yarımada Arapları'nın ritim enstrümanları dışında bir şey kullanmadıklarında ittifak etmektedirler. Farmer, Arap ve İran mûsikî nazariyesinin kaynağı, hakiki temeli olmamakla beraber Yunan mûsikî nazariyesine tesir etmiş olan eski Sâmîler'den kalma bir nazariyenin varlığından bahsetmektedir³. İslâm öncesi devrede bu bölgelerde bir mûsikî nazariyesinin mevcudiyeti söz konusu ise de bu nazariyeye ait hiçbir mûsikî ıstılahı (terimi) bize ulaşmamıştır. Bu konuda Fârâbî beş adet perde gamı (desatîn) olan İslâm'dan önceki devirler gamını veren bir enstrümandan söz etmektedir. Bu bir çeyrek gam olup, bir telini kırk eşit kısma bölünerek elde edilirdi. Bunun menşei çok eskilere dayanmakta olup, Farmer, yukarıdaki taksimatı yüzlükler olarak şu şekilde tesbit eder:

Taksim:	Köp.	2	4	6	8	10
Yüzlükler:	0	89	182	281	386	498 ⁴

J. P. Land'a göre eski Arap mektebinde tesadüf edilen daha sonraki Pitagoras udunu gamı tambur bağdadî sisteminden gelmekte idi. Arap mektebinden önce de bir ud gamının olması muhtemeldir⁵. Bu perdelerin aşağıdaki gamı veren adcordatura (tesviye, akord) C-D-G-q olarak tek oktavlı bir gamdı.

Yüzlükler	0	204	408	498	702	906	1110	1200 ⁶
-----------	---	-----	-----	-----	-----	-----	------	-------------------

¹. İbn Haldun, *Mukaddime*, (trc. Süleyman Uludağ), İstanbul 1983, I, 741; Hıfîfî, *Mûhitu'l-Funûn*, 59.

². Fârâbî, *Kitâbu Mûsika'l-Kebîr*, (thk. G. A. Hâşebe, M. A. Hıfîfî), Kahire 1967; 631; Sâmî Hâfız, *Târihu'l-Mûsika ve'l-Ğınâi'l-Arabî*, yy., ts., 33.

³. Farmer, *Historical Facts for the Arabian Musical Influence*, New York 1970, 123.

⁴. Farmer, VIII, 678.

⁵. Farmer, *History of Arabian Music*, London 1973, 70.

⁶. Geniş bilgi için bkz. Farmer, "An Old Moorish, Lute Tutor", *JRAS*, 1932, II, 386; Farmer, *Historical Facts*, 310.

Görüldüğü gibi Arap Yarımadası'nda def, davul, kadîb vb. ritim aletlerinin eşliğinde nasb, hudâ, inşâd gibi basit terennümlere münhasır kalan sahrâ mûsikîsi icrâ edilirken, Sâmi kültürünü muhafaza eden kuzeyde telli enstrümanlar ve mûsikî dizilerinden bahsedilebilmektedir.

Câhiliye döneminden sonra Hz. Peygamber (s.a.) ve Dört Halife Döneminde ise mûsikî daha farklı bir boyut kazanmıştır. İslâm'da ilk gelen emirler insanların bedenî arzularından uzak, semavî nura yükselme, maddeden mânâyâ yücelmeyi hedef alan yüce bir telakki idi. Bu sebeple İslâm'ın bu ilk dönemindeki mûsikî, nefislere tesir eden ve güzel seslerle Kur'anı Kerîm tilaveti şeklinde dinî bir kimlikle tezahür ediyordu. Gayr-i müslim bile olsalar Kur'an-ı Kerîm'in iç mûsikîsi gayr-i müslimlere bile tesir ediyordu. İsmail ve Lamia Farukî İslâm'da mûsikîyi "hendeseysi savt" (ses sanatı) adı altında işlerken Kur'an-ı Kerim ayetlerinin gizli ve genellikle şuursuz olmakla birlikte İslâmî kültür içerisindeki ses sanatlarının özelliklerinin belirlenmesinde önemli rol oynadıklarını belirtir. Ve Kur'an'ın hendeseysi savttaki estetik ifadenin bir ilk örneği olduğunu vurgular¹.

Dolayısıyla İslâmiyet'in ilk dönemlerinde mûsikî dinî bir kimlik altında Kur'an-ı Kerîm tilaveti, ezan, bayram salatları, tekbir ve tehliller olarak tezahür ediyordu. Din dışı mûsikî ise yine nasb, hudâ ve inşâd türünden "şa'bi" (halk) mûsikî olarak aynı şekilde icra ediliyordu. Rouaned bu dönemde mevcut bu türlere binaen sakîl, remel ve hezec türlerinden bahsetmektedir². Bu üç form Arap mûsikîsinin şiir vezinlerinden esas alınmış ritimsel formlarındandır³. Ayrıca Hz. Muhammed (s.a.) zamanında düğünlerde, bayramlarda karşılama ve uğurlamalarda, yolculuklarda, gaza ve cihadlarda raks olarak icrâ edildiği târih ve hadis ilmi kaynaklarında yer almaktadır⁴. Bu kaynaklarda geçen hadisler Hz. Peygamber ve sahabenin tatbikatı raks ve mûsikîden zevk almanın, dünyanın eğlencelerinden istifade etmenin mutlak surette mübah olduğunu en açık şekilde göstermektedir⁵. Resulullah'ın (s.a.) M.Ö. 622 yılında Mekke'den Medine'ye Hicreti ile birlikte konum değiştiren İslâm hareketine paralel olarak "İslâm Musukisi" de yeni bir merhaleye girdi. Daha Resulullah Medine'ye girerken Beni Neccâr'dan kızlar ellerinde deflerle şiir ve türküler okuya-

1. İsmail Râcî ve Louis Lamia el-Farukî, *İslâm Kültür Atlası*, (trc. Mustafa Okan Kibaroglu-Zerrin Kibaroglu), İstanbul 1991, 483; Louis el-Farukî, *İslâm'a Göre Müzik ve Müzisyenler*, (trc. Ü. Taha Yardım), İstanbul 1985, 18.

2. Jules Rouaned, *el-Musika'l-Arabiyye*, (trc. İskender Şelfûn), Kahire 1927, 58.

3. Mahfûz, 164, 180, 248.

4. Süleyman Uludağ, *Musiki ve Sema*, İstanbul 1992, 65, 118. NOT: Resulullah ile Hz. Hatice'nin düğününde musiki icra edilmiştir. İbn Sa'd, *Tabakatu'l-Kübrâ*, Beyrut 1960, I, 1, 84-85; Muhammed Hamidullah, *İslâm Peygamberi*, (trc. Salih Tuğ), İstanbul 1990, I, 63.

5. Hamidullah, I, 390-391.

rak Resulü zîşanı mûsikî ile karşıladılar¹. Çocuklar ve kızlar Seniyyetü'l-Veda adlı tepede defler çalmak suretiyle “...طلع البحر علينا” diye başlayan mısraları terennüm ediyorlardı². Hz. Peygamber dönemindeki formlarda bir değişiklik olmadığını ve câhiliyye dönemindeki formların kullanılmaya devam edildiğini görüyoruz. Bu dönemdeki mûsikîşinaslardan bahsedecek olursak öncelikle Resûlullah'ın müezzinlerinden başlamak gerekir:

1-Bilal b. Rebâh el-Habeşî³,

2-Abdullah b. Ümmi Mektum⁴

3-Ebû Manzûre⁵

4-Sa'd b. 'Aîz (Sa'du'l-Karaz)⁶

Diğer taraftan bu devrede mûsikî için önemli bir olay meydana geldi. Mısır Kralı Mukavkıs h. IX. yılda Resulullah (s.a.)'a iyi niyetini göstermek amacıyla bazı hediyelerle birlikte Mariye ve Sîrîn adında iki cariye gönderdi⁷. Bunlardan Mariye'yi Peygamberimiz nikâhına aldı. Sîrîn'i de şairi Hassan b. Sâbit'e hediye etti. Sîrîn'in sesi güzeldi ve Mısır şarkıları söylerdi. Böylelikle şiir ve mûsikî sanatı birleşmiş oldu⁸. M. Hamidullah adı geçen Sîrîn'in (aslı Şirin ve Farsça) İranlı olup olmadığı tartışmasını yapmaktadır⁹. Görünen odur ki Arap Yarımadası dışından etkilenmeler Sîrîn'in şahsında Farisî (İran) etkisiyle başlamıştır. Zira yukarıda zikredildiği gibi İslâm Mûsikîsi adı altında Arap Yarımadası'ndaki mûsikî faaliyetleri, sahrâ mûsikîsini andırıyor ve basit formlardan ileri gitmeyen bir bedevî mûsikîsi şeklinde tezahür ediyordu. Kaynaklarda bundan sonraki dönemlerde isimleri geçecek olan bazı şarkıcıların bu şarkıları Sîrîn'den öğrendiklerine dair ifadeler vardır¹⁰.

1. İbn Hacer el-Askalânî, *Fethu'l-Bârî*, Beyrut 1993, VII, 678; İbn Mace, *Sünen*, Mısır 1952, I, 612.

2. Hamidullah, I, 166; Halebî, *İnsanu'l-Uyûn fî Sireti'l-Emîn el-Me'mûn*, Kahire ts., II, 71.

3. Muhammed İbn Hişam, *es-Sîretu'n-Nebeviyye*, (thk. Mustafa Sikâ, İbrahim Ebyârî, Abdu'l-Hâfız Şelbî), Beyrut 1971, IV, 56; Tahiru'l-Mevlevî, *Müslümanlıkta İbadet Tarihi*, İstanbul 1963, 62; İsmail L. Çakan, *Tevhid Vakfı Ezan Sempozyumu Bildirileri*, İstanbul 1991; .

4. Ahmed Cevdet Paşa, *Kıyas-ı Enbiya ve Tevârihi'l-Hulefâ*, İstanbul 1969, I, 350.

5. Muhammed b. Zehebî, *Siyeru A'lâmu'n-Nübelâ*, Beyrut 1985, III, 117-119.

6. İbn Hacer, *el-isâbe fî Temyizi's-Sahabe*, Beyrut 1328, II, 29; Muhammed İbnu'l-Esîr, *Usdu'l-Gâbe fî Ma'rifeti's-Sahabe*, Kahire 1970, II, 355. Geniş bilgi için bkz., Abdu'l-Hayy Kettânî, *et-Teratibu'l-İdariyye*, İstanbul 1990, I, 156; Ebû Davud, *Sünen*, Beyrut 1988, I, 197.

7. Muhammed b. Taberî, *Tarih*, Beyrut 1987, I, 1783-1784.

8. Hıfînî, 63.

9. Hamidullah, I, 316-317.

10. Hıfînî, 63.

Farmer, Kâtip Çelebi'yi kaynak göstererek Hz. Ali ve Hz. Fatıma'nın düğününde def çalarak şarkı söyleyen Amr b. Umeyye ed-Damirî ve Hamza b. Yetûm'den bahseder. Hamza'nın Bilal-i Habeşi ile Resulullah'ın huzurunda def çalıp şarkı söylediği rivayetini de ekler. Ayrıca Resulullah zamanında Baba Sandûk isminde gazvelerde def vurup şarkı söyleyen Hintli birinden bahsedilmektedir¹.

Mûsikî enstrümanları da cahilî dönemdeki gibi def, davul, kadîb vb. ritim aletlerine münhasır kalıyordu. Bu dönemde ayrıca önceden bahsi geçmeyen ve mizmar adı verilen basit düdük, kaval vb. gibi ibtidâî bir üflemeli çalgının bahsi de geçmektedir².

Hz. Ebû Bekir (r.a.) dönemine (632-634) baktığımızda onun kısa süren hilafetini, bastırılması bir yıl ve birkaç ay olan irtidat savaşları işgal etmiştir. Hedefleri Hz. Peygamberce gösterilen ve Hz. Ebu Bekir ile başlatılan Kuzey'e (Bizans) doğru savaşlar Hz. Ömer'in (r.a.) hilafetinde (13-23/634-644) aralıksız sürdürülmüş ve müslümanlar bir taraftan Sasanî İmparatorluğu'na son vererek, İran ve Irak'ı açarken diğer yandan Suriye, Filistin, el-Cezîre ve Mısır'ı fethederek bu bölgelerdeki Bizans hakimiyetine son vermişlerdir³.

Hz. Osman (r.a.) ve Hz. Ali (r.a.) dönemlerinde İslâmîyet'in sınırları genişlemiş, müslümanlar refaha ermişler ve fethedilen yerlerin İslâmîleştirilme amiyesi başlamıştı. Müslümanlar bu sıkıntılı ve yoğun cihad faaliyetlerinden sonra belli şehirlerde merkezleşerek artık yerleşik hayata geçilmeye başlanmıştır. Fetihler sonrası karşılaşılan Bizans ve Sasanî (İran) kültür ve medeniyetleri yeni tesis edilmeye çalışılan İslâm kültür ve medeniyetine doğrudan tesiri altına alıyordu. Bu tesir, yerleşik medeniyette çok yakın olmayan sahrâ Arapları'nın yabancı olduğu, bilhassa mimari, mûsikî gibi güzel sanatlar sahalarında yoğunlaştı. Fetihler sonucu elde edilen esirler yoluyla giren ecnebî mûsikî türleri tedricen sohbet meclislerini süslemeye başlamıştı. Bilhassa Hz. Ali'nin şair olması ve güzel sanatlara (şiiir, mûsikî) önem vermesi bir nevi mûsikînin geleceğini hazırlamıştı⁴. Özellikle Hz. Osman ve Hz. Ali dönemlerinde beraberce kullanılan mûsikî aletlerinde ve acemi terennümlerden ibaret olarak icra edilen mûsikî formlarında yenilikler müşahade etmekteyiz. Öncelikle enstrümanlardan söz etmek istiyoruz. Zira bu enstrümanlar bize bu dönem mûsikîsi ile ilgili yeni ipuçları verecektir.

1. Farmer, *Tarih*, 51.

2. İbn Haldun, *Mukaddime*, (trc. Z. Kadiri Ugan), İstanbul 1989, II, 434; Corci Zeydân, *Medeniyet-i İslâmiyye Tarihi*, (trc. Z. Megamiz), İstanbul 1928, V, 39.

3. Mustafa Fayda, *Hz. Ömer Zamanında Gayri Müslimler* (Önsöz), İstanbul 1989.

4. F. Salvâdor Daniel, "Ses Rappports avec la Musique Grecque et le Chant Gregorien", *La Musique Arabe*, Algiers 1879, 20.

a) Telli enstrümanlardan “mi’zef” veya “mi’zefe” adıyla bilhassa Yemen ve Hicaz’da yaygın olan bir enstrüman¹ Mizefin tam bir tarifini veremeyen ve birçok alternatif sunan kaynaklar ud veya tanbura benzediğinde ittifak ederler. Mizefe için “ceylan derisinden beyaz bir deri üzerine altı veya dokuz telin çekilmesiyle elde edilir.” tarifi yapılmıştır². *Eğani*’de ismi geçen mizher ise bir tarafına ince deri geçirilmiş ahşap dairedir³.

Eğani’deki bilgiye göre tanbur ise Irak bölgesinde çok seviliyordu⁴. *Eğani*’nin verdiği bu bilgi Fârâbî’nin câhiliyyede kullanıldığını belirttiği tanbur bağdâdî veya el-mizanî olabilir ve bizim tahminimizi teyid etmektedir.

b) Üflemeli enstrümanlardan ise “el-kassâbe” veya “el-kasabe” isimli gayet uzun bir neye rastlanmaktadır. Ayrıca “mizmar” ismiyle de uzun bir diğer neyden sözedilmektedir. Aslında mizmar ismi ahşap yapılu “kamuş” üflemeli enstrümanların genel bir ismi olup, bir diğer üflemeli enstrüman olan⁵ nefir (boru, borazan) ise “el-bûk” ismiyle kullanılıyordu⁶.

c) Ritim enstrümanlarından daha önceden beri kullanılan def, kadîb, davuldan başka sanca (çoğulu sunûc) rastlanmaktadır. İspanyol dansında meşhur olan kastanetler büyük bir ihtimalle Endülüs Emevîleri kanalıyla geçmiş olmalıdır. Zirâ sanc’ın diğer ismi “el-kûsât”tır⁷. Bu enstrümanlar meclislerde toplu olarak icra edilmiyordu. Ancak ferdî olarak şarkıcıların mûsikîleri eşliğinde icra edildiğini görüyoruz.

Burada özellikle dört raşid halife devrinin sonlarına doğru meşhur olan ve sanatlarını icraya devam eden bazı muğannîlerden bahsetmek yerinde olacaktır. Dolayısıyla icra ettikleri mûsikîden de bahsederek bu son dönemin mûsikî formları hakkında da bilgi vereceğiz. İslâm’da muğannîlikle ilk şöhret olan kimse Tuveys’tir (632-710)⁸. Hz. Osman’ın (r.a.) hilafetinin son yıllarında Medine’de rakîk (ince) İran makamlarıyla icra ettiği mûsikî ile tanındı. Tuveys bu dönemde Araplar’ın “el-muhannisîn” diye isimlendirdikleri, ellerine kına yakıp, kadınlar gibi davranışlar gösteren özentili bir grubun başını çekiyordu⁹. Profesyonel olarak ğınâ (şarkıyı)yı ilk icra eden Tuveys “el-ğınâu’l-mutkan” adıyla yeni bir mûsikî icra ediyordu. Bu

1. Mes’udî, IV, 222; *Eğani*, XVI, 13; Farmer, *Tarih*, 60.

2. Mahfûz, 120-121.

3. *Eğani*, XVI, 13-14; Mahfûz, 162; Mona Sancaktar, *Tarihu Musika’l-Arab ve Alâtuha*, Beyrut 1987, 92.

4. *Eğani*, V, 161.

5. Farmer, *History*, 47.

6. *Müllefât*, 71.

7. Sancaktar, 97-98.

8. İbn Hallikân, *Vefeyâtu’l-A’yân*, (thk. İhsan Abbas), Beyrut 1978, I, 438.

9. *Eğani*, I, 97-108, II, 170-171. Daha geniş bilgi için bkz. Farmer, *Tarih*, 58.

türün farklılığı; içinde tek bir nağme ile yetinilmeyip, yeni farisî makamlarının kullanılmasıdır¹. Tuveys, mûsikîsini kare şeklinde bir def eşliğinde icra ederdi². Ömrünün sonunu kaçıdığı Süveyda'da geçirdi ve orada öldü³. Medine'de bu sahanın en büyüğü olarak kabul edilen Tuveys'in öğrencileri şunlardır: İbn Süreyc, Dellal Nafiz, Nevmetu'd-Duha ve Fend⁴, Saib Hasîr (ö. 683) ise Medine'de yaşayan İranlı azatlı kölelerden biridir. Azat edildikten sonra ticaretle uğraşmış, boş vakitlerini de mûsikî ile geçirmiştir. Bir diğer muğannî olan Saib Hasîr ise I. Muaviye'nin de takdirine ve atıyesine nail olmuştur. Sakil evvel ritiminin de mucidi olarak bilinen Saib Hasîr, daha sonra ud çalmayı öğrenmiş ve "mütkan" şarkılarını ud eşliğinde söylemiştir. En meşhur talebeleri İzzetu'l-Meyla, İbn Süreyc, Cemîle, Ma'bed'dir⁵. İzzetü'l-Meyla (ö. 705 ?) Medine'de anne ve babası farklı milletlerden olup, sesi çok güzeldi. Telli ve üflemeli çalgıların hepsini usta bir şekilde icra eder, hocaları Sîrîn, Havle, Zerneb ve eski kaynelardan öğrendiği şarkıları söylerdi⁶. Neşid ve Saib Hasîr'den farisî makamlarını öğrenen İzzetü'l-Meylâ'nın beden ve yüzünün çok güzel olduğu rivâyet edilir⁷. 710 yılında vefat etmiştir⁸.

Arap mûsikî târîhi üzerine yapılan araştırmaların Isfehanî'nin *Kitâbu'l-Eğânî*'si ve İbn Abdirabbîhi'nin *Ikdu'l-Ferîd*'ini esas alarak bildirdiklerine göre Hulefa-i Raşidîn devrinin son zamanlarında Hicaz'da meşhur olan diğer mûsikîşinaslar şunlardır: Neşîd, Huneyn el-Hıyerî (ö. 718), Ahmed en-Nasîbî (ö. 702), Kand el-Medenî veya Fent (ö. 670), Delal, Budeyhu'l-Melîh (ö. 699), Berdan, Ebû Saîd Cemîle, Saîd b. Miscâh (ö. 715), İbn Muhriz⁹. Irak bölgesinde ise Zeyd b. et-Talîs, Zeyd b. Ka'b, Malik b. Hamâme'dir¹⁰.

İslâm'ın ilk dönemlerinde dinî taassub ve savaşlar sebebiyle güzel sanatlarda bilhassa mûsikîde bir yenilik olmadı. Bu dönemde Araplar'da güzel sanatların gelişmemesini Farmer, İbn Haldun'u kendine delil göstererek Araplar'ın kendilerine Allah'ın seçilmiş bir milleti olarak görmeleri, askerlikle ilgilenmekten başka bir işe önem vermemeleri yüzünden güzel sanatları ihmal etmelerine bağlar¹¹. Hz. Osman döneminde mûsikî büyük bir yenilik yaşadı. Cariye ve çocukların elinde olan

1. İbn Abdi Rabbîh, *el-İkdu'l-Ferîd*, Beyrut 1983, III, 186.

2. *Eğânî*, II, 174.

3. Farmer, *Tarih*, 69.

4. *Eğânî*, II, 170-176; IV, 38-39; *Ikdu'l-Ferîd*, III, 186.

5. *Eğânî*, VI, 188-190.

6. *Eğânî*, X, 55.

7. Geniş bilgi için bkz., Jules Rouanet, 59-60.

8. Farmer, *Tarih*, 70.

9. Hayatları hakkında geniş bilgi için bkz. Semir Şeyhanî, *Eşhuru'l-Muğannî inde'l-Arab*, Beyrut 1962; Jules Rouanet, 54-79.

10. *Eğânî*, II, 125; Salih el-Mehdî, *el-Musiki Arabiyye, Tarihuha ve Edebuha*, Tunus 1979, 13-24.

11. Farmer, *Tarih*, 59; Ahmed el-Cündî, *el-Çına inde'l-Arab*, Dımaşk 1988, 172.

“sahrâ mûsikîsi” bu dönemde “el-muhannisîn” diye adlandırılan, kadınsı özellikler gösteren, profesyonel ve erkek şarkıcıların ellerinde neşv-ü nemâ bulmaya başladı ve renk değiştirdi. İlk dönemlerde mûsikîye iyi gözle bakılmaması ve helal-haram tartışmalarının sebebi adet olarak zihinlerde içki, kadın, raks gibi şeyleri çağrıştırmaması olabilir. Aslı Arap olan Tuveys, İranlı olmakla beraber eski Arap mûsikî formlarını icra eden Saib Hasîr ve İzzetü'l-Meyla başta olmak üzere şarkıcılar ilk Arap mûsikîsi formlarını ve geleneklerini korudular; Sirîn, Havle, Zeyneb, Rebah, Selma vs. hocalarının izinde ilk “İslâm Mûsikî Ekolü”nü temsil ediyorlardı¹. Beynelmîlel bir dil olan mûsikî Araplar'da “ğınâ” (şarkı) dan ayrı düşünülüyordu. Ritim, vezn ve özgün melodi özelliği onların ğınâsını Bizans ve İran mûsikîsinden ayıran bir özellikti.

Fetihler sonucu karşılaşılan kültür ve medeniyetlerle gerçekleşen kaçınılmaz alışveriş, profesyonel mûsikîşinasların ortaya çıkması ve bilhassa asil tabakaların mûsikîyi sevip himaye etmeleri² bir yandan Arap dilinde yeni mûsikî ıstılahlarının doğmasına sebep olurken, diğer yandan mûsikîye yeni bir merhale eklemiştir. Yani bundan sonraki dönemlerde ortaya çıkacak olan mûsikî ilmîne bir nevi alt yapı hazırlamıştır.

Hulefa-i Raşidîn döneminde yeni kültürlerle kurulan ilişkiler sonucu şarkı (ğınâ) formlarında yenilikler ortaya çıktı. Hicaz (Mekke, Medine) da kullanılan İranlı harb esirlerinin söylediği değişik melodi ve formdaki şarkılar insanların kulağınâ hoş gelmeye başlamıştı. Tuveys, Saib Hasîr ve kadim Arap mûsikîsini icra eden İzzetü'l-Meyla bile bu yeni mûsikîyi alıp Arap zevkine uygun gelecek tarzda icra ediyordu. Târîhçiler bu dönemdeki mûsikî ilerlemesine büyük önem atfederler. Zira nasb veya hudâdan ibaret olan sahrâ mûsikîsi yerini daha sanatlı değişik formlara bırakıyordu.

Hulefa-i Raşidinin son döneminde “el-ğınâu'l-mutkan” ismiyle yeni bir tarz görüyoruz. Bu, şiirin arûz ölçüsünün şarkının melodisi üzerine müstakil bir ikâ‘ (retmik model, usûl) şeklinde ta‘bik edilmesidir³. İcra edilen formların genel bir ismi olan el-ğınâu'l-mutkan'ın havi olduğu türler ve mahiyetlerine dair kaynaklarda bazı çelişkiler (değişik rivayetler) mevcuttur. Farmer, İbnu'l-Kelbî'den (ö. 819) gelen bir rivayete göre ğınânın nasb, senad ve hezec olmak üzere üç tür olduğunu bildiriyor. Rivayete göre nasb süvari ve cariyelerin ğınâsıdır. Senad, çok nağmeli ve hareketli bir tür; hezec ise kalpleri yatıştırıp hilmi arttıran bir türdür. Rivayetten anlaşıldığına göre senad ve hezec ilk defa bu dönemde kullanılan formlardandır. *Kitâbu'l-Eğani*'de, İbnu'l-Kelbî yoluyla Medine'de Arapça olarak ilk şarkı

1. Farmer, *Tarih*, 60.

2. Geniş bilgi için bkz., Farmer, *Tarih*, 62-63.

3. Farmer, *Tarih*, 63.

söyleyenin Tuveys, ilk şarkısının da hezec olduğu bildirilir¹. Aynı eserin başka bir yerinde Tuveys'ten bahsederken (sanki başka bir Tuveys gibi) "ilk defa el-ğınâ el-mutkanı o kullanmıştır. Hezec ile şöret olmuştur." der². *Ikdu'l-Ferîd*, Tuveys hakkında "İslâm'da ilk defa el-ğınâ er-rakîk'i icra edendir." der³. İsfehanî'nin eserinin bir başka yerinde "Medine'de ilk defa ğınâyı ikâ'ya (ritim) giydiren kimse Tuveys'tir." rivayeti yer alır⁴.

İsfehanî'nin verdiği bu son bilgi karışık gibi görünen bazı şeyleri düzeltiyor. Yani el-ğınâu'r-rakîk veya mutkan, şiirin vezin ölçüsü yapısından tamamen müstakil ritime bağlı yeni bir mûsikî tarzıdır. Araplar'ın bu tarzda kullandıkları ilk ritimik model de hezec ve sakîldir. Hezeci Tuveys kullanmıştı, sakîl'i ise Saib Hasrî ve İzzetu'l-Meyla kullanmıştır⁵.

Şimdi burada kısaca mûsikî istihlamlarından bahsetmek istiyoruz. Zira ilk defa bu dönemde kullanılmaya başlayan bazı kelimelerin sonraki dönemde yazılan ilmî eserlerde de kullanıldığını göreceğiz. Mûsikî için bu dönemde "el-ğınâ" veya "et-tenab" kelimeleri kullanılıyordu. Dolayısıyla mûsikîşinas (şarkıcı) için de "muğannî" veya "mutrub" kelimeleri mukabil mânâdaydı. Müteassib müslümanlar ise mûsikîyi "el-lehv" (oyun, eğlence, zevk) enstrümanları da "el-melahi" olarak isimlendirmişlerdir. Farmer bazı şiirlerde rastlanan "es-savt" (ses) kelimesinin tanin (ton) ve nağme (nota) kelimelerinin mukabilinde olan "dacce" (gürültü) mânâsında kullanıldığını belirtir⁶. Bu dönemde her ne kadar özel aralık (interval) lardan söz edilmese bile en azından parmak pozisyonları şöyle yerleşmişti: "Mutlak" (telin açık hali), "sebbûbe" (şehadet parmağı, birinci parmak), "vustâ" (orta parmak, ikinci parmak), "bınsır" (yüzük parmağı, üçüncü parmak) ve "hınsır" (serçe parmağı, dördüncü parmak). sonraki dönemlerde "lahn" kelimesiyle karşılanan makam, melodi mefhumuna bu dönemde henüz rastlanmamaktadır⁷.

Hız Ali'nin vefatıyla (661) hilafet Ümeyyeoğulları'nın eline geçti. Yaklaşık bir asır boyunca hilafeti ikame etmelerine rağmen çoğu müslümanlar onların hilafeti gasbettikler görüşündedir. Bu görüş, onların sadece peygambere karşı mukavemet eden putperest Mekke eşrafının soyundan gelen nesiller olmalarından değil, hilafeti dünyevî bir tarza sokmalarından dolayıdır. Ancak İslâm kültür ve medeniyetinin bu aile zamanında ilerleme yoluna girdiği de bir gerçektir. Özellikle İslâm

1. *Eğani*, II, 170.

2. *Eğani*, IV, 38.

3. *Ikdu'l-Ferîd*, III, 187.

4. *Eğani*, XVI, 13.

5. *Eğani*, VI, 188.

6. Farmer, *Tarih*, 66.

7. Farmer, *Tarih*, 67.

imparatorluğunun sınırları -bu dönemde- doğuda Hindus Dağları ve Ceyhun Nehri, batıda ise Bizans Dağları ve Atlas Okyanusu'na kadar uzanıyordu¹.

Siyasî sebeplerle Dımaşk'a taşınan hilafet merkezi keza Bizans ve İranla olan yakın temaslar sonucu insanların etkilenmesine sebep olmuş ve kültürel açıdan da ilerlemeye yol açmıştı. Emevîler Dönemi'nde sanat değeri kazanan mûsikî, halifelerin toleransı ve desteğiyle büyük ilerleme kaydetmişti. I. Muaviye (661-680) ve Ömer b. Abdulaziz (717-720) dönemleri hariç, hilafet sarayı mûsikîşinaslarla doldu. Zira Emevîler diğer sanatlarda yaptıkları gibi mûsikîyi de siyasetlerine alet ediyorlardı. Lammens'in tabiriyle dönemin medyası olan muğannî ve şairler, sanatlarını onların arzusu doğrultusunda icra ediyorlardı². Her ne kadar bu dönem mûsikîşinaslar ve muğannîlerle dolu olsa da mûsikî yine de kapalı kalmış ve gerçek rönesansını Abbasîler döneminde yaşamıştır. Çünkü bu devrede İslâm hukukçuları tarafından mûsikî hâlâ günah sayılıyor ve şehir valileri insanların kendilerine de -Emevî halifelerine yaptıkları gibi- "dindar olmama" suçlaması yapmalarından korktukları için tasarruflarına sınırlama getiriyorlardı³.

Mûsikî artık ictimâî hayata girmiş, mûsikîşinaslar belli bir takdir ve saygıya ulaşmışlardı. Bunda çoğu halifenin desteğinin yanında toplumdaki Sekîne binti'l-Huseyin gibi asil insanların gibi mûsikî ve mûsikîşinasları koruyup, evlerinde mûsikî toplantıları yapmalarının da payı vardır⁴. Mûsikî ile profesyonel olarak uğraşanların çoğu mevalî idi⁵. Yunus el-Kâtib gibi idarî görevler de alan bu mevalînin çoğu İran kökenliydi⁶. Bu dönemde mûsikîşinaslar ayrı bir sosyal tabaka oluşturuyorlardı. Saraydakiler müreffeh bir hayat sürerken, diğerleri belli toplantı yerlerinde bir araya gelerek hem bilgi alışverişinde bulunuyorlar, hem de rızıklarını temine çalışıyorlardı. Zirâ sosyal olaylarda (düğün vb. gibi) mûsikînin her zaman için yeri vardı⁷.

1. Philip Hitti, *İslâm Tarihi*, (trc. Salih Tuğ), İstanbul 1989, II, 342.

2. P. H. Lammens, "Etudes Sur le Regne du Calife Omayyade Muawiya Ler", (*Melanges de la Faculte Orientale. Un. Saint Joseph*, Beyrouth 1906-1908, I-III)'den naklen Farmer, *Tarih*, 82.

3. Fikri Batris, *el-Mûsika ve'l-Çinâ Münzû Bid'i'l-Halîkati li'l-Ân*, İskenderiye ts., 111-112.

4. Hıfî, 64.

5. Mevalî: Mevlâ'nın çoğulu. Mevlâ, âzadlı köle demektir; mevlâ âit olduğu halktan sayılır (A. J. Wensinck, "Mevlâ", *IA*, 1993, VIII, 164).

6. *Eğani*, V, 168.

7. Farmer, *Tarih*, 83.

Halifenin sarayında Sasanî saraylarında geçerli olan nizam gözetiliyordu¹. Her ne kadar nadiren uygulanmasa da çalgıcılarla halife arasında ince bir perde bulunurdu².

Mes'ûdî mûsikînin ancak I. Yezid döneminde Mekke ve Medine'de parladığını belirtir³. Ne var ki Farmer bunun sadece Mekke için geçerli olabileceğini söyler. Çünkü dört halife döneminden beri mûsikîşinaslar Medine'den çıkmaktaydı. Yani Medine bu hususta Mekke'den daha öncedir. Mekke ilk mûsikîşinasını kendine has bir ekolü olan İbn Miscah'ın şahsında vermiştir⁴. İsfehanî'nin deyimiyile İbn Miscah İran melodisini Arap melodisine taşıyan ilm muğannîdir⁵.

Bu dönemde müslümanların yerleşik hayata geçtikleri yerler olan Gassan ve Hîre'de yaşayan halkın Pitagoras dizisini bilmeleri ihtimal dahilindedir⁶. Zaten çok önceden Nadr b. Hâris (ö. 624 ?) Hîre sarayına giderek ud çalmayı öğrenmiş ve Mekke'ye de udu ilk defa getiren odur⁷. İsfehanî bu hadiseyi tam olarak aktarır ve Nadr'ın barbatla (Rum udu) çalınan Rum melodileri ve ustuhûsiyyeyi* öğrendiğini yazar⁸. Yani müslümanlar bu misiki yeniliklerine çok da yabancı değillerdi.

Burada, müslümanların mûsikîyi Bizans'tan veya İran'dan aldıkları tartışmalı konusu yine karşımıza çıkmaktadır. Bu hususta kesin bir şey söylemenin yanlış olacağı muhakkaktır. Ancak enstrümanlar hususunda İran'dan etkilendikleri aşikârdır. Zira destan, zîr, bam vb. kelimeler ile ud-tanbur perdelerindeki benzerlik bunu göstermektedir⁹. Amelî veya ilmî olarak Bizans (Rum) mûsikîsinden ne kadar alıntı yaptıklarını belirlemek zordu. Ama Kindî o dönem Arap mûsikî dizisinin ustuhûsiyyeden farklı olduğunu belirtmektedir¹⁰. Bu dönem Arap mûsikî dizisi belki Pitagoras'inkine yakındı veya her ikisi de Grek-Sâmî öğretilere dayanıyordu¹¹. Bu yabancı tesirlerle birlikte Arap mûsikîsinde millî duygular ağır basıyordu. İbn Abdirabbih, Araplar'ın eski câhiliyye örneklerini yüceltiklerini belirtmektedir¹². Land, İran ve Rum kökenli etkilerin millî Arap mûsikîsini kendi

1. Mes'ûdî, III, 77.

2. Eganî, III, 99.

3. Mes'ûdî, V, 157.

4. Farmer, Tarih, 84.

5. Eganî, III, 84-85.

6. Mihail Halilullah Virdî, *Felsefetü'l-Musika's-Şarkiyye*, Dımaşk 1956, 109.

7. Mes'ûdî, IV, 222.

*. Ustuhûsiyye: Sekiz Rum çeşnisinin topluca adıdır.

8. Farmer, *Historical Facts*, 57.

9. Farmer, Tarih, 86.

10. *Müellefât*, 57.

11. Farmer, Tarih, 86.

12. *İkdu'f-Ferîd*, II, 258.

halinden uzaklaştıramadığını ve Arap mûsikîsinin kendi has özellikleri üzerine kurulduğunu belirtir¹.

Mûsikî nazariyatında bu döneme ait en büyük yenilik ritimik modellerde olmuştur. Dört halife devrinin sonlarında üç adet olan bu modellere üç yenisi daha eklenmiştir. İsfehanî bunları şöylece sıralar: Sakil evvel, sakîl sâni, hafif sakîl, hezec, remel, remel tanburî². Ud üzerindeki parmak pozisyonları (mecrâ) iyice belirlenmiştir: Sebbabe, birinci parmak; vusta, ikinci parmak gibi³.

İsfehanî *Eğani*'sine bestelenmiş birçok şiiri almasına rağmen, bu dönemde mûsikînin yazımına dair bir bilgi vermemektedir. Nazarî mûsikîye dair bilinen şeyler; şiirin arûz ölçübü, ritimik ve melodik modellerdir. Kısaca Emevîler Dönemi'nde mûsikî sadece hafızaya ve işitmeye dayanıyordu⁴.

Enstrümanlardan ise Hicaz'da ud, kuzeyde ise tanbul başta olmak üzere en çok bu iki alet kullanılıyordu. Yalnız Hicaz'da kullanılan udda birçok değişiklikler görülmekteydi⁵. Ritimde ise aynı enstrümanlar kullanılırken, üflelemeli enstrümanların bu dönemde daha çok kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Bu tür enstrümanların icrası hocalardan öğrenme yoluyla değil, tabîî olarak telli ve ritimsel enstrümanlara eşlik etmek üzere kullanılan mizmar türünde basit aletler sanatı olarak tezahür ediyordu⁶.

Rivayetlerden anlaşıldığına göre bu dönemde icrâ edilen mûsikî homofonik (tek sesli) bir karakter arz ediyordu. İsfehanî, bir muğanniye bir veya elli arasında değişen sayıda enstrümanın eşlik ettiğini ama sesin bir (aynı) olduğunu bildirir⁷. Yalnız dönemin meşhur mûsikîşinası İbn Süreyc'in "mahir bir mûsikîşinas)"a dair yaptığı tariften araplar'ın "Zâide" (artık, fazla) diye isimlendirdikleri bir tür sesi sülme, güzelleştirme olayı ortaya çıkmaktadır⁸. Araplar'ın özel bir zevki olan zâide, şarkının melodi akışı içerisinde sesi titretmek, kesintiler yapmak, kuş sesini andırır sesler çıkartmaktadır⁹.

Bu dönemde mûsikî yönünden çok önemli bir olay, meşhur muğanniye Cemile'nin hacc için Mekke'ye gitmesi ve bunu takip eden mûsikî merasimleridir. Çünkü dönemin hemen bütün mûsikîşinasları bu merasimde bir araya gelmişlerdir.

1. J. P. N. Land, "Remarks on the Earliest Development of Arabian Musics", *Transition of the Nineth Congress Orientalists*, 1892, III, London 1893.

2. *Eğani*, I, 152.

3. Farmer, *Tarih*, 88.

4. *İkdu'l-Ferîd*, III, 187.

5. Geniş bilgi için bkz. Farmer, *Tarih*, 89-90.

6. *Eğani*, I, 97; II, 121; IX, 162.

7. *Eğani*, VII, 135.

8. *Eğani*, I, 125.

9. Farmer, *Tarih*, 89. Batı müziğinde de "shake, trill, appoggiatura" ismi altında kullanılmaktadır.

Yani bir nevi müzik kongresi yapılmıştır. Birçok mûsikîşinas ve şarkıcının ismi geçen bu rivayetin önemli bir tenkit ve tahlile ihtiyacı olduğunu söylemeliyiz.¹

Bu dönemin en önemli kişisi şüphesiz Yunus el-Kâtib'dir. Çünkü o Arap-İslâm âleminde mûsikî ilminin ilk eserlerini yazmıştır. Eserleri: 1-*Kitâbu'n-Nağam*, 2-*Kitâbu'l-Kıyân*, 3-*Kitâbu'l-Eğânî*, 4-*Kitâbu Mücerredi'l-Eğânî li Yûnus*'dur. Ne yazık ki günümüze ulaşmayan bu eserlerde Yunus'un yazdıklarını kısa rivayetler halinde İsfehanî'de, Mes'ûdî'de ve İbn Abdirabbih'de rastlamak mümkündür. Mûsikîye dair yazılan ilk Arapça eser olan *Kitabu'n-Nağam* dönemin diğer müelliflerine de ışık tutmuştur².

Farmer, Emevîler Dönemi'ni mûsikî açısından üç noktada özetlemektedir:

1-Emevîler'in İslâmî kaidelere fazla önem vermemeleri sebebiyle eski putpe-rest arap sevgisinin mûsikîye akışı.

2-Başkent'in Dımaşk'a taşınmasıyla ortaya çıkan Suriye tesiri. Bu durum kuzeye ait Grek-Sâmî kültürün İslâm mûsikî ilminin ortaya çıkmasında yardımcı bir unsur olmuştur.

3-Enstrümanlar konusunda İran tesiri.

İbn Haldun'un Arap şarkıcılarının Rum ve İranlılar'dan farklı olduklarını belirten rivayeti de değerlendirden Farmer, müslümanların mûsikîyi bu milletlerden aldıkları hususunda mübalağa etmemek gerektiğini belirtir³. Gerçekten de araştırmacıların bu husustaki genel görüşü "müslümanların İran ve Rumlar'dan sadece makam çeşnilerini aldıkları" şeklindedir. Müslümanlar daha sonra bunları kendi şiirlerine uygulamışlardır.

Dönemin mûsikîşinas ve şarkıcılarına şöyle bir göz atacak olursak bunlardan Neşîtu'l-Farisî, Ebû Kâmil el-Ğuzeyyil Dımaşkî, İbn Tanbûra el-Yemenî ve Huneyn el-Hıyerî hariç diğerlerinin Hicaz bölgesinden çıktıklarını görürüz. Bir nevi "mûsikî enstitüsü" olan Hicaz bölgesi şu mûsikîşinasları yetiştirmiştir:

1-İbn Miscâh el-Kâmil Ebû Osman Saîd İbn Miscâh (ö. 715 ?), Mekke'de doğmuştur. Emevî döneminin en büyük mûsikîşinasıdır. Arapça şiirleri İranî makamlara uygulayarak icra ederdi. Hayatını hükümdarların saraylarında geçirmiş, İbn Muhriz, İbn Süreyc, Yunus el-Kâtib gibi öğrenciler yetiştirmiştir⁴.

2-İbn Muhriz (ö. 715 ?), aslen İranlı olan İbn Muhriz cüzzamlı olması dolayısıyla yerleşik bir hayat sürmemiştir. Hocası İbn Miscâh'a İran makamlarını

1. Farmer, *History*, 74-76. Rivayet Yunus el-Kâtib tarafından yapılmıştır.

2. İbnü'-Nedîm, *el-Fihrist*, Beyrut 1978, 145; *Eğânî*, IV, 114-115; Farmer, *Masâdir*, 21.

3. Farmer, *Tarih*, 91-92.

4. *Eğânî*, III, 184-188.

öğretenlerden biridir. İsfahanî İbn Muhriz'in İslâm mûsikîsine remel ritimi ve bir düğün şarkısı hediye ettiğini ayrıca insanların en güzel seslisi olduğunu bildirir¹.

3-İbn Süreyc (634-726), Türk asıllı olan İbn Süreyc'in tam ismi Ebû Yahya Ubeydullah İbn Süreyc İbn Rakîk et-Türkî'dir. Mekke'de doğdu. Tuveys, İzzetü'l-Meylâ ve İbn Miscâh'dan Sekîne binti'l-Hüseyn'in himayesinde ders almıştır. Saraydan da çok destek gören İbn Süreyc remel formunu en iyi kullananlardan birisidir². Mekke'de düzenlenen mûsikî yarışmasında birinci olarak Halife Süleyman b. Abdilmelik'ten (715-717) yüzbin dirhem ödül almıştır³.

4-el-Ğarîd Ebî Yezid, Berberî asıllı muğannî olan Ğarîd Mekke'de doğdu. Sekîne'nin himayesinde İbn Süreyc'den dersler aldı. Daha sonra I. Velîd (705-715) ve Süleyman dönemlerinde şöhret oldu. Hatta hocasına rakip oldu⁴.

Yunus el-Kâtib bu dört sanatkârı "Arap mûsikîsinin dört temel taşı" olarak niteler. Diğer mûsikîşinas ve muğannîler ise şunlardır: Ma'bed (ö.743), İbn Aişe (ö. 743 ?), Yunus el-Kâtib (ö.765 ?), Malik et-Tâî (ö. 754 ?), Atarred (ö. 786 ?), Cemîle (ö. 720 ?), Sellametü'l-Kass Habbâbe, Sellâmetü'z-Zerkâ, Muhammed b. İbadu'l-Kâtib, Amr b. Osman, İbn Tanbûra, Burdân, Yahya Kayl, Umeru'l-Vadî, Dahman, ebû Abdurrah Beyzâk el-ensarî vd...⁵

Mûsikî, Emevîler Dönemi'nde ictimâî hayatta saygın bir yer almıştı. Bunda halifelerin ve toplumdaki asil insanların desteklerinin de büyük payı vardır. Meselâ Yezid b. Abdulmelik (720-724), Habbâbe'yi dörtbin dinara satın almıştır. Velîd b. Yezîd (743-744), Ma'bed'i asrın "ğınâ imamı" tayin etmiş, hatta cenazesinde kabristana kadar refakat etmiştir⁶. Abdullah b. Cafer ve Seyyide Sekîne gibi eşraftan insanlar evlerinde mûsikî ziyafetleri tertib etmişler ve mûsikîşinasları himaye etmişlerdir⁷. Böylelikle mûsikî; usûl, sanat, kaide ve üslûbuyla belirmeye başlamıştır.

Emevîler Dönemi'nde mahallî ğınânın (el-musika's-şabiyye) geçirdiği evreleri beş madde halinde şu şekilde özetleyebiliriz:

1-Arapça şiiirlerin İran melodi ve makamlarına uygulanması (Saîb Hasir'in yaptığı gibi).

1. *Eğânî*, I, 150-152.

2. *İkdu'l-Ferîd*, III, 187.

3. *Eğânî*, I, 126.

4. *Eğânî*, VII, 11-12.

5. Diğer şarkıcılar ve bunların hayatları hakkında daha geniş bilgi için bkz., Jules Rouaned, 64-100; Farmer, *Tarih*, 94-107; *History*, 77-89; Simon Corci, *el-Musika'l-Arabiyye*, 20-29; Mecdî Ukaylî, *es-Sima' inde'l-Arab*, Dumaşk 1966, 118-170.

6. Mes'ûdî, III, 233.

7. Hıfînî, 61-62.

2-Arapça şüirlerin İran ve Rumlar'a ait güzel, hoş melodilere uygulanması (İbn Mîscâh'an yaptığı gibi).

3-Arapça şüirlerin İran ve Rumlar'a ait güzel makamlara uygulanması (İbn Muhriz'in yaptığı gibi).

4-Mûsikî enstrümanlarının Araplaştırılması.

5-"Mütkan" diye isimlendirilen sanatlı ğınânın ortaya çıkması.

6-Mûsikî ve nazariyatına dâir ilk eserlerin yazılması.

Fukaha (İslâm hukukçuları)nın mûsikîye karşı gösterdikleri menfî tavır ve onu kerih olarak kabul etmeleri; Emevîler'in sön dönemlerindeki Dımaşk ve Abbasîler'in yeni Bağdat'ında da geçerli olmamıştır. Son Emevî halifesi bu konuyu nerede bıraktı ise Abbasî halifesi el-Mehdî (775-785) de oradan devam ettirmiştir¹. Genel olarak Abbasî döneminde, Emevîler'de ictimâî hayatın vazgeçilmez bir unsuru olan mûsikînin ilmî yapısı işlenmeye başlanmış; İslâm mûsikîsi nazariyatı ve kaideleri ortaya konmaya çalışılmıştır.

İlk dönemlerde Abbasî Devleti'nin sınırları batıda Mısır, Trablus, Tunus, Cezayir, Fas, İspanya, İtalya; kuzeyde Küçük Asya, Suriye, Kürdistan, Ermenistan, Gürcistan; doğuda Irak, Taberistan, Horasan, Harezmi, Buhara, Tatar sınırları, İran, Afganistan ve Sind'e kadar uzanan geniş bir coğrafyaya yayılıyordu². Bu denli geniş bir coğrafyaya sahip olan devletin başkenti Bağdat idi. Başkentini merkezi bir Akdeniz ülkesi olan Suriye'den, sulanabilen zengin bir vadi ve birçok ticaret yollarının kavşağı olan Irak'a geçmiş, böylece Bizans yerine İran tesiri yoğunluk kazanmıştır³. Bu tesir mûsikî sahasında da kendini göstermiştir. Özellikle udun akordunda eskiden Pitagoras gamı olan C-D-G a (accordatura) sını kullanılırken, İran udunun akordu olan A-D-G c şeklindeki akord kullanılmaya başlamıştır. Zira bu akord çalgıcının bir değişiklik ile çifte oktav elde etmesini sağlıyordu⁴. Bu dönemde Bizans ve İran'dan gelen ecnebî tesirlerden İran tesiri daha hakimdi. Corci Zeydan, Me'mûn (813-833)'ün dönemiyle birlikte Horasan tesirini sözkonusu etmektedir⁵. Araplar bu dönemde Bizans'tan sadece Grekler'e ait nazari mûsikî eserlerini almışlar ve tercüme etmişlerdir. 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 Beytu'l-Hikme bir nevi İslâm üniversitesi olmuş ve bu tercüme faaliyetini üstlenmiştir⁶. Bu eserler arasında

1. Philip Hitti, I, 651.

2. Hakkı Dursun Yıldız, "Abbasîler", *DİA*, İstanbul 1988, I, 33.

3. Yıldız, I, 33.

4. Farmer, "Arabian Music", *Groves Dictionary*, London 1954, I, 181.

5. Corci Zeydan, I, 185-186.

6. Mahmut Kaya, "Beytu'l-Hikme", *DİA*, İstanbul 1992, VI, 88.

Aristo'nun *Problemata'sı* ile *De Anima'sı*, Themistius ile Afrodisyalı Alexandros'un bu iki esere dair şerhleri, Aristoksenus'un iki eseri, Öklides'e atfedilen iki mûsikî eseri, Nikomachos'un bir risâlesi ve nihayet Batlamyus'un *Harmonika'sı* vardı¹. Müslümanlar bu ilmi Grekler'den bir nevi ödünç almışlardır. Mûsikîde İran tesiri diğer sanatlara nazaran daha azdı².

Emeviler Dönemi'nde yaşan Yunus el-Kâtib'ten beri ihmal edilen ilmî mûsikî sahasının bir yenileyicisi ve parlak bir ilim adamı olarak bu dönemde Halil b. Ahmed el-Ferahidî'yi (ö. 791) görmekteyiz. Yunus'u takip eden Halil, *Kitabu'n-Nağam* ve *Kitabu'l-İkâ'* adlı eserlerinde makam türlerini yazmış ve bunlara bir sınırlama getirmiştir³. Arûz ilminin de kurucusu sayılan Halil, İshak el-Mevsilî'ye göre en iyi ilkler arasındadır. Büyük bir ihtimalle de bu dönem mûsikî terimleri ona aittir⁴. Mûsikî ilmi nazariyatı ve sanatı ile en büyük ilerlemesini Abbasîlere borçlu ise bunda en büyük pay hiç şüphesiz yazdığı 19 eser ve bestelediği parçalarla İshak el-Mevsilî'ye (ö. 850) aittir⁵. İshak, Halil'in eserlerinde işlemediği konulardan, meselâ enstrümanlar, ğınâ, darb ve ikâ' ve vezin ilmi gibi konuları eserlerinde işlemiştir⁶.

Dönemin ğınâ ekolüne damgasını vuran İbrahim el-Mevsilî ve oğlu İshâk'ın icrâ ettikleri mûsikî, mahallî bir özellik arzettiği⁷. İbrahim Mevsilî (ö. 804 ?) ve Fuleyh b. Ebi'l-Avrâ (ö. 820?) gibi müelliflerin yanısıra Ebû Kâsım İsmail b. Câmi' (ö. 803?) *Mietu's-Savî'l-Muhtâra*⁸, Yahya el-Mekkî (ö. 820?) *Kitâb fi'l-Eğânî*⁹, Yahyâ b. Ebi Mansûr el-Mevsilî (ö. IX. yy.) *Kitâbu'l-Eğânî* ve *Kitâbu'l-Ûd ve'l-Melâhi*¹⁰, İbrahim b. el-Mehdî (ö. 839) *Kitâbu'l-Ğınâ*, Sindî b. Ali el-Verrâk (ö. 850?) *Kitâb Ahbâriyyi'l-Kebîr*¹¹, Muhammed es-Sûlî (ö. 857) *Ahbâru İbrahîmu'bni'l-Mehdî ve Uhtihî Ulye ve Eşârihima*¹², İbn Mûsâ en-Nasîbî (ö.

1. Farmer, "Musiki", *IA*, VIII, 680.

2. Farmer, *Historical Facts*, 55-56; *Eğânî*, V, 53.

3. Yâkût el-Hamevî, *Mu'cemu'l-Udebâ*, London 1907, 182; *Fihrist*, 43; Halil Mirdem Bek, *Cemheretu'l-Muğannîn*, Dumaşk 1964, 14-15.

4. Muhammed b. Hasan Zubeydî, *Tabakatu'n-Nahviyyîn*, Kahire 1954, 46. Geniş bilgi için bkz., Nihad M. Çetin, "Arûz", *DİA*, IV, İstanbul 1991, 424-437; Ali ez-Zebîdî, "Halilu'l-Musikâr", *Mevrid*, Bağdat 1975, IV, 23-24; İbn Hallikân, II, 15; Kâtib Çelebi, *Kesfu'z-Zunûn*, Beyrut ts., I, 67.

5. Farmer, *Masâdir*, 24-28.

6. Halil Mirdem, 15-16.

7. Simon Corci, 30-31.

8. *Eğânî*, I, 2, 4-6. Bu eser Harun Reşid'in emri üzerine İbn Câmi', İbrahim Mevsilî, Fuleyh tarafından bir araya getirilen 100 besteyi içermektedir (*Müellefât*, 38).

9. *Eğânî*, VI, 16.

10. *Kesfu'z-Zunûn*, I, 367; Farmer, *Masâdir*, 24.

11. *Fihrist*, 141.

12. *Masâdir*, 24, 29, 65-66.

860?) *Kitâbu'l-Eğânî ale'l-Hurûf* ve *Kitâb Mücerredâti'l-Muğannîn*¹, Ahmed İbnu'l-Mekkî (ö. 864) *Tashîh Kitâbi'l-Eğânî li-Yahyâ el-Mekkî* ve *Kitâb Mücerred fi'l-Eğânî*² adlı eserlerinde mûsikîyi Arap gelenekleri üzerine binâ ederek aktarmaya çalışmışlardır. Ayrıca döneminin en büyük mûsikîşinası ve müellifi İshâk el-Mevsîfî (ö. 850) şu eserleri yazmıştır: *Kitâbu'l-Eğâniyyi'l-Kebîr*, *Kitâb Eğânîhi'l-leti Ğannâ bihâ*, *Kitâbu'l-ihdiyâr mine'l-Eğânîhi li'l-Vâsık*, *Kitâb Eğânî Ma'bed*, *Kitâbu'n-Nağam ve'l-l'kâ*, *Kitâbu'r-Raks ve'z-Zefn*, *Kitâbu'l-Kiyân*, *Kitâb Kiyânî'l-Hicâz*, *Kitâb Ahbâri Tuveys*, *Kitâb Ahbâri İzzetu'l-Meylâ*, *Kitâb Ahbâri Saîd b. Miscâh*, *Kitâb Ahbâri Huneyni'l-Hiyerî*, *Kitâb Ahbâri Dellâl*, *Kitâb Ahbâri Ma'bed ve'bni Sureyc*, *Kitâb Ahbâri Ğarîd*, *Kitâb Ahbâri Muhammed b. Aişe*, *Kitâb Ahbâri Ebcer*, *Kitâbu'n-Nudemâ*, *Kitâbu Ahbâri Muğannîni'l-Mekkiyyîn*³.

Bazı Arap mûsikîsi târîhi araştırmacılarının “Yunan eserlerini şerhedenler” başlığıyla işledikleri dönem ise ilk İslâm filozofu Yakub b. İshak el-Kindî (ö. 874 ?) ile başlar. Bu dönemle birlikte “ilmu'l-musikâ” artık riyazî ilimler veya quadri-uma dahil olan bir ilim olmuştur⁴. İlk şârihler ses nazariyesi, fasılalar, cinsler, neviler, sistemler, intikal ve beste konularıyla Yunanlılar tarzında meşgul olmaya başlamışlardı. Ne yazık ki bu döneme ait eserlerden Kindî'nin eserleri hariç hiçbiri günümüze ulaşmamıştır⁵.

Bizzat Abbasî halifeleri tarafından desteklenen ve halkın da rağbet ettiği mûsikînin bu dönemde büyük bir ilerleme kaydettiği sarayın profesyonel mûsikîşinaslarla dolu olduğundan anlaşılmaktadır. Meselâ sarayda yüz kayne (şarkıcı kızlar) aynı anda mûsikî icra ediyorlar ve Harun Reşid'in oğlu Ebû Mufaddal ve kardeşi Ahmed de bu gruplara katılıyorlardı⁶. Harun Reşid (786-809), Meharik'e bir şarkısı için 100.000 dinar, Halife Hâdî (785-786) de İshak el-Mevsîfî'ye bir bestesi için 100.000 dinar ödül vermişti⁷. Gerçekten bu insanlar profesyonel mânâda sanatçı idiler.

İsfehanî'nin İbn Câmî'den aktardığı rivayete göre bu dönemde de halife mûsikîyi bir perde arkasından dinliyordu⁸. *Ikdu'l-Ferîd*'de İshak'ın bir programından sonra halifenin isteği üzerine perdenin arkasına geçtiği ve halifeyle görüştüğü rivayeti vardır⁹.

1. *Fihrist*, 145.

2. *Eğânî*, V, 16.

3. *Fihrist*, 141; *Mu'cemu'l-Udeba*, 223-224.

4. İbn Hallikân, III, 471.

5. Farmer, “Musikî”, *IA*, VIII, 680.

6. Bûzeyne, 12; Hıfî, 69.

7. Farmer, *Tarih*, 119.

8. *Eğânî*, VI, 78-80.

9. *Eğânî*, III, 188.

Bu dönemde mûsikîdeki ilerlemeyi Farmer, bu destek ve zevkten ayrı olarak iki sebebe daha dayandırmaktadır:

1-Şiî ve Mutezilî fikir akımları.

2-İlmî Grek kültürünün dünyevî hayata olan hakimiyeti¹. Emevîler'de din adamları siyasete karıştırılmazken, Abbasîler'de sarayda bulundurulmuş ve genel siyasete müdahaleleri olmuştur. Bunlardan özellikle halifeye yakın olanların görüşleri halifenin dahilî siyasetinde etkili olmuştur. Meselâ Harun mûsikî hakkında hoş şeyler söyleyen fakih İbn Sa'd ez-Zuhrî'yi ödüllendirirken, mûsikîyi ve bundan dolayı hilafeti zemmeden Beşşâr b. Berd'i ise yazdığı bir şiir dolayısıyla idam ettirmiştir².

Dönemin mûsikî nazariyatına gelince ritimik modellerde Emevî dönemi ile arasında büyük bir değişiklik yoktur. Kindî *Risâle fî Eczâ'*ında ritim unsurlarını şöylece sıralar: Sakil evvel, sakil sâni, mahûrî, hafif sakîl, hafif hafif, remel, hafif remel ve hezec³. Burada Emevîler'den farklı olarak mahûrî ve hafif remel ritimlerini görmekteyiz. Buradaki hafif hafif Emevîler'deki usûllerden remel tanburînin yeni ismidir⁴.

Ud üzerindeki mecrâlar (parmak pozisyonları) aynı şeklini muhafaza ediyordu. Yalnız eskiden beri denenen İranlılar'ın 303 sentlik (yüzlük) ud gamı; Harun sarayının meşhur mûsikîşinasi Zelzel (ö. 791) 'in 355'lik taksimi ve bınsır (işaret parmağı) taksimleri arasındaki karışıklığa İshak son vermiş ve eski Pitagoras gamını iade etmiştir⁵. Ayrıca müslümanların bu dönemde antik Grek mûsikîsi türlerini kullandıkları görülmektedir⁶. Bu, ud klavyesinde parmak pozisyonlarının değiştirilmesiyle elde edilen "tetrakord" cinsi (dörtlüler), İslâm mûsikîsi dizisinin kendisi üzerine binâ edildiği birlikleri oluşturur. Grekler bu birlikleri diatoni, kromati ve harmoni olarak isimlendirmişlerdir⁷. Kindî'de ise buna benzer olarak cinsler tanini (diatoni), levnî (kromati) ve te'îfî (anarmoni) isimleriyle görülecektir⁸. X. yy.'da ise bunlar kavî (diatoni), hansevî (kromati) ve râsim (harmonî) isimleriyle görülmektedir⁹.

Burada İslâm mûsikî târihinde önemli olan bir rivayeti aktarmak istiyoruz: İsfehanî, "İshak el-Mevsîlî'nin bir beste yapıp halife Mehdî (775-785)'nin dikkatine

¹. Farmer, *Tarih*, 124-125.

². *İkdu'l-Ferîd*, III, 180.

³. Bkz. EKLER, 48.

⁴. *Eğânî*, I, 151.

⁵. *Eğânî*, V, 52; *İkdu'l-Ferîd*, III, 188; Farmer, "Musiki", *IA*, VIII. 679.

⁶. Farmer, *Tarih*, 127.

⁷. Bkz. EKLER, 12.

⁸. Bkz. EKLER, 12.

⁹. *Mefatîhu'l-Ulûm*, 423-424.

sunmak üzere bu eseri şiiri, ritimi, genişlemesi, parmak baskı yerleri, pozisyonları, bölümleri, nağme çıkış yerleri, karar perdeleri ve ölçüleri ile ona yazdığını bildirmektedir¹. Bu rivayetten yola çıkarak Kindî'den önce de notasyon ile uğraşmış olduğu; hatta her ne kadar mahiyeti ve şekilleri bilinmese de bir sistemin varlığından söz edilebilir. Bu rivayetten dönemin özel mûsikî terimleri hakkında da bilgi sahibi olabilir².

Bu dönemde kullanılan enstrümanlara bakıldığında bazı önemli değişikliklere rastlanır. Zelzel'in VIII. yy.'in ikinci yarısında "şebbût" isminde hacim ve şekil olarak normal uddan daha farklı bir ud kullandığı ve yeni bir ud gamı icad ettiği anlaşılmaktadır³. Ayrıca Fârâbî de dahil olmak üzere bu döneme kadar dört telli olan uda Zîryâb tarafından beşinci bir tel takılarak icra edildiği bildirilmektedir⁴. Makarrî Ziryâb'ın udunun yapısını ve onun daha güzel ses elde etmek üzere ud üzerinde yaptığı yenilikleri aktarmaktadır⁵. Bu dönemde de hakim olan enstrüman ud idi. Bunun yanında özellikle saraydaki kaynakların tanbur veya mi'zefe kullandıkları görülmektedir. Diğer yandan genel adı mizmâr (c. mezâmîr) olan üflemeli enstrümanlar da yaygınlık kazanmıştır. İlk defa Halife Emin'in askerî grubunda sûrnây* kullanıldığı anlaşılıyor⁶.

Bir ilim dalı olarak mûsikî ilimler sınıflamasında yerini almış ve mûsikî alimleri tarafından halifelerin huzurunda tartışmalara konu olmaya başlamıştı⁷.

Bu dönemin ğinâ ekolüne damgasını vuran ve birçok talebe yetiştiren İshak'ın öğretim metoduna dair elimizde bir bilgi olmamakla beraber, talebesi meşhûr ud virtüözü Ziryâb'ın öğretim metoduna dair bilgiyi Makarrî'de bulabiliriz. Makarrî Ziryâb'ın bunu üç safhada tamamladığını bildirmektedir:

- 1-İkâ', vezin, güfte öğretimi.
- 2-Basit halde makamların öğretimi.
- 3-Zâidenin öğretimi⁸.

1. *Eğânî*, IX, 54-56.

2. Geniş bilgi için bkz., Farmer, *History*, 106-107; Abdulmun'im Arefe, *Tarihu'l-A'lâmi'l-Musika*, Mısır 1947, 24-25.

3. Farmer, "Musiki", *IA*, VIII, 679.

4. Suad b. Abdilaziz, "el-Musikûru'l-İslâmî Ziryâb", *Mecelletü'l-Müerrihi'l-Arabî*, XXII, Bağdat 1982, 153.

5. Ahmed b. Muhammed el-Makkarî, *Nefhu't-Tib*, Beyrut 1968, III, 122.

* Sûrnây: Orta Asya'da Türkler'in askerî nevbet vuruşlarında kullandıkları sipsisiz boru şeklinde bir enstrüman. Türklerdeki ismi de sûr-nây veya zûr-nây olan enstrüman bugünkü zurnayı andırmaktadır. Bahaeddin Ögel, *Türk Kültür arihine Giriş*, VIII, Ankara 1991, 15-16, 399.

6. *Eğânî*, XVI, 139. Abbasî dönemi musiki aletleri için bkz., Samî Hafız, *Tarihu'l-Musika*, 78-80; Mona Sancaktar, *Tarihu'l-Musika'l-Arabiyye ve Alâtuha*, 34-41.

7. *Eğânî*, V, 22-23, 53, 60-61; IX, 71.

8. Makkarî, III, 124.

Besteler açısından velûd bir dönem olan Abbasîler Dönemi'nde Yahya el-Mekkî'nin *Kitabu'l-Eğani*'sinin 12.000 besteyi ihtiva ettiğini bildirmek yeterli olacaktır¹. Bu dönemde artık mûsikîşinaslar vasıflarıyla tabakalara ayrılmaktadırlar:

- 1-Mûsikî alimleri,
- 2-Bestekârlar,
- 3-Enstrüman icracıları,
- 4-Şarkıcılar.

Çok girift olan bu sınıflar arasında bu dört özelliği üzerinde taşıyan İshak gibi şahıslar veya sadece şarkı söyleyen kaynaklar gibi topluluklar da vardır. Oldukça kalabalık olan mûsikîşinaslardan biz burada sadece en meşhurlarının isimlerini vermek istiyoruz: Hakemu'l-Vadî, Seyyâd (ö. 785), Yahya el-Mekkî, Ebû Cafer b. Yahya el-Mekkî (ö. 864), İbn Camî', İbrahimb. Mâhân el-Mevsilî (ö. 804), İbrahim el-Mevsilî, Yezid b. Havra, Zelzel, Fuleyh b. Ebi'l-Avrâ, İbrahim b. el-Mehdî (ö. 839), Miskin b. Sadaka, Ulviye, Zübeyr b. Dahmân, İshak el-Mevsilî (767-850), Halil b. Ahmed (718-791), el-İbadî (809-873), el-Kindî (ö. 804 ?), Benû Mûsa (ö. 873), Ziryâb, İbnu'n-Nesaî, Mansûr, Barsûmâ, Bezl, Denânîr, Müteyyem, Mahbûbe, Ubeydetu't-Tanbûriyye, Şâriye, Arîb, Basbas vd... ve kaynaklarda isimleri geçen daha birçok mûsikîşinas².

Abbasîler Dönemi'nde mûsikî açısından gelişen olayları özetleyecek olursak:

1-Profesyonel olarak mûsikî devlet ve halk tarafından destek görmüştür. Bunun tabîî sonucu olarak mûsikîşinasların sayısında artma olmuş ve udda Zelzel, Ziryâb gibi, mizmarda isa Barsûmâ gibi virtuoizler çıkmıştır³.

2-Mûsikî ilmine dair târîhî ve nazarî eserler yazılmıştır.

3-Beytü'l-Hikme kurulmuş ve Yunan ilimleri tahsil edilmiştir.

4-Bilhassa ritimlerde olmak üzere yeni mûsikî terimleri ve değişiklikleri olmuştur.

5-İslâm mûsikîsinin târîhi boyunca meşhur olan önemli mûsikîşinaslar bu dönemde yetişmiştir.

6-Mûsikî ve nazariyatına dâir birçok eser yazılmıştır.

1. Yahya bunu Muhammed b. Abdullah b. Tahir'e hediye etmiş ve 30.000 dirhem ödül almıştır. İshak el-Mevsilî'nin sonradan tashih ettiği bu eser günümüze ulaşmamıştır. Hıfî, 69.

2. İsimleri ve hayatları hakkında geniş bilgi için bkz., Farmer, *Tarih*, 133-161; Salih el-Mehdî, *el-Musika'l-Arabiyye*, Tunus 1979, 41-78; Abdulmun'im Arafé, 22-25; Fikri Batrîs, 115-116; Jules Rouaned, 98-110; Simon Corci, 29-40; Ahmed el-Cündî, *el-Ğına*, -172.

3. Sâmi Hafız, *Târîh*, 65.



I. BÖLÜM

eI-KİNDÎ

A. HAYÂTI

İslâm târihinde ilk defa “İslâm Filozofu”¹ ünvanına sahip olan Ebû Yusuf Yakup b. İshak el-Kindî Kûfe’de doğdu². Soyu Ya’rub’a kadar dayanan Kindî’nin ataları, Arap Yarımadası’nın güneyinde kalan Kinde bölgesinin hükümdarlarıydı. Beşinci göbekten dedesi olan Eş’as İbn Kays (ö. 642) Medine’ye gelmiş, Hz. Peygamber’in huzurunda İslâm’ı kabul etmişti. Daha sonra vefatını takiben ortaya çıkan irtidat olaylarına karışan Eş’as, yakalanarak Ebû Bekir’e getirilmiş, onun huzurunda pişmanlık duyarak tekrar müslüman olmuştu. Halife de onu kızkardeşi Ümmü Ferve ile evlendirmişti³. Dolayısıyla Kindî’nin soyu anne tarafından bu aileye bağlanmaktadır.

Aristokrat bir aile olan Kindî’nin ataları İslâm öncesi cahiliye döneminde olduğu gibi, İslâm sonrası Emevî ve Abbasî dönemlerinde de önemli idarî vazifeler almışlardır. Babası İshak İbnu’s-Sabbah (ö. 808) Abbasî halifelerinden Mehdî, Hâdî ve Harun er-Reşîd zamanlarında Kûfe valiliği yapmıştır. Kadı Sâ’id, Kindî’nin çocukluğunu Kûfe’de geçirdiğini ve ilk tahsilini yine burada aldığını belirtmektedir⁴.

Klasik kaynaklarda Kindî’nin doğum târihi ile ilgili bir bilgiye rastlamak mümkün değildir. Uzun tartışmalara ve târihî sonuçlara sebep olan bu târih genellikle 796 olarak verilmektedir⁵.

Çocukluk ve ilk gençlik yıllarını Kûfe ve Basra’da geçiren Kindî küçük yaşta babasını kaybetmiş ve annesi onu eğitime teşvik etmiştir⁶. Kûfe’deki âlimlerden Kur’ân-ı Kerîm, Fıkıh, Kelâm ve Mantık dersleri aldı⁷. Bu bilgilerle yetinmeyen

1. Cemâleddîn İbn Nübâte el-Mısırî, *Serhu’l-Uyûn*, Bulak 1678, 144.

2. *Fihrist*, 357; İbnu’l-Kıfî, *Ihbâru’l-Hukema*, Mısır 1326, 241; İbn Ebî Usaybi’a, *Uyûnu’l-Enbâ*, Mısır 1882, 286. Bazı kaynaklar da Kindî’nin Basra’da, bazıları da Vâsıt’ta doğmuş olduğu kaydedilmiştir. İsmail Hakkı İzmirli, *Feylesûfu’l-Arab*, (trc. Abbas Azzâvî), Bağdat 1963, 14.

3. Taberî, III, 339-340.

4. Kadı Said, *Tabakatu’l-Ümem*, Haydariyye 1967, 68; İbn Nübâte, 144.

5. Kindî’nin doğum tarihi ile ilgili tartışmalar için bkz., Mahmut Kaya, *Kindî, Felsefî Risaleler*, İstanbul 1994, X.

6. Henry Corbin, *Tarihu’l-Felsefeti’l-İslâmiyye*, (trc. Nasîr Mürüvve), Beyrut 1966, 235. Bazı kaynaklar Kûfe’den bahsetmeksizin bir müddet Basra’da kaldığını belirtirler. İbn Cülcül, *Tabakatu’l-’Etibba ve’l-Hukema*, (thk. Fuâd Seyyîd), Kahire 1985, 73. Yalnız Kindî’nin yüksek öğrenimini Bağdat’ta yaptığında klasik kaynaklar ortaklırlar.

7. Mecdî Ükaylî, 186.

Kindî daha sonra Bağdat'a gitti¹. Abbasî Devleti'nin başkenti olan Bağdat, o dönemlerde ilmin vatanı ve âlimlerin durak yeri idi. Câmileri, medreseleri ve saraylarıyla da bir kültür ve sanat merkezini andırıyordu. Bağdat'a yerleşen Kindî kısa zamanda ilmi, zekâsı, çalışkanlığı sayesinde şöhret oldu. Bilhassa Halife Me'mûn (813-833) zamanında sarayda düzenlenen din, dil, ilim ve felsefe alanlarındaki tartışmalara ve sohbetlere katılmaya başladı ve onun takdirini kazanarak Beytu'l-Hikme'de bulunan mütercimler kadrosuna girmeyi başardı. Özellikle Me'mûn, Mutasım (833-842) ve Vâsık (842-847)'in yakın ilgi ve desteğini gördü². Kindî, Mutasım'ın oğlu ve veliahtı olan Ahmed'in arkadaşı idi ve Mutasım tarafından oğlu için mürebbi tayin edilmişti³. Kindî'nin eserlerinden bir kısmını Ahmed b. Mutasım'a ithaf ettiği, onun soruları üzerine kaleme aldığı bilinmektedir. Hatta *Muhtasaru'l-Mûsika* isimli mûsikî risâlesini de Ahmed için te'lif etmiştir⁴. Yukarıda adı geçen halifeler döneminde devletin resmi görüşü olarak yürütülen Mutezile Mezhebi, Mütevekkil (847-861) döneminde yerini ehl-i sünnet yanlısı bir politikaya bırakmıştı⁵.

"Feylesûfü'l-Arab" (Arap filozofu) olarak da meşhur olan Kindî'nin doğum târihinde olduğu gibi ölüm târihinde de tartışmalar vardır⁶. Klasik kaynaklarda herhangi bir bilgi olmamakla beraber sonradan yazılan eserlerde kaynak gösterilmeksizin çok farklı târihlere rastlanır⁷. Muhammed Lütfi Cem'a kitabında Flugel ve Nagy'nin tartışmalarından hareketle Kindî'nin yaklaşık olarak 70 yıl yaşadığını söylemektedir⁸.

İbnu'l-Kıftî'nin Ebû Ma'ser'den naklettiği bir rivayete göre Kindî'nin ölüm sebebi dizkapağında ortaya çıkan bir hastalıktı. Tedavisi için yılanmış şarap içen filozof, daha sonra buna tevbe etmiş ve bal şerbetiyle tedaviye başlamıştır. Ne var ki hastalığı dizkapağında tutup, vücudunun diğer taraflarına yayılmasını engelleyen şarabın yerine kullandığı bal şerbeti başında şiddetli ağrılara sebep olmuş ve Kindî bundan dolayı vefat etmiştir⁹.

1. Aziz Şevan, *el-Musika li'l-Cemi'*, Kahire 1959, 52.

2. *Uyûn*, 286.

3. *Uyûn*, 287.

4. *Fihrist*, 357.

5. *Kaya*, XI.

6. Kadı Said, 68.

7. Bu farklı tarihler için bkz., 860, 866 (Salih Mehdî, 100), 870 (Carl Brockelmann, *GAL*, LI, Leiden 1943, 230; Fuat Sezgin, *GAS*, Leiden 1979, III, 244), 873 (Henry Corbin, 236), 874 (Farmer, *History*, 127).

8. Muhammed Lütfi Cem'a, *Târihu Felâsifeti'l-İslâm*, Mısır 1967, 9.

9. İbnu'l-Kıftî, 247.

XII. yy.'dan itibaren Latince'ye aktarılan tercümeleri sayesinde Latin dünyasında "al-Kendus" olarak tanınmış olup¹, küçük yaşta babasını kaybeden Kindî, aristokrat ve asil bir aileden gelmesi sebebiyle refah içinde yaşamıştır². İlk çocukluk yıllarını aklî ilimlerin revaçta olduğu Kûfe'de geçiren Kindî, Kur'ân-ı Kerîm'i hıfz etmiş, bütün müslüman çocuklara uygulanan müfredatı oluşturan Arapça sarf-nahiv, edebiyat ve temel aritmetiği öğrenmiştir. Daha sonra Fıkıh ve o sıralarda yeni gelişmeye başlayan Kelâm ilmini tahsil etmiştir. Bağdat'a gittikten sonra geri kalan ömrünü ilim ve felsefeye adanmıştır. M. M. Şerif, Kindî'nin Yunanca'yı bildiğini, Süryanice'ye ise kesinlikle vakıf olduğunu iddia etmektedir³. Birçok kaynak Kindî'nin birkaç dile vakıf olduğunu iddia ederken M. Kaya incelemesinin girişinde etraflı bir şekilde bu konuyu tartışmış ve şöyle bir sonuca ulaşmıştır: "...İşte yukarıdan beri gösterilen gerekçelerden ötürü Kindî'nin bu dilleri tercüme yapacak kadar bildiği ve hatta ünlü bir mütercim olduğu yolundaki görüşlere katılmak mümkün görülmemektedir."⁴

Henry Corbin de eserinde Kindî'nin bizzat bu eski metinlerin mütercimi olmadığını fakat zengin olması sebebiyle birçok hristiyan çevirmen ve yardımcıdan yararlandığını; ayrıca sık sık bu çeviriler üzerinde tashihler yaptığını belirtmektedir⁵.

Zamanının kültür merkezleri olan Kûfe, Basra ve Bağdat'ta yetişen Kindî, bunun neticesi olarak da İran kültürü ve Yunan hikmetine İslâm akaidi ve eski Arap an'anesinden daha fazla kıymet verdi. Diğerlerine uyararak Güney Arapları'nın ataları olan Kahtan ile Grekler'in kendisinden türedikleri Yunanlar'ın kardeş olduklarını iddia etti. Bu görüşün eski Yunan'a perestiş eden ve milliyet diye bir şey tanımayan Bağdat'taki Abbâsî sarayında benimsenmiş olması mümkündür⁶.

Meşşâî ekolünün kurucusu sayılan Kindî'nin fikirlerinin Yeni Eflatuncu Aristoculuk'tan mülhem olduğu doğrudur, fakat bu görüşleri yeni bir çerçeveye soktuğu da ayrı bir gerçektir⁷. İşte Kelâmdan felsefeye geçişin temsilcisi durumunda olan Kindî, mezhepler arası mücadelenin yoğunlaştığı, bilgilerin sistematize edildiği, Beytü'l-Hikme çerçevesinde yabancı ilim ve kültürlerle tanışıldığı bir dönemde (IX. yy.), bu ilim ve kültür ortamında Bağdat'ta bulunuyordu. İlimi ve kültürü ile ve düşünceleri sebebiyle yıldızı çabuk parlayan Kindî etrafındakilerin

1. Mahmut Kaya, *Aristoteles ve Felsefesi*, İstanbul 1983, 14.

2. Mecdî Ukaylî, 188.

3. M. M. Şerif, *İslâm'da Düşünce Tarihi*, (ed. Mustafa Armağan), İstanbul 1991, 35-36.

4. Kaya, *Felsefî Risaleler*, XIX-XXI.

5. Corbin, 237.

6. De Boer, *İslâm'da Felsefe Tarihi*, (trc. Yaşar Kutluay), (Basılmamış), 15.

7. M. Şerif, 37.

kıskançlık, haset ve iftiralarna da hedef olmuştur. Meselâ bir hadis âlimi olan Ebû Ma'ser el-Belhî halkı felsefe ilimleriyle uğraştığı için Kindî aleyhine kışkırttı. Fakat Kindî onun bu planlarını diğer bir planla bozmuş ve Ebû Ma'ser'in 74 yaşından sonra astroloji öğrenmesini temin etmiştir. Böylece onun şerrinden emin olan Kindî, aynı zamanda onun felsefe ilimlerine sıcak bakmasını da sağlamıştır¹. Ancak Kindî, Benû Mûsa olarak bilinen matematik ve astroloji ilimleriyle uğraşan Ahmed-Muhammed kardeşlerin düzenledikleri komplodan kurtulamamıştır. Mahiyeti bilinmeyen bu komplo sonucunda kaynaklarda Kindî'nin Halife Mütevekkil tarafından dayakla cezalandırıldığı ve bu iki kardeşin filozofa ait zengin kütüphaneye el koyarak "Kindî Kütüphanesi" isminde müstakil bir kütüphane kurdukları yazılıdır. Usaybi'a'nın Ebû Cafer, İbn Yusuf'un *Husnu'l-Ukbâ* isimli kitabından naklettiği rivayete göre gelişen bazı olaylar sonucu Kindî aklanmış ve bu kardeşler kütüphaneyi Kindî'ye iade etmek zorunda kalmışlardır. Bu iki kardeşin Kindî ile olan problemleri Ebû Ma'ser'inki gibi olamayacağına göre herhalde filozofun şöhretini ve mevkiini kıskanmış olacaktırlar. Zîrâ bu iki kardeşin şerir oldukları ve bilgi-ilmde ilerlemiş olan kimselere komplolar hazırladıkları bilinmektedir².

Klasik kaynaklarda Kindî'nin halifelerin sarayında ne sıfatla ve ne kadar müddet kaldığı açık bir şekilde bilinmemektedir. O, Yunanca eserleri Arapça'ya nakleden bir mütercim ve başkalarının yaptığı tercümelemleri gözden geçirerek tashih eden bir insan olarak anlatılır. Kindî'nin Beytü'l-Hikme'deki görevine bugünkü anlamda redaktörlük denebilir. Ayrıca onun, sarayda mütercim, tabib ve haraç dîvânı idareciliğinde çalışmış olması da mümkündür³.

Kindî'nin yetişmesi ve kültürüne gelince hangi şehirlerde yetiştiğini daha önce belirtmiştik. Kindî'nin hocaları hakkında ise kaynaklarda herhangi bir bilgiye rastlamak mümkün değildir. Ancak Fârâbî *İhsâu'l-Ikâât* adlı eserinde ritimler hususunda İshak el-Mevsîlî'yi tenkit ederken sık sık Kindî'nin ismini de onunla birlikte zikretmektedir. Dolayısıyla buradan İshak el-Mevsîlî'nin ritimler hususunda Kindî'ye hocalık ettiği anlaşılmaktadır⁴. Şu var ki Kindî'nin aristokrat bir aileden gelmesi, maddî durumunun iyi olması, ona ilmin kapılarını aralattırıştır. Her ne kadar hocaları hakkında bilgimiz olmasa da talebeleri ve yazıcıları ile ilgili bazı bilgilere rastlamaktayız. İbnu'n-Nedîm kâtib ve talebesi olarak Hasneveyh, Neftaveyh, Selmeveyh ve Ahmed İbnu Tayyib es-Serahsî (ö. 899) isimlerinden bahset-

1. *Uyûn*, 286.

2. *Uyûn*, 286-287.

3. De Boer, 16.

4. Fârâbî, *İhsâu'l-Ikâât*, Manisa Ktb. 1705, vr. 89^b; Alâeddîn Jebrînî, *Fârâbî'nin Kitâbu İhsâu'l-Ikâât Adlı Risâlesinin Neşri*, İstanbul 1996, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), 65. ²

mektedir¹. İbnu'l-Kıfî bunlara ek olarak Rahmeveyh ismini zikreder². Kadı Sâ'id ise sadece Serahsî'nin isminden bahsederek onun felsefe, mantık vs. ilimlerde değerli eserlerinin olduğunu bildirmektedir³. Bunlardan başka Farmer, İbn Zeke-riyyâ er-Râzi, Kusta b. Luka, Bûzcânî, Ebû Zeyd el-Belhî'yi onun talebelerinden saymaktadır⁴. Henry Corbin, Kindî'nin Ebû Ma'şer Belhî (ö. 885) ve Ebû Zeyd Belhî (ö. 933) isimli iki talebesinden bahseder. Ebû Ma'şer çok tanınmış bir astrolog, Ebû Zeyd ise oldukça serbest düşünceli bir filozoftur. Serahsî'den de bahseden Corbin, onun ses esasına dayanan bir alfabe icad ettiğini yazmaktadır⁵. Bu açıdan Serahsî ilginçlik yönünden hiç de hocasından aşağı kalmaz. Günümüze hiçbir eseri ulaşmamasına rağmen alıntı ve referanslarla bu eserlerinden haberdar olunmuştur⁶. Ali Sâmî Neşşâr da Ebû Ahmed el-Hüseyin b. Ebi'l-Hüseyin b. Kerrîb ve el-Âmirî'den onun öğrencileri olarak bahsetmektedir⁷.

B. ŞAHSİYETİ

Tercüme-i hâline dâir bir risâle ve eser bırakmamış olan Kindî'nin fizikî veya rûhî yapısı hakkında gerçek mânâda bilgi sahibi olabilmek mümkün değildir.

Kindî, soylu, zengin ve aristokrat bir aileye mensup olmasına rağmen kaynaklarda onun cimriliğinden bahsedilir. Böylesi kötü bir şöhreti kazanmadaki pay hiç şüphesiz *Kitâbu'l-Buhalâ* adlı eserinde filozofun cimriliğini karikatürize eden Câhız'a aittir⁸. Oğlu Ebu'l-Abbas'a yazdığı vasiyet de bunu teyid etmektedir: "Baba reistir. Kardeş tuzaktır. Amca üzüntüdür. Dayı yüküdür. Çocuk çıbandır. Akralar ise akreplerdir. Hayır sözü belaları uzaklaştırır. Evet sözü ise nimetleri yok eder. Mûsikî dinlemek keskin bir veremdir; kişi onu dinler, neşelenir, harcar, israf eder, fakirleşir, kederlenir, hastalanır ve nihayet ölür."⁹ "Cimriliğin değerini şundan anla ki evet derken başın aşağıda, hayır durken yukarıdadır. İnsanlarla ilişkin satranç oyuncusu gibi olsun. Onların taşlarını alırken kendi taşlarını korumalısın. Para kuş

1. *Fihrist*, 365.

2. İbnu'l-Kıfî, 246.

3. Kadı Said, 70.

4. Farmer, *Masadir*, 10; *Tarih*, 201.

5. Nâfi Tevfik el-Ubûd, "Min tarîhi't-Tercüme inde'l-Arab", *Mecmeu'l-Müerrihu'l-Arabî*, X, Bağdat 1979, 160.

6. Henry Corbin, 239.

7. Ali Sâmî en-Neşşâr, *Neş'etu'l-Fikri'l-Felsefi fi'l-İslâm*, Kahire 1977, III, 107.

8. Amr İbnu'l-Câhız, *Kitâbu'l-Buhala*, (thk. Abbâs Abdunnâşir), Beyrut 1984, 112-122.

9. *Uyân*, 208-209.

gibidir. Elinde tuttuğun sürece o senin, uçtuğu zaman başkasınındır.”¹ Selim Hulv eserinde Velid Arafat’ın bir konuşmasından şunları naklediyor: “...Şayet Câhız’ın dediği gibi Kindî’nin cimri olduğu doğruysa Câhız bu bağlamda Kindî’nin dedesi olan Eş’âs’ı anlatmayı ihmal etmiştir. Zira o, Ebû Bekir’in kızkardeşiyle evlendiği gün çarşıya çıkmış ve gördüğü bütün güzel develeri peşin parayla satın alarak bütün Medine halkına ikram etmiştir. O halde hangi velîme Eş’as’ınkinden daha zengin ve hangi ilim-eser mirası onun torunu olan Kindî’ninkinden daha hacimlidir.”² Bununla beraber yörede bulunan nadir hayvanları evinde besleme gibi bir zevki olan Kindî’nin Câhız’ın karikatürize ettiği derecede cimri olduğuna bir anlam vermek gerçekten zordur³. Buna karşın ilim ve düşünce alanında son derece cömert olup, eser verme hususunda velûd bir filozoftur ve geriye tüm bilgi dallarını kuşatan 270 eser bırakmıştır⁴.

Çocukluğundan itibaren din ilimlerini tahsil eden ve hâfız olan Kindî’nin, diğer filozoflarla kıyaslandığında gerek düşünce sistemi ve gerekse özel hayatı açısından İslâmî ilkelere daha çok bağlı olduğu görülür⁵. Meselâ yakalandığı hastalığı yıllanmış şarapla tedavi ederken sadece dinî endişelerinden dolayı bal şerbetiyle tedaviye devam etmesi onun bu hususta ne kadar duyarlı olduğunu göstermektedir⁶. Ayrıca bunun ölümünün sebeplerinden biri olabileceği düşünülürse durum daha da anlaşılır olacaktır. Kindî’ye göre Kur’ânî deliller ilâhî olduklarındolan dolayı daha sağlam, kesin ve beşerî olan felsefî delillerden daha inandırıcıdır. Kindî İslâm kültüründe din ve felsefeyi uzlaştıran ilk filozoftur⁷. Ayrıca eserlerinde islâmî kavramları son derece îtinâlı ve saygılı bir şekilde ifade etmesi, risâlelerinin başında ve sonunda Allah’tan yardım dileyip, dua cümleleriyle süslemesi, onun dindarlığını göstermektedir.

Kaynaklardan anlaşıldığına göre Kindî, zengin tüccarların oturduğu bir mahallede, bahçesinde birçok nâdir hayvan beslediği bir evde lüks ve münzevî bir hayat sürmüştür⁸. Kindî’nin böylesi bir münzevî hayat sürmesinin sebebini insanların onu saraydan uzaklaştırmak, gözden düşürmek için hazırladıkları komplolar sonucu

1. İbn Nübâte, 145-146.

2. Selim Hulv, *Tarihu'l-Musika's-Şarkiyye*, Beyrut 1974, 278. (Dr. Velid, bu konuşmayı Irak hükümetinin 1962 yılı 1-8 Aralık’ında düzenlediği “Bağdat ve el-Kindî’nin 1000. Yıldönümünü Anma Töreni”nde yapmıştır. Türkiye’den de Hilmi Ziya Ülken ve basın adına Mustafa Ekmekçi katılarak birer konuşma yapmışlardır. Bkz. Hilmi Ziya Ülken, “Bağdat ve el-Kindî’nin 1000. Yıldönümünü Anma Töreni”, *AÜİFD*, X, 1962, 157).

3. Câhız, *Kitâbu'l-Hayevân*, Beyrut 1969, III, 186.

4. Kaya, *Felsefî Risâleler*, XXIV.

5. M. Şerif, 35-36.

6. İbnu'l-Kıfî, 247.

7. M. Şerif, 41.

8. *Kitâbu'l-Hayevân*, V, 316-317, İbnu'l-Kıfî, 246-247.

dayakla cezalandırılması ve kütüphanesine el konulması gibi olaylarda aramak gerekir. Vasiyetinde akraba ve yakınları için söylediği şeyler -kaynaklarda belirtilmemesine rağmen- bunlardan zarar gördüğü fikrini vermektedir¹.

İslâm medeniyetinin zirvesine ulaştığı bir dönemde dünyada medeniyet merkezi olan ve antik felsefeyi diriltten rönesansa ortam sağlayan Bağdat, Kindî gibi velûd bir alimin de yetişmesine ortam hazırlamıştır². Kindî'nin ilmî kişiliğine dair klasik ve yeni kaynaklarda birçok övgüler mevcuttur. Biz burada bunların belli başlılarını almakla yetineceğiz zirâ Kindî'nin mevcut eserleri ve bunların kuşatıcılığıyla zaten aşırı bir övgüye ihtiyacı yoktur: "O, tüm antik ilimleri kuşatan, bilgisiyle çağının biricik âlimi ve hükümdar soyundan gelen bir Arap filozofudur."³ "Yazdığı eserlerde ondan başka İslâm toplumunda aristoteles'in izinden giden bir başka filozof yoktur."⁴ "İslâm milletinde Yunan, Fars ve Hint felsefelerinde derinleşmiş, astroloji ve diğer ilimlerde uzman, hükümdar soyundan gelen bir Arap filozofudur."⁵ "Çeşitli Arap ilimlerindeki derinliğinden nahiv, şiir, astroloji, tıp, çeşitli bilgi ve sanat dallarındaki üstün başarısından başka, felsefe, matematik ve bu ilimlere ilişkin alanlarda yetişmiş önemli bir kişidir. Öyle ki bu kadar bilgiyi bir insanın elde etmesi ender rastlanan bir şeydir. Eserlerinin listesi ise bir tomar kâğıt tutmaktadır. Me'mûn döneminde Kindî'den önce çoğunluğu hristiyan olan ünlüler varsa da İslâm toplumunda bu yolu ilk açan o olmuş, sonraki müslümanlar da onu takip etmişlerdir."⁶ "Beyhakî'nin eserinde bir mühendis olarak tanımladığı Kindî'nin ele aldığı konular gerçekten farklılıkları ve risâleleri de çokluklarıyla dikkat çekmektedir."⁷ Beyhakî'nin de yukarıda belirttiği gibi aşağıda vereceğimiz liste onun eserlerinin ve risâlelerinin kuşatıcılığını gösterecektir kanaatindeyiz.

1. Mecdî Ukayfî, 188.

2. Ülken, 160.

3. *Fihrist*, 357.

4. İbn Cülcül, 73.

5. İbnu'l-Kıfî, 240.

6. Ömer İbn Sehlân es-Sâvî, *Müntehâb Sıvanu'l-Hikme*, (nşr. D. M. Dunlop), New York ts., 113.

7. Beyhakî, *Tetimme Sıvanu'l-Hikme*, Lahor 1932, 25; *Tarihu'l-Hukemâ*, Lahor 1350 (Farsça), 26

KINDİ'NİN ESERLERİNİN SAYISI			
Eserlerin Konularına Göre Tasnifi	KAYNAKLAR		
	İbnü'n-Nedîm	İbnu'l-Kıfî	İbn Ebî Usaybi'a
Felsefe	22	20	22
Mantık	9	9	11
Matematik	11	11	11
Küreler	8	8	8
Mûsikî	7	6	8
Astronomi	19	18	23
Geometri	23	17	25
Gök Küreleri	16	14	20
Tıb	22	24	31
Astroloji	10	9	9
Cedel	17	16	21
Psikoloji	5	5	5
Siyaset	12	12	12
Meteoroloji	14	11	18
Boyutlar, Mesafeler	8	8	14
Kehanet	5	4	0
Çeşitli Konular	33	32	43
TOPLAM	241	224	281*

Ansiklopedik bir filozof olan Kindî eserlerinin önemli bir kısmını talebesi veliahd Ahmed b. Mutasım için yazmıştır. Bu kadar çok eser yazmasının geçiş dönemindeki ilmî boşluğu doldurmak gayesine matuf olduğunu söylemek yanlış olmaz. Aynı konuda eserler vermesi ise hemen hemen aynı mahiyette cevaplar taşıyan soruların farklı zamanlarda talebeleri ve dostları tarafından sorulması üzerine kaleme alınmıştır. Mûsikî risâlelerinde de sık sık tekrarlar göze çarpmaktadır. Yaklaşık son bir asırdan beri Kindî'nin genel eserleri üzerinde çeşitli çalışmalar yapılmaktadır¹.

Kindî sadece bir matematikçi ve hendeseci olmayıp devrinin gerçek bir filozofudur. Kindî, astronomi, astroloji, mûsikî, hesap, hendese ve metafizik ile de ilgilenmiştir. Ayrıca tabiî ilimlerle de (meselâ farmakoloji) ilgilenen Kindî bu sahalarda eserler vermiştir. Kısaca söylemek gerekirse Kindî'deki ilim kavrayıcı ve bütün bilgi alanlarına yaygın olup daha sonra Fârâbî, İbn Sînâ, Nasıruddîn Tûsî ve diğerlerinde rastlanacak filozof özelliğini temsil edebilmektedir².

*. M. Kaya, *Felsefî Risâleler*, XXIV.

1. Geniş bilgi için bkz., Kaya, XXII, XXIII.

2. H. Corbin, 239-240.

Yukarıdaki tabloda da görüleceği üzere birçok ilim dalında eserler veren Kindî'nin bu eserlerinden bir kısmı günümüze ulaşmış, bir kısmı ulaşmamıştır. Kindî kendinden sonraki nesillere büyük bir miras bırakırken, Kelâmdan felsefeye geçişin de ilk temsilcisi olmuştur. Sözelimi Kindî'nin meteoroloji ile ilgili olarak kaleme aldığı eser sayısı 10 civarındadır. Ne yazık ki bunların çoğu günümüze ulaşmamış veya henüz izlerine rastlanmamıştır. Aristoteles'i meteoroloji konusunda dört meselede geri bırakıp, modern buluşlara da uygun şeyler ortaya koymuştur. Meselâ bilim târihçilerine göre gökyüzünün lacivert renkli olduğunu ilk kez söyleyenler italyan Leonardoda Vinci ile Alman Şairi Goethe'dir. Oysa Kindî onlardan yüzlerce yıl önce bu gerçeği ilmî bir şekilde ispat etmiştir (*Fî Mâiyyeti'l-Felek ve'l-Levni'l-Lâzım el-Lâzeverdi el-Mahsûs fî Ciheti's-Semâ*)¹. Bu kadar övgüyü üzerinde toplayan Kindî'ye ilk olmanın getirdiği bazı dezavantajlar da vardır. Meselâ Kadı Sâ'id Kindî'nin mantık eserlerinin çok az yararlı olduğunu iddia etmektedir. Ona göre Kindî, doğruyu yanlıştan ayırırken tahlil (analiz) yöntemini kullanmamıştır². Diğer yandan Fârâbî ise Kindî'yi ikâ' (ritim) hususunda eleştirerek birçok konuda onu hatalı bulmuş ve bunu ispatlamıştır³.

İslâm dünyasından Latince'ye çevrilen eserleriyle Kindî Batı'da da haklı bir üne sahiptir. İtalyan filozof ve matematikçisi Cardanus Hieronimus (ö. 1576) de *Subtilitate* adlı kitabında insanlık târihi içinde dünyaca ünlü 12 seçkin düşünür ve bilgin arasında Kindî'yi de zikreder ve onu haklı yerine oturtur⁴. Batı, Kindî'yi mezkûr eserleri dolayısıyla filozof olarak tanıması yanında matematikçi ve astrolojide uzman bir kimse olarak da bilmektedir⁵.

C. MÛSİKÎ RİSÂLELERİ

Kültür târihçileri İbnü'n-Nedîm (ö. h. 377), İbnu'l-Kıfî ve İbn Ebî Usaybia Kindî'nin eserlerinin listesini verirken mûsikîye dair risâlelerinin de isimlerini vermişlerdir. Eserleri sistematik bir tasnife tabi tutan İbnü'n-Nedîm 7 adet, bu sistematığe bağlı kalan İbnu'l-Kıfî 6, böyle bir sistematik yapmayıp eserlerin isimlerini vermeye yetinen İbn Ebî Usaybia da 8 adet mûsikî eseri ismi vermişlerdir⁶. İlk

1. Kaya, *Aristoteles ve Felsefesi*, 161-162.

2. Kadı Said, 69-70; İbnu'l-Kıfî, 241.

3. Fârâbî, *Ihsâu'l-İkaât*, Manisa 1705, 88^b, 89^a, 89^b, 90^a.

4. Kaya, *Risâleler*, XVII.

5. Gerhard Endreb, "Al-Kindi Über Die Wiedererinnerung Der Seele", *Orients*, XXXIV, Leiden 1994, 175-220.

6. *Fihrist*, 359, *Ihbâr*, 242, *Uyûn*, 610.

etapta isimler arasındaki farklılık dikkat çekmektedir. Bunlar farklı eserler olup, bugün elimize ulaşmayan eserler olabileceği gibi, daha önceden açıklandığı üzere aynı konuların anlatıldığı farklı istinsahlar da olabilir.

	İbnu'n-Nedîm	İbnu'l-Kiftî	İbn Ebî Esaybia
<i>Kitâbu'l-A'zam fi't-Te'lîf</i>	<i>Risâletü'l-Kübrâ fi't-Te'lîf</i>	<i>Risâletü'l-Kübrâ fi't-Te'lîf</i>	<i>Risâletü'l-Kübrâ fi't-Te'lîf</i>
<i>Risâle fi'n-Nisebi'z-Zemâniyye</i>	<i>Risâle fi'l-İkâ'</i> (<i>Risâle fi'n-Nisebi'z-Zemâniyye</i>)	<i>Risâle fi'l-İkâ'</i> (<i>Risâle fi'n-Nisebi'z-Zemâniyye</i>)	<i>Risâle fi'l-İkâ'</i> (<i>Risâle fi'n-Nisebi'z-Zemâniyye</i>)
<i>Risâle fi Sınâ'ati'l-Akvâli'l-Adediyye</i>	<i>Risâle fi Sınâ'ati's-Şuarâ</i>	<i>Risâle fi Hubr Sınâ'ati's-Şuarâ</i>	<i>Risâle fi Sınâ'ati's-Şuarâ</i>
<i>Risâle fi Hubr Sınâ'ati't-Te'lîf</i>	<i>Risâle fi Hubr Sınâ'ati't-Te'lîf</i> (<i>Risâle fi'l-Ahbâr an Sınâ'ati'l-Mûsikâ</i>)	<i>Risâle fi'l-ahbâr ani'l-Mûsikâ</i>	<i>Risâle fi'l-Ahbâr an Sınâ'ati'l-Mûsikâ</i>
<i>Kitâbu'l-Musavvita-ti'l-Veteriyye</i>	<i>Risâle fi Tertibi'n-Nağami'd-Dâlle alâ Tabâia'l-Eşhâsi'l-'Aliyye ve Teşâbühi't-Te'lîf</i>	<i>Kitâbu Tertibi'n-Nağam</i>	<i>Risâle fi Tertibi'n-Nağami'd-Dâlle alâ Tabâia'l-Eşhâsi'l-'Aliyye ve Teşâbühi't-Te'lîf</i>
<i>Risâle fi'l-Luhûn ve'n-Nağam</i>	-	-	<i>Muhtasarü'l-Mûsikâ fi Te'lîfi'n-Nağam ve San'ati'l-Üd</i>
<i>Risâle fi Eczâi Hubriyye fi'l-Mûsikâ</i>	-	-	<i>Risâle fi Eczâi Hubriyye fi'l-Mûsikâ</i>
<i>Risâle fi'l-Medhal ilâ Sınâ'ati'l-Mûsika</i>	<i>Risâle fi'l-Medhal ilâ Sınâ'ati'l-Mûsika</i>	<i>Kitâbu'l-Medhal ile'l-Mûsikâ</i>	<i>Risâle fi'l-Medhal an Sınâ'ati'l-Mûsika</i>
<i>Risâle fi Kismetil-Kânûn</i>	<i>Risâle fi Kismetil-Kânûn</i>	<i>Risâle fi Kismetil-Kânûn</i>	<i>Risâle fi Kismetil-Kânûn</i>

Tabloda görüleceği üzere bazı eserlerde isim farklılığı vardır. Bunlar aynı mâhiyetteki risâleler olup, isim farklılığı büyük bir ihtimalle müstensihlerden kaynaklanmaktadır. Bu üç kültür târîhçisi Kindî'nin şiir ve şairler üzerine olan risâlesini de mûsikî eserleri arasında zikretmiştir¹. Herbir risâlenin bulunduğu yer, kayıt numaraları ve mâhiyetleriyle birlikte risâlelerin tanıtımı başlığı altında değerlendirilecektir.

Yaklaşık bir asırdan beridir Kindî'nin risâleleri üzerinde çalışmalar yapılmaktadır. Yapılan bu çalışmalarda Kindî'nin mûsikî risâlelerinin sadece isimlerine rastlıyoruz². Mûsikî risâleleri üzerine ilk çalışmayı Alman Robert Lachmann ve Mısırlı Ahmed el-Hıfî yapmıştır. Lachmann ve Hıfî *Jaquâb İbn İshaq Risâla fi*

¹. Böyle bir kitabı olduğunu Kindî de bizzat zikretmektedir. Bkz., Ekler 23.

². İsmail Hakkı İzmirli, *Feylesûfu'l-Arab*, 33-34; Yusuf Makkarsî el-Yesûî, *Tesânîfu'l-Mensûbe ila Feylesûfi'l-Arab*, Bağdat 1962, 73-74; George N. Atıyyeh, *Al-Kindî, The Philosopher of The Arabs*, Ravalpindi 1966, 168-170.

Hubr Ta'lif al-Alhân (Uber Die Compozition Der Melodian) adı altında mezkûr risâlenin tahkikini yapıp Almanca'ya tercüme etmişlerdir¹. Şark mûsikîsi üzerinde yaptığı çalışmalarla tanınan Henry George Farmer ise *The Sources of Arabian Music* ve *History of Arabic Music* isimli eserlerinde bu risâlelerden ve buldukları yerlerden bahsetmiş, takip eden yıllarda bazı ilmî dergilerde bu risâlelerden pasajlar alarak makaleler yazmış, Kindî ile diğer musikî alimlerinin karşılaştırmalarını yapmıştır². Mahmûd Ahmed el-Hıfî, Kindî üzerine çalışmalarına devam ederek, *Risâletü'l-Kindî fî Eczâi Hubriyye fî'l-Mûsikâ* adı altında mezkûr risâleyi neşretmiştir³.

Kindî'nin mûsikî eserleri üzerine en hacimli çalışmayı ise Zekeriya Yusuf yapmıştır. *Müellefatü'l-Kindiyyi'l-Mûsikîyye* (Bağdat 1962) adı altında, mevcut beş risâleyi matbu hale getirip neşretmiştir. Tezimizde de risâlelerin tercümesinde kaynak olarak aldığımız bu eserin girişinde Kindî'nin risâleleri tanıtılarak Lachmann-Hıfî'nin neşriyle karşılaştırmalı olarak tahkik edilmiştir. Yusuf Şevki *Risâletü'l-Kindî fî Hubr Sınâ'ati't-Te'lif* (Kahire 1969) adlı tahkikinde Lachmann-Hıfî ve Zekeriya Yusuf'un eseriyle karşılaştırmalar yaparak ayrıca bir araştırma-inceleme neşretmiştir. Zekeriya Yusuf'un bir başka çalışması da *Risâletü'l-Kindî fî'l-Luhûn ve'n-Nağam* (Bağdat 1965) isimli tahkikidir. Daha sonra müellif *Musika'l-Kindî* adlı bir çalışma yapmış ve bunu *Müellefatü'l-Kindiyyi'l-Mûsikîyye* adlı malum eserine ilave etmiştir (Bağdat 1962). Subhi Reşîd, eserinin kaynakçasında Zekeriya Yusuf'un *Temrîn li'd-Darb ale'l-Ûd* (Ud Üzerinde eksersiz, Bağdat 1966) isimli bir eserden bahsetmektedir⁴.

Arap mûsikîsi üzerine yazdığı *La Musique Arabe* (Paris 1949) isimli çalışması ile tanınan Baron Rodolph Derlanger, Kindî'nin 4 mûsikî risâlesini sadece isim ve buldukları kütüphaneleri vermiştir⁵.

Amerika ve Avrupa ülkelerindeki Arapça mûsikî yazmalarını *The Theory of Music in Arabic Writings* (München 1979) adlı eserinde toplayan Amnon Shiloah, Kindî'nin risâlelerini de teferruatlı bir şekilde tanıtmıştır⁶. Kindî'nin eserlerinin bir listesini veren Abdurrahman Bedevî, mûsikî risâlesinin isim, yer ve üzerlerinde

1. Lachmann-Hıfî, *Jaşub İbn İshaq Risâla fî Hubr Ta'lif al-Alhân (Uber Die Compozition Der Melodian)*, Leibzig 1931.

2. Bkz., Farmer, "The Lute Scale of Avicenna", *JRAS*, 1939, II, 246-256; *Historical Facts*, 329-332.

3. Hıfî, *Risâletü'l-Kindî fî Eczâi Hubriyye fî'l-Mûsikâ*, Kahire 1959; "Risâletü'l-Kindî fî Eczâi Hubriyye fî'l-Mûsikâ", *Mecelletü'l-Mûsikâ*, 1941, yıl 6, 117.

4. Subhi Enver Reşîd, *Alâtu'l-Musikiyye fî'l-Usûli'l-İslâmiyye*, Bağdat 1975, 401. Bu küçük eser Berlin 5530'da mahfuz olan *Risâle fî'l-Luhûn* adlı eserin son bölümü üzerine yapılan bir çalışmadır. Bu çalışmayı görmemiz mümkün olmamıştır.

5. D'erlanger, V, 393.

6. Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings*, München 1979, 253-260.

yapılan sonraki çalışmaların bibliyografik künyelerini vermektedir¹. 1982 yılında el-Kindî isimli bir çalışma yapan Yuhanna Kamîr, mûsikî eserlerinin bir listesini verdikten sonra, *Risâle fî Eczâ ve Risâle fî Hubr* isimli risâlelerden bazı bölümler neşretmiştir².

İbnu'n-Nedim'den İbn Ebî Usaybia'ya kadar Kindî için birbirlerinin zikretmedikleri eser isimleri zikreden birçok kaynak vardır. Bunlar sayımları dikkatsiz yapılan değişik kaynaklara dayanmış olabilecekleri gibi, gerek Kindî'nin eserlerinde gerekse diğer eserlerde bizzat kendileri de -bilgileri ölçüsünde- farklı yazmış olabilirler. Bir diğer açıdan ilk müelliflere nisbetle bu eserlere mezkûr isimlerin konulması bizzat Kindî'ye ait olmayabilir. Bunları öğrencileri de isimlendirmiş olabilirler. İsimlerin farklı olmasının sebeplerinden biri de bu isimlendirme meselesidir. Fakat herhalükârda bu eserlerin bir kısmı bugün kayıptır, tercümesini sunacağımız eserlerde ancak elimizde mevcut olan eserlerdir. Kindî üzerinde çalışmaların başladığı modern asrımızda bile bazı sebeplerden kaynaklanan (okuma, dil vb.) farklılıklar olabildiğine göre, bu kadar erken dönemlerde olan isim farklılıkları normal karşılanmalıdır. Meselâ meşhur müsteşrik Farmer, British Museum'da kayıtlı *el-Kitâbu'l-'Azâm* adlı eseri *el-Kitab'l-Azm* olarak okumuş ve okuyucuları yanlış yönlendirmiştir³. Aynı zamanda adı geçen yazarın Kindî'ye ait 11 mûsikî eserinden bahsetmesi ayrı bir hatadır⁴.

Abbas Azzâvî ise -kütüphane veya varak numarası bildirmeden- Kindî'ye ait Mısır Millî Kütüphanesi'nde *Risâletü'l-Kindî fî'l-Mûsikâ* adlı mikrofilmden bahsetmektedir⁵. Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki, yeni-eski hiçbir kaynakta Kindî'ye ait bu isimde bir risâleye rastlanmamıştır. Ayrıca Zekeriya Yusuf bu kütüphanedeki bütün eserleri tek tek incelediğini ve böyle bir esere rastlamadığını belirtmektedir⁶. Kadı Saîd, Kindî'ye ait *Kitâbu'l-Mu'nes fî'l-Mûsikâ* adlı bir eserden bahseder⁷. Fakat Farmer ve Zekeriya Yusuf, bu eserin Kindî'ye değil Mansur b.Talha'ya ait olduğunu bildirirler⁸.

Fransızca mûsikî ansiklopedisinde Arap mûsikîsi maddenisi yazan Jules Rouanet, British Museum'da Kindî'ye ait 6 risâlenin varlığından söz etmektedir:

1-Kitâb fî Telhîn,

1. Abdurrahman Bedevî, *Historie de la Philosophie en Islam*, Paris 1972, II, 391-392.

2. Yuhanna Kamîr, *el-Kindî*, Beyrut 1982, 12-13, 95-104.

3. Farmer, *History*, 128.

4. Farmer, *The Sources of Arabian Music*, London 1965, 7, 8, 10.

5. Abbâs Azzâvî, *el-Mûsîka'l-Irakîyye fî Ahdi'l-Moğol ve't-Türkümnâni*, Bağdat 1951, 12.

6. *Müellefât*, 37.

7. Kadı Saîd, *Tabakât*, 52.

8. Farmer, *Sources*, 9; Z. Yusuf, 35; *Fihrist*, 117.

- 2-Kitâb fî Terîbi'l-Eb'âdi's-Savtiyye,
- 3-Kitâb fî Anasırı'l-Mûsikîyye,
- 4-Kitâb fî Mîzânî'l-Mûsika,
- 5-Kitâb fî Alâti'l-Mûsikîyye,
- 6-Kitâb fî İtihâdi'l-Mûsika ve's-Şi'r¹.

Hiçbir kaynakta isimlerine rastlamadığımız bu isimleri dipnot göstermeden Kindî'ye nisbet eden Rouanet'i British Museum'u en iyi bilen bir müellif olarak Zekeriya Yusuf doğrulamamakta ve bu 6 risâleden bir tanesinin dahi orada mevcut olmadığını bildirmektedir².

Kindî'nin *Risâle fî Hubr* adlı eseri üzerine yaptığı tahkîk ile tanınan Yusuf Şevkî eserinin sonunda Kindî'nin mûsikî risâlelerinin yazım târihleri üzerinde bazı târihî çıkarımlar yapmıştır. Ona göre Kindî Halife Mu'tasım'ın yakını ve oğlu Ahmed'in mürebbisi idi. Mu'tasım'ın idaresi 833'ten 842'ye kadar olan 9 yıl sürmüştür. Kindî'nin idarecilerle bağından yola çıkarak Yusuf Şevkî, Kindî'nin eserinde kime yazdığını belirttiği risâlelerini şöylece sıralar:

- 1-Kitâbu'l-Musavvitâti'l-Veteriyye: Halife Mutasım için,
- 2-Risâle fî'l-Luhûn ve'n-Nağam: Ahmed İbn Mutasım için,
- 3-Risâle fî Eczâi Hubriyye: Yine Ahmed İbn Mutasım için,

4-Risâle fî Hubr Sınâ'ati't-Te'lîf. Başka bir öğrencisi için. İlk üç risâleyi 833-842 târihlerinde yazmış olup, sonuncusunun târihini belirlemek zordur. Bu son risâlede Kindî, şu anda kayıp olan üç risâlesinin ismini vermektedir. Demek ki bu üç risâlenin târihinin bu sonuncusu ile aynı olması gerekir. O halde bütün bunların ışığında kaynaklarda belirtilen mûsikî risâlelerini târihi seyrinin şöyle olması tercih edilir.

- 1-Kitâbu'l-A'zam fî't-Te'lîf,
- 2-Risâle fî'n-Nisebi'z-Zemâniyye,
- 3-Risâle fî Sınâ'ati'l-Akvâli'l-Adediyye. Kindî'nin bu ilk üç risâleyi Me'mûn döneminde (813-833) yazması muhtemeldir.
- 4-Risâle fî Hubr Sınâ'ati't-Te'lîf,
- 5-Kitâbu'l-Musavvitati'l-Veteriyye,
- 6-Risâle fî'l-Luhûn ve'n-Nağam,
- 7-Risâle fî Eczâ Hubriyye fî'l-Mûsika³.

1. Roanet, 19.

2. Muellifât, 33-34.

3. Yusuf Şevkî, *Risâletü'l-Kindî*, Kahire 1969, 231-232.

Arap mûsikî târîhi üzerinde sonradan yazılmış kitaplardaki bilgileri bir kenara bırakıp, sadece klasik üç kaynağa bakmak herhalde Kindî'nin mûsikî eserlerinin isim ve sayılarını kesin olarak tesbit edebilmenin ne kadar zor olacağını gösterecektir. Kindî'nin mûsikî risâlelerini kuşatan bu kapalılıkların sebebini dört noktada toplayabiliriz:

1-Son yıllarda -klasik kaynaklarda isimleri geçmeyen- Kindî'ye ait iki risâlenin ortaya çıkması: a) *Kitâbu'l-Musavvitât*, b) *Risâle fi'l-Luhûn ve'n-Nağam* (Manisa 1705).

2-Klasik ve modern kaynaklarda risâlelerin farklı isimlerle belirtilmesi hatta aynı kaynaktan bir risâlenin iki isimle belirtilmesi.

3-Bir kaynaktan diğerine bu eserlerin toplam sayılarının farklılığı: a) *Fihrist*'te 7, b) *İhbâr*'da 6, c) *Uyûn*'da 8, d) *Farmer*'da 12.

4-Bazı kaynaklarda Kindî'nin mûsikî eserlerinin diğer eserler bölümlerinde zikredilmesi: *Risâle fi'n-Nisebi'z-Zemâniyye* ve *Risâle fi Kismetî'l-Kanûn* gibi.

Netice olarak Kindî'nin mûsikî risâlelerini şöylece sıralayabiliriz:

1-*Kitâbu'l-A'zam fi't-Te'lîf* (Kayıp).

2-*Risâle fi Nisebi'z-Zemâniyye* (Kayıp).

3-*Risâle fi Sinâ'ati'l-Akvâli'l-Adediyye* (Kayıp).

4-*Risâle fi Hubr Sinâ'ati't-Telîf* (Bkz., Ekler).

5-*Kitâbu'l-Musavvitâti'l-Veteriyye min Zâti'l-Veteri'l-Vâhid ilâ Zâti'l-Aşreti'l-Evtâr* (Bkz., Ekler).

6-*Risâle fi'l-Luhûn ve'n-Nağam Ellefehâ li Ahmed İbn Mu'tasım* (Bkz., ekler).

7-*Muhtasaru'l-Mûsîka fi Te'lîfi'n-Nağam ve San'ati'l-Ûd Ellefehâ li Ahmed İbn Mu'tasım* (Kayıp).

8-*Risâle fi Eczâ Hubriyye fi'l-Mûsîka* (Bkz., ekler).

9-*Risâle fi'l-Medhal ilâ Sinâ'ati'l-Mûsîka* (Kayıp).

10-*Risâle fi Kismetî'l-Kânûn* (Kayıp).

D. KINDÎ'NİN MÛSİKÎ RİSÂLELERİNİN TANITIMI

رسالة في خبر صناعة التأليف-1

(Kompozisyon Üzerine Bir Deneme, *Treatise Concerning The Knowledge on The Composition of Meledies*)

İbnu'n-Nedîm'in *Risâle fî Hubr Sınâ'ati't-Te'lif* ismiyle eserine aldığı bu risâlenin aslı British Museum'da Oryantalizm Bölümü 2361 no'da kayıtlı bir kolleksiyonun 165^a-168^a varakları arasındadır¹. Risâle ilim adamları tarafından 1926 yılından beri bilinmektedir². Zekeriya Yûsuf 2361 no'lu bu kolleksiyonun Arapça ve Farsça yazılmış mûsikî eserlerini toplayan bir mecmua olduğunu bildirmektedir³. Yusuf Şevkî, risâlenin yazılı bölümleri 9x18 cm. ebadında olan 7 sahifeden müteşekkil, noktalanmış ama harekelenmemiş olanince farisî bir hat ile yazılı olduğunu bildirir. Ayrıca birçok istinsah hatasıyla dol olduğu, bazı yerlerin de müstensih tarafından boş bırakıldığını kaydetmektedir⁴.

Risâle şu cümlelerle başlar:

«من كتاب يعقوب ابن اسحاق الكندى فى التأليف سه ورق...
وك الى ا كله و ثمن كله و قد بينا فضل الذى...»

ve şu şekilde biter:

«...و الحمد لله رب العالمين كملت رسالة يعقوب بن اسحاق
الكندى فى خبر تأليف الالمان و فرغنا من تحريره ١٧ شهر
ربيع الثانى سنة ١٠٧٣ و كان المنقول عنه مكتوبا فى اواخر

Bitişinden de anlaşılacağı üzere risâle Dımaşk'ta hicrî 621, miladî 1224'te yazılmış olan zayıf bir nüshadan hicrî 1073, miladî 1662 yılında istinsah edilmiştir. Müstensihin ismi mevcut değildir. Yalnız ilk varağın sayfa numarası سه ورق (3. varak), müstensihin İranlı olduğuna işaret etmektedir. Doğrudan üçüncü sahifeden başlaması; besmele, dîbace ve bir girişin olmaması ilk sayfaların kayıp ve noksan olduğunu göstermektedir.

Risâleden anlaşıldığına göre Kindî bu eserini önemli talebelerinden birisi için yazmıştır. Tam olarak yazılış târihini belirlemek zordur. 842 yılının sonlarına doğru yazılmıştır denilebilir. Zirâ Kindî bu risâlesinde önceki üç risâlesinin isimlerini vermektedir⁵.

Zekeriya Yusuf dışında diğer araştırmacıların *Risâle fî Hubr Te'üfu'l-Elhân* olarak isimlendirdiği eserin Z. Yusuf Fihrist'te geçtiği üzere *Risâle fî Hubr Sınâ'ati't-Te'lif* olarak vermektedir⁶. Farmer ise diğerlerinden tamamen ayrılarak

1. D'erlanger, V, 393; Farmer, *Sources*, 8; *History*, 246; Brockelmann, *GAL*, *Suppl.*, I, 374; Shiloah, *Theory*, 256-257.

2. Farmer, *Historical Facts*, 256.

3. *Müellefât*, 10.

4. Yusuf Şevkî, 19-23.

5. Yusuf Şevkî, 230.

6. *Müellefât*, 10; Farmer, *History*, 246, Bedevî, *Histoire*, II, 391; Brockelmann, *GAL*, *Suppl.*, I, 374; D'erlanger, V, 393.

risâlenin ismini *Risâletü'l-Kübrâ fi't-Te'lif* olarak da vermektedir¹. Bunun sebebi risâlenin son cümlesinde müstensih'in "Kindî'nin *Risâle fi Hubr Te'lifu'l-Elhân* adlı eserini tamamladım." sözünde aranabilir².

İbnu'n-Nedîm'in *Risâle fi Hubr Sınâ'ati't-Te'lif*, *Risâle fi'l-Ahbâr an Sınâ'ati'l-Mûsika* ve *Risâle fi'l-Medhal ilâ Sınâ'ati'l-Musika*, İbnu'l-Kıftû'nin *Risâle fi'l-ahbâr ani'l-Mûsikâ*; İbn Ebî Usaybia'nın *Risâle fi'l-Ahbâr an Sınâ'ati'l-Mûsikâ* olarak zikrettikleri eserler aynı eserin farklı isimleri veya önceden zikrettiğimiz sebeplerden kaynaklanan farklılıklardır. Burada dikkat çeken husus bu târihçilerin risâleyi görmemiş olabilecektir. Çünkü müstensih'in yazmanın sonunda verdiği isme hiçbirinde de rastlanmamaktadır.

Mevcut kütüphaneler içinde tek yazması bulunan (British Museum 2361) ve nazârî mûsikî açısından çok değerli olan bu eser, Kindî'nin eserleri arasında üzerinde en çok çalışma yapılan mûsikî risâlesidir. Yazmanın çeşitli kütüphanelerde mikrofilmleri mevcuttur³. Risâle üzerinde yapılan ilk çalışma Lachmann ve Hıfî'nin 1931 Leipzig'de basılan tahkikli neşirleridir. Hıfî-Lachmann kitabın iç kapağında ve girişte risâlenin yerini Oxford 2361 olarak gösterirler. Halbuki eser British Museum 2361'dedir. Hıfî bu hatayı *Risâletü'l-Kindî fi Eczâ Hubriyye fi'l-Mûsika* adlı eserinin 5 ve 6. sayfalarında da tekrarlamaktadır⁴. Risâle üzerindeki ikinci çalışmayı Kindî ve İbn Sînâ üzerindeki çalışmalarıyla tanınan Iraklı Zekeriya Yusuf yapmıştır⁵. Risâle üzerindeki üçüncü çalışma Mısırlı Yusuf Şevkî'nin başarılı bir tahkikidir. Yusuf Şevkî, bu tahkikinde Lachmann-Hıfî'nin ve Zekeriya Yusuf'un neşirleriyle de karşılaştırmış, zengin açıklamalar ve hacimli dipnotlarla ortaya koymuştur. Çalışmasına ayrıca 43 sayfalık İngilizce bir giriş hazırlayan Yusuf Şevkî, burada risâlenin İngilizce'sini de vermiştir. Risâle üzerinde yapılan dördüncü çalışma, Cowl'un *The Concert* adlı dergide bir makale halinde yaptığı çalışmadır. Makale risâlenin tercümesi, muhtevasıyla ilgili dipnot ve açıklamalarla beraber o dönem mûsikî nazariyatını ihtiva etmektedir⁶.

Kindî'nin risâlesinde ele aldığı konuları şu şekilde özetleyebiliriz:

1. Farmer, *Tarih*, 42 nolu kitap.

2. EKLER 19.

3. Adil Kâmil el-Alûsî, "el-Mahtûtâtü'l-Mûsikiyetü'l-Arabiyye", *Mevrid*, X, Bağdat 1980, 334.

4. Lachmann-Hıfî, *Über Die Composition Der Melodien*, Giriş; Hıfî, *Risâletü'l-Kindî fi Eczâ Hubriyye fi'l-Mûsika*, Kahire 1959, 5-6.

5. *Müellefât*, 11-16, 45-66.

6. C. Cowl, "The Risâla fi Hubr Ta'lif al-Alhân of Jaqub İbn İshaq al-Kindî (790-874)", *The Concert*, XXIII, Canada 1966, 129-166.

1-a) Eb'âd (Aralıklar)¹: Tam beşli aralık ile dördüncü aralık arasındaki fark, tam dörtlü vebeşli aralıklarının toplanması, oktav aralığı, ud tellerinin enkalın nağmesi ve oktavı, iki oktav üzerindeki ud tellerinin notalarının sıralanması.

b) Tellerin akordu, telleri germe kuvveti, tel uzunlukları, tam beşli aralığın akordu, tam dörtlü aralığın akordu, oktav aralığı akordu, notaların sayılarla temsili.

c) Çift oktav üzerinde notaların yerleri, genel olarak notaların sayıları, kullanılan notaların yerlerinin sayısı, kullanılmayanların sayısı ve bu ikisinin eşleştirilmesi.

d) el-Cem'u'l-Muttasıl ve el-Cem'u'l-Munfasıl.

e) Kullanılan notaların sayısındaki sebep, değişmeyen notaların sayısı, değişken notaların sayısı, değişken notalardaki sebep.

2-Notaların isimlendirilmesi: Mefrûda notası, nota isimlerindeki sebep.

3-Dizi: a) Dizi, haddetü'l-haddât notası, vustâ notası, cem'u'l-mukaddem, cem'u'l-evsât, cem'u'l-vustâ, cem'u'l-haddât, cem' haddâti'l-haddât dizilerdeki nota isimleri.

b) İki oktavdaki nağmelerin sayısı, bileşik iki oktavdaki notaların sayısı, bir oktavdaki notaların sayısı, nitelik itibarıyla notaların sayısı.

4-Melodiler (makamlar)²: a) Cevânib; birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü, beşinci, altıncı, yedinci melodiler, yedinci melodi için ikinci model.

b) Melodilerin sayısındaki sebep.

5-İntikalât-İstihâlât (Geçişler): Ahenkli bir geçiş, ahenksiz bir geçiş, bir notadan diğerine geçiş, bir aralıktan diğerine geçiş.

6-Ecnâs (Cinsler): Bir cinsten diğerine, bir diziden diğerine, bir taninden diğer tanine geçiş.

7-Melodilerin kompozisyonu: Kompozisyon nedir?

8-Melodik yapı türleri: a) Mütetali yapı, levlebî dahilî yapı, levlebî haricî yapı, dafîr muttasıl, dafîr munfasıl. b) Müstakîm mütetali yapıya örnekler, levlebî dahilî yapıya örnekler, levlebî haricî yapıya örnekler, dafîr müştetek yapıya örnekler, dafîr munfasıl yapıya örnekler. c) Mûsikî-Şiir ilgisi, mûsikîşinaslığın geliştirilmesi, yapı türleri ve eserleri, şiir-ritim arasındaki benzerlik.

Özetleyecek olursak Kindî bu risâlesinde; kompozisyon sanatını, notasyon, -uda tatbik ederek- ses perdeleri ve notaların terkiibini değerlendirmiştir. Burada şunu belirtmek gerekir ki Kindî notaları ebced harfleriyle remizlendirerek İslâm

1. Zekeriya Yusuf, aralıkları eb'âd diye isimlendirirken, Yusuf Şevkî mesafât olarak isimlendirmektedir. *Müellefât*, 12; Yusuf Şevkî, 38.

2. Yusuf Şevkî lahn kelimesini makam olarak ifade etmektedir, 40.

âleminde nota yazımına ilk adımı atmıştır. Ayrıca İslâm mûsikî dizisini 12 ses üzerine bina etmiştir. Bu hesap, modern asırdaki “yarım tanini aralıkları”nın oluşturduğu krömatik diziye uygun, Pitagoras dizisiyle ise tam mutabıktır¹.

2- كتاب المصونات الوترية من ذات الوتر الواحد الى ذات العشرة الاوتار

(Bir Telliden 10 Telliye Kadar Olan Enstrümanlar Üzerine, Book of Sounding Stringed Instruments of One to Ten Strings)

Bu isim altındaki risâle Oxford Üniversitesi, Bodleian Kütüphanesi, Marsh 663 no’da kayıtlı olan bir koleksiyonun 226-238. sayfaları arasındadır. Dünyada tek nüshası bulunan risâlenin aynı koleksiyonun 10. ve 11. risâleleri arasında (s. 203-204) hataen bir sayfası daha mevcuttur². Eski Arapça bibliyografya kaynaklarının hiçbirinde Kindî’ye ait bu isim altında bir risâleye rastlanmamıştır. Gerek İbnu’n-Nedim, Kıftî, Usaybia ve gerekse 1955 yılına kadar yazılan eserlerde böyle bir risâlenin ismini görmek mümkün değildir. Hatta Bodlian’daki mûsikî eserleri için bir Fihrist hazırlayan Farmer’ın da gözünden kaçan risâleyi 1955 yılında araştırma yapmak üzere gittiği İngiltere’de Zekeriya Yusuf ortaya çıkarmış³. ve ilk olarak Bağdat’ta yayınlanan *el-Ahbâr* isimli gazetenin 26.01. 1955 târihli 3958 no’lu sayısında bir makale olarak neşretmiştir⁴.

Zekeriya Yusuf’un bildirdiğine göre risâle orta kalitede bir nesih hattıyla yazılmış olup, hareketler ve noktalar tam değildir. Konu başlıkları kırmızı, konular ise siyah mürekkeple yazılmıştır. Yazılı kısımlar 15 x 22 cm. ölçüsünde olup, ilk sahifelerde rutubet ve kurt yenikleri bulunmaktadır⁵. Yine onun iddiasına göre koleksiyon tek bir müstensih tarafından yazılmıştır. Zirâ koleksiyondaki hat baştan sona aynıdır.

Risâle şu cümlelerle başlar:

«اطال الله مدة اعوامك و جدد ايامك محبورا
في ظلها و مسرورا في كنفها...»

1. Hıfî, *Ishak el-Mevsîlî*, Kahire 1951, 196-197.

2. *Müellefât*, 19, Shiloah, *Theory*, 255; Bedevî, *Histoire*, II, 392; Yusuf Şevkî, *Risâletü’bnü’l-Müneccim*, Mısır 1976, 1004.

3. Farmer, *Arabic Musical Manuscripts in The Bodleian Library*, London 1925, 18. *Müellefât*, 19-20.

4. Zekeriya Yusuf, “Kitâbu’l-Musavvitâü’l-Veteriyye”, *el-Ahbâr*, 21. 01. 1955, no: 3958, 19.

5. *Müellefât*, 19-20.

ve şu şekilde son bulur¹:

«... هذا حبيبك عاودت اشجانه لم يستطع من شوقه كتمانها
و في ايقاع ثقيل الرمل...»

Kolleksiyonun ilk risâlesinin sonunda müstensih tarafından verilen bilgiye göre bu ilk risâle İbrahim b. Abdullah el-Umerî tarafından hicrî 631 yılının Receb'inde yazılmıştır. Ona göre belki de bu kolleksiyonun tamamı bu şahıs tarafından yazılmıştır. Yazmanın bir mikrofilm de Bağdat'taki İslâm Sanatları Kütüphanesi'nde mevcuttur².

Ethos Doktrini etrafında dönüp duran çeşitli konuları ele alan risâlenin yine çeşitli felsefî meseleler üzerine yazılmış 23 risâlenin oluşturduğu bir kolleksiyon içinde 16. sırada olduğunu daha önceden belirtmiştik. *Meülfâtü'l-Kindî* adlı eserinde bu risâlelerin tek tek isim ve sayfa sıralarını veren Zekeriya Yûsuf, 17 ve 20. sayfalar arasında risâlenin tanıtımını da yapmaktadır. Genelde aritmetik, yıldızlar ve gezegenler üzerine yazılmış rishaleleri toplayan koleksiyonda Kindî'ye ait *Risâle fi Ameli's-Sâ'ati fi Sufeyhati Tunsab alâ Sathı Mevâzî li'l-Ufuki Hubr min Ğayri Burhân* (s. 190-195), *Risâle fi'l-Mevâdî'leti Yezunnu fihe'd-Defîn* (s. 196-202) ismiyle 8. ve 9. sırada iki risâlesi daha vardır³.

Risâlenin Halife Mutasım için yazıldığını ileri süren Yusuf Şevki görüşünü şu şekilde ispatlamaktadır: Genelde Kindî eserinin girişinin üslûbunu yazdığı kişiye göre ayarlamaktadır. Gerçekten de sözkonusu risâlenin dîbacesinde eserin yüksek bir makam sahibi, şerefli bir sultana yazıldığı bildirilmektedir. Zira Kindî burada büyük bir saygıyla onun ömrünün uzun olması ve onun için Allah'tan bunu teyid etmesini niyaz eder; bu da ancak bir halifeye layık olur duadır. Kindî Ahmed b. Mutasım ve diğer öğrencileri için yazdığı eserlerde hocalığını onlara hissettiren bu risâlede karşısındakine bunu hiç hissettirmemektedir. Bilakis muhatabını bu konudaki merakı dolayısıyla överek ona yardımcı olmaya çalışır⁴.

Burada önemli bir mesele olan risâlenin ismi konusunu tartışmak gerekir: Mûsikî eserleri başlığında verdiğimiz tablodan da anlaşılacağı üzere üç kültür târifçisi de bu isimde bir risâle zikretmezler. Ne var ki İbnu'n-Nedîm ve İbn Ebî Usaybia *Risâle fi Terfîbi'n-Nağami'd-Dâlle alâ Tabai'i'l-Eşhâsi'l-'Aliyye ve Teşâbühi't-Te'lif*, İbnu'l-Kıfî de *Kitâbu Tertîbi'n-Nağam* benzer ismiyle bir

1. Bitiş olarak 238. sayfayı esas alan Zekeriya Yusuf da cümle son bulur (Zekeriya Yusuf, 92). Fakat Shiloah bitiş olarak 204. sayfadaki ek varakı esas almış ve «ومن طبع العلم والرقار والركانة» cümlesini göstermiştir (Shiolah, 255).

2. Alûsî, 335.

3. *Müellefât*, 18.

4. Yusuf Şevki, 215-216.

risâleden bahsetmektedirler¹. Klasik Arapça kaynaklarından anlaşıldığına göre risâlenin konusu mûsikî ilmi ile tabiatüstü olaylar (el-eşhâsü'l-'aliye) arasındaki bağı konu almaktadır. Bu, aslında bir nevi Arap filozoflarının Yunan filozoflarının kitaplarından çıkardıkları fikrî bir yöneliştir. Kindî'nin de ulvî (gök) ve süflî (yer) âlem arasındaki bağı düşkün bir âlim olduğunu *Fihrist*'te verilen bazı risâlelerinden çıkarabiliriz². Yani Kindî'nin mûsikî ve gezegenler (kevâkib: el-eşhâsü'l-'aliyye) arasındaki bağı konu alan eserler vermesi şaşılacak bir olay değildir zîrâ o, hesap, hendese, mûsikî ve felek ilimlerini riyazî ilimlerden sayarak bunları birbirine yakın kılar ve kemiyet keyfiyet esasına üzere tertîb eder³. Daha önceden de belirttiğimiz gibi *Kitâbu'l-Musavvitât* isimli risâlesinde Kindî mûsikî ilmi ve astronomi arasında kurduğu bağlardan hareketle nefsi ve müziksel olayları ifade etmeye çalışmaktadır. Bunlardan ayrı olarak risâlenin felekler ve astronomi ile ilgili risâlelerin toplandığı bir koleksiyonda yer alması klasik kaynaklarda bize verilen *Risâle fi Terfîbi'n-Nağam alâ Tabai'i'l-Eşhâsi'l-'Aliyye ve Teşabühi't-Te'lif* adlı eserle *Kitâbu'l-Musavvitât* adlı bu risâlenin bazı sebeplerden ötürü isimleri bu kaynaklara farklı yazılmış aynı eser olabileceği görüşünü desteklemektedir⁴.

Müstensih risâlenin 5 makaleden oluştuğunu bildirmektedir. Ne var ki yazmada bu makalelerden iki tanesi tam, üçüncüsü yarım olmak üzere üç makale mevcuttur. Birinci makale: Sesli enstrümanlar ve tel sayıları üzerine. İkinci makale: Melodilerin kompozisyonu üzerine. Üçüncü makale: Tellerin benzerlikleri üzerinedir. Eksik olan dördüncü ve beşinci makalelerin, ilk sayfada verilen "istediğin şeyi anladım -Allah seni teyid etsin- mûsikî enstrümanlarındaki sebep, üzerlerine çekilen tellerin sayısı, tertiplerinin niteliği, ritim sınıfları, nakra zamanları ve mûsikîşinasa icrâ esnasında gerekli olan şeylerin izahı hususunda..."⁵ şeklindeki bilgi sayesinde ritim türleri-nakra zamanları ve sanatını icrâ esnasında bir mûsikîşinasa gerekli olan şeyler olduğu şeklinde tahmin edebiliriz. Zîrâ bu paragrafta geçen konular sırasıyla yazılmış olarak risâlede mevcuttur. Fakat bu son iki konu risâlede mevcut değildir.

Şimdi risâlede mevcut olan konuları şu şekilde sıralayabiliriz:

1. Bu risaleye Brockelmann aynı isim altında Berlin Milli Kütüphanesi 5503 no'da kayıtlı olduğunu işaret etmektedir (Brockelmann, *GAL*, Leiden 1943, LI, 231). Farmer ise yine aynı ismi vererek risâlenin 5530'da kayıtlı olan bir koleksiyon içinde olabileceğini belirtmektedir (Farmer, *Sources*, 8).
2. *Fihrist*, *Risâle fi'l-Kuve'l-Mensûbe ilâ'l-Eşhâsi'l-'Aliyyeti'd-Dâlle alâl-Matar*, *Risâle fi'l-İleli'l-Kuve'l-Menshuba ile'l-Eşhâsi'l-'Aliyyeti'l-Müemmâti's-Sa'ade ve'n-Nuhâse* vb. gibi.
3. Kaya, *Risâleler*, 164.
4. Yusuf Şevkî, 207-217.
5. *Müellefât*, 69.

Birinci makale: “Sesli enstrümanlar ve tel sayıları üzerine”: Enstrümanların farklı olmasında başlıca sebepler ve bunlar üzerinde mûsikînin icrâsı. Bu sebeplerin izahı quadriviumun iskeletinde filozoflar tarafından ileri sürülen şeylerdir. enstrümanların âlem-nefis arasındaki büyük ahenge yardımcı olmaları ve bu ahenkte felsefenin üstün rolünün izahı; herbir kişinin kendi tabiatını yansıtan bir enstrümanı olduğu; herbir enstrüman -ait olduğu- grubun özellikleri ve spesifik inançlarını ifade etmesi. Binaenaleyh mâhir bir mûsikîşinasın olabilecek tüm durumlar hakkında bilgili olması ve müziğini herbir duruma adapte edebilmesi. Bu durumu Kindî “yerinde bir reçete vermeden önce hastalarının tedavisinde doğru teşhis yapan psikoloğa” benzetmektedir. Kenkele (Kinkala)¹ Hintliler’in, iki telli enstrüman Horasanlılar’ın, üç tellinin Bizanslılar’ın karakterini yansıttığını ileri sürerken iki ve üç telli enstrümanlara isim vermemiştir. Dört telli için ise üç tercih sunmuştur. Bizanslılar, Grekler, Babilliler. Bununla beraber udun dört teli üzerinde bazı aritmetik nazariyeler kurarak özel vurgular elde etmiştir. Altı ve yedi telliye bir örnek vermeyen Kindî, Hz. Davud’un icadı olan sekiz telli bir enstrümandan bahsetmektedir. Burada sekizin dördün katı olduğunu bildirir ve keza sekiz ritimik modelden bahseder: Sakil evvel, sakil shanî, mahurî, hafif sakîl, remel, hafif remel, hafif hafif, hezec.

İkinci makale: “Melodilerin Kompozisyonu Üzerine”: Mahir bir mûsikîşinas için gerekli olan şeyler: Sesinin kalitesi, tonu ve tınısı. Bunlar nitelik olarak bir uyum (harmoni) içinde olması gerekir. İçinde cereyan eden duygularını melodik olarak ifade edebilmelidir. İcrâ ustalıklarını ve müzikal formları coğrafi şartlar ve dinleyicilere göre ayarlayabilmelidir. Son olarak da onun şiirsel vezinler ve ritimik modeller arasındaki bağa ve bir melodiden diğerlerine geçişte çok usta olması gerektiğini ifade eder.

Üçüncü makale: “Tellerin Benzerlikleri Üzerine”: a) Udun dört teli ile zodyak, yıldızların hareketleri, günler, yaşlar, elementler, rüzgârlar, mizaçlar, renkler, nefsin kısımları ve özellikleri arasındaki bağları ihtiva eder². b) Tellerin kişinin ahlâkını göstermesi, herbir telin şahsî duyguları ifadede pay sahibi olması üzerinedir. Ayrıca teller, zıt huyların uzantısından kaynaklanan bir harmoni üzerinden olduğu anlatılır. c) Terkîb: Tellerin kişide oluşturduğu duygu ve davranışlar. d) 10 tel üzerine: Dokuz telli enstrümanı da nazar-ı itibare almayan Kindî, burada yine Davud’un icadı olan 10 telli enstrümanı anlatarak, enstrüman serisini tamamlar. Bu enstrüman üzerindeki spekülasyonlar esnasında Bizans’ın nây-rûmî (bag-pipe) sinden de bahseder. Ve son olarak da ritimik modellerle bestelenmiş bazı şarkı sözlerinin bir listesini verir.

¹. Kenkele: Bkz. EKLER, 25.

Genel olarak bu risâlesinde Kindî, mûsikî sanatıyla gök cisimleri arasındaki ilişkiyi temellendirmek istemiş ve bunu sesin diğer bir kaynağı olan enstrümanlar üzerinde göstermiştir. Başta da belirttiğimiz gibi Ethos Doktrini etrafında meseleleri değerlendirmiş ve bir mûsikîşinas için gerekli gördüğü şeyleri anlatmıştır. Milletlere has olan enstrümanları da sayarak bize dönemin enstrümanları hakkında da bilgi vermektedir.

رسالة فى اجزاء خبرية فى الموسيقى-3

(*Mûsikî İle Alâkalı Cüzler Üzerine, Treatise Concerning Consist Information on Music*)

İbnu'n-Nedîm ve İbnu'l-Kıftî'de ismi geçmeyen bu risâle, İbn Ebî Usaybi'a'da bu isim altında geçmektedir¹. Bugün Berlin'de Tübingen Üniversitesi Kütüphanesi'nde Ahlwardt Bölümü 5503 no'da kayıtlı bir koleksiyonun 31^b-35^b varakları arasında 9 sayfadan ibaret olan bir risâledir². Zekeriya Yusuf, risâlenin güzel nesih hattıyla yazılı olduğunu, noktalamanın tam ancak harekelemenin yapılmadığını belirtmektedir. Başlıklar kırmızı, konular ise siyah mürekkeple yazılmıştır. Yazılı kısımlar 11 x 17 cm. ebadında olup, koleksiyonun diğer risâlelerinden hacim olarak farklı olduğu belirtilir³. II. Dünya Savaşı sonucu Almanya'nın bölünmesiyle birlikte Berlin'den taşınan 10.000 civarında Arapça yazmanın bir kısmı Tübingen Üniversitesi'ne taşınmıştır⁴. Bugün de hâlâ burada kayıtlıdır⁵. XX. yy.'in ilk döneminde yazılan bazı mûsikî târîhi ve bibliyografik kaynaklarda bu risâlenin yer ve numara farklılığının bu yer değişikliğinden kaynaklanmış olması muhtemeldir.

Risâle şu cümlelerle başlar:

«بسم الله الرحمن الرحيم رب يسر رسالة الكندى فى اجزاء خبرية
فى الموسيقى انار الله لك من خفيات الامور...»

ve şu şekilde son bulur:

«...و تزن الالمان المتقنة و تمضى فيه مع الطبيعة و
لا تزال كذلك حتى ترى غائصة...»

². Bu pasaj *İhvan-ı Safâ Risâleleri*'nde de harfiyyen mevcuttur. *Rasâil*, 234-240.

¹. *Uyûn*, 610. İsim *Uyûn*'da *Risâle fî Eczâ Ceberiyye fî'l-Mûsikâ* olarak geçmektedir. Bu istinsah veya bir noktalama hatası olabilir.

². Brockelmann, *GAL, Suppl.*, I, 374; Farmer, *Sources*, 9; Shiolah, *Theory*, 36.

³. *Müellefât*, 21.

⁴. *Müellefât*, 21. Zekeriya Yusuf bunları 1960'da bizzat yerinde gördüğünü belirtmektedir.

⁵. W. Ahlwardt, *Verzeichniss der Arabischen Handschriften der Königl. Bibliothec zu Berlin*, Berlin ts, no: 5503.

Sonundan anlaşılacağı üzere risâle eksiktir. Fakat bu eksiklik büyük bir bölüm teşkil etmemektedir. Zîrâ risâledeki konuları girişte açıklayan Kindî'nin ifadesinden anladığımız kadarıyla burada sadece "filozofların mûsikî hakkındaki güzel söyleyi" başlıklı bölüm eksiktir. Zekeriye Yusuf, bu bölümü aynı başlıkla *İhvân-ı Sâfa Risâleleri*'nde mevcut olan bir bölüm ile tamamlamıştır. Zîrâ İhvân-ı Sâfa'nın mûsikî konusunda Kindî'ye dayandığı hatta bazı yerlerde harfiyyen aynı kelimelerin kullanıldığı aşikârdır¹.

Risâlenin kim tarafından ve ne zaman istinsah edildiği belli değildir. Bu hususta mûsikî târîhi kitaplarında da herhangi bir bilgi yoktur.

Kindî'nin *Risâle fi Eczâ* adlı risâlesi mûsikî târîhçileri tarafından tesbit edilmiş ilk risâlelerinden biridir. Risâle büyük bir ihtimalle Ahmed b. Mutasım için yazılmıştır².

Asrımızın başlarından beri bilinen bu risâle üzerinde ilk çalışmayı Farmer yapmıştır. Mûsikînin tesiri üzerine yazdığı eserinde bu risâleye işaret ederek, bazı kısımlarını İngilizceye'de tercüme etmiştir³. Farmer, risâlenin isminin bir eserinde *Risâla fi Ajza Khabariyyâ Musiqi* olarak vermiş ve bu eserini Arapça'ya tercüme eden Hüseyin Nassar da aynı hatayı "Haberîyyât" olarak tekrarlamıştır⁴. Ayrıca Farmer, *Sa'adyah Gaon on The Influence on Music* adlı eserinin III. Bölümü'nde risâlenin sadece ritimler üzerine olan bölümünün İngilizce tercümesini vermiştir⁵. Farmer kezâ *TGUOS*'da yayınlanan bir başka makalesinde risâlenin diğer kısımlarını da tercüme etmiştir⁶. Farmer bu son iki çalışmasında da "hubriyye" kelimesini "haberîyyât" olarak vermektedir.

Lachmann ve Hıfî eserlerinde bu risâleye de işaret etmişler ve kısaca muhtevâsından bahsetmişlerdir. Bu risâle Arapça olarak ilk defa Hıfî tarafından neşredilmiştir⁷. Sadece metin olarak neşreden Hıfî, *Musika'l-Arabiyye ve Alâmuha* adlı eserinde bu risâleye British Museum'daki başka bir risâlesine de işaret ederek bunların şerh, tahkik ve Almanca çevirileriyle neşrettiğini bildirir⁸. Zekeriye Yûsuf'un İbn Sînâ'ya ait *Cevâmiu' İlmi'l-Mûsikâsı* üzerine yaptığı tahkike bir giriş yazan Hıfî, burada Kindî'nin mezkûr risâlesini *Mecelletü'l-Mûsikâ*

1. *Müellefât*, 22; Shiloah, 256.

2. Yusuf Şevkî, 222.

3. Farmer, *The Influence of Music from Arabic Sources*, London 1926, 15.

4. Farmer, *Sources*, 51; Farmer, *Tarih*, 33.

5. Farmer, *Sa'adyah Gaon on The Influence of Music*, London 1943, 599-608.

6. Farmer, "Al-Kindî on The ethos of Rhythm Colour and Perfume", *TGUOS*, XVI, Glaskow 1957, 443-452.

7. Hıfî, "Risâle fi Eczâ Hubriyye fi'l-Mûsikâ", *Mecelletu'l-Mûsikiyye*, yıl 1, XII, Kahire 1935, 17.

8. Hıfî, *Mûsika'l-Arabiyye ve Alâmuha*, Kahire 1955, II. Baskı, 299, (1. dipnot).

dergisi'nin 117. sayısında neşrettiğini bildirmektedir¹. Fakat Zekeriya Yusuf, Hıfñî'nin böyle bir neşir yapmadığını belirterek Hıfñî'yi diğer birçok açıdan da tenkit eder². Hıfñî aynı risâleyi *Risâletü'l-Kindî fi Eczâ Hubriyye fi'l-Mûsika* adıyla *Turâsune'l-Mûsika* serisinden neşretmiştir³. Hıfñî, 7 sayfalık bir girişten sonra 9 sayfa halinde tıpkı basımını vermektedir (s. 13-21). Arapça olarak matbu halini 25-37. sayfalarda veren Hıfñî, 40-54 sayfalarda ise şerh ve açıklamalar vermektedir. Fakat bibliyografyasında 39 kaynak eser ismi veren Hıfñî, üç yer hariç bunları nasıl ve nerede kullandığına dair bir açıklık getirmemiştir. Gerçekten Hıfñî bu eserin 5. sayfasında risâlenin kütüphane kayıt numarasını 5503 olarak verirken 11. sayfada 5530 olarak geçmektedir. Doğrusu 5503'tür ve bugün Tübingen Üniversitesi Kütüphanesi'ndedir.

Kitâbu'l-Musavvitâti'l-Veteriyye ile bu risâle arasında büyük benzerliklerin olduğunu burada önemle vurgulamak gerekir. Hatta bu benzerlik bazı bölümlerde harfiyyen aynîlik şeklinde tezahür eder. Bu risâle bir nevi *Kitâbu'l-Musavvitâti'l-Veteriyye*'nin özetini andırır. Tercümelerde de görüleceği üzere mûsikî sanatı ve ritimlerin; gezegenler, zaman dilimleri, insan ömrü devreleri, vücuttaki mücerred ve müşahhas güçlerle alâkalar kurulması vb. konular her iki risâlede de aynılık ifade eder. Özellikle bu risâlenin ikinci makale, birinci faslı *Kitâbu'l-Musavvitât*'ın ikinci ve üçüncü makalesinin aynısıdır denebilir. *Risâle fi Eczâ*'daki ikinci makalenin 2, 3, ve 4. bölümlerinin *Kitâbu'l-Musavvitât*'ta karşılığı yoktur. *Kitâbu'l-Musavvitât*'ın nüshası tek ve eksiktir. Aralarındaki bu benzerliği iyi bir şekilde takip eden Zekeriya Yusuf, risâlede bulunmayan kelimeler ile kayıp kaynaklardaki eksiklikleri bu şekilde tamamlamıştır.

Risâle fi Eczâ-i Hubriyye fi'l-Musikâ adlı risâlede Kindî'nin ele aldığı konuları şu şekilde sıralayabiliriz. Eserin ilk sayfasında bizzat Kindî risâleyi her birini dört bölüme ayırdığı iki makale halinde takdim edeceğini bildiriyor:

I. Makale:

a) Ritimler; sekiz ritimik modelin isimleri ve bunların tariflerini verir. Bunlar; sakîl evvel, sakîl sâni, mahûrî, hafif sakîl, remel, hafif remel, hafif hafif ve hezcedir.

b) Bu ritimler arasındaki geçişlere dair; geçişte uygulanması gereken düzeni anlatır.

c) Mûsikînin, daha doğrusu ritimlerin hangi tür şiir ve şiir vezinlerine uygulanacağına dair görüşler üzerinde durulur.

¹. İbn Sînâ, *Cevâmi' İlmî'l-Mûsikâ*, (thk. Zekeriya Yusuf), Kahire 1956, 8 (1. dipnot).

². *Muellefât*, 24-25.

³. Hıfñî, *Risâletü'l-Kindî fi Eczâ Hubriyye fi'l-Mûsika*, Kahire 1959, 3-9.

d) Mûsikînin şîrsel vezinler (arûz kalıpları) ve ritimler açısından gerekli zamanlar ölçüsünde yerinde kullanılabilmesi üzerine açıklamalar yapılır.

II. Makale:

a) Ud tellerinin gezegenler, burçlar, ayın çeyrekleri, dört unsur, rüzgâr yönleri, mevsimler, ayın ve günün çeyrekleri, vücudun öğeleri, insan ömrünün çeyrekleri, kafa ve bedendeki aktif nefsin güçleri ve bir canlıda görülen tezahürleri ile benzeşmesi üzerine.

b) Renklerin birbirleri arasındaki karışımları ve bunlardan çıkan harmoninin insan ruhu ve bedeni üzerindeki tesirleri.

c) Kokuların birbirleri arasında karışımları ve bu karışımlardan ortaya çıkan harmoninin insan ruhu ve bedeni üzerindeki tesirleri.

d) Filozofların güzel sözlerine dair kısımlardır.

Özellikle II. makalenin b ve c bölümlerini birçok örnekle temellendiren Kindî, burada "Ethos Doktrini"ni kohlama ve görme duyularına da tatbik etmek, taşımak istemiştir.

Rosenthal'in de tanıtımını verdiği Kindî'nin bu risâlesi bazı konuları açısından eşsizdir¹. Özellikle renkler ve kokulara dair verilen bilgiler bize bin yıl önceki Bağdat halkının zevkleri hakkında bilgi vermektedir.

رسالة فى اللحن و النغم-4

(*Makamlar ve Notalar Üzerine Bir Risâle, Treatises on Melodies and The Notes*)

Üç kültür târifçisinde de ne ismine ne de Kindî'ye ait olduğuna dair bir bilgi olmayan bu eserin mevcut iki nüshası vardır:

1-Berlin Millî Kütüphanesi 5530'da kayıtlı bir kolleksiyonun 25^a-31^a varakları arasında ilk sayfaları eksik olan nüsha.

2-Manisa Halk Kütüphanesi 1705'te kayıtlı bir kolleksiyonun 110^b-123^a varakları arasında olan tam nüsha.

1960'ların başında Rosenthal tarafından bulununcaya kadar Kindî'nin mûsikî eserleri üzerinde çalışma yapanları büyük hatalara sevkeden eserin Kindî'ye ait olduğu Manisa nüshasının ilk sayfasında açıkça yazılıdır. Her ne kadar Berlin nüshasında -ilk varaklarının yokluğu sebebiyle- risâlenin ve Kindî'nin ismi olmasa

¹. Rosenthal, "Two Graeco-Arabic", *Proceedings of the American Philosophical Society*, CX/4 (1966), 263-265.

da aralarında yapılan kıyas sonucu iki risâlenin muhtevalarının hatta konu sıralarıyla dahil aynı olduğu görülecektir¹.

Mevcut çalışmalar içinde eser hakkında ilk bilgiyi veren Farmer'ın ifadeleri gelişmelerle doludur. *Târîhu'l-Mûsîka* adlı eserinin kaynakçasında (no: 38), Kindî'ye ait *Risâle fi'l-Luhûn* adlı eserin Berlin 1240 no'da (Ahlwardt 5530), 22^a-24^b varakları arasında olduğunu bildirmektedir². JRAS'ta yayınlanan *Risâle fi'l-Luhûn* başlıklı makalesinde ise Berlin 5531'deki 22-24^b varakları arasında olan bir risâle üzerine bir makale yazmıştır³. Yine *Tarih* adlı eserinde *Risâli fi'l-Luhûn*'un Berlin 5531'de kayıtlı olduğunu bildirir⁴. *Sources* adlı eserinde ise *Muhtasaru'l-Mûsîkâ* olarak verir⁵. Bütün bunlardan sonra son eserinin Arapça tercümesinde bu yer ve umaradaki eserin *Risâle fi Tertîbi'n-Nağam* olabileceğini belirtir⁶. Farmer'daki bu karışıklığın sebebi Berlin 5531'de 22-24^b varakları arasında olan Öklid'in mûsikî üzerine yazılmış ve tercümesi Kindî'ye ait olan bir yazmanın üst köşesindeki *Risâletü'l-Kindî fi'l-Luhûn* şeklindeki ibaredir. Kindî'ye ait böyle bir esere hiçbir klasik kaynaktan rastlamayan Farmer, bu eseri tesbite çalışmış, ama o zamanlar Manisa 1705 numaradaki nüshanın tesbit edilmemiş ve Berlin 5530'daki nüshanın ilk sayfalarının eksik olması sebebiyle bir türlü netliğe ulaşamamıştır. Farmer'dan sonra GAL ve GAS gibi çalışmalar da dahil olmak üzere bibliyografik eserlerde ne ismine ve ne de yerine rastladığımız bu risâle üzerindeki karışıklık Manisa 1705 numarada kayıtlı nüsha bulununcaya kadar çözülememiştir.

Zekeriya Yusuf ise *Müellefât*'ında Kindî'ye ait böyle bir eser bulunduğundan hiç bahsetmez. Berlin 5531 (22-24^b)'da kayıtlı eserin Öklid'e ait olduğunu ve Kindî'nin *Muhtasaru'l-Mûsîka* adı altında bunu tercüme ettiğini iddia etmektedir. Bunun için yazmanın ilk sayfasının üst köşesindeki *Risâletü'l-Kindî fi'l-Luhûn* ibaresini delil göstermiş ve bunun *Uyûn*'da bahsedilen Kindî'nin *Muhtasaru'l-Mûsîka*'sı olabileceğini belirtmiştir⁷. Onu buna sevkeden şey yine ilk varaktaki -bu farklı hatla yazılmış- ibarenin altında -ellefehâ li Ahmed İbni Mu'tasım- ibaresi ve

1. Berlin yazmasını Zekeriya Yusuf'tan temin ettiğimiz risâlenin şu anda elimizde Manisa nüshası da mevcuttur. Kültür Bakanlığı tarafından çıkarılmaya devam edilen Toplu Yazmalar Kataloğu çalışması sebebiyle Ankara'da toplanan yazmalar arasında olan bu yazmaya uzun müddet ulaşamadık. Fakat büyük bir tesadüf sonucu zamanında bu koleksiyonun mevcut bir mikrofilmünü Süleymaniye Kütüphanesi'nde rastladık ve elde ettik. Ne yazık ki tezimiz için verilen sürenin kısıtlı olması sebebiyle tezimize yetiştiremedik. Tezimizde Berlin 5530 numaralı yazmanın tercümesini vereceğiz.

2. Farmer, *Tarih*, 275.

3. Farmer, "Risâle fi'l-Luhûn", JRAS 1926, 91-92.

4. Farmer, *Tarih*, 150 (4. dipnot).

5. Farmer, *Sources*, 8.

6. Farmer, *Masâdir*, 32.

7. *Müellefât*, 27-28

bunun Kindî'nin üslûbuna benzemesidir. Zîrâ kaynaklarda belirtildiğine göre Kindî'nin Ahmed için yazdığı tek eser *Muhtasar*'dır. Üslûp benzerliğinin olması da çok tabiidir. Çünkü bu eser Öklid'in müzik üzerine yazdığı bir risâlesinin Kindî'ye ait tercümesidir¹. Manisa 1705 (93^b-109^b)'de bulunan bu risâlenin tam şekli 1705 no'lu bu kolleksiyonun bulunmasından sonra ortaya çıkmıştır. Diğer yandan Manisa kolleksiyonunun bulunmasıyla Zekeriya Yusuf'un bir yanlışlığı da ortaya çıkmıştır. Zîrâ *Müellefât* adlı eserinin 28-31 sayfalarında yukarıda bahsi geçen Berlin 5530 (25^a-31^a) nüshasının Kindî'nin *Kitâbu'l-A'zam fi't-Telif* veya *Risâletü'l-Kübrâ fi't-Te'lif* adlı eseri olduğunu ispat etmeye çalışmış ve bu isim altında bu risâleyi neşretmiştir (s. 121-142). Zekeriya Yusuf, bu yazısında Kindî'nin *Risâle fi Hubr Sınâ'ati't-Te'lif* adlı eserinde *Kitâbu'l-Azam*'ına dört yerde yaptığı atıfları delil olarak sunar. Berlin 5530 (25^a-31^b) no'da kayıtlı eserde Kindî'nin bu atıflarına cevaplar bularak bu nüshanın Kindî'nin *Kitâbu'l-A'zam*'ı olduğunu iddia etmiştir. Onu bu iddiaya sevkeden şeyler şunlardır:

a) Berlin 5530'un ilk sayfalarının kayıp olup, gerçek isminin bilinmemesi,

b) 1962 yılında (*Müellefât*'ın basıldığı târîh) henüz Manisa nüshasının bulunmamış olması.

Manisa nüshasının bulunmasından sonra Zekeriya Yusuf bu iddialarından tamamen vazgeçmiş ve bu nüshayı esas alarak risâleyi 1965 yılında tekrar neşretmiştir². Öncelikle Manisa 93^b-109^b varaklarındaki Öklid'in eseriyle kendisinin *Muhtasaru'l-Mûsika* adıyla neşrettiği Berlin 5531 (22-24^b) no'daki eserin aynı eser olduğunu gören Zekeriya Yusuf bu eserin bizzat Kindî'nin bir mûsikî risâlesi değil, sadece Manisa'daki Öklid'in bu eserinden yapılmış alıntılardan oluşan birkaç varaklık bir eser olduğunu itiraf etmiştir. Daha sonra Manisa 1705 (110^b-123^a)'daki eserle Berlin 5530 (25^a-31^a)'daki eserin aynı eser olduğunu müşahede eden Zekeriya Yusuf, 1965 yılında bu Manisa nüshasını *Risâle fi'l-Luhûn ve'n-Nağam* adıyla neşrederek, *Uyûn*'da zikri geçen *Muhtasaru'l-Mûsika* adlı eserle *Risâle fi'l-Luhûn*'un aynı eser olduğuna hükmetmiştir³. Buna delil olarak da Manisa nüshasının ilk varığında risâlenin açıkça Ahmed b. Mutasım için yazıldığı şeklindeki ibaredir. Zira *Uyûn*'da Kindî'nin Ahmed b. Mutasım için yazdığı tek risâle budur⁴. Yusuf Şevkî de aynı görüştedir⁵.

Bir makalesinde Manisa 1705 no'da kolleksiyonu tanıtan Amnon Shiloah da eserinde Kindî'ye ait mûsikî risâlelerini sayarak bunlar hakkında bilgi vermiş ve

1. Rosenthal, 265-266.

2. Zekeriya Yusuf, *Risâletü'l-Kindî fi'l-Luhûn ve'n-Nağam*, Bağdat 1965.

3. *Risâletü'l-Kindî fi'l-Luhûn*, 4.

4. *Uyûn*, 210.

5. Yusuf Şevkî, 204.

Kitâbu'l-A'zam adlı bir risâleden hiç bahsetmemiştir¹. Bundan ayrı olarak Shiloah, Manisa 1705 (110^b-123^a)'daki Kindî'nin *Risâle fi'l-Luhûn*'unun Fransızca bir tercümesini neşretmiştir².

Risâlelerin yazmalarının tanıtımına geçelim:

1-Berlin 1240 (Ahlwardt 5530) no'da kayıtlı bir kolleksiyonun 25^a-31^a varakları arasında olan nüsha, nesih hattıyla yazılıdır³. Yazılı kısımları 11x17 cm. ebadında olan risâlede rutubet ve silinti izleri mevcuttur. Ve risâlenin ud sanatı üzerine olan ilk varakları kayıptır. Nüshada müstensihâ dair veya eserin müellifinin ismine dair herhangi bir bilgi bulunmamaktadır.

Risâle şu cümlelerle başlar:

«...التى ذكرنا من عمق العود و حاجته الى مساواة النغم و
حاجته النغم الى مساواته...»

ve şu şekilde son bulur:

«...وأخذها عنهم و تعلمها منهم اسرع و اقرب الى الفهم
منها من الكتاب...»

2-Manisa 1705 no'da kayıtlı bir kolleksiyonun 110^b-123^a varakları arasında olan nüsha iyi bir nesih hattıyla yazılıdır. Yazılı kısımlar 8x13 cm. ebadında olan risâlede, bazı rutubet izleri vardır. Risâle tamdır, eksik herhangi bir varak yoktur.

Risâle şu cümlelerle başlar:

«رسالة الكندى فى اللحون و النغم ظهر الله فهمك و كثر
علمك و سدد امرك فهتمت ما سألت من رسم قول مختصر...»

ve şu şekilde son bulur:

«... و أخذها عنهم و تعلمها منهم نظرا و استماعا ابلغ و اسرع
و اقرب الى الفهم منها من الكتاب...»

Kindî'nin bir giriş ve üç bölümden oluşan *Risâle fi'l-Luhûn ve'n-Nağam* adlı eserinin muhtevası şöyledir⁴:

GİRİŞ: Bütün bir risâlenin kısa bir özetini içerir.

1. Shiloah, *Theory*, 257-259; "Les Sept Traités de Musique dans le Manuscrit 1705 de Manisa", *Israël Orientalism*, St. I, Jérusalem 1971, 303-315.

2. Shiloah, "Un Ancien Traité sur le Ūd d'Abu Yusuf al Kindî", *Traduction et Commentaire, Israël, Or. St.*, IV, Jérusalem 1974, 179-205.

3. Shiloah, *Theory*, 258.

4. Bu bölümün hazırlanmasında eserlerinde bu iki nüshayı da karşılaştırarak muhtevalarını veren Shiloah (*Theory*, 257-258) ve Yusuf Şevkî (*Risâletü'l-Kindî*, 202-203)'nin eserlerinden istifade edilmiştir. ayrıca belirtmek gerekir ki Berlin nüshasının eksik olan kısımları Manisa nüshasıyla tamamlanmıştır.

I. BÖLÜM¹: Udun yapısı üzerine; uzunluğu, eni ve boyuna doğru olan ölçüleri, farklı bölümlerinin ölçüleri; perde bağlarının taksimatı ve parmakların baskı yerleri. Kindî bütün detayları astrolojik, aritmetik, geometrik ve felsefî sebepler üzerine bina ederek anlatmaktadır.

II. BÖLÜM: 1-Teller ve notaların bilgisi üzerine: Bağırsaktan yapılmış olan bu dört telin sırayla isimleri, sayıları ve akordları. Büyük akord ve eksik akordlar.

2-Notalar üzerine: Notaların sayıları; bir gamda bulunan yedi nota, erkek (müzekker: male) ve dişi (müennes: female) notalar, bunların dereceleri ve sesleri, ahenkli (consonant) ve ahenksiz (disconant) sesler. Ana sesler, bam ve mesles tellerindeki ilk yedi nota (birinci oktav ile mesnâ ve zîr tellerindeki son yedi nota (ikinci oktav); bunlardaki sebeplerin açıklanması ve birbirleri arasındaki münasebet. Bunlardaki aritmetik ve tıbbî, analogik sebepler. Udun gerçek akordu ve pratikte kullanılan diğer akordlar. Uddaki notalar ve bunların tonal karşılıkları arasında kıyas, oktavın tiz ve pest tarafları.

3-Filozofların, udu üzerine binâ ettikleri astrolojik sebepler: Astrolojik özelliklerle udun kısımları arasındaki bağıntılar, dört telin element ve mizaçlarla ilişkileri.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: Parmakların ud üzerindeki eksersiz. Kindî bu bölümde çoğunlukla dünyadaki müzikal sistemleri incelemiştir. Bu sistemlerin tabîi olarak insan toplulukları arasındaki davranış, tat, giyim zevki, fikirler açısından doğal farklılıkları. Bu farklılıkların iklimsel ve astrolojik sebeplerle izahı ve temellendirilmesi. Bu farklılığın örneği olarak İranlılar'ın makamları, Bizans'ın ustûhûsiyye denen sekizinci çeşnisi ve Araplar'ın sekiz ritimik modelini zikretmektedir. Aynı zamanda bu son paragrafta udîler için iki parçalık bir eksersiz vermektedir².

Muhtevasından da anlaşılacağı üzere *Uyûn*'da Ahmed b. Mutasım için yazıldığı belirtilen Kindî'nin *Muhtasaru'l-Mûsika* adlı risâlesiyle, Berlin 5530 (25^a-31^a) ve Manisa 1705 (110^b-123^a)'da bulunan Kindî'nin *Risâle fi'l-Luhûn*'unun aynı risâleler olduğu şeklindeki Zekeriya Yusuf, Shiloah ve Yusuf Şevkî'nin görüşlerine katılmamak mümkün değildir. Belki de *Uyûn*'da İbn Ebî Usaybia'nın belirttiği eser bu eserin ilk yazılan nüshasıydı. Bugün elimizde bulunan *Risâle fi'l-Luhûn*'un bu ilk nüshadan istinsah edilip, isminin değiştirilmiş olması da muhtemeldir

1. Müellif bunları التن الاول والثاني olarak isimlendirmiştir.

2. Bu bölüm Arap musikisi polifonisi ve notasyonu üzerinde üstad kabul edilen H. G. Farmer tarafından notasyona tâbi tutulmuştur (Farmer, Historical Facts, 346-357).

5- مختصر الموسيقى في تأليف النغم و صنعة العود - ألفها لآحمد ابن معتصم

(Udun Yapısı ve Kompozisyon Üzerine Bir Özet - Ahmed b. Mutasım İçin Yazıldı, Compendium of Music Concerning The Composition The Melody and The Structure of The Lute - It was Compiled for The Prince Ahmad)

Kindî'nin bu risâlesine klasik Arapça bibliyografya eserlerinden sadece *Uyûn*'da rastlamaktayız¹. İsminden de anlaşılacağı üzere eser Ahmed b. Mutasım için udun yapısı ve beste sanatı üzerine yazılmış bir risâledir.

Bugün elimizde Kindî'nin *Muhtasaru'l-Mûsika*'sı olduğu iddia edilen Berlin 5531 no'da kayıtlı bir kolleksiyonun 22^a-24^b varakları arasında bir mûsikî risâlesi vardır. Öncelikle bu risâleyi tanıtmaya çalışalım²: Eser yazılı kısımları 11 x 17 cm. ebadında, 6 sayfa, nesih hattıyla yazılmış olup, hareke konulmamıştır. Özellikle ilk sayfanın üst kısımlarında olmak üzere çeşitli yerlerinde rutubet izleri ve bazı silintiler vardır.

Risâle şu cümlelerle başlar:

«... ولتكن المسئلة للجنس تذكرة للعلم مع انه ليس للمتعلمين مرتبة ما يبعد عنه ادراك ما سألوا ادراك جواب حاضر...»

Ve şu şekilde sona erer:

«... و نحن ممثلوه بالصورة بقسمها و علاماتها حتى تدرك و تفهم انشاء الله تعالى تمت و الحمد لله وحده و صلى الله على محمد و آله و سلم و حسبنا الله و نعم الوكيل.»

Zekeriya Yusuf, nüshanın udun yapısını ihtiva eden ilk bölümünün eksik olduğunu ve ilk varağın sol üst köşesinde -farklı bir hat ile- *Risâletü'l-Kindî fi'l-Luhûn ve'l-Âlât* altında da "ellefehâ fi Ahmed ibni Mutasım" ibarelerinin bulunduğunu bildirmektedir³. Ve bu risâlenin kesinlikle Kindî'nin *Muhtasaru'l-Mûsika*'sı olduğunu ifade eden Zekeriya Yusuf'u bu kanaate sevkeden sebepler şunlardır:

- Eserdeki üslûbun -diğer mûsikî risâlelerine kıyasla- Kindî'nin üslûbuyla aynı olması,
- Nüshanın ilk varağı üzerinde bulunan Kindî ve Mutasım ibareleri.
- Uyûn*'da İbn ebî Usaybia'nın Kindî'nin Ahmed için yazdığı tek risâlenin isminin *Muhtasaru'l-Mûsika* olarak belirtilmesi. Eserinin 27-28. sayfalarında bu

1. *Uyûn*, 210.

2. Buradaki bilgiler Zekeriya Yusuf'un eserinin 27-28. sayfalarından ve Shiloah'ın eserinin 259-260. sayfalarından alınmıştır.

3. *Müellefât*, 28.

risâleyi tanıtan Zekeriya Yusuf, 111-120. sayfalar arasında da aynı isim altında neşretmiştir.

Makamların hikmeti, ses, tanin, makam ve kompozisyonun tarifleri; oktav, bileşik ve benzer seslerin tanımları; ses-hareket ilişkisi; harfler ve çıkış yerleri gibi konuları havî olan risâlenin Farmer, 1926 yılında kendisi tarafından bulununcaya kadar müsteşriklerce bilinmediğini ifade eder¹. Aynı müellif *Sources* adlı eserinde *Muhtasaru'l-Mûsikâ* adıyla Berlin 5531 no'daki bir risâleye işaret ederken², diğer yandan *History* adlı eserinde aynı yer ve numarayı göstererek buradaki eserin Kindî'nin *Risâle fi Te'lîfi'l-Luhûn* adlı eseri olduğunu bildirmektedir³. Büyük bir ihtimalle Farmer'ı kaynak alan Derlanger de, Berlin 5531'deki eserin (22^a-24^b) *Risâle fi'l-Luhûn* olduğunu yazmaktadır⁴. Farmer'ı kaynak gösteren Brockelmann da bu yerdeki eseri *Muhtasaru'l-Mûsîka* olarak vermektedir⁵.

1960'lı yılların başlarında Manisa Halk Kütüphanesi'nde 1705 no'da kayıtlı -mûsikî risâlelerini içeren- bir kolleksiyonun ilim dünyasına kazandırılmasıyla birlikte bu karışıklıklar sona ermiştir. Kolleksiyonun 93b-109b varakları arasında Öklid'e ait *el-Kavl Uklîdes ale'l-Luhûn* isimli risâle ile Berlin 5531 (22a-24b) varakları arasında olup, Kindî'ye atfedilen risâlenin aynı risâleler olduğu anlaşılmıştır. Bu iki risâleyi karşılaştıran Rosenthal, Berlin'deki risâlenin Manisa'daki Öklid'in mûsikî üzerine yazdığı bu risâleden pasajlar halinde alıntı yapılmış bir eser olup, her ikisinin de aynı risâle olduğunu delillerle izah etmiştir⁶. Adı geçen makalede birbirine denk düşen varakları ve cümleleri tek tek göstermiş, Berlin'deki nüshanın mânâya ve konu bütünlüğüne dikkat etmeyen biri tarafından Manisa'da bulunan nüshayla mekanik bir şekilde karıştırılarak istinsah edildiğini bildirmiştir⁷. Manisa 1705 no'lu bu kolleksiyonu tek tek tanıtan Shiloah da Rosenthal'in bu kıyas ve değerlendirmelerini aynen aktarmıştır⁸. Manisa 1705'in bulunmasıyla birlikte içine düştüğü hatayı farkederek Zekeriya Yusuf, 1965 yılında Manisa nüshasını esas alarak *Risâle fi'l-Luhûn*'u tekrar neşretmiş ve eserinin mukaddimesinde Berlin 5531'deki eserin Kindî'nin *Muhtasaru'l-Mûsîka*'sı olmayıp -ilk varacağındaki Kindî ve Mutasım ibarelerinden ve üslûp benzerliğinden hareketle- belki de Kindî'nin Öklid'e ait bir mûsikî risâlesi üzerine yaptığı bir tercüme olduğunu belirtmiştir⁹. *Uyûn*'da geçen

1. Farmer, *Influence*, 15.

2. Farmer, *Sources*, 8.

3. Farmer, *History*, 246.

4. D'erlanger, V, 393.

5. Brockelmann, *GAL*, L-I, 231.

6. Rosenthal, "Two Graeco-Arabic", *P.A.P.S.*, CX/4, 1966, 261-262.

7. Rosenthal, 265-266.

8. Shiloah, "Les Sept Traités", 303-315.

9. Zekeriya Yusuf, *Risâletü'l-Kindî fi'l-Luhûn ve'n-Nağam*, 4.

Muhtasaru'l-Mûsîka adlı eserle *Risâle fi'l-Luhûn* adlı eserin Kindî'nin aynı eseri olduğunu savunmaktadır¹. Yusuf Şevkî de bu görüşe katılmış ve bunu ilmî delillerle izah etmiştir².

رسالة في صناعة الاقوال العددية-6

(*Şiir Sanatı Üzerine Bir Risâle, Treatise on The Art of Poetry*)

Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki Kindî'nin şiir üzerine yazdığı bu risâlesinin herhangi bir nüshası günümüze ulaşmamıştır. Esere klasik bibliyografya eserlerinde ve bizzat elimizde mevcut olan risâlelerinde Kindî tarafından bahsedildiği kadarıyla bilgi sahibiyiz.

Risâle fi Hubr 'da bu esere üç yerde atıf vardır:

1-"...Mûsikîşinaslığın kemâle erdirilmesi ise kompozisyonu -insanların genelde ikâ' diye isimlendirdikleri uygun zamanlara göre- müfsid şeylerden temizlenmiş uygun bir şiire yerleştirmektir. Nitekim biz bunu *el-Ekâvîlu'l-Adediyye* ve *en-Nisebü'z-Zemâniyye* adlı kitaplarımızda açıkladık..."³

2-"...Ne var ki biz burada şiirler (akvâl adediyye) ve ritimlerin (niseb zemâniyye) sanatında anlayanlara göre kompozisyonu tamamlayan bazı unsurlardan bahsediyoruz..."⁴

3-"...Şiir ve vezinleri ritimlerle benzerdir. Nitekim önceki kitaplarımızda bildirdiğimiz şekilde..."⁵

Bu bilgiler ışığında Kindî'nin bizzat böyle bir risâle yazdığını anlıyoruz. Kindî bu eseri için şu isimleri vermektedir:

a) *Kitâb fi'l-Ekâvîli'l-Adediyye*,

b) *Kitâb fi Sınâ'ati'l-Akvâlil'l-Adediyye*,

c) *Kitâb fi Sınâ'ati'l-A'dâdi'l-Kavliyye*. Yusuf Şevkî a ve b şıklarındaki kitap isimlerinin farklılığının müstensihinden kaynaklanabileceğini belirtmektedir⁶.

Klasik kaynaklarda ise eserin ismi şu şekillerde geçmektedir:

a) *Risâle fi Sınâ'ati'ş-Şi'r* (*Fihrist*, 359).

1. Zekerîya Yusuf, 4.

2. Yusuf Şevkî, 201.

3. Bkz., EKLER, 17. Lachmann ve Hıfî, eserlerinde metinde geçen bu iki kitap arasındaki atıf vâvını ihmâl etmişler ve bundan dolayı bu iki eseri tek bir eser olarak tanımlamışlardır, *Müellefât*, 36.

4. Bkz., EKLER, 18.

5. Bkz., EKLER, 18.

6. Yusuf Şevkî, 239.

b) *Kitâb fî Hubr Sınâ'ati's-Şuarâ (İhbâr, 242),*

c) *Risâle fî Hubr Sınâ'ati's-Şuarâ (Uyûn, 210).*

el-Kavlu'l-Adediyye terimi Kindî'de şiir mânâsına gelmektedir. Bu klasik kaynaklarda risâlenin ismi Kindî'nin bizzat bize bildirdiği şekildedir. Zekeriye Yusuf'un eserinde bahsetmediği bu risâleyi Farmer Kindî'nin eserleri bölümünde 56. numarada zikreder¹. Ayrıca Rouanet, *Kitâb fî İttihâdi'l-Mûsîka ve's-Şi'r* adı altında British Museum'da mevcut bir eserden bahsederek bunun Kindî'ye ait olduğunu bildirmektedir². Ne var ki kaynaklarda Kindî'ye ait böyle bir eserden bahsedilmemektedir. Yusuf Şevki de zaten bu iddiayı doğrulamamaktadır³.

رسالة فى الايقاع -7

(*Ritim Üzerine Bir Risâle, Treatise on Rhythm*)

Fihrist, Târihu'l-Hukema ve Uyûn'da Risâle fî'l-İkâ' ismiyle Kindî'nin mûsikî risâleleri bölümlerinde rastladığımız bu eserin de herhangi bir yerde nüshasına rastlanmamıştır. İkâ' kelimesiyle niseb zemaniyye terkinini aynı mânâda kullanan Kindî, bizzat böyle bir eser yazdığına *Risâle fî Hubr* adlı risâlesinin dört ayrı yerinde işaret etmektedir.

1- "...Nitekim biz bunu *el-Ekâvîlu'l-Adediyye ve en-Nisebu'z-Zemâniyye* adlı kitaplarımızda açıkladık..."⁴

2- "...Ne var ki biz burada şiirler (akvâl adediyye) ve ritimler (niseb zemâniyye) sanatından anlayanlara göre kompozisyonu tamamlayan bazı unsurlardan bahsediyoruz..."⁵

3- "...Şiirin melodi ile içiçe girmiş, mânâ açısından melodi ile benzer ve aynı ritimde (niseb zemâniyye) olması gerekir..."⁶

4- "...Şiir vezinleri ritimlerle benzerdir. Nitekim önceki kitabımızda bunu açıklamıştık..."⁷

Esere bazı kaynaklarda *Risâle fî'n-Nisebi'z-Zemâniyye* adıyla da rastlanmaktadır. Meselâ *Fihrist'*te Kindî'nin hisâbiyyât kitapları bölümünde bu isimde rastla-

1. Farmer, *Sources*, 9-10, no: 56.

2. Rouanet, 19.

3. Yusuf Şevkî, 191.

4. Bkz., EKLER, 17

5. Bkz., EKLER, 18.

6. Bkz., EKLER, 18.

7. Bkz., EKLER, 18.

maktayız¹. Aynı isim altında ihdâsiyyât kitapları bölümünde de rastladığımız bu eser Kindî'nin bizzat mûsikî eserlerindedir. İbnu'n-Nedîm'in eseri farklı yerlerde zikretmesinin sebebi, eserini tasnîf ederken bu esere muttalî olmamasından kaynaklanabilir. *Uyûn*'da ise İbn Ebî Usaybia bu esere aynı isim altında riyâziyyât bölümünde işaret etmektedir². Bu tür bir farklılık gerek İbnu'n-Nedîm'in ve gerekse İbn Ebî Usaybia'nın mûsikî ilmine muttali olmamalarından kaynaklanmaktadır. Her ne kadar klasik Arapça kaynaklarda eserin ismi *Risâle fi'l-İkâ'* olarak geçse de eserin asıl ve doğru ismi *Risâle fi'n-Nisebi'z-Zemâniyye'*dir³. Muhammed Abdülhâdî Ebû Rîde de bu klasik kaynaklarda çeşitli bölümlerde rastladığı *Risâle fi'n-Nisebi'z-Zemâniyye'* adlı eserin ne tür bir bilgi ihtiva ettiğini bilmenin zor olduğunu belirtmektedir⁴. Fakat bu risâlenin isminin *Risâle fi'l-İkâ'* olduğu bugün açık bir şekilde bellidir.

Zirâ Kindî, *Kitâbu'l-Musavvitât* ve *Risâle fi Hubr* adlı eserlerinde "ikâ'" ve "niseb zemâniyye" kelimelerini aynı mânâda kullanmaktadır. Meselâ *Kitâbu'l-Musavvitât*'ında "bu risâlede ritim (ikâ') türleri, sayıları, nitelikleri, tertip ve zamanları kısaca sunulmuştur." der⁵. Bu eserde Kindî ritimler konusunda yeni bir yol açmış ulvî-süflî âlemler arasındaki ilişkilere büyük bir yer vermiştir.

Kindî'nin ikâ' hususundaki risâlesinin muhtevası, *Kitâbu'l-Musavvitât*'ta da mevcut olan *Risâle fi Eczâ* adlı risâlesinin ilk makalesinden elde edilmiş olabilir⁶.

Sources adlı eserinde bu risâleden 48 numarada bahseden Farmer, İbn Zeyle'nin ikâ' üzerine yazdığı eserde Kindî'den bazı pasajlar nakletmiş olabileceğini ileri sürmektedir⁷.

1. *Fihrist*, 359.

2. *Uyûn*, 289.

3. Yusuf Şevkî, 227.

4. Ebû Rîde, *Rasâilu'l-Kindiyyi'l-Felsefiyye*, Mısır 1950, I, 73.

5. Bkz., EKLER, 21.

6. Yusuf Şevkî, 228.

7. Farmer, *Sources*, 8.

رسالة في قسمة القانون-8

(*Kanon'un Taksimân Üzerine Bir Risâle, Treatise on Division of The Canon*)

İbnu'n-Nedîm, İbnu'l-Kıftî ve İbn Ebî Usaybia'da Kindî'nin mûsikî risâlelerinden biri olarak ileri sürülen *Risâle fî Kısmeti'l-Kanûn* adlı eserin bugün elimizde herhangi bir nüshası yoktur. Yukarıda zikri geçen üç kaynak da bu eseri Kindî'nin felsefî eserleri bölümlerinde zikretmektedirler¹.

Aslı Öklid'e ait olan *Peri Dhiareseon* (Kanonun Bölünmesi) Grekçe yazılmış ve Öklid'in bugüne kadar ulaşamamış olan eserlerinden biridir. Eser, sesler arasındaki müzik orantılarını konu almaktadır². "Bugün aslı elimizde olmayan bu eserin mahiyetini ancak Öklid'e ait Latince nüshasından anlayabiliriz" diyen Farmer Latince ismi *Sectio Canonis* olan bu eserin en az iki şerhi olduğunu ve arapça tercümesinin elimizde bulunmadığını belirtmektedir. Aynı yerde Farmer, Rabbi İsaiah b. Isaac (Rabbi İşa'ya b. İshak)'ın *el-Kanûn* adlı İbranice eserinde Kindî'nin bu eserden alıntılar olabileceğini yazmaktadır³. Aynı eserin ingilizce baskısında bu risâleyi 52 numarada tanıtan Farmer, bunu Kindî'nin mûsikî risâlelerinden biri olarak zikretmiş ve Kindî'nin bu eserinin Öklid'in *Sectio Canonis*'i üzerine yazılmış bir şerh olabileceğini ileri sürmüştür⁴.

İki ya da birçok sesin belli aralık ve uzaklıkla aynı melodik çizgiyi tekrar ettiği tam ve sürekli taklide dayanan bestelere denilen kanon kelimesini son dönem Arap mûsikî târifçileri büyük bir hata yaparak bir Şark mûsikîsi enstrümanı olan kanun mânâsında almışlardır⁵. Zîrâ bugünkü şekline en yakın olarak kanuna ancak Abbasîler'in son devirlerinde rastlanmaktadır. Antik Mısır'da sanc veya aşûr adı verilen enstrümanların gelişmiş bir şekli olan kanunun mucidi olarak Fârâbî'nin gösterilmesi bir efsane mahiyetindedir⁶. Ayrıca Horasanlı Bermek ailesinden İrbillî İbn Hallegân isimli biri tarafından XIII. asırda icad edildiği de iddialar arasındadır⁷. Kanun enstrümanı -çeng, sanc veya aşûr'dan daha ziyâde- Türkler'de Orta Asya'dan beri kullanılagelen santur'a benzemektedir⁸. Şunu kesin olarak söyleyebiliriz ki, Öklid'in bahsettiği canon kelimesi bir enstrüman ismi değil,

1. *Fihrist*, 256; *Ihbâr*, 242; *Uyûn*, 210; Farmer, *Sources*, 9.

2. "Euclid", *Büyük Larousse*, İstanbul 1986, VIII, 3890; Suphi Reşîd, *Âlât*, 16.

3. Farmer, *Masâdir*, 43.

4. Farmer, *Sources*, 9.

5. Sami Hafız, *Tarih*, 97. Kanon'un tarifi için bkz., "Canon", *Büyük Larousse*, XII, 6313.

6. Hıfni, *İlmü'l-Âlâtî'l-Mûsikîyye*, Kahire 1971, 47; Mahfûz, 88-89, 108.

7. Vural Sözer, *Mûzik ve Mûzisyenler Ansiklopedisi*, İstanbul 1964, 206.

8. Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Musikîsi Ansiklopedisi*, İstanbul 1990, I, 424-425.

müziksel bir form ismidir. Dolayısıyla Kindî'ye nisbet edilen mezkûr risâlenin isminde geçen kanun kelimesi de kanon olarak anlaşılmalıdır.

Her ne kadar klasik kaynaklarda bu eser Kindî'nin felsefî risâleleri arasında yer alsada veya bizzat Kindî'ye ait bir telif değil de Öklid'den yapılan bir tercüme olsa da biz bu esere mûsikî eserleri bölümünde yer verdik.

9- كتاب الاعظم فى التأليف

(Kompozisyona Dair Büyük Kitap, Greater Book on The Composition)

Kindî'ye âit olduğu bilinen ancak şu ana kadar herhangi bir nüshasına rastlanmayan mûsikî risâlelerinden biri de *Kitâbu'l-A'zâm*'dir. *Fihrist*, *ihbâr* ve *Uyûn*'da *er-Risâletü'-Kübrâ fi't-Te'lîf* adıyla yer alan risâlesine Kindî de *Risâle fi Hubr*'unda üç yerde işaret etmektedir:

1-"...Biz bunları (notaların isimlerini) eskilerin nasıl isimlendirdiğini, bizim nasıl isimlendirdiğimizi ve bunun sebeplerini detaylı bir şekilde biliyoruz. Bunu *el-A'zâm fi Te'lîfi'l-Luhûn* isimli kitabımızda izâh ettik..."¹

2-"...Biz, *el-A'zâm fi't-Te'lîf* isimli kitabımızda bu makamları yedi kılan sebepleri kesin delillerle açıklamıştık. Burada mücerred ve müşahhas bir ameliye ile bu sanatın amaçlarını göstermek istedik. En azından açıklanması gereken şeyleri delillendirdik. Fakat bu konuda melodilerin üç, dört, altı, onüç veya onbeş tane olduğunu iddia edenlerin sözleri gibi yanlış ve kıymetsiz bilgiler vardır..."²

3-"...Kompozisyonun karakteristiği -geniş bir şekilde; deliller, kısımlar, alt başlıklar, genel ve özelliğiyle- bu kitabın değil *Kitâbu'l-A'zâm* isimli eserimizin konusudur..."³

Bizzat Kindî'nin ve klasik kaynakların bildirdiği çerçevede eserin ismi sonraki kaynaklara *Kitâbu'l-A'zâm fi't-Te'lîf* olarak geçmiştir⁴. *Sources* adlı eserinde risâleden *Kitâb al-A'zâm fi Ta'lîfi'l-Luhûn* adıyla bahseden Farmer, eserin herhangi bir nüshasının olmadığını belirtir⁵. Ne var ki bundan önce yazdığı bir eserinde British Museum'da *Kitâbu'l-'Azâm fi Te'lîfi'l-Luhûn* adıyla Kindî'nin bir risâlesinden bahseden Farmer ve onu kaynak alan Brockelmann da aynı hatayı tek-

1. Bkz., EKLER, 6.

2. Bkz., EKLER, 10.

3. Bkz., EKLER, 17.

4. *Müellefât*, 28; Ahmed Fuâd el-Ahvanî, *Kindî, Feylesûfu'l-Arab*, Kahire 1985, 166; Yuhanna Kamîr, *Felâsifetu'l-Arab*, Beyrut 1986, 13; İzmirli, 33; Bûzeyne, 359; Bedevî, II, 392.

5. Farmer, *Sources*, 9.

rarlamışlardır¹. Hatta *Kitâbu'l-İzâm fî Ta'lîfî'l-Luhûn* adıyla British Museum, Oryantizm Bölümü 2361 no'da kayıtlı bir yazmanın 165^a ve devamı olan varaklardaki risâleyi göstermektedir. Halbuki bu risâlenin Kindî'nin *Risâle fî Hubr'* olduğuna biz yerinde işaret etmiştik². Farmer'ın bu eserini -üzerinde herhangi bir inceleme yapmadan- Arapça'ya tercüme eden Hüseyin Nassar da aynı hatayı tekrarlamaktadır³. 1926 yılında *Influence* adlı eserinde neşredilen Berlin 5530 numarada kayıtlı ve 25^a-31^a varakları arasında olan risâlenin Kindî'ye ait olduğunu ilk keşfedenin kendisi olduğunu bildiren Farmer'ın ilk yazdığı eserlerde risâlenin ismini yanlış tesbit etmesi Arap diline tam olarak vakıf olmamasından kaynaklanmış olabilir⁴.

Kindî'nin *Risâle fî'l-Luhûn* adlı eserinin tanıtımında işaret ettiğimiz üzere Zekeriya Yusuf, Berlin 5530 (25^a-31^a)'daki nüshayı Manisa nüshası keşfedilinceye kadar *Kitâbu'l-A'zam fî't-Te'lîf* olarak tesbit etmiş fakat onun da Manisa nüshasının bulunmasıyla ortaya çıkan hatasını daha sonradan telafi etmiştir⁵. Zekeriya Yusuf *Müellefât* adlı eserinde zikri geçen Berlin nüshasının *Kitâbu'l-A'zam* olduğunu isbat ederken Kindî'nin *Risâle fî Hubr'*unda *Kitâbu'l-A'zam*'ına yaptığı atıflardan hareket etmiştir. Şimdi fazla detayına girmeden bu atıfların böyle bir şeye delalet edip edemeyeceğine bakalım: Zekeriya Yusuf bizim önceki safyfalarda zikrettiğimiz *Kitâbu'l-A'zam*'a yapılan atıfları delil getirmektedir. Bu atıflara göre Kindî *Kitâbu'l-A'zam*'ında maddeler halinde şu konulardan bahsetmesi gerekiyor:

- 1-Eskilerin notaların nasıl isimlendirdikleri,
- 2-Kindî'nin bu isimleri nasıl değiştirdiği ve bu değiştirmenin sebepleri,
- 3-Makamları yedi olmasının sebepleri,
- 4-Makamların yediden az veya fazla olduğunu iddia edenlere Kindî'nin cevabı,
- 5-Kompozisyonun -bütün teferruatıyla- karakteristiği.

Tercümede de görüleceği üzere Berlin nüshasında bu konuların hiçbirisine rastlanmamaktadır. Nota isimleri, makamlar veya kompozisyondan bahseden Kindî ne eskilerin bunları nasıl isimlendirdiğinden, ne kendi yaptığı değiştirmeden, ne de makamları yedi olmasının sebeplerinden ve farklı sayıları iddia edenlere verdiği cevaptan bahsetmektedir. Dolayısıyla Berlin 5530'da Kindî'nin *Kitâbu'l-A'zam*'ı

1. Brockelmann, *GAL*, L-I, 231.

2. Bkz., Bu tez, s. 55.

3. Farmer, *Tarih*, 150.

4. Farmer, *Influence*, 15; *Historical Facts*, 256-257.

5. Bkz., Bu tez, s. 59.

olduğu iddia edilen risâle *Risâle fi'l-Luhûn ve'n-Nağam*'dır ve bugün Kindî'nin *Kitâbu'l-A'zam* adlı eserinin herhangi bir nüshası mevcut değildir.

رسالة في المدخل الى صناعة الموسيقى -10

(*Mûsikî Sanatına Giriş, Treatise of Introduction to The art of Music*)

İbnu'n-Nedîm ve İbn Ebî Usaybia'nın *Risâle fi'l-Medhal ilâ Sinâ'ati'l-Mûsika*, İbnu'l-Kiftî'nin ise *Kitâbu'l-Medhal ile'l-Mûsika* olarak bildirdikleri Kindî'nin bu mûsikî eserinin herhangi bir nüshası bugün mevcut değildir.

Paul Sbath, Halep'te Rızkullah Basil isminde bir kişinin mirasçularına ait olan özel bir kütüphanede bu risâlenin varlığından bahsetmektedir¹. Zekeriya Yusuf şahsî gayretler sonucu yaptığı araştırmasında bu risâlenin sahiplerinin yıllar önce öldüğünü ve risâlenin Kindî'nin kayıp risâlelerinden biri olduğunu bildirmektedir².

Yusuf Şevkî, ismine nisbetle bu eser hakkında iki ihtimal üzerinde durur:

1-Eser, Kindî'nin *Kitâbu'l-A'zam*'ı gibi bir eserinin uzantısı olarak yazılmış müstakil bir eser olabilir. Zirâ ismi de bunu teyid etmektedir.

2-Eser, Kindî'nin bizzat *Risâle fi Hubr Sinâ'ati't-Te'lîf* adlı eseri olabilir³.

Bu konu her iki halde de herhangi bir nüsha veya kesin bir delil bulunmadıkça tartışmaya açıktır.

¹. Paul Sbath, *al-Fihris, Cataloge de Manuscrits Arabes, Premiere Partie, I. Bölüm, Kahire* 1938, 114, no: 999.

². *Muellefât*, 33.

³. Yusuf Şevkî, 230.



II. BÖLÜM
KINDÎ ve MÛSİKÎ

A. KINDÎ ve MÛSİKÎ

Kindî'de irfan öğretisi "ilm-î insanî" ve "ilm-î ilahî" şeklinde ikiye ayrılmaktadır. Kindî musikîyi mantık, felsefe, quadrivium (dört bilim), hesap, hendese, hey'et ilimleriyle birlikte ilmî insanî kapsamında değerlendirir. İlmî ilahî ise ancak peygamberlere vahiy yoluyla bildirilen ilimdir¹.

Aristoteles'in Kitaplarının Sayısı Üzerine isimli risâlesinde Kindî şöyle der: "...Matematik bilgisinden yoksun olan kimse, bu kitaplardaki bilgilerin künhüne asla vakıf olamaz. Matematik ilimlerinden kasdım, aritmetik, müzik, geometri ve astronomidir."² Bu risâlenin bir başka yerinde ise "bir kimse riyazat ve teâlîm adı verilen aritmetik, geometri, astronomi ve müzikten yoksun olursa, nicelik ve niteliğe ait bilgiden, dolayısıyla bu ikisi vasıtasıyla ulaşılan cevher bilgisinden de yoksun olur. Nicelik, nitelik ve cevher bilgisinden yoksun olan ise felsefe bilgisinden yoksun sayılır."³ demektedir. Matematik ilmini el-İlmü'l-Evsât olarak isimlendiren Kindî, bu ilmi dörde ayırır:

- 1-Aritmetik,
- 2-Musikî,
- 3-Geometri,
- 4-Astronomî⁴.

Kindî'ye göre felsefeye hakim olmak için matematik tahsîl etmek gerekir. Kindî'de bu etkiler İslâm'ın genel bakışı ile de bütünleşmekte ve Kindî İslâmî gerçekleri filozofun yolunu aydınlatan lambalar olarak görmektedir. Yani Kindî bir mânâda İslâm âlemindeki Meşşâî filozofların ilkidir, belki de bu felsefenin kurucusudur.

Kindî'nin mûsikîsi bir dereceye kadar Yeni Pitagorasçılığın etkisi altındadır⁵. Melodi, nağmeler ve bunların kompozisyonunu sayısal oranlarıyla birlikte parlak dehasıyla icad eden Pitogoras, bunu peygamberlik nuru vasıtasıyla aldığını iddia eder. Zîrâ insanî nefislerin seslerden etkilendiği, nağmelerin bedenlere ve ruhların

1. Corbin, 240.

2. Kaya, *Felsefî Risaleler*, 157.

3. Kaya, 164.

4. *Müellefât*, 70.

5. Corbin, 240.

hareketine doğrudan tesiri olduğu şeklindeki Süleyman (a.v.)'in görüşünden istifade etmiştir¹.

Şunu önemle belirtmek gerekir ki Kindî, İslâm mûsikî tarihinde ilk eser veren müellif değildir. Bilakis mûsikîye dâir eserleri bizlere ulaşan ilk islâm müellifidir². Kindî'den önce Yunus el-Kâtip ve İshak el-Mevsîlî'nin eserler verdiği görmekteyiz. Fakat Kindî'nin yaşadığı asırda yeni bir merhaleye giren mûsikî bu döneme kadar mücerred, zahir bir sanat olarak kalmış, bu asırda mükteseb bir kültür haline gelmiştir. Artık musikîşinasın sanatının icrasında şiir, kompozisyon, cins, makam, ritim unsurlarını bildiği bir dönem başlamıştır³. Kindî'nin yaşadığı asır musikî açısından çok önemli ve büyük gelişmelerin olduğu bir asırdır ve bu nazariyelerde Kindî'nin çok mühim bir payı vardır⁴.

Arap musikîsi melodilerinin güzelliği, bunların tenkit ve takdiri, eskiye sarılıp ona tabi olmak, İran-Rum mûsikîlerinin alınması gibi konular etrafında cereyan eden tartışmalarla doludur. Özellikle Yunanlılar'ın mûsikîye dair eserlerinin Arapça'ya tercümesinden sonra ortaya çıkan Kindî, bu ihtilafları ilmî olarak çözmüş ve Arap ruhunu sağlamlaştırmıştır. Mûsikîşinaslar ve şarkıcılar için mûsikî melodileri ve formlarında kullanacakları nazarî kaideler koymuştur. Dolayısıyla bu ilmin öğrencileri için kolay bir yol açmış ve ekol olmuştur. Ahvânî bundan dolayı Kindî'yi İslâm'da mûsikînin ilk okulunun sahibi olarak niteler ve Kindî ekolünün Fârâbî elinde gelişip İbn Sînâ'da zirvesini yaşadığını iddia eder⁵.

Farmer, Arap musikî tarihini dört kısma ayırır:

1-Eski Arap ekolü,

2-Grek şerhçileri ekolü,

3-Sistemciler,

4-Yeni mektep⁶.ve Kindî'yi Grek şerhçilerinden sayar⁷. Yusuf Şevkî de Kindî'nin Arap mûsikîsinde ilmî ekolün ilk kurucusu olduğunu belirtir⁸. Gerçekten de Arap rönesansının gerçekleştiği parlak bir devir olan hicrî üçüncü asırda mûsikî eserleri bize ulaşan ilk filozoftur. Musikî risâlelerinde o dönem mûsikîsinin günümüze kadar bilinmeyen yönlerini aydınlatmış ve nazariyat ile ilgili birçok

1. İzmirli, 79. Daha geniş bilgi için bkz., D'ertlanger, I, 272-273; Kâtip Çelebî, II, 903; Uludağ, 345.

2. Yusuf Şevki, *Risâletü'bnü'l-Müneccim*, 18.

3. Sâmi Hâfız, *Târîh*, 93.

4. Aziz Şevân, *el-Mûsîka*, 57.

5. Ahvânî, 164-165.

6. Farmer, *Masâdir*, 5.

7. Farmer, *Târîh*, 115.

8. Sâmi Hâfız, 13-14.

gerçekleri açıklamıştır. Kindî'nin antik Grek kitaplarının tercümelerinin neşrinde çalışan bir filozof olduğunda şüphe yoktur. Ancak tartışılacak konu onun Grekçe bilip bilmediği, bizzat tercüme yapıp yapmadığı veya yapılan tercümelemin tashi-hinde çalışıp çalışmadığıdır¹.

Eserlerinde nazarı birçok konuya el atan Kindî yaşadığı asırda Arapça lügatlerde bulunmayan birçok ilmî terimler kullanmıştır. Bunlar, nazarı mûsikîde büyük bir yer işgal eder². Bu yeni terimler meselesi belki de Mecdî el-Ukaylî'nin Kindî'yi mûsikî sahasında Grekler'i şerhedenler ekolünün ilk muallimi olarak nitelemesinde yatmaktadır³. Farmer, ilk ilmî mûsikî eserinin Halil b. Ahmed tarafından yazıldığını belirtir. *Kitabu'n-Nağam* ve *Kitabu'l-İkâ*. Fakat Kindî'nin eserlerinin bunlardan daha önemli olduğunu da belirtir. Bu görüş Ukaylî'nin görüşü ile çelişmez. Çünkü Farmer şarkı ve ritim formlarını koruyan Halil b. Ahmed, Yahya el-Mekkî, Füleih b. Ebi'l-Avra ve İshak el-Mevsilî'yi eski Arap ekolüne sokmaktadır⁴. Birçok terimin ilk defa kullanılması veya kapalı ifadelerin sıklığı belki de Kindî'nin ilk muallim olmasından kaynaklanmaktadır. Ukaylî eserinde devamla Kindî'nin iki rolünden bahseder:

1-Arap mûsikîsinin seyrini düzgün bir seviyeye oturtmuştur,

2-Grek müelliflerinin eserlerini şerhetmedeki rolü. Bu rolün isbatı olarak Berlin 5530 numarada kayıtlı olan *Risâle fi'-Luhûn ve'n-Neğam* isimli risâlesinde armonilendirilmiş ve ebced notasıyla yazılmış olan bir mûsikî eserini verebiliriz⁵. Bu olay Batılılarca armoninin babası sayılan Hockbald'dan tam ikiyüz yıl öncedir. İsfahanî de eserinde İbn Mahrez'in çift ses kullandığını ve melodilerin sadece tek seslerle tamamlanamayacağı sözünü ekliyor⁶.

Aynı zamanda bir matematikçi olan Kindî *Risâle fi Hubr* adlı eserinde mevcut notalar için konulacak tel uzunlukları ve kalınlıkları arasındaki oranları da hesaplamıştır. Uddaki nağmeleri tek tek isimlendirerek yerlerine koyar ve hesabını yapar⁷. Lachman ve Hifnî ortak yaptıkları tahkikte bu hesabı ortaya koymuşlardır⁸. Farmer de bunu gerçekleştirir⁹. Son olarak Zekeriya Yusuf bu üç müellif arasındaki ihtilafı çözümlenerek nihaî hesabı ikame etmiştir¹⁰. Kindî'nin eserleri bu sahada

1. Kaya, *Risaleler*, XX-XXI.

2. Sâmi Hâfız, 102.

3. Mecdî el-Ukaylî, *es-Sema'*, 188.

4. Farmer, *History*, 105-106.

5. Farmer, *Historical Facts*, 346-347.

6. *Eğânî*, V, 127.

7. Yusuf Şevkî, *Risâle*, 13-14.

8. Lachman-Hifnî, *Risale*, 4-5.

9. Farmer, *Historical Facts*, 386.

10. Zekerfya Yusuf, *Resâil*, 47.

yapılan ilk çalışmalardır. Kindî *Risâle fi Hubr'*unda mûsikînin yazımını (notasyon) ilk defa ele alan ve bunu gerçekleştiren bir filozoftur¹. Bunu herbir nağmeye ebced harflerinden birer remiz vererek gerçekleştirmiştir.

Sâmi Hâfız Kindî'nin derin ilmî tecrübesiyle mûsikîye de yöneldiğini ve risâlelerde mûsikîyi güzel bir şekilde tahlil ettiğini belirterek onun mûsikîye tesirlerini şu şekilde özetlemiştir:

1-Mûsikîye dair değerli eserlerin yazımı, duygu ve hislerin bu güzel sanatla etkilenmeleri,

2-Arap mûsikî dizisini 12 yarım sese ayırması (bu, bugünkü Avrupa dizisine tamamen uygundur),

3-Herbir yarım ses için isim vererek ud tellerinin ebced harfleriyle isimlendirilmesi,

4-Muasırları, daha önceki mûsikîşinaslar ve enstrümanlarla ilgili tarihî bilgiler vermektedir².

İslâmî düşünce tarihinde filozofumuzun katkısı olan bazı ilimlerde onu geçen alimler bulmak mümkündür. Fakat Kindî İslâm mûsikîsinin kaidelerini ilk vaz' eden kimsedir. Bir nevi Fârâbî ve İbn Sînâ'ya yol açmıştır. Onlar da bu ilmi geliştirmiş ve özetlemiştir. Öyle ki Kindî'nin katında mûsikî ancak kelime mânâsıyla kalmıştır. Bu, Kindî mûsikî ilmini mutlak olarak icad etmiş demek değildir. İran, Yunan ve Eski Mısırlılar'dan beri uzun bir geçmişi olan mûsikî ilmini Pitagorasçılar eserlerinde işlemişler, nazarf kaideler koymuşlar ve bu eserler Arapça'ya nakledilmiştir. Fakat bu Grek kültürü alınarak ğına (şarkı) hususunda Arabî zevke uygun bir şekilde İslâm mûsikîsine tatbik edilmiştir. Melodi ve çeşnilerde onlardan etkilenmekle beraber Abbasi Devleti sanatı, kültürü ve enstrümanlarıyla ileri bir seviyeye ulaşmıştır³. Özellikle melodilerdeki yenileşme çok daha önemlidir. Çünkü bu dönemlerde tanburun yaygınlaşması mûsikî ekollerini ikiye ayırmıştır:

1-Tanburîler,

2-Udîler.

Udiler mûsikî dizisini oluşturan dört perde bağı udu kullanıyorlardı. Nitekim Kindî de bunu tanini ve yarım tanini aralıklarıyla açıklıyordu. Tanburîler ise eski dört perde bağları arasına yerleştirilmiş izafi perdeler kullanıyorlardı. Bunlar "üç çeyrek mesafeler" olarak bilinen ve zayıf aralık seslerini veren perdelerdir. Aziz Şevan buradan hareketle Kindî'nin gayet açık bir şekilde Grekler'den yapılan

1. Bûzeyne, 12.

2. Sâmi Hâfız, 90.

3. Ahvânî, 161.

tercümelerden etkilendiğini belirtir ve şunu ekler: “Ne var ki Kindî bu bilgilerin üretilmesi ve Arap zevkiyle tatbiki hususunda uzman bir filozoftur.”¹

Farmer, Fârâbî’den bahsederken Kindî’nin Aristoteles, Aristoksenus, Euclid, Nicamachus, Ptolemi ve diğerlerinin Arapça’ya tercüme edilen eserlerinden büyük oranda faydalandığını belirtmektedir². Risâlelerinin birçok yerinde Grekler’den ve onların metodlarından behsaden Kindî *Risâle fi’l-Luhun*’unda Rumlar’ın kompozisyonda kullandıkları ustuhûsiyye denilen sekiz çeşniye benzeyen, sekiz makam modeli verir³. Büyük bir ihtimalle Kindî’nin bahsettiği bu çeşniler Rumlar’ın kompozisyonda kullandıkları sekizli çeşni grubundan Hypomicsolidian’a karşılık gelmektedir. Sekizinci çeşni olan Hypomicsolidian ilk çeşni olan Dorian’a benzemekle beraber aralarında oktav farkı vardır⁴.

Ahvânî, Kindî’nin aynı zamanda Sabîîler’den Yunan felsefesinden ve İskenderiye ekolünden de etkilendiğini iddia etmektedir. Zîrâ bu ekoller yer-gök, ulvî-süflî âlemler arasında bir bağın varlığına inanan ekoller arasındadır. Kindî ise âlemler arasındaki ilişkiye mûsikî cihetinden yaklaşarak kozmolojide mûsikîye bir yer açma çabası içine girmiştir. Ayrıca kozmolojik olayları mûsikî açısından değerlendirmeye tâbi tutmuştur⁵. Fârâbî bu ilişkiyi itiraf etmekten kaçınırken İbn Sînâ *Cevâmi’ İlmi’l-Musika* adlı eserinde buna asla iltifat etmeyeceğini belirtmiştir. Zîrâ İbn Sînâ orada bu görüşlerin özetlenerek kesintili bir şekilde kendilerine ulaştığını ve büyük bir ihtimalle Kindî’nin de bunlardan ilham aldığını yazmaktadır⁶. Kindî’nin keza Harran Sabîîleri ile de bazı benzerlikleri olduğunu belirtilmektedir⁷.

Burada kaynakların da belirttiği şekilde Kindî’nin Grek, Sabîî ve eski Mısır düşüncelerinden etkilendiği görüşü hakim rol oynamaktadır. İlk İslâm filozofu olarak isimlendirilen ve gelmiş geçmiş oniki büyük düşünürden biri olarak kabul edilen Kindî’nin yaşadığı dönem ve muhitte yaygın olan bu görüşlerden istifade etmemesi veya etkilenmemesi düşünülemezdi. Gerçekten tartışılacak konu Kindî’nin böylesi bir geçiş döneminde bu yabancı kültürleri aynen taşıdığı veya bunlardan istifade ederek sadece mevcut mûsikî kültürünü yansıttığıdır.

1 Aziz Şevân, 57.

2. Farmer, “On the Writers on Music in Western Europe”, *JRAS*, 1932, II, 562.

3. Bkz. EKLER, 77.

4. “Modes”, *Grove’s Dictionary*, V, 797-799.

5. Ahvânî, 187-188.

6. İbn Sînâ, *Cevâmi’ İlmi’l-Mûsika*, 35.

7. Corbin, 237.

İzmirli İsmail Hakkı Kindî'nin kompozisyon, usûl ve mûsikî sanatı üzerinde değerli eserler yazdığını belirttikten sonra parlak bir şair olduğunu ve ud üzerine eserler yazdığını belirtmektedir¹.

Kindî mezkûr risâlelerinde mûsikî konusunu birçok açılardan ele alır. Bazan felsefî yönden inceler ve felsefî terimler kullanır; bazan matematiksel olarak inceler ve matematik terimleri kullanır; bazan da mûsikî açısından ele alarak musikî terimleri kullanır². Mûsikînin bir ilim dalı olarak kurulduğu bu dönemde nazariyata ait ilk eserlerini veren Kindî'nin mûsikî risâlelerinde mânâsı kapalı birçok teknik terim mevcuttur.

B. RİSÂLELERDE GEÇEN MÛSİKÎ MESELELERİ

1-Ud

İbn Hordazbe'nin *Kitâbu'l-Lehv ve'l-Melahî* adlı eserinden öğrendiğimize göre Araplar udu "kinnâre" veya "mizher" adlarıyla da isimlendirmişlerdir³. Tarihi boyunca şark mûsikîsinde geniş bir kullanım alanı olan udun mucidi veya ortaya koyanı hususunda birçok rivayetler vardır. Nuh (as.)'a⁴, Adem'in altıncı neslinden olan Lâmek'e⁵ dayandıranlar olduğu gibi, Farmer'de Arapların udu Hîreliler'den aydığını iddia eder⁶. Hıfî ise udun antik zamanlardan kaldığını, antik Mısırlılar'ın udu M.Ö. 1600 yıllarından beri kullandıklarını iddia eder ve bu iddiası için Berlin'deki Mısır Müzesi'nde muhafaza eden bir lahitte bulunan udu delil gösterir⁷.

Tarihi boyunca birçok şekil değiştiren ud, Kindî'nin yaşadığı dönemlerde bugünkü şeklinden yaklaşık olarak üç çeyrek boy daha küçüktü⁸. Zîrâ Kindî'nin bildirdiğine göre bir telin uzunluğu otuz parmak (takriben 35 cm.) ölçüsündedir⁹. Tip olarak bugünkü uddan çok farklı olmayan udun Araplar arasındaki lakabı

1. İzmirli, 83.

2. Bûzeyne, 359.

3. Ebî Tâlib el-Mufaddal, 28, 42. Araplar'da udun Târîhi için bkz., Siyanât Mahmûd Hamdî, *Târîh Âleti'l-Ûd ve Sınâatuhu*, Kahire 1978, 20-35.

4. Muhammed Kâmil Hul'î, *Kitâbu'l-Mûsika's-Şarkî*, Kahire 1904, 13; Mona Sancaktar, *Târîhu'l-Âlât*, 46.

5. Mes'ûdî, IV, 220.

6. Farmer, "An Old Moorish Lute Tutor", *JRAS*, 1930, II, 350-351.

7. Hıfî, *İlmü'l-Âlât*, 73.

8. Ahvânî, 17; Jenkins and Olsen, 33.

9. Z. Yuşuf, *Musika'l-Kindî*, 9.

“meliku’l-alât” (enstrümanların kralı) dır¹. Özellikle filozofların ve mûsikî âlimlerinin nazariyatlarını ifadede kullandıkları udu Kindî’nin kendi ifadesiyle şöyle görürüz: “Udun en geniş kısmının boyuna oranla 1/3 oranında olması gerekir. Zîrâ burası udda olması gereken en geniş kısımdır. Tellerin geldiği tarafa doğru udun köprüsünün eninin üç parmak üzere olması gerekir. Bundaki sebep tellerin vuruş yerlerini çevreleyen şeylerdir. Zîrâ bu bölge uddaki en çok geniş ve en güzel ses veren bölgedir. Keza, yapısının gayet ince olması ve bu inceliğin bütün cüzleri kapsaması gerekir. Göbekte bir yer kalın bir yer ince olmamalıdır. Çünkü cüzler arasındaki bu tür bir farklılık tellerin akordunun ve notalar arasındaki ahengin bozulmasına yol açar.”² Aynı risâlenin bir başka yerinde eskilerin udu bir ağaca silindir şeklinde olan gövdesini ikiye yarararak elde ettiklerini ve herbir yarıya Arapça’da “dal, parça” mânâsına gelen “ûd” ismini verdiklerini, bunu da yörlüğünün yarısına benzettiklerini ifade eder³.

Şark mûsikî tarihindeki tartışmalı konulardan biri de udun telleri ve sayılarıyla ilgilidir. Bu tartışmaların ötesinde konumuz gereği Kindî’de kullanılan udu şöylece tavsîf edebiliriz: Kindî’nin udu pratikte dört tel, nazariyatta ise hâdd veya zîr sâni diye isimlendirilen bir telin ilavesiyle beş tellidir. Kindî, Fârâbî, İbn Sînâ, İbn Zeyle ve İhvân-ı Safâ’da udun bu beşinci telinden sadece nazariyatta bahsetmişler, pratikte kullanmamışlardır⁴. Ayrıca risâlelerinde Kindî devamlı “destâne” denen perde bağlarından bahseder. Bugünkü udlarda kullanılmayan perde bağlarının o günün udunda mevcut olduğunu görmekteyiz. Udun pratikte beşinci telinin kullanılması ve ilavesi, miladî dokuzuncu asında Endülüs’te yaşayan Ziriyab’a aittir⁵. Kindî ve diğerlerinin sadece nazariyatta bu beşinci teli farzetmelerinin sebebi iki oktavlık ses dizisini ud üzerinde gösterebilmek amacına mâtuftur⁶. Şimdi sırasıyla bu tellerin isimleri ve Kindî’nin bildirdiği şekilde yapılarını sayalım:

1-Bam: Aslı Farsça bir kelime olan bam, “sabahın nuru” demektir. Udun en kalın telinin ismidir. Bam teli her tarafı birbirine eşit olan dört kat bağırıktan sarılmış bir teldir. Siyah renklidir.

1. Hıfî, 73.

2. Bkz., EKLER, 63.

3. Bkz., EKLER, 76.

4. Farmer, “The Origin of the Arabian Lute and Rebec”, *JRAS*, 1930, IV, 772-773; Amnon Shiloah, “L’epitre Sur la Musique Des İhvan al-Safa”, *Israel Orientalizm*, Jerusalem 1971, 181/161-162.

5. Ahmed eş-Şa’ravî, “Ziryâb el-Bağdadî, Musikaru’l-Endülüs”, *Mecmeu’l-Müerrihu’l-Arabî*, Bağdat 1980, XIII, 144-145.

6. S. Elkholy, 90. Ayrıca bkz., İbn Zeyle, *el-Kâfi fi’l-Musika*, (thk. Z. Yûsuf), Kahire 1964, 275; İbnu’l-Müneccim, *Kitabu’n-Nağam fi’l-Mûsika*, (thk. Y. Şevkî), Kahire 1972,, 4.

2-Mesles: Arapça bir kelime olan mesles, üçlü mânâsına gelmektedir. Udun bamdandan sonra gelen ikinci telidir. Bam teli gibi bağırsaktan ama üç katının bükülmesiyle elde edilir. Beyaz renklidir.

3-Mesna: Arapça bir kelime olan mesna ikili mânâsına gelmektedir. Meslesten sonra gelen üçüncü teldir. İki kat ibrişimin güzel ve eşit bir şekilde bükülmesiyle elde edilir. Kırmızı renklidir.

4-Zîr: Aslı Farsça olan zîr en aşağı demektir. udun dördüncü ve en aşağıdaki telidir. Bu da bağırsağın bir katına eşit olacak derecede bir kat ibrişimden elde edilir. Sarı renklidir.

Beşinci tel olan hâd, pratikte kullanılmadığı için hakkında hiçbir bilgi verilmemiştir. Yukarıda görüleceği üzere uddaki Farsça isimler Araplar'ın udu İranlılar'dan aldığı şeklindeki iddiayı doğrulamaktadır¹. Udun icrasını Hîreliler'den ilk öğrenen Arap Nadr b. Haris'dir. Hîre sarayında bunu öğrenip Mekke'ye dönmüş ve ahaliye de öğretmeye çalışmıştır. Udla İran şarkılarını söyleyen de ilk defa Said b. Miscah olmuştur². Ayrıca kaynaklarda somut bir bilgiye rastlamadığımız ancak tartışmaları süren tellerin isimleri konusu vardır. Meselâ ikinci tele niçin üçüncü mânâsına gelen mesles denmektedir? vb. gibi. Kanaatimizce bu isimler tellerin sıra numaralarıyla değil, tellerin bağırsak bükümleriyle isimlendirilmiştir. Yani mesles teli üç kat bağırsaktan yapıldığı için üçlü mânâsına gelen mesles adını almıştır; mesnâ teli de iki kat ibrişimden yapıldığı için ikili mânâsına gelen mesnâ adını almıştır. Kindî *Risâle fi'l-Luhun* adlı eserinde tellerin yapısı hakkındaki bilgileri verdikten sonra bunu sebepleriyle de izah eder. İlk ikisinin bağırsaktan, son ikisinin ibrişimden yapılmasının sebebi olarak Kindî iki noktaya değinmektedir:

1-Mesnâ ve zîr sesleri daha incedir. Dolayısıyla ibrişimin tınısı saflığına ihtiyaçları vardır.

2-İbrişim gerilmeye bağırsaktan daha müsaittir³.

Uddaki perdelere ve tellerin akorduna geçmeden önce Kindî'nin *Risâle fi'l-Eczâ* adlı eserinde ud tellerini tek tek ele alırken verdiği tabiattaki karşılıklarını bir şema halinde göstermek istedik. Zîrâ şema uzun anlatımları da önleyecektir⁴. Burada Kindî'nin Pitagorasçılar'ın tesiriyle her şeyi dört ve on sayısı üzerine bina ederek açıklama çabası ve Ethos Doktrini açıkça görülmektedir. Dikkat edilecek olursa tellerin toplam büküm sayısı da on sayısını vermektedir (4+3+2+1=10). Eski Arap

1. Farmer, "The Origin", *JRAS*, IV, 769.

2. İbn Nubâte, 148-149.

3. Farmer, "The Structure of the Arabian and Persian Lute in the Middle Ages", *JRAS*, 1939, I, 46.

4. Bkz., Üd bölümü.

filozofları ve alimleri mûsikîyi kozmolojik sistemin bir parçası olarak tasavvur ediyorlardı¹. Farmer bu etkinin sadece bir felsefeye irca edilemeyeceğini, bunda Har-ran'daki Sabîler'in, antik Sâmi düşüncesinin, Bizans ve antik Grek nazariyelerinin de tesiri olduğunu söylemenin daha doğru olacağını belirtir².

Şemadan da görüleceği üzere Kindî, tellerin hemen tüm karşılıklarını vermiştir. Aynı zamanda bu tellerin psikolojik ve fizyolojik olarak insan üzerindeki etkilerine de değinmiştir. Bu konuyu uzmanlarına bırakarak bizi asıl alâkadar eden perdeler ve akord konusuna girelim. Tellerin akordunu Kindî bizzat şöyle anlatır:

1-Bam: Bam teli diğerleri için esas teşkil eder ve hançerenin en geniş yerinden çıkan sese uygun olarak akord edilir. Bundan dolayı bam telinin tellerin en üstüne gerildiğini ifade eder.

2-Mesles: Serçe parmak bam telindeki pozisyonuna getirilir ve meslesin burgusu gerilir; her iki tele de vurulur, sesler eşitlenince meslesin akordu yapılmış demektir.

3-Mesnâ: Serçe parmak mesles telindeki yerine konur ve mesnânın burgusu bu sese eşitleninceye kadar gerilir. Böylece mesnânın akordu elde edilmiş olur.

4-Zîr: Serçe parmak mesnadaki yerine konur ve zîrin burgusu bu sese eşitleninceye kadar çekilir. Böylece zîrin akordu da yapılmış olur³.

Tamamen dörtlüler üzerine kurulan Kindî'nin akord sistemi udunun yapısından da kaynaklanmaktadır. Zîrâ uddaki herbir tel dörtlü aralık sistemiyle bölünmüş ve yerleri buna göre tesbit edilmiştir⁴. Kindî'den önce İshak el-Mevsilî, daha sonra Ali b. Yahya (ö. 912), Fârâbî ve İhvân-ı Safâ'nın akord sistemi de aynıdır⁵. Kindî başka akord şekillerinden de bahseder. Büyük akordunu porte üzerinde göstermek istersek şöylece gösterebiliriz:



1. Farmer, *el-Musika ve'l-Ġina fî Elf Leyle ve Leyle*, (trc. Hüseyin Nassâr), Beyrut 1980, 27-28.

2. Farmer, *Târîh*, 131.

3. Bkz., EKLER, 65.

4. Farmer, *Historical Facts*, 241.

5. Farmer, *Historical Facts*, 329-332; Farmer, "An Old Moorish Lute Tutor", *JRAS*, 1930, II, 358.

Bizzat Kindî I. Risâlesi'nde uddaki perdeleri ebced notalarıyla şu şekilde verir:

Bam	Mesles	Mesnâ	Zîr	Hâdd
A ا	D و	G ك	C د	F ط
B b ب	E b ز	A b ل	C# هـ	F# ی
B ج	E ح	A ا	D و	G ك
C د	F ط	B b ب	E b ز	A b ل
C# هـ	F# ی	B ج	E ح	A ا
D و	G ك	C د	F ط	B b ب
‡	‡	‡	‡	B ج

Şemadan görüldüğü üzere Kindî her bir teli dört temel ses üzerine binâ ediyor: Dörtlü sistem. Bu sistem dört esas ses ve üç aralıktan oluşmaktadır. Bir oktavlık dizide oniki ses bulunan bu sistem bugünkü Batı müziği sistemine uygundur. Kindî'nin bu sisteminin nereye dayandığı tartışma konusudur. Farmer yaptığı çalışmalarda Kindî'nin bu uduyla İshak el-Mevsilî, Fârâbî ve İbn Sînâ'daki ud sistemlerini karşılaştırmalı olarak göstermiştir¹. Buradan anlaşılan şeylerden bir diğeri de udun en kalın teli olan bam telinin o zamanlar kullanıldığıdır². Bütün bu bilgileri verdikten sonra Kindî'nin iyi bir ud icracısı olduğu uzak bir ihtimal değildir.

Günümüzde Arap-İslâm âleminde kullanılan udun şekli, yapısı, perdeleri ve akordu için Ahmed Efendi Eminü'd-Dîk'in eseri kaynak olarak alınmaktadır³. Uddaki perdeleri ve perde isimlerini de şöylece gösterebiliriz:

¹. Farmer, "The Lute Scale of Avicenna", *JRAS*, 1937, II, 246-257; *Historical Facts*, 313; "Musiqi", *El*, III, 753.

². Hifnî, *İshak el-Mevsilî*, 198.

³. Ahmed Efendi Eminü'd-Dîk, *Neylu'l-Erip fi Musika'l-Ifrinc ve'l-Arab*, Bulak 1320, 34-37.

Ebcedî Remiz-ler	Açık İfade-leri	Batı Müziğ Remz.	Arapça İfadeleri	Parmak Pozisyonları	Kindî'nin Verdiği İsimler
ج	Si	B	-	-	-
ب	Si b	B b	Hınsıru'l-Hâd	5. tel 4. parmak	Sâlisetü hâddeti'l-haddât
ا	La	A	Bınsıru'l-hâd	5. tel 3. parmak	Karîbe min hâddeti'l-haddât
ل	La b	A b	Vusta'l-hâd	5. tel 2. parmak	Karîbe min hâddeti'l-haddât
ك	Sol	G	Sebbâbetü'l-hâd	5. tel 1. parmak	Haddeti'l-haddât
ی	Fa #	F #	-	-	-
ط	Fa	F	Hınsıru'z-zîr / mutlaku'l-hâd	4. tel 4. parmak / 5. telin açık hali	Sâlisetü'l-haddât
ح	Mi	E	Bınsıru'z-zîr	4. tel 3. parmak	Karîbe min mukaddimeti'l-haddât
ز	Mi b	E b	Vusta'z-zîr	4. tel 2. parmak	Karîbe min mukaddimeti'l-haddât
و	Re	D	Sebbâbetü'z-zîr	4. tel 1. parmak	Mukaddimeti'l-haddât
هـ	Do #	C #	-	-	-
د	Do	C	Hınsıru'l-mesnâ / Mutlaku'z-zîr	3. tel 4. parmak / 4. telin açık hali	Salisetü'l-avsât
ج	Si	B	Bınsıru'l-mesnâ	3. tel 3. parmak	Karîbe mine'l-vusta
ب	Si b	B b	Vusta'l-mesnâ	3. tel 2. parmak	Karîbe mine'l-vusta
ا	La	A	Sebbâbetü'l-mesnâ	3. tel 1. parmak	Vustâ
ل	La b	A b	-	-	-
ك	Sol	G	Hınsıru'l-mesles / Mutlaku'l-mesnâ	3. tel 4. parmak / 3. telin açık hali	Sâlisetü'l-avsât
ی	Fa #	F #	Bınsıru'l-mesles	2. tel 3. parmak	Karîbe min mukaddimeti'l-avsât
ط	Fa	F	Vusta'l-mesles	2. tel 2. parmak	Karîbe min mukaddimeti'l-avsât
ح	Mi	E	Sebbâbetü'l-mesles	2. tel 1. parmak	Mukaddimeti'l-avsât
ز	Mi b	E b	-	-	-
و	Re	D	Hınsıru'l-bam / mutlaku'l-mesles	1. tel 4. parmak / 2. telin açık hali	Sâlisetü'l-mukaddimât
هـ	Do #	C #	Bınsıru'l-bam	1. tel 3. parmak	Karîbe min mukaddimeti'l-mukaddimât
د	Do	C	Vusta'l-bam	1. tel 2. parmak	Karîbe min mukaddimeti'l-mukaddimât
ج	Si	B	Sebbâbetü'l-bam	1. tel 1. parmak	Mukaddimeti'l-mukaddimât
ب	Si b	B b	-	-	-
ا	La	A	Mutlaku'l-bam	1. telin açık hali	Mefrûda

2-Notasyon (Tedvînu'l-Mûsika)

Araplar'ın tedvînu'l-mûsika olarak isimlendirdikleri notasyon (mûsikînin yazımı), kulak vasıtasıyla algıladığımız şeylerin göze hitap eden şekillerle ifade edilmesidir. En eski yazım şekli kulağa dayanmaktadır. Notasyon sayesinde mûsikî kültürü kaybolmaktan kurtulmuş ve nesilden nesile aktarılmıştır¹.

Sekiz ritmik modeli anlatan ve udu en ince ayrıntısına kadar tavsif eden Kindî bunlarla yetinmeyerek İslâm mûsikî tarihinde ilk mûsikî notasını da icad eden kimse olmuştur². Arap harflerinin özelliğinden yararlanarak ebced harfleri üzerine tesis ettiği nota sistemi "ebced notası" olarak hâlâ anılmaktadır. Kindî'den önceki mûsikîşinasların eserlerinin yokluğu sebebiyle rastlamadığımız böyle bir ameliyeyi daha sonraları farklı bir şekilde Safiyyuddin Urmevî'de görmemiz mümkündür³. Burada İsfahanî'nin *Eğânî*'sinde aktardığı bir rivayeti almak uygun olacaktır: "İshak el-Mevsilî bir beste yapıp Halife İbrahim b. el-Mehdî'nin dikkatine sunmak üzere bu besteyi, şiiri, ritmi, genişlemesi, parmak baskı yerleri, pozisyonları, taksimatı, bölümleri, nağme çıkış yerleri, karar perdeleri ve ölçüleri ile ona yazdı."⁴ İsfahanî'nin bu rivayetinden anladığımız kardarıyla Kindî'den önce bu coğrafyada notasyona dair bazı usuller kullanılıyordu. Kindî'ye kadar Orta Asya'da Türkler, antik Mısırlılar ve Yunanlılar'ın değişik nota sistemleri kullandıkları ortadadır. Belki de Kindî'nin kullandığı ebced sistemini -yabancı medeniyetlere vukufu düşünülürse- Yunan alfabe notasından yararlanarak kurduğu ileri sürülebilir⁵.

Kindî, yedi nota olduğunu, bundan fazla veya eksik olduğunu ileri süren görüşlerin yanlış olduğunu belirtir ve bu notaları şöylece sayar:

- 1-Mutlaku'l-bam: A (la).
- 2-Sebbabetü'l-bam: B (si)
- 3-Vusta'l-bam / Binsıru'l-bam: C (do)
- 4-Hınsıru'l-bam / Mutlaku'l-mesles: D (re)
- 5-Sebbabetü'l-mesles: E (mi)
- 6-Vusta'l-mesles / binsıru'l-mesles: F (fa)
- 7-Hınsıru'l-mesles / mutlaku'l-mesnâ: G (sol).

1. Şehrazat Kasım Hüseyin, *el-Musika'l-Arabiyye*, Beyrut 1981, 13-15.

2. Ahvânî, 180.

3. M. Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Târîhi*, Ankara 1986, II, 116.

4. *Eğânî*, IX, 54-56.

5. Yılmağ Öztuna, *Türk Musikisi, Teknik ve Târîh*, İstanbul 1987, 58.

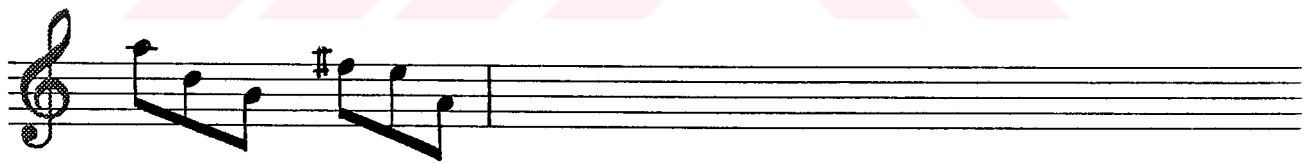
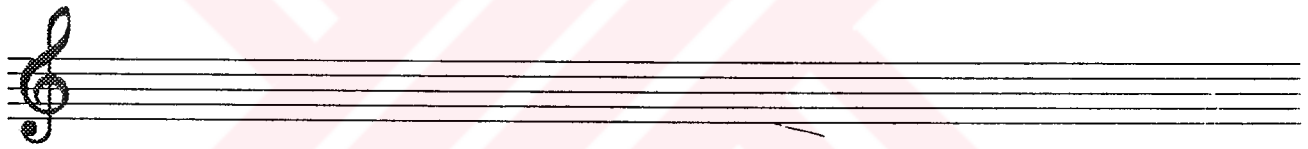
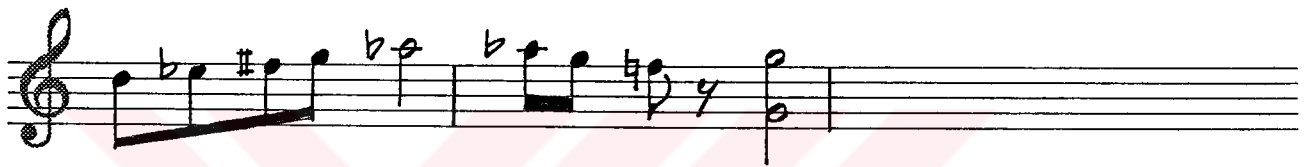
Kindî bu yedi sesin oluşturduğu dizideki notaları “el-usûlü’l-kibari’t-tâmme” olarak isimlendirmektedir.

Kindî’nin oluşturduğu mûsikî sistemi ara seslerle birlikte oniki ses üzerine kurulmuştur. Kindî bunu “Cem’ullezi bi’l-küll” diye isimlendirir. Bu sistemde başlangıç sesi ile son ses (oktav) keyfiyet itibariyle birbirlerinin aynıdır. Kindî’nin bu oniki sesi bam ve mesles telleri üzerindedir. Kindî iki oktavlık yani 24 seslik sistemi ud üzerinde gösterebilmek için uda beşinci bir tel ilave etmiştir. Bam ve mesles telleri üzerindeki asıl yedi notayı “neğamu’s-seb’u’l-evâil” (ilk yedi nota); mesnâ ve zîr telleri üzerindeki oktavlarını da “neğamu’s-seb’u’l-evâhir” (son yedi nota) olarak isimlendirmiştir. Şimdi Kindî’nin tesbit ettiği bu oniki sesi ve bunların ebced sistemindeki karşılıklarını gösteren şemayı sunalım.

1	ا	A	La	Mutlaku’l-bam
2	ب	B b	Si b	-1
3	ج	B	Si	Sebbabetü’l-bam
4	د	C	Do	Vusta’l-bam
5	هـ	C #	Do #	Bınsıru’l-bam
6	و	D	Re	Hınsıru’l-bam / Mutlaku’l-mesles
7	ز	E b	Mi b	-
8	ح	E	Mi	Sebbabetü’l-mesles
9	ط	F	Fa	Vusta’l-mesles
10	ی	F #	Fa #	Bınsıru’l-mesles
11	ك	G	Sol	Hınsıru’l-mesles / Mutlaku’l-mesnâ
12	ل	A b	La b	-

Kindî ilk risâlesi olan *Risâle fi Hubr’*unda mûsikî dizisini ve uddaki perdeleri anlatırken ebced nota sistemini kullanmıştır. Bundan ayrı olarak *Risâle fi’l-Luhûn’*unda bu nota sistemiyle bir müzik parçası aktarmaktadır. Bu eser belki de günümüze ulaşabilen en eski kompozisyon çalışmasıdır. Risâlede bunları şematik olarak değil, nesir olarak ifade eden Kindî’nin aktardığı bu eser üzerinde şark mûsikîsi nazariyatı ve bilhassa prozodosi konusunda uzman olan H. G. Farmer bir çalışma yapmış ve günümüz notasıyla bunu yayınlamıştır².

1. NOT: Mücenneb perdelerine 1. veya 2. parmakla da basılabilir. Diğer perdelerle karışmaması için bu perdelere parmak pozisyonu açısından Kindî isim vermemiştir.
2. Farmer, *Historical Facts*, 346-347.



Kindî bu parçayı armonilenmiş bir şekilde sunmaktadır. Burada şunu belirtmeliyiz ki Batı armoniyi Kindî'den birbuçuk asır sonra yaşayan Huckbald'a da yandırmakta ve onu armoninin babası saymaktadır. Halbuki Kindî armoniyle uğraşmak bir yana bize armonilendirilmiş bir mûsikî parçasını aktarmaktadır¹.

3-Ritim (Usûl)

Kindî'nin mûsikî risâlelerinde "ikâ" ismiyle zikrettiği ritm, vuruşlarının kıymetleri birbirine eşit veya eşit olmayan fakat mutlaka kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen muayyen kalıplar halindeki sayı veya vuruş gruplarına denir. Kısaca ifade etmek gerekirse ikâ', zamanın kalıplaşmış şeklidir².

Mûsikînin ana esaslarından biri olan ritim ve ritim şekilleriyle (ritmik modeller) Kindî'nin mûsikî risâlelerinde de karşılaşıyoruz. Kendi zamanında kullanılan sekiz ritmik modeli sayıp bunların tariflerini vermektedir. *Kitâbu'l-Musavvitât* adlı risâlesinde bunları sayıp tariflerini verirken, *Risâle fi Eczâ'* sında ise tariflerine binâen ritimlerin hangi şiirlere uygulanacağı ve bunlar arası geçkilerden, bunların sıralamasından bahsediyor³. Kindî sırasıyla şu ritimlerden bahsetmektedir:

- 1-Sakîl evvel,
- 2-Sakîl sâni,
- 3-Mahûrî,
- 4-Hafif sakîl,
- 5-Remel,
- 6-Hafif remel,
- 7-Hafif hafif,
- 8-Hezec⁴.

Ritmi, zamanın kalıplaşmış ifadesidir, tarifine uygun bir şekilde tanımlayan Kindî bunları genel olarak "en-nisebü'z-zemaniyye" (zamansal oranlar) olarak isimlendirmiştir.

¹. Geniş bilgi için bkz., Owen Wright, *The Modal System of Arab and Persian Music AD 1250-1300*, London 1978, 23; D'ertlanger, II, 256; Farmer, *Historical Facts*, 61-62, 88-89, 94-95, 312-314; *History*, 106-107; "An Old Arabian Modes", *JRAS*, 1965, III, 100; "The Old Arabian Melodic Modes", *JRAS*, 65, III, 99; "An Old Moorish", *JRAS* 1932, II, 387-388; Mecdî el-Ukaylî, *es-Sema'*, 58.

². İsmail Hakkı Özkan, *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*, İstanbul 1987, 557.

³. Bkz., EKLER, 48.

⁴. Remel ve hezec Araplara ait eski ritmik modellerdendir. Bkz., *Eğani*, I, mukaddime.

Hulefâ-i Raşidîn döneminde dört tane olan ritmik modellere (sakil evvel, sakil sani, hafif sakil, hezeç) Abbasi döneminin başlarında iki tane daha (remel ve hafif remel) eklenmiştir. IX. yy.da ise sekiz tane ritmik model sayıldığını görüyoruz¹. Farmer, Emevî-Abbâsî dönemlerinde ritimlerin büyük bir farklılık arzemediklerini, en açık farkın remel tanburî yerine, hafif hafifin getirilmesi olduğunu bildirir². Muhammed Haşim, hafif hafif usûlünden sadece Kindî'nin bahsettiğini bildirmektedir³. Müellif bunun için Isfehanî'nin (ö. 967) *Kitabu'l-Eğânî*'sini kaynak göstermektedir. Isfehanî'nin döneminde yedi ritmik model sayılır. Kindî'den bir asır sonra yaşayan Isfehanî'de eksik olan veya ismi geçmeyen usûl hafif hafif usûlüdür⁴. Kindî'den sonra yaşayan meşhur mûsikîşinaslardan Fârâbî, İbn Sînâ, İhvân-ı Safâ ve İbn Sînâ'nın talebesi olan İbn Zeyle'nin yaptığı ritim tarifleri aynı şeyleri ifade etmektedir. Bu da "en-nisebü'z-zemâniyye" (zamansal oranlar) dır. Sayı olarak bunların hepsinde ritmik model sayılmakla beraber, bunların farklı düzümlerden meydana geldikleri anlaşılmaktadır⁵.

Bütün bunların kaynağı araştırıldığında karşımıza Araplar'da arûz ilminin kurucusu olarak bilinen Ahmed b. Halil el-Ferahîdî (ö. 791) çıkmaktadır. Farmer'ın bildirdiğine göre Halil'in şu anda kayıp olan iki eseri vardır: 1-*Kitâbu'n-Nağam*, 2-*Kitâbu'l-İkâ'*. Bu ikinci eser ritme dair yazılmış ilk ilmî eserdir. Hatta Farmer Halil'in İkâ' ilminin mucidi olabileceğini belirtir⁶. Yani İshak el-Mevsilî ve sonrakilerin ritimlere dair kullandıkları terimlerin ilk vaz edicisidir⁷. Zîrâ İbn Hordazbe *Kitabu'l-Lehv*'inde İshak b. İbrahim el-Mevsilî'den aldığı ritmik modelleri aktarmaktadır ve bunların aynısı Kindî'de de mevcuttur⁸. Gerek Mevsilî gerek Kindî ve gerekse diğerlerinin İkâ' ilmindeki terimleri ve kaideleri aslında arûz ilmine dayanmaktadır⁹. Kindî'den hareketle; Kindî aruz kalıplarını oluşturan "sebeb, veted ve fasıla"dan bahsetmekte, bunların açık-kapalı hecelerini anlatıp, tariflerini yaparak şekillendirmektedir¹⁰. Şiir, melodi, ritm bütünlüğünü hiç bozmayan Kindî bu ritimlerle bestelenmiş şiir örneklerini de sunmaktadır. Başlı başına bir araştırma

1. Ahvânî, 180.

2. Farmer, *Târîh*, 126.

3. el-Hâcc Muhammed Haşim, *Hallu Rumûzû Kitâbi'l-Eğânî*, (thk. Hâşim Muhammed Receb), Bağdat 1967, 38.

4. el-Hâc, 26.

5. Fârâbî, *Musika'l-Kebîr*, 1029-1063; İbn Sînâ, *Cevami'*, 81; İhvân-ı Safâ, *Resâil*, 196-202; İbn Zeyle, *el-Kâfi fi'l-Musikâ*, 23. Fârâbî'de ikâ' için ayrıca bkz., Eckhand Nevbauer, "Die Theorie vom İqa", *Orients*, no. 134, Leiden 1994, s. 103-173.

6. Farmer, *Masûdir*, 21-22.

7. Ali ez-Zebidî, "Halîlu'l-Musikâr", *el-Mevrid*, IV, 24.

8. İbn Hordâzbi, *Muhtar min Kitabi'llahi ve'l-Melahi*, 54-55.

9. Nihad M. Çetin, "Aruz", *DİA*, III, 424-425.

10. Bkz., EKLER, 38.

konusu olan bu mesele üzerinde bazı eser isimleri vererek¹. Kindî'nin usulleri nasıl tarif ettiğine bakalım:

1-Sakil evvel: Peşpeşe üç nakra ve sakın bir nakra, usul başa döner².

2-Sakil sâni: Peşpeşe üç nakra; sakın bir nakra, hareketli bir nakra, usûl başa döner.

3-Mahûrî: Aralarına bir nakra zamanı girmesi mümkün olmayan peşpeşe iki nakra; tek bir nakra; sonu ve başlangıcı arasında bir nakra zamanı.

4-Hafif sakîl: Aralarına bir nakra zamanı girmesi mümkün olmayan peşpeşe iki nakra; aralarında bir nakra zamanı olan iki tane üçerli nakra grubu.

5-Remel: Münferid bir nakra ile başlar, aralarına bir nakra zamanı giremeyen peşpeşe iki nakra ile devam eder, sonu ile başı arasında bir nakra zamanı vardır.

6-Hafif remel: Üç tane hareketli nakra, sonra usûl başa döner.

7-Hafif hafif: Aralarına bir nakra zamanı giremeyen peşpeşe iki nakra, herbir çift nakra arasında bir nakra zamanı.

8-Hezec: Aralarına bir nakra zamanı giremeyen peşpeşe iki nakra, herbir çift nakra arasında iki nakra zamanı.

Mûsikînin bir canlı üzerindeki tesirlerini risâlelerinde işleyen Kindî, ritimlerin de canlılar üzerindeki tesirlerine yer yer değinmiştir. Meselâ melodi türlerini günün zaman dilimlerine göre eşleştirmiş ve bu dilimlere uygun gelen ritmik modelleri de sıralamıştır. Bunun örnekleri şöylece aktarabiliriz:

1-Sabah öğle arası; yücelik, cömertlik ve iyiliğe dair ritimlere hastır; bu da sakil evvel ve sânidir.

2-Öğle vakti (nefsin zinde olduğu zaman); atik ve güçlü ritimler, bu da mahurîdir.

3-Günün sonu (nefsin sakın olduğu zaman); hezec, remel ve hafif gibi neşeli, hareketli ritimler.

1. Geniş bilgi için bkz., Fârâbî, *Kitabu'l-Musika'l-Kebir*, 1072-1075; Salih Mehdî, *İkâatu'l-Arabiyye ve Eşkâliha*, Tunus 1990, 11-12; Mihail Halilullah Verdî, *Felsefetu'l-Musika'l-Şarkiyye*, 465; Adnan ibn Zerbîl, "el-İkâatu'l-Arabiyye", *el-Mevrid*, 1984, XIII, 13-14.

2. Nakra: Arap dilinde vurma, vuruş manalarına gelmektedir. Kindî'den sonraki nazariyatçıların da kullandığı ve birim vuruş zamanı da denilen nakra kelimesine Hızır b. Abdullah'ın Edvar'ında da bu manasıyla rastlanmaktadır. Hızır b. Abdullah nakrayı şöyle tarif eder: "Bil ki nakra deyu ilm-i ğınada darba eydürler, eli eli vurmak gibi. Ya eli defevurmak gibi ya bir nesne kible urmak gibi. Nitekim ilm-i ğınada ten demek bir nakradır. Tenen demek iki nakradır." Sadrettin Özçimi, *Hızır b. Abdullah*, 112, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi); Nuri Özcan, "Darb", *DİA*, VIII, 486.

Muhammed Haşim araştırmasında Kindî, Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Zeyle arasında bu ritmik modellerin düzümlerindeki farklılıklara ayrıntılarıyla yer verir¹.

Risâlelerden görüldüğü üzere Kindî ikâ'yı öncelikle melodik, şiirsel ve müziksel ikâ' olmak üzere üçe ayırır. Daha sonra bunların notasyonu ve zamansal orantılarını sağlamak için şiirsel ikâ'ları temel alarak bunları bu şekilde özetler. Zîrâ Araplar'da bir şiir beyti sebep, vetet ve fasılaları müstemildir. Sebep; bir nakra ve bir imsâk (es-sus) dır. Bu da bir müteharrik (sesli), diğeri sakın (sessiz) iki harften oluşur. Hel, bel, kum (هل ، بل ، قم) gibi. Bir şiir beytindeki karşılığı fu' فع dur. Daire (0) harekelinin, çizgi ise (-) sakın olan harfin karşılığıdır v.s. Bu minval üzere Kindî, bu yazım yoluyla sekiz ritmik modeli anlatmaktadır².

4-Cinsler ve Makamlar

Kindî, risâlelerinde bize üç tane cinsten ve bunların yardımıyla oluşan sekiz makamdan bahsetmektedir³.

1-Tanini cinsi: Diyatonic⁴:

Tetrakord bu cinsten şöylece taksim edilir.

Tanini aralığı + tanini aralığı + bakiyye (fadla) = tetra kord⁵.

$204 + 204 + 90 = 498$ ⁶.

2-Levnî cinsi: Kromatik⁷:

Birbuçuk tanini + Bakiyye +Bakiyye = Tetrakord

$318 + 90 + 90 = 498$.

1. el-Hacc, 32-38.

2. Ahvânî, 181.

3. NOT: Bugünkü Türk musiki nazariyatında makamdan daha çok "çeşni" karşılığını kullanırsak daha anlaşılır olacağı kanaatindeyiz. Bkz., EKLER, 49.

4. Diyatonic dizi, beş tam, iki yarım sestten meydana gelen dizilerdir (tabii do gamı gibi), Özkan, 37.

5. Tetrakord: Tam dörtlü aralık. İki ton, bir diyatonic yarım tondan oluşan tetrakorddan bir oktavda iki tane vardır. Vural Sözer, 417.

6. Bu hesaplar Yusuf Şevki'den alınmıştır, *Risâletü'l-Kindî*, 65-66.

7. Kromatik gam, beş tam iki yarım sestten meydana gelen gamdır. Bu gamın oluşturduğu sisteme bugün tampere sistemi denmektedir. Yani tam aralıkların 4,5 komaya bölünmesiyle meydana gelmiş, Batı musikişinin öz sistemidir. Kindî'nin sistemi de bu sisteme benzemektedir (Özkan, 36-37). Bu sistemdeki şekilde meydana gelen 12 yarım sesli diziye kromatik dizi denir. Yani yarım seslerin birbiri ardına gelmesi demektir. Batı müziğinde bir sekizlideki 12 yarım sestten meydana gelen dizidir (Yılmaz Öztuna, *TMA*, I, 462-463).

3-Telifî cinsi: Anarmonik¹:

$1/4$ Tanın + $1/4$ tanın + (2 x tanın) = tetra kord

Açıkça görüldüğü gibi Kindî bize üç tane Grek cinsi (çeşnisi) vermektedir: Diyatonik, kromatik ve enarmonik. Diziler bu üç cinsi içeren eserinde tasvir edilmiştir. Ancak enarmonik dizi -kendi özelliği sebebiyle- ud perdelerine yerleştirilemediği için tatbiki olarak risâlede gösterilememiştir. Grek mûsikîsinde her makamın üç cinsi vardır. Diyatonik, kromatik, enarmonik. Diyatonik cins tam ve yarım seslerden yapılırdı. Kromatik cins ise küçük üçlü ile yarım seslerden, enarmonik ise tam ve çeyrek seslerden meydana gelirdi.

Bu, melodik inşanın gerçek kullanımında, kromatik ve diyatonik cinsler gerçeği Kindî'nin kendi sistemi içerisinde bir kompozitör olduğu şeklindeki şüphesiz bir doğru ile desteklenmektedir. Ayrıca onun yazmalarının ve müziksel pratiğinin aynı müziksel değerler üzerine tasarlanmış olduğunda en ufak bir şüphe yoktur. Grek yazmalarının Kindî'nin sistematığı üzerindeki aşikâr etkisine rağmen, Kindî'nin bu sistemlere olan müracaâtı Grek makamlarıyla tamamen ilişkisiz olan bir makam telakkîsi olarak sonuç vermiştir. Aralarındaki benzerlik -varsa eğer- fitrî bağlardan başka bir şey değildir².

Kindî bize yedincisi iki forma sahip olan yedi makam örneği sunmaktadır.

¹. Dokuz komalık diyeze çift diyez, dokuz komalık bemole ise çift bemol denir. Çift diyez bir sonraki sesle, çift bemol bir önceki sesle tam çakışmaktadır. Bu tip seslere anarmonik sesler denmektedir (Özkan, 37). Yani isimleri başka sesleri aynı olan notalardır. Türk Musikisinde bunlara "eşselen" de denmektedir (Öztuna, TMA, I, 268).

². Yusuf Şevkî, *Al-Kindî's Essay in Composition*, Kahire 1969, s. 34.

Aşağıda da Grek teorisinde Kindî'nin bu makamlara karşılık gelen eşleri şunlardır:

Birinci makam	: Phrygian
İkinci makam	: Lydian
Üçüncü makam	: Mixolydian
Dördüncü makam	: Hypodorian
Beşinci makam	: Hypophrygian
Altıncı makam	: Hypolidian
Yedinci makam	a) Dorian
	b) Hypmixolydian ¹

Yusuf Şevkî, Grek makamları (çeşnileri) veya başka bir sistem üzerinde Kindî'nin makamları ve fitrî bağları arasındaki farklılıkların not edilmesi ve bir arap enstrümanı olan ud ile Grek lyre'si (lir) arasındaki farklılığın da buna yansıtılması gerektiği görüşündedir.

Diğer yandan Avrupa kilise makamları ile Kindî'ninkileri karşılaştıran Yusuf Şevkî aradaki benzerliği hatta aynılığı şu şekilde ispatlamaktadır.

1. Kilise Makamı | 1. Makam

6. Kilise Makamı | 2. Makam

4. Kilise Makamı | 3. Makam

2. Kilise Makamı | 4. Makam

7. Kilise Makamı | 5. Makam

5. Kilise Makamı | 6. Makam

3. Kilise Makamı | 7. Makam

¹. "Modes", *Grove's Dictionary*, V, 798-799.

Kindî makamlar arası geçkiye dayanan bir sistem kurmuştur denilebilir. Zîrâ o, ısrarla tonal geçkinin gerekliliği üzerinde duru. Bu geçkiler tonlar (sesler) üzerinde, birbirleri arasında (düz) veya bir önceki bir sonra (helezonik) şeklinde olur.

Son olarak şunu söyleyebiliriz: Kindî Grekçe eserlerden Grek mûsikî sistemini iyice öğrenmiş ve mevcut icra edilen müzikal sesleri bu sistemden istifade ederek bir sistem ortaya koymuştur. Zîrâ Kindî'nin de içinde bulunduğu ekol olan "şerhçiler ekolüyle" beraber ses nazariyesi, aralık, cins, nevi, sistem, geçki ve kompozisyon konularında Yunanlılar tarzında meşgul olunmaya başlanmıştır¹. Kindî'nin makamlarıyla Grek çeşnileri arasındaki benzerlik bunların aynen alınmış olabileceği gibi, o dönem itibariyle bir arada yaşayan kültürlerin kaynaşması da olabilir. Azîz Şevân, Kindî'nin makamlarıyla Grek makamları arasındaki farklılıkların detaylarda olduğunu söyledikten sonra bunun sebebini Kindî'nin Grek mûsikî nazariyesini tatbikinde udu kullanmasına ircâ eder².

Burada şunu da zikretmek gerekir, Kindî makamları daha doğrusu melodileri müzikal yapılarına göre de üçe ayırmıştır: "Tarabî, ikdâmî ve şecevî" (neşeli, hamasi ve kederli) melodiler. Ve bunların insanda hasıl ettiği duygu ve davranışları da şöylece özetler:

1-Tarabî (neşeli): Oyun, eğlence ve zevke uygun düşer; hezec, remel ve hafif ritimler kullanılır.

2-Hamasî (ikdâmî): Cesaret, atılganlık ve güce uygun düşer; mahurî ve ona benzeyen ritimler kullanılır.

3-Şejevî (kederli); ağlama, hüznün ve yasa uygun düşer; sakil evvel ve sanî ritimleri kullanılır³.

5-Melodik Yapı Türleri (Tonal Yapılar)

Kindî *Risâle fî Hubr'* unda son konu olarak tonal yapılardan bahsetmektedir. Bunların tek tek tariflerini ve ebced notasıyla karşılıklarını da vererek işi kompozitörlere bırakmıştır. Buradan çıkardıklarımızı özetle şu şekilde ifade edebiliriz:

Kindî, bize topluca altı tonal model vermektedir.

A. Mütetali (Ardarda gelenler)

1. Farmer, "Musiki", *IA*, VIII, 680.

2. Şevân, 58.

3. Ahvânî, 185.

1-Telifü'l-mütetali sâ'id (çıkıcı gam)¹

2-Telifü'l-mütetali hâbiten (inici gam)²

B. La Mütetali (Ardarda gelmeyenler)

1-Telif levlebî dahili (İçe doğru helezoni)

2-Telif levlebî haricî (Dışa doğru helezoni)

3-Telif dafir müştebek (Bileşik örgü)

4-Telif dafir munfasıl (Ayrık örgü).

Görüldüğü üzere ilk iki örnek diğer dördünün aksine mütetali olarak tanımlanmaktadır. Bunlar notaların peşpeşe getirilmesiyle elde edilen tonal yapılarıdır. Birisi notaların pestten tize doğru, diğeri ise tizden peste doğru sıralanmasıyla elde edilir. La mütetali olarak isimlendirilen gruptaki dört yapı türü ise notaların belirli bir ahenk içerisinde farklı şekillerde sıralanması ile elde edilir. Şimdi bunların örneklerini verelim:

A. Mütetâlî

1. Telifü'l-Metatâlî es-Sâ'id (çıkıcı)

2. Telifü'l-Mütetâlî el-Hâbit (inici)



B. Lâ-Mütetâlî

1. Telifü'l-Levlebî ed-Dâhilî



1. Saîd, Şark Musikisinde bemol manasında da kullanılmaktadır. Kâzım Uz, *İstılahatu'l-Mûsika*, (trc. İbrahim ed-Dakukî), Bağdat 1964, 67.

2. Hâbit, Şark musikisinde diyez manasında da kullanılmaktadır (Uz, 101).

2. Telifü'l-Levlebî el-Hâricî



3. Telifü'd-Dafir el-Müştebek



4. Telifü'd-Dafir el-Munfasıl



Yukarıdaki örnekler bizzat Kindî tarafından tanini (diatonik) cinslerde verilmiştir. Bunlar aynı zamanda levnî (kromatik) cinslere de tatbik edilir fakat farklı sonuçlar doğurur. Kindî tarafından tabîî bir anlatımla ifade edilen bu örnekler için daha çok açıklayıcı bir izah yoktur ve herbir örnek tatbik edilmek üzere kompozitörlere bırakılmıştır.

Kindî, bu konunun akabinde konuyla ilgili teferruatlar için *Kitabu'l-A'zam fi't-Te'lif* adlı eserine müracaat edilmesini ister. Mûsikîşinaslığın kemâle erdirilmesinin ancak ritim, şiir, kompozisyon konularında iyi derecede bilgili olmakla gerçekleşebileceğini söyler. Risâlenin farklı yerlerinde bu üçlü arasındaki ahenkten bahsederek günümüz prozodi ilmine de ışık tutmaktadır¹.

Kindî bu konunun peşinden, yani risâlenin son konusu olarak bize üç tane kompozisyon türünden bahsetmektedir. Konu daha çok makamlar ve notalarla alakalı olmakla beraber, biz de Kindî'nin sırasına tabi olarak burada aktarmaya karar verdik. Bu üç tür ve bunların ifadeleri sırasıyla şöyledir:

1-el-Kabdî: Hüzünlendirici bir türdür; sakîl yani uzun zamanlı ritimlerle uyumludur.

2-el-Bastî: Neşeli, neşelendirici, hareketlendirici bir türdür; hafif yani kısa zamanlı ritimlerle uyumludur.

3-el-Mu'tedil: Orta halli bir türdür ve orta zamanlı ritimlerle uyumludur.

6-Kindî'de Mûsikî Dizisi

Kindî, Arap mûsikî dizisini -Avrupa mûsikî dizisi gibi- 12 yarım sese ayırmaktadır. O, ayrıca ebced harfleri çerçevesinde herbir yarım ses için remizler koymuş ve telleri isimlendirmiştir². Kindî'nin bu mûsikî dizisi günümüze kadar kullanılan ve 12 notayı kapsayan bir dizidir. Modern tabirle kromatik dizi denen bu dizide her nota arasında belirli aralıklar bulunur. Kindî'nin bu kromatik dizisindeki notaların arasında üç türlü aralık çeşidi görülür. Bunlar ve günümüzdeki karşılıkları şunlardır:

1-Tanini aralığı (tone) = do - re aralığı gibi.

2-Yarım tanini aralığı (semi tone) = si - do aralığı gibi.

¹. Ahmed Hatiboğlu, *Türk Musikisi Prozodisi*, Ankara 1983, 3; H. Saadettin Arel, *Prozodi Dersleri*, İstanbul 1992, 15.

². Adik el-Bekrî, *Safiyuddin el-Urmevî*, Kahire 1978, 102.

3-Bakiyye aralığı (limma) = Yarım tanini aralığından bir koma daha azdır. Bu aralık Pitagoras aralığının yarısı olarak da isimlendirilir¹.

Kindî'de bu aralıkların ölçüsüne geçmeden önce Kindî'nin dizisi hakkında bilgi verelim: Kindî'de ud bahsinde gösterdiğimiz gibi Kindî *Risâle fi Hubr*'unda ud üzerinde mûsikî dizisini ebced harfleriyle şöylece göstermiştir:



¹. Ahvânî, 174. NOT: Pitagoras dizisi 5 tam 2 yarım ses olmak üzere toplam 53 komalık bir dizidir. Pitagoras'ın limmaları (bakiyye) 4 koma taninileri ise 9 koma değerindedir. Eski Yunan dizisi de aynı ölçüdedir ve tabiî diziye çok benzemektedir (Tevfik Sıbağ, *ed-Delil li'l-Musika'l-Âmm*, Dumaşk ts.,24-25).

Bam	Mesles	Mesnâ	Zîr	Hâdd
A ا	D و	G ك	C د	F ط
B b ب	E b ز	A b ل	C# هـ	F# ی
B ج	E ح	A ا	D و	G ك
C د	F ط	B b ب	E b ز	A b ل
C# هـ	F# ی	B ج	E ح	A ا
D و	G ك	C د	F ط	B b ب
‡	‡	‡	‡	B ج

Kindî'nin verdiği bu notalardan ve bilgilerden hareketle Yusuf Şevki bu notaların yüzde (cent) olarak hesaplarını yapmış ve şu şekilde sunmuştur:

	Bam	Mesles	Mesna	Zir	İkinci Zir
Açık Hali	0 ا	498 و	996 ك	294 د	792 ط
Sebbabe	204 ج	702 ح	1200 ا	498 و	996 ك
Vusta	294 د	792 ط	90 ب	588 ز	1086 ل
Bınsır	408 هـ	906 ی	204 ج	702 ح	1200 ا
Hınsır	498 و	996 ك	294 د	792 ط	90 ب
					204 ج ¹

Dikkat edilirse Yusuf Şevki birinci ve ikinci mücennepleri (b, z, vb. gibi kullanılmayan perdeleri) bu tabloya almamıştır. Şimdi aşağıdaki tabloda mücennepler de dahil olmak üzere Kindî'nin ud üzerindeki mûsikî dizisinin hesaplanması daha açık bir şekilde sunulacaktır.

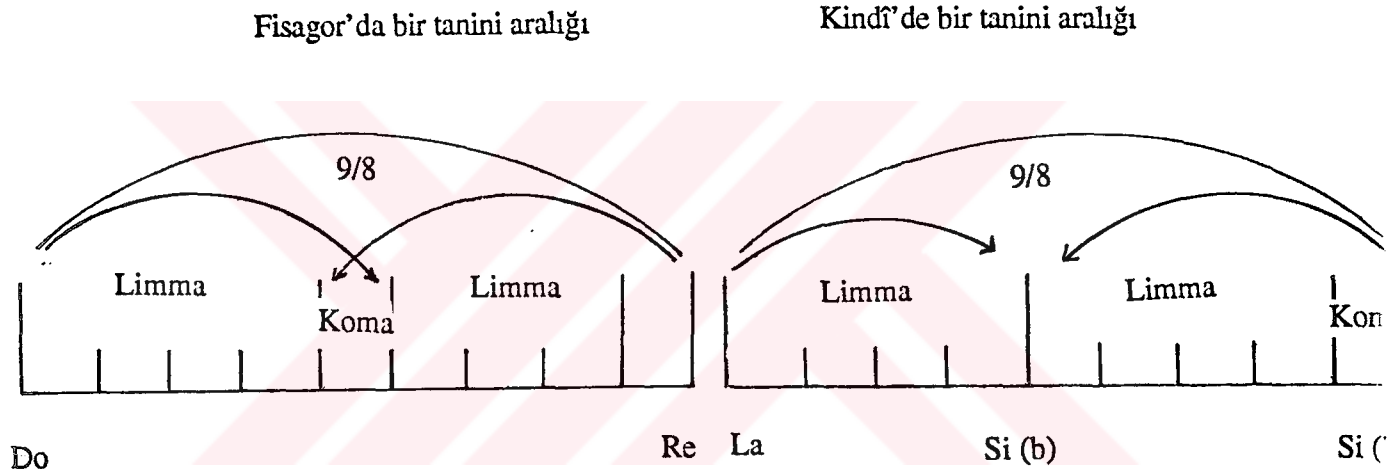
	Bam	Mesles	Mesna	Zir	İkinci Zir
Açık Hali	0 ا	498 و	996 ك	294 د	792 ط
1. Mücenneb	90 ب	588 ز	1086 ل	384 هـ	882 ی
2. Mücenneb	114	612	1110	408	906
Sebbabe	204 ج	702 ح	1200 ا	498 و	996 ك
1. Vusta	294 د	792 ط	90 ب	588 ز	1086 ل
2. Vusta	384	882	180	678	1176
Bınsır	408 هـ	906 ی	204 ج	702 ح	1200 ا
Hınsır	498 و	996 ك	294 د	792 ط	90 ب
					204 ج ²

1. Y. Şevki, *Risâle*, 30.

2. Y. Şevki, 31. NOT: Yusuf Şevki'nin her iki tabloda da işaret etmediği ikinci zir telindeki büyük B notaları tarafımızdan ilâve edilmiştir.

Batı'ya baktığımızda Kindî'den ancak birkaç asır sonra denk bir mûsikî dizisi ortaya koyduğunu, bu dizinin de Kindî'nin dizisinden pek de farklı olmadığı görülmektedir¹.

Burada Kindî ve Pitagorastaki tanini aralıklarını karşılaştırmak istiyoruz. Zîrâ aradaki fark;



Pitagorastaki limmanın Kindî'deki limmadan sadece bir koma fazla olmasıdır².

7-Mûsikî - Tıp İlişkisi

M.Ö. VI. yy. da Pitagoras'ın zamanından beri mûsikî ve beşerî nefis arasındaki güçlü bağ üzerinde eskiler düşünmüşler ve tedâvisi için mûsikînin çeşitli türlerinden istifade etmişlerdir³. Mûsikîyi oyun-eğlence vasıtası olarak kullananlar olduğu gibi, bir üçüncü grup da hamasî duyguları ifade etmede ve harplerde kul-

1. Şevân, 55.

2. Şevân, 52-53. NOT: Matematiksel hesapları için bkz., Mecdî Ukaylî, 191-192.

3. Ziyâüddîn Ebu'l-Hubb, *el-Mûsika ve İlmu'n-Nefs*, Bağdat ts., 41.

lanmışlardır. Tarih boyunca ritim ve dans için de kullanılmıştır. Eflatun *Cumhuriyet*, Aristo da *Şiir Üzerine* yazdığı eserlerde mûsikînin fayda ve zararından bahsetmişlerdir. Aristo'nun bu konudan şiir kitabında bahsetmesi, antik Yunanlılar'a has bir yol olarak şiirin "kaysâra (gitâra)" denilen bir enstrümanla inşâd edilmesi olabilir¹. Ahvânî kitabının bir başka yerinde de Kindî'nin bu konuda Hint ve İran kültürlerinden yararlanmış olabileceğini belirtir².

Yakın dönemlere baktığımızda Ortaçağ Avrupalılarının elinde gelişmiş olan bu prensiplerin bundan çok önceleri Arap ve müslüman filozoflarca zaten bilindiği ortaya çıkmaktadır. Roger Bacon'un kendisine kaynak aldığı Yuhanna b. Batrik'in *Kitabu's-Siyâse* adlı eseri bu konuya ışık tutmaktadır³. Risâlelerinden de görüleceği üzere Kindî'nin mûsikî ve nefis arasındaki ilişkiyi değerlendirerek bundan tıp ilminde istifade ettiği mûsikînin insan ruhu ve bedeni üzerinde tesiri olduğunu ispatladığı bir gerçektir. Kindî *Kitabu'l-Musavvitât*'ında ud tellerinden bahsederken bunların insanda hangi duygu ve davranışları canlandığı ve hangilerinden uzaklaştırdığına da değindiği görülmektedir. Konuyu sadece teller açısından ele almayan Kindî ritimlerin ve makamların da insan ruhu üzerindeki tesirlerinden bahsetmektedir. Zîrâ Kindî'nin mûsikîsi mûsikînin matematiksel meseleleri kadar sesin fizyolojik ve psikolojik tavırlarını da kapsamaktadır⁴. Bu konuları *Risâle fi'l-Luhûn*'unda işleyen filozofumuzun etkileri İhvân-ı Safâ'da da görülmekte olup, onların bu mediko-müzikal sistemleri ortaçağ Avrupası boyunca ve günümüzde hastanelerde ve insanların tedavisinde kullanılmaktadır⁵.

1962 yılında Bağdat'ta Bağdat ve el-Kindî'nin 1000. yıldönümü adıyla düzenlenen merasimlerde konuşan Dr. Velid Arafat, Kindî'nin bileşik ilaçların güçlerini bildiği oranda hastaları tedavide mûsikîyi kullandığını ve o gün için Almanya'nın Münih şehrinde bu konuya dair bir risâlesinin mevcudiyetinden bahsetmektedir⁶. Aynı merasimlerde konuşan Dr. Mahmud Celîli ise *Hekim Kindî'de İlim Mücadelesi* başlıklı konuşmasında Kindî'nin eserlerindeki tedavi usullerinden mûsikî vasıtasıyla psikolojik tedaviye verdiği yerden ve bu bakımdan adeta modern tıbbı önderlik etmiş olduğundan bahsederek filozofumuzun tıbbı dair bazı eserlerindeki tedavi ve pharmacodynamie araştırmalarını zikreder⁷.

1. Ahvânî, 184.

2. Ahvânî, 185.

3. Ziyaeddin Ebu'l-Hubb, 44.

4. Usâme Ânûtî, "el-Kindî Musikiyyâ", *Târîhu'l-Arab ve'l-Alem*, Beyrut 1978, yıl 1, sa: 2.

5. Farmer, "A Further Arabic-Latin Writing on Music", *JRAS*, 1933, II, 320-321.

6. Selim Hulvî, *Târîhu'l-Musika's-Şarkiyye*, 280.

7. Hilmi Ziya Ülken, "Irak'ta Bağdat ve Kindî'nin 1000. Yıldönümünü Anma Töreni", *AIÜFD*, X, Ankara 1962, 457.

Farmer, *1001 Gece Masalları* üzerine yaptığı çalışmasında bu hikâyelerde de mûsikînin tedavide kullanıldığını belirtmektedir. Bu hikâyelerde bahsi geçen tedavinin sadece rûhî değil, insan aklını güçlendirme, kezâ fiziksel olduğunu söylemektedir¹.

İbn Nübate *Serhu'l-Uyûn*'unda makamlara dair ilk kitabı *Kitabu'l-Luhûnü's-Semâniye* adı altında Batlamyus'un eserinde mûsikînin aklın en yücesi olduğu ve bundan dolayı da nefislerin ona meyledip onda rahata kavuştuklarından bahsettiğini belirtmekte ve bunu örneklendirdiğini belirtmektedir².

Filozofumuz risâlesinde mûsikînin sadece insan üzerinde tesiri olmadığını bilakis bu tesirin hayvanlar üzerinde de geçerli olduğunu ifade eder. Bu bağlamda meselâ, timsah ve dülfinin (bir çeşit yunus balığı) zembr ve bûk seslerini işittiklerinde hareketlenip denizden çıktıkları ve gemiye bindiklerini; bir çobanın eliyle çaldığı ıslıkla sürüyü topladığını; tavus kuşlarının duydukları mûsikîyi kuyruklarını açıp, en güzel renklerini göstererek tepki verdikleri şeklinde örnekler sayar ve şöyle devam eder: "Öyle tür mûsikîler vardır ki, insan bunları işittiğinde nefsi boşalır ve ölür, harpte kahramanlaşır, bazan sevinir bazan da üzülür. Bunlar hayvanlara da aynı şekilde tesir eder."³ Hulvî de bu konuda Davud'un güzel sesini dinleyip çoşan ve bu çoşkunluktan ölen kuşlardan bahseder⁴.

İbnu'l-Kıftî *İhbâr*'ında Kindî'nin mûsikîyle bir genci nasıl tedavi ettiğini anlatmaktadır. Diğer eserlerde özetle geçilen bu rivayet tam olarak şu şekildedir: "Kindî'nin çok zengin bir tüccar komşusu vardı. Bu adamın bir de oğlu vardı. Bu genç tüccarın bütün ticaretini yönetir, işin girdisini çıktısını bilirdi. Diğer yandan bu tüccar Kindî'ye çok haset eder ve her fırsatta onun hakkında kötü söz söylemekten ve onu tahkir etmekten çekinmezdi. Birgün aniden oğluna felç indi. Ticaretinde eli-kolu bağlanan adam, oğluna şifa aramak için bütün etrafa haber saldı. Doktorlar ve insanlar ellerinden gelini yaptıkları halde genç tedavilere cevap vermiyordu. Birgün tüccara denildi ki "senin bir komşun var, zamanın filozofu ve bu hastalığın tedavisinde insanların en bilgelisidir. Şayet ona gidersen istediğin şeyi onda bulabilirsin." Tüccar mecburen Kindî'ye gitti ve durumu anlattı. Kindî ile beraber tüccarın evine gittiler. Kindî gencin nabzını ölçtü, sonra mûsikî ilminde yetişmiş öğrencilerinden kalpleri ve nefisleri kuvvetlendirici, hüznü ve sıkıcı melodileri bilen, kezâ ud icrasında virtüöz olan birkaç tanesinin gelmesini istedi⁵. Öğrenciler

1. Farmer, *el-Musika fi Leyle ve Leyle*, 14.

2. İbn Nübate, 147-148.

3. Bkz., EKLER, 23.

4. Hulvî, 11.

5. NOT: İbn Nübate burada "tarîka" kelimesini kullanıyor. İsfahanî de de rastladığımız bu kelime o dönemlerde makam, nağme, melodi manasına gelmekteydi (Farmer, "The Old Arabian Melodic Modes", *JRAS*, 1965, III, 99).

geldiğinde onlara gencin başucunda çalmalarını emretti ve onlar da çalmaya başladılar. Sonra onları durdurdu ve ne çalacaklarını, parmak pozisyonları, geçkileriyle birlikte ud üzerinde gösterdi. Onlar bu melodiyi çalarlarken Kindî gencin nabzını tekrar kontrol etti, bu arada genç yavaş yavaş kendine gelmeye başladı. Nabzı düzeldi, kanı hareketlendi, hatta kalktı, yatağın içinde oturdu ve konuşmaya başladı. Bu arada udîler ara vermeden çalmaya devam ediyorlardı. Kindî tüccara “oğlundan ticaretin veya başka bir şeye dair öğrenmek istediğin şeyleri sor” dedi. Tüccar sormaya başladı ve aldığı cevapları yazdı. Durum bu minval üzereyken udîler bir ara çalmayı ihmal ettiler ve ara verdiler. Genç çok geçmeden ilk haline döndü ve az sonra da öldü. Tüccar Kindî’den udîlere devam etmelerini söylemesini istedi. Kindî, “heyhat artık geçti, onun eceli geldi. Ne benim ne de başka birinin Allah’ın belirlediği bu müddeti artırmaya gücü yoktur.” dedi¹.

Sözkonusu rivayet açıkça Kindî’nin mûsikî ile tedavi hususunda mahir bir insan olduğunu göstermektedir. Bu rivayetin çağrıştırdığı iki önemli hususu da zikretmek gerekir.

1-İbnu’l-Kıfî bu rivayetin olduğu paragrafın başında Kindî’nin Hasneveyh, Neftaveyh, Selmeveyh, Rahmeveyh ve Ahmed İbn Tayyib es-Serahsî (ö. 899) isimlerindeki talebelerinden bahsetmektedir. Hemen bu cümleden sonra rivayetin başlaması bize rivayette isimleri geçmeyen udî talebelerin bunlar olabileceğini çağrıştırmaktadır. Bunlar isimleri Arapça aynı sîgadan gelenlerdir. Zîrâ Serahsî’nin mûsikîşinas olduğu ve mûsikîye dair bir eser yazdığı zâten bilinmektedir².

2-Daha önce ud başlığı altında Kindî’nin hiçbir kaynakta zikredilmemesine rağmen ud enstrümanını çaldığı ihtimalini belirtmiştik. Bu rivayetten sonra kanaatimizce onun ud çaldığı ihtimali değil, ne kadar iyi bir udî olduğu ihtimali kuvvet kazanmaktadır.

8-Mûsikî ve Gök Cisimleri

Daha önceden belirttiğimiz üzere Pitagorasçı mûsikî anlayışının etkilediği İslâm Meşşâî filozoflarından biri olan Kindî, mûsikînin gök cisimleri ve tabiatla çok yakın ilişkisi olduğuna inanmakta ve böylece mûsikî felsefesini tebarüz ettirmektedir. Kindî, Grek Sabîî ve İskenderiye felsefelerinin etkisinde kalmış bir filozof idi³. Bu felsefeler alt ve üst âlemlerin arasında bir bağ olduğuna inanmakta idiler. Kindî de bu görüşe intisab etmiş ve risâlelerinin değişik yerlerinde bunu ispatlamaya

1. İbnu’l-Kıfî, 246-247.

2. Farmer, *Masâdir*, 35.

3. Ahvânî, 187.

çalışmıştır. Fârâbî bu konuda mûsikî açısından bu felsefeyi kabul etmezken, İbn Sînâ ise yeryüzü ile gökyüzü arasında böyle bir bağın bulunmadığını iddia ederek bu düşünceyi tamamen reddetmektedir¹.

Kindî *Risâle fî Eczâ Hubriyye fî'l-Musikâ* adlı eserinde udun dört telinden hareketle tabiattaki birçok şeyi sınıflamıştır. Bunu az sonra bir şema halinde göstereceğiz. *Risâle fî'l-Luhûn'* unda ise udun yapısındaki astronomik sebeplerden bahsederken Kindî dört teli evrenin dört tabiatına benzetmiştir. Yine aynı risâlesinde Kindî'yi gezegenleri ve burçları tamamen ud üzerinde gösterme çabasına şahit olmaktadır. Yedi asıl büyük nota dediği yedi nağmeyi yedi gezegene, uddaki oniki parçayı da (dörtlü gruplar halinde olan) oniki burca tekabül ettiriyor. Bunları şöylece sıralayabiliriz:

<u>7 Asıl Nota</u>	<u>7 Gezegen</u>
Mutlaku'l-Bam	Zuhâl (Satürn)
Sebbabetü'l-Bam	Müşteri (Jüpiter)
Vusta'l-Bam	Merih (Mars)
Hınsıru'l-Bam	Şems (Güneş)
Sebbabetü'l-Mesles	Zühre (Venüs)
Vusta'l-Mesles	Utarit (Merkür)
Hınsıru'l-Mesles	Kamer (Ay)

Kindî udda bulunan dört tel, dört perde bağı (destan) ve dört burguyu oniki burçla şöyle açıklamaktadır:

1-Koç, Yengeç, Oğlak ve Terazi burçları değişken oldukları için dört burguya eşittirler. Zîrâ burgu eğilir, bükülür ve değişir.

2-Boğa, Arslan, Akrep ve Kova burçları sabit burçlardan oldukları için dört perde bağına eşittirler. Zîrâ perde bağları yerlerinde sabittirler.

3-Başak, Yay, İkizler ve Balık burçları çiftli burçlardan oldukları için -nağmelerin içinde çifter oldukları- udun dört teline eşittirler.

Teferruâtına giremeyeceğimiz bu konudaki birçok meseleyi anlatan Kindî'nin Ethos Doktrini çerçevesinde udun telleriyle, tabiat arasında kurduğu ilişkileri şu şekilde şematize edebiliriz:

¹. Yalçın Çetinkaya, *Ihvân-ı Safa'da Müzik Düşüncesi*, İstanbul 1995, 65.

Telller	Yörünge çeyrekleri	Burç Çeyrekleri	Ayın Çeyrekleri (Gezegen)	Dört Unsur	Rüzgâr Yönleri	Mevsimler	Ayın Çeyrekleri (Zaman)	Günün Çeyrekleri	Vücuttaki Azalar	Ömür Çeyrekleri	Kafadaki Akıf Nefsine Göyleri	Haşır-İnci Güç	Nefsine Vücuttaki Mevcut Güyleri	Bir Canlıda Gördülen Fiiller	Kokular	Renkler	Mizaçlar
BAM	4. cüzünün başından 7. cüzün sonuna kadar olan çeyreği	Oğlağın başından balığın sonuna kadar (Oğlak-Kova-Balık)	İlk dördünden Zevâline kadar olan çeyreği	Su	Dübbür (Bal rüzgârı)	Kış	21. günden sonuna kadar olan çeyreği	Gece yarısından güneş yuvarlağının doğmasına kadar	Balgam	İhtiyarlık (Son dem)	Haşır-lama gücü	İnci güç	Yumuşaklık İlim	-	-	Siyah	Yaş, Soğuk
MESLES	Hilâlin başından son dördünün sonuna kadar olan çeyreği	Terazinin başından Yayın sonuna kadar (Terazi-Akrep-Yey)	Güneşi karşılamaşından ilk dördüne kadar olan çeyreği	Toprak	Kuzey	Sonbahar	14. günden 21. gününe kadar olan çeyreği	Güneş yuvarlağının batmasından gece yarısına kadar (Gece yarısı)	Sevdâ	Yaşlılık	Ezberleme gücü	Cumailik	Korkaklık Cübn	Gül	Beyaz	Kuru soğuk	
MESNA	Yörüngenin batıdaki cüzünün sonundan doğudaki cüzünün başına kadar olan çeyreği	Koçun başından İkizlerin sonuna kadar (Koç-Boğa-İkizler)	Güneşe yaklaşımasından son dördüne kadar olan çeyreği (Hilâl)	Hava	Sabâ	İlkbahar	İlk günden 7. günün başına kadar olan çeyreği	Güneş yuvarlağının yarısının doğmasından güneşin gökyüzünü ortalamasına kadar (Öğle)	Kan	Gençlik (Orta yaşa kadar)	Hayal gücü (Fantezi)	Zümedici güç	Akil Zekâ	Reyhân	Kurnuz	Yaş, Sıcak	
ZİR	Gökyüzünün ortasından batıdaki cüzünün sonuna kadar olan çeyreği	Yengecin başından Başağın sonuna kadar (Yengeç-Arslan-Başak)	İlk dördünden sonuna kadar olan çeyreği (Dolunay)	Ateş	Cüney	Yaz	7. günün başından 14. güne kadar olan çeyreği	Öğle yarısından güneş yuvarlağının batmasına kadar olan çeyreği (İkinci)	Safra	Çocukluk (Gençliğe kadar)	Düğünme gücü	Çezbedici güç	Çesaret (Şecâat)	-	Sarı	Kuru sıcak	



SONUÇ

SONUÇ

Kindî’de irfan öğretisi “ilm-i insânî” ve “ilm-i ilâhî” şeklinde ikiye ayrılmaktadır. Kindî mûsikîyi mantık, felsefe, quadrivium, hesap, hendese, hey’et ilimleriyle bidlikte ilm-i insânî kapsamında değerlendirir. Matematik bilgisinden (aritmetik, müzik, geometri, astronomi) yoksun olanların kendi eserlerindeki bilgilerin künhüne vâkıf olamayacağını ifade eder.

Matematik, geometri, astronomi ile birlikte dört riyazî ilimden biri sayılan ve asırlarca Osmanlı Medreseleri’nde “İlm-i Şerîf” olarak okutulan Mûsikî İlmi’nin nazariyatına dair birçok eserler yazılmıştır. Fârâbî ve İbn-i Sînâ’nın mûsikî nazariyatına dair ilk eser veren düşünürler olduğu şeklindeki yaygın kanaatin aksine Kindî, Fârâbî’den yaklaşık bir asır önce mûsikînin nazariyatına dair değerli eserler yazmıştır. Hatta Kindî’den de önce eserler veren âlimler yetişmiştir. Ne yazık ki bu eserlerin hiçbiri günümüze ulaşmamıştır. Bunların varlığını ve isimlerini tarih-kültür tarihi üzerine yazılmış kaynaklardan öğrenmekteyiz. Mûsikî ilminin nazariyatının öneminden ve bu ilk dönemlerinin karanlıkta kalmasından yola çıkarak Kindî’nin mûsikî risâleleri üzerinde yaptığımız çalışma sonunda câlib-i dikkat hususlara ulaştığımızı söyleyebiliriz. Şöyle ki;

Gerçekten de Kindî Arap rönesansının gerçekleştiği parlak bir devir olan hicrî III. asırda mûsikî eserleri bize ulaşan ilk düşünürdür. Kezâ Kindî Arap mûsikîsinde ilmî ekolün de kurucusu ve temsilcisidir.

M. IX. asırda yaşamış bir İslâm âlimi olan Kindî’nin asaleti, zenginliği, ilmi kişiliği, zekâsı ve çalışması onun mûsikî ile birlikte birçok dalda eser vermesini sağlayan âmillerdendir. İslâm Medeniyeti’nin zirvesine ulaştığı bir dönemde dünyada medeniyet merkezi olan ve antik felsefeyi diriltten rönesansa ortam sağlayan Bağdat, Kindî gibi velûd bir âlimin de yetişmesine ortam hazırlamıştır. Ansiklopedik bir filozof olan Kindî mûsikîye dair on adet eser yazmıştır. Bugün bu eserlerden sadece dört tanesi mevcuttur.

İslâm düşünce tarihinde Kindî’nin de katkısı olan bazı ilimlerde onu geçen âlimler bulmak mümkündür. Fakat Kindî, İslâm âleminde mûsikînin kaidelerini ilk vaz’ eden kimsedir. Bir nevi Fârâbî ve İbn Sînâ’ya yol açmış, onlar da bu yolu geliştirmişlerdir. Pitagorasçılar mûsikîyi eserlerinde işlemişler ve nazarî kaideler koymuşlardır. Fakat bu, olduğu gibi alınmamış ğınâ hususunda arabî zevke uygun

bir şekilde mûsikîye tatbik edilmiştir. Kindî ise bu bilgilerin üretilmesi ve arap zevki ile tatbiki hususunda önemli rolü olmuş uzman bir düşünürdür.

Ayrıca Kindî Arap mûsikîsini belirli bir seviyeye oturtmuş aynı zamanda Grek mûsikî eserlerini şerhetmedeki başarısıyla da önemli bir rol oynamıştır. Seslerdeki armoniyi Batı dünyası Hockbald ile tanırken Kindî, Hockbald'dan ikiyüz yıl önce armonilendirilmiş bir mûsikî parçasını eserinde vermiştir.

Kindî, "Udun Fârâbî tarafından icad edildiği" şeklindeki bilgiyi çürütürcesine risâlelerinde udun nasıl ve kim tarafından icad edildiğinden, boy ve en ölçüsünden, tellerinin bükümleri, yapımı ve isimlerinden, tellerin akordundan bahsetmiştir. Şu hususu önemle belirtmek gerekir ki günümüzde udda perde bağları kullanılmazken Kindî "destâne" adını verdiği perde bağlarından ve bunların yerlerinden bahsetmektedir. Aynı zamanda Kindî ud tellerinin isimlerindeki anlaşılmaçlığa da son vermektedir. Birinci tel olan bam ve dördüncü tel olan zîr isimleri Farsça iken; ikinci tel olan mesles ve üçüncü tel olan mesnâya niçin bu isimler verilmiştir. Zîrâ mesles Arapçada üçlü, mesnâda ikili mânâsındadır. Kindî, mesles ve mesnâ tellerinin yapımını anlatırken ikinci tel olan meslesin üç kat bağırsağın, üçüncü tel olan mesnânın da iki kat ibrişimin bükülmesi sonucu elde edildiğini belirtir. Klasik veya modern kaynaklarda zikredilmeyen ve zihinlerde soru işareti bırakan bu hususu burada açıklamayı uygun gördük. Ayrıca risâlelerden Kindî'nin iyi bir ûdî olduğu ve icrâ esnasında başparmağını da kullandığını öğrenmekteyiz. Dört telli olarak bilinen uddaki beşinci telden de ilk defa Kindî bahsetmektedir.

Kindî'nin udunda akort sistemi dörtlüler üzerine bina edilmiştir. Zira uddaki herbir tel dörtlü aralık sistemi ile bölünmüş ve yerleri buna göre tesbit edilmiştir.

Ayrıca bir ses sistemi kuran Kindî; herbir teli dört temel ses üzerine binâ ediyor ve buna "dörtlü sistem" adını veriyor. Bu sistem dört ses ve üç aralıktan oluşmaktadır. Bir oktavlık dizide oniki sesin bulunduğu bu sistem bugünkü batı müziği sistemine uygundur. Kindî burada mûsikî dizisini oniki yarım sese ayırmaktadır. Bu dizi günümüze kadar kullanılmış olan ve oniki notayı kapsayan bir dizidir. Modern tabirle kromatik denen bu dizide her nota arasında belirli aralıklar bulunur. Bu kromatik dizide notaların arasında üç türlü aralık çeşidi görülmektedir. Bunlar, 1-Tanini (tone), 2-Yarım tanini (semitone), 3-Bakiyye (limma).

Kindî'nin mûsiki nazariyatındaki diğer bir önemi kendi icad ettiği "ebced notası"ndan gelmektedir. Arap harflerinin özelliğinden yararlanarak ebced harfleri üzerine tesis ettiği nota sistemi bugün hâlâ anılmaktadır. Belki de Kindî'nin kullandığı ebced notası sistemini Yunan alfabe notasından yararlanarak kurduğu ileri sürülebilir. Kindî son eserinde bu nota ile yazılmış bir mûsikî parçası vermektedir. Bu nota sistemine Safiyyuddîn Urmevî'de de rastlanmaktadır. Kindî

yedi notanın olduğunu ve bunların tek tek ismini verir. Kindî'nin oluşturduğu bu mûsikî sistemi ara seslerle birlikte oniki ses üzerine bina edilmiştir. Bu sistemde başlama sesi ile son ses (oktavı) keyfiyet olarak aynıdır.

Aynı zamanda Kindî sekiz ritmik modeli herhangi bir şekil veya remiz vermeden sayarak bunların tariflerini vermiştir. Ritimlerin canlılar üzerindeki tesirlerinden bahsetmiş ve meselâ melodi türlerine günün zaman dilimlerine göre eşleştirmiş ve bu dilimlere uygun gelen ritmik modelleri de sıralamıştır.

Kindî'nin eserlerinde bugünkü anlamda bir makam mefhûmundan söz edemeyiz. Ancak Kindî, makamları oluşturan üç adet cins (çeşni) vermektedir. Bunlar; 1.Tanini cinsi 2.Levni cinsi 3. Te'lifî cinsi. Melodik inşânın gerçek kullanımında; diyatonik, kromatik ve anarmonik cinsler gerçeği Kindî'nen kendi sistemi içerisinde bir kompozitör (bestekâr) olduğu şeklindeki bir doğru ile desteklenmektedir. Onun eserleri ve müziksel pratiğinin aynı müziksel değerler üzerine tasarlanmış olduğunda bir şüphe yoktur.

Kindî, mûsikî ve mûsikîşinaslığın kemâle erdirilmesinin ancak ritim, şiir, kompozisyon konularında iyi derecede bilgili olmakla gerçekleştirilebileceğini söylemekle prozodi ilminin de kurucusu sayılır.

Aynı zamanda Kindî risâlelerinde mûsikî ve nefis arasındaki ilişkiyi değerlendirerek bundan tıp ilminde istifade ettiği mûsikînin insan ruhu ve bedeni üzerinde tesiri olduğunu ispatlamaktadır. Böylece Kindî, mûsikî vasıtasıyla psikolojik tedaviye yer vermiş ve bu açıdan âdeta modern tıbbâ öncülük etmiştir. Zîrâ Kindî'nin mûsikîsi, mûsikînin matematiksel meseleleri kadar sesin fizyolojik ve psikolojik tanımlarını da kapsamaktadır.

Kindî, mûsikînin gök cisimleri ve tabiatla yakın ilişkisi olduğuna inanmakta ve böylece mûsikî felsefesini tebarüz ettirmektedir. Risâlelerinde alt ve üst âlemler arasındaki ilişkiyi ispatlamaya çalışmıştır. Özellikle udun yapısındaki astronomik sebeplerden bahsederken Kindî, teli, evrenin dört tabiatına benzetmiştir. Yine gezegenleri ve burçları tamamen ud üzerinde göstermiştir. Yedi asıl notayı yedi gezegene udun oniki parçasını da oniki burca tekabül ettirmiştir. Özetle söylemek gerekirse Kindî, Ethos Doktrini çerçevesinde udun telleri ve tabiat arasında güçlü bir bağ keşfetmiş ve bunu ispatlamıştır.

Kindî'nin diğer eserleri de benzer çalışmalarla ele alındığı takdirde, onun mûsikîdeki yeri ve önemi daha belirgin olarak ortaya çıkacaktır.



BİBLİYOGRAFYA

BİBLİYOGRAFYA

- Ahlwardt, W., *Verzeichniss der Arabischen Handschriften der Königl Bibliothec zu Berlin*, Berlin ts, no: 5503.
- Ahmed Cevdet Paşa, *Kıyas-ı Enbiya ve Tevârihi'l-Hulefâ*, İstanbul 1969.
- el-Ahvânî, Ahmed Fuâd, *Kindî, Feylesûfu'l-Arab*, Kahire 1985.
- el-Alûsî, Adil Kâmil, "el-Mahtûtâtî'l-Mûsikiyeti'l-Arabiyye", *Mevrid*, X, Bağdat 1980, 334.
- Ânûtî, Usâme, "el-Kindî Musikiyyâ", *Târîhu'l-Arab ve'l-Alem*, Beyrut 1978, yıl 1, sa: 2.
- Arefe, Abdulmun'im, *Tarihu'l-A'lâmi'l-Musika*, Mısır 1947.
- Arel, H. Saadettin, *Prozodi Dersleri*, İstanbul 1992.
- el-Askalânî, İbn Hacer (ö. 852/1448), *Fethu'l-Bârî*, Beyrut 1993.
- _____, *el-isâbe fî Temyizi's-Sahabe*, Beyrut 1328.
- Atiyyeh, George N., *Al-Kindî, The Philosopher of The Arabs*, Ravalpindi 1966.
- Azzâvî, Abbâs, *el-Mûsîka'l-İrakiyye fî Ahdi'l-Moğol ve't-Türkümânî*, Bağdat 1951.
- Batris, Fikri, *el-Mûsîka ve'l-Ğinâ münzü Bid'i'l-Halîkati li'l-Ân*, İskenderiye ts.
- Bedevî, Abdurrahman, *Historie de la Philosophie en Islam*, Paris 1972.
- el-Bekrî, Adil, *Safiyuddin el-Urmevî*, Kahire 1978.
- el-Beyhakî, Ebû'l-Hasen Ali b. Ebi'l-Kâsım Zeyd (ö. 470/1077), *Tarihu'l-Hukemâ*, Lahor 1350 (Farsça).
- _____, *Tetimme Sıvanu'l-Hikme*, Lahor 1932.
- Brockelmann, Carl, *GAL*, Leiden 1943.
- _____, *GAL*, LI, Leiden 1943.
- Bûzeyne, Muhammed, *el-Mevsuatu'l-Musikiyye*, Tunus 1991.
- Büyük Larousse, Sözlük ve Ansiklopedisi*, İstanbul 1986.
- el-Câhız, Ebû Osman Amr b. Bahr (ö. 255/869), *Kitâbu'l-Buhala*, (thk. Abbâs Abdunnâşir), Beyrut 1984.
- _____, *Kitâbu'l-Hayevân*, Beyrut 1969.
- Cem'a, Muhammed Lütfî, *Târîhu Felâsifeti'l-İslâm*, Mısır 1967.
- Corbin, Henry, *Tarihu'l-Felsefeti'l-İslâmiyye*, (trc. Nasîr Mürüvve), Beyrut 1966.
- Corci Zeydân, *Medeniyet-i İslâmiyye Tarihi*, (trc. Z. Megamiz), İstanbul 1928.
- Corci, Simon, *el-Musika'l-Arabiyye*, (trc. Cemal Hayyat), Bağdat 1989.

- Cowl, C., "The Risâla fi Hubr Ta'lif al-Alhân of Jaqub İbn İshaq al-Kindî (790-874)", *The Concert*, XXIII, Canada 1966, 129-166.
- el-Cündî, Ahmed, *el-Ġina inde'l-Arab*, Dumaşk 1988.
- Çakan, İsmail L., *Tevhid Vakfı Ezan Sempozyumu Bildirileri*, İstanbul 1991.
- Çetin, Nihad M., "Arûz", *DİA*, IV, İstanbul 1991, 424-437.
- Çetinkaya, Yalçın, *İhvân-ı Safa'da Müzik Düşüncesi*, İstanbul 1995.
- Daniel, F. Salvador, "Ses Rappports avec la Musique Grecque et le Chant Gregorien", *La Musique Arabe*, Algiers 1879.
- De Boer, T. J., *İslâm'da Felsefe Tarihi*, (trc. Yaşar Kutluay), (Basılmamış).
- D'ertlanger, Baron Radolph, *La Musique Arabe*, Paris 1938.
- Ebû Davud, Süleyman el-Eş'âs es-Sicistânî (ö. 275/888), *Sünen*, Beyrut 1988.
- Ebu'l-Hubb, Ziyaüddîn, *el-Mûsika ve İlmu'n-Nefs*, Bağdat ts.
- Ebû Rîde, Muhammed, *Rasâilu'l-Kindiyyi'l-Felsefiyye*, Mısır 1950.
- Elkholy, Samha Amîn, *The Function of Music in Islamic Culture*, Kahire 1984.
- Eminü'd-Dîk Ahmed Efendi *Neylü'l-Erip fi Musika'l-Ifrinc ve'l-Arab*, Bulak 1320.
- Endreb, Gerhard, "Al-Kindi Über Die Wiedererinnerung Der Seele", *Orients*, XXXIV, Leiden 1994, 175-220.
- el-Endülüsî, Kadı Saîd b. Ahmed (ö. 462/1070), *Tabakâtu'l-Ümem*, Haydariyye 1967.
- Fârâbî, Ebû Nasr Muhammed b. Muhammed b. Tarhan b. Uzluğ (ö. 950), *Kitâbu Mûsika'l-Kebir*, (thk. G. A. Hasebe, M. A. Hifnî), Kahire 1967.
- _____, *İhsâu'l-İkaât*, Manisa Ktb. 1705.
- Farmer, Henry George, "An Old Moorish", *JRAS*, 1932, II, 387-388.
- _____, *Arabic Musical Manuscripts in The Bodleian Library*, London 1925.
- _____, *el-Musika ve'l-Ġina fi Elf Leyle ve Leyle*, (trc. Hüseyin Nassâr), Beyrut 1980, 27-28.
- _____, *Historical Facts for the Arabian Musical Influence*, New York 1970.
- _____, *History of Arabian Music*, London 1973.
- _____, *Masadiru'l-Musika'l-Arabiyye*, (trc. Hüseyin Nassâr), Kahire 1957.
- _____, *Sa'adyah Gaon on The Influence of Music*, London 1943.
- _____, *Tarihu'l-Mûsika'l-Arabiyye*, (trc. H. Nassâr), Kahire 1956.
- _____, *The Influence of Music from Arabic Sources*, London 1926.
- _____, *The Sources of Arabian Music*, London 1965.
- _____, "A Further Arabic-Latin Writing on Music", *JRAS*, 1933, II, 320-321.
- _____, "A Note on the Mizmâr and Nây", *JRAS*, 1929, Part I, 119.

- _____, "Al-Kindî on The ethos of Rhythm Colour and Perfume", *TGUOS*, XVI, Glaskow 1957, 443-452.
- _____, "An Old Arabian Modes", *JRAS*, 1965, III, 100;
- _____, "An Old Moorish Lute Tutor", *JRAS*, 1930, II, 350-358.
- _____, "An Old Moorish, Lute Tutor", *JRAS*, 1932.
- _____, "Arabian Music", *Groves Dictionary*, London 1954.
- _____, "Musiki", *EI*, 1993, VIII, 678-687.
- _____, "Musiki", *İA*, İstanbul 1993.
- _____, "On the Writers on Music in Western Europe", *JRAS*, 1932, II, 562.
- _____, "Risâle fi'l-Luhûn", *JRAS* 1926, 91-92.
- _____, "The Lute Scale of Avicenna", *JRAS*, 1937, II, 246-257.
- _____, "The Lute Scale of Avicenna", *JRAS*, 1939, II, 246-256.
- _____, "The Old Arabian Melodic Modes", *JRAS*, 1965, III, 99.
- _____, "The Organ of the Ancients from Eastern Sources", *Studies in Oriental Music*, London, II, 341.
- _____, "The Origin of the Arabian Lute end Rebec", *JRAS*, 1930, IV, 772-773.
- _____, "The Structure of the Arabian and Persian Lute in the Middle Ages", *JRAS*, 1939, I, 46.
- el-Farukî, İsmail Râcî - Louis Lamia, *İslâm Kültür Atlası*, (trc. Mustafa Okan Kibaroglu-Zerrin Kibaroglu), İstanbul 1991.
- el-Farukî, Louis, *İslâm'a Göre Müzik ve Müzisyenler*, (trc. Ü. Taha Yardım), İstanbul 1985.
- Fayda, Mustafa, *Hz. Ömer Zamanında Gayri Müslimler (Önsöz)*, İstanbul 1989.
- el-Hâcc Muhammed Haşim, *Hallu Rumûzü Kitâbi'l-Eğânî*, (thk. Hâşim Muhammed Receb), Bağdat 1967.
- Hâfız, Sâmi, *Târihu'l-Mûsika ve'l-Ğinâi'l-Arabî*, yy., ts..
- el-Halebî, Kahireli Burhâneddîn (ö. 1044/1634), *İnsanu'l-Uyûn fi Sireti'l-Emîn el-Me'mûn*, Kahire ts.
- Halil Mirdem Bek, *Cemheretu'l-Muğannîn*, Dımaşk 1964.
- Hamdi, Siyanât Mahmûd, *Târîh Âleti'l-Ûd ve Sınâatuhu*, Kahire 1978.
- el-Hamevî, Yâkût b. Abdullah (ö. 426/1229), *Mu'cemu'l-Udebâ*, London 1907.
- Hamidullah, Muhammed, *İslâm Peygamberi*, (trc. Salih Tuğ), İstanbul 1990.
- el-Harezmi, Ebû Abdullah Muhammed b. Ahmed b. Yûsuf (ö. 387/997), *Mefâtihu'l-Ulûm*, Kahire 1923.
- Hatiboğlu, Ahmed, *Türk Musikisi Prozedisi*, Ankara 1983.
- Hitti, Philip, *İslâm Tarihi*, (trc. Salih Tuğ), İstanbul 1989.
- Hulv, Selim, *Târihu'l-Musika's-Şarkıyye*, Beyrut 1974.

- Hul'î, Muhammed Kâmil, *Kitâbu'l-Mûsika's-Şarkî*, Kahire 1904.
- Hıfî, Ahmed Mahmud, *Muhîtu'l-Funûn*, Kahire ts.
- _____ , *Musika'l-Arabiyye ve Alâmuha*, Kahire 1955, II. Baskı.
- _____ , *Risâletü'l-Kindî fî Eczâi Hubriyye fî'l-Mûsikâ*, Kahire 1959.
- _____ , *İlmu'l-Âlâtî'l-Mûsikiyye*, Kahire 1971.
- _____ , *Ishak el-Mevsîlî*, Kahire 1951.
- _____ , "Risâle fî Eczâ Hubriyye fî'l-Mûsikâ", *Mecelletu'l-Mûsikiyye*, yıl 1, XII, Kahire 1935, 17.
- _____ , "Risâletü'l-Kindî fî Eczâi Hubriyye fî'l-Mûsikâ", *Mecelletü'l-Mûsikâ*, 1941, yıl 6, 117.
- İbn Abdi Rabbih, Ebû Ömer Ahmed b. Muhammed (ö. 328/938), *el-Ikdu'l-Ferîd*, Beyrut 1983.
- İbn Cülcül, Süleyman İbn Hasan (ö. 994), *Tabakatu'l-Etibba ve'l-Hukema*, (thk. Fuâd Seyyîd), Kahire 1955.
- İbn Ebî Usaybi'a, Muvaffakuddîn (ö. 668/1269), *Uyûnu'l-Enbâ*, Mısır 1882.
- İbn Haldun, Muhammed b. Abdurrahman (ö. 808/1405), *Mukaddime*, (trc. Süleyman Uludağ), İstanbul 1983.
- _____ , *Mukaddime*, (trc. Z. Kadiri Ugan), İstanbul 1989.
- İbn Hallikân, Ebu'l-Abbas Ahmed b. Muhammed (ö. 681/1282), *Vefeyâtu'l-A'yân*, (thk. İhsan Abbas), Beyrut 1978.
- İbn Hişam, Ebû Muhammed Abdulmelik (ö. 213/828), *es-Sîretu'n-Nebeviyye*, (thk. Mustafa Sikâ, İbrahim Ebyârî, Abdu'l-Hâfîz Şelbî), Beyrut 1971.
- İbn Hordazbi, Ubeydullah b. Abdullah (ö. 300/911), *Muhtâr min Kitâbu'l-Lehvi ve'l-Melâhi*, (thk. Ağnatyos Yesûî), Beyrut 1969.
- el-İhtiyâr, Nesib, *el-Fennu'l-Ğinaî inde'l-Arab*, Dımaşk 1955.
- İbn Mâce, Muhammed b. Yezîd el-Kazvinî (ö. 275/888), *Sünen*, Mısır 1952.
- İbn Nübâte el-Mısırî, Cemâleddîn (ö. 768/1366), *Serhu'l-Uyûn*, Bulak 1678.
- İbn Sa'd, Muhammed (ö. 230/844), *Tabakatu'l-Kübrâ*, Beyrut 1960.
- İbn Sînâ, Ebû Ali el-Hüseyin b. Abdullah (ö. 429/1037), *Cevâmi' İlmi'l-Mûsikâ*, (thk. Zekerîya Yusuf), Kahire 1956.
- İbn Zeyle, Ebû Mansûr el-Hüseyin (ö. 440/1048), *el-Kâfi fî'l-Musika*, (thk. Z. Yûsuf), Kahire 1964.
- İbnu'l-Esîr, Ali b. Muhammed (ö. 630/1232), *Usdu'l-Ğâbe fî Ma'rifeti's-Sahabe*, Kahire 1970.
- İbnu'l-Kıftî, Cemâleddîn Ali b. Yûsuf (ö. 1248), *İhbâru'l-Hukema*, Mısır 1326.
- İbnu'l-Müneccim, *Kitabu'n-Nağam fî'l-Mûsika*, (thk. Y. Şevkî), Kahire 1972.
- İbnu'n-Nedîm, Ebû'l-Ferec İsmâil b. İshâk (ö. 385/995), *el-Fihrist*, Beyrut 1978.
- İhvân-ı Safâ, *Resâil*, Beyrut ts.
- İzmirli, İsmail Hakkı, *Feylesûfu'l-Arab*, (trc. Abbas Azzâvî), Bağdat 1963.

- Jebriñî, Alâeddîn, *Fârâbî'nin Kitâbu İhsâu'l-Ikaât Adlı Risâlesinin Neşri*, İstanbul 1996, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Jenkins, Jean - Olsen, Paul Roving, *Music and Musical Instruments*, London 1976.
- Kamîr, Yuhanna, *el-Kindî*, Beyrut 1982.
- _____ , *Felâsifetu'l-Arab*, Beyrut 1986.
- Karaçam, İsmail, *Kur'ân-ı Kerîm'in Faziletleri ve Okunma Kaideleri*, İstanbul 1976.
- Kâtib Çelebi, Hacı Halife (ö. 1657), *Keşfu'z-Zünûn*, Beyrut ts.
- Kaya, Mahmut, *Aristoteles ve Felsefesi*, İstanbul 1983.
- _____ , *Kindî, Felsefî Risaleler*, İstanbul 1994.
- _____ , "Beytu'l-Hikme", *DİA*, İstanbul 1992, VI, 88.
- Kettânî, Abdu'l-Hayy, *et-Teratibu'l-İdariyye*, İstanbul 1990.
- Lachmann, C. - Hifnî, Ahmed Mehmûd, *Jaquub İbn İshaq Risâla fî Hubr Ta'lîf al-Alhân (Über Die Compozition Der Melodian)*, Leibzig 1931.
- Lammens, P. H., "Études Sur le Règne du Calife Omayyade Muawiyah Ler", (*Melanges de la Faculte Orientale. Un. Saint Joseph, Beyrouth 1906-1908*, I-III.
- Land, J. P. N., "Remarks on the Earliest Development of Arabian Musics", *Transition of the Ninth Congress Orientalists*, 1892, III, London 1893.
- Mahfuz, Hüseyin Ali, *Kâmûsu'l-Musika'l-Arabiyye*, Bağdat 1977.
- el-Makkarî, Ahmed b. Muhammed, *Nefhu't-Tîb*, Beyrut 1968.
- Mehdî, Salih, *el-Musiki Arabiyye, Tarihuha ve Edebuha*, Tunus 1979.
- _____ , *İkâatu'l-Arabiyye ve Eşkâliha*, Tunus 1990.
- el-Mesûdî, Hüseyin b. Ali (ö. 349/956), *Murûcu'z-Zeheb*, Kahire 1948.
- el-Mufaddal, İbn Seleme en-Nahvî el-Luğavî Ebî Tâlib (ö. 290/900), *Kitâbu'l-Melâhi ve Esmâihâ*, (thk. Ğattâs Abdu'l-Melik Hâşebe), Kahire 1984.
- en-Neşşâr, Ali Sâmi, *Neş'etu'l-Fikri'l-Felsefî fî'l-İslâm*, Kahire 1977.
- Nevbauer, Eckhand, "Die Theorie vom İqa", *Orients*, no. 134, Leiden 1994, s. 103-173.
- Olgun, Tahir (Tahiru'l-Mevlevî), *Müslümanlıkta İbadet Tarihi*, İstanbul 1963.
- Ögel, Bahaeddin, *Türk Kültür arihine Giriş*, VIII, Ankara 1991.
- Özalp, M. Nazmi, *Türk Musikisi Târîhi*, Ankara 1986.
- Özcan, Nuri, "Darb", *DİA*, İstanbul 1993, VIII, 486.
- Özçimi, Sadrettin, *Hızır b. Abdullah*, İstanbul 1990, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Özkan, İsmail Hakkı *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*, İstanbul 1987.
- Öztuna, Yılmaz, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, İstanbul 1990.
- _____ , *Türk Musikisi, Teknik ve Târîh*, İstanbul 1987.

- Reşîd, Subhi Enver, *Alâtu'l-Musikiyye fi'l-Usûli'l-İslâmiyye*, Bağdat 1975.
- Rosenthal, Franz, "Two Graeco-Arab", *Proceedings of the American Philosophical Society*, CX/4 (1966), 261-265.
- Rouaned, Jules, *el-Musika'l-Arabiyye*, (trc. İskender Şelfûn), Kahire 1927.
- Sancaktar, Mona *Tarihu Musika'l-Arab ve Alâtuha*, Beyrut 1987.
- es-Sâvî, Ömer İbn Sehlân, *Müntehâb Sıvanu'l-Hikme*, (nşr. D. M. Dunlop), New York ts.
- Sbath, Paul, *al-Fihris, Cataloge de Manuscris Arabes*, Premiere Partie, I. Bölüm, Kahire 1938, 114, no: 999.
- Sellum, Davud, "Hel yu'zefu'n-neğamu'd-def'in fi Kitabi'l-Eğanî sâniyeten", *Mevrid*, I, Bağdat ts.
- Sezgin, Fuat, *GAS*, Leiden 1979.
- Shiloah, Amnon, *The Theory of Music in Arabic Writings*, München 1979.
- _____ , "Les Sept Traités de Musique dans le Manuscrit 1705 de Manisa", *Israel Orientalism*, St. I, Jarusalem 1971, 303-315.
- _____ , "L'épître Sur la Musique Des İhvan al-Safa", *Israel Orientalism*, Jarusalem 1971, 181/161-162.
- _____ , "Un Uncien Traite sur le Ūd d'Abu Yusuf al Kindî", *Traduction et Commentaire, Israel, Or. St.*, IV, Jarusalem 1974, 179-205.
- Sıbağ, Tevfik, *ed-Delil li'l-Musika'l-Âmm*, Dımaşk ts.
- Sözer, Vural, *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*, İstanbul 1964.
- Suad b. Abdilaziz, "el-Musikûru'l-İslâmî Ziryâb", *Mecelletü'l-Müerrihi'l-Arabî*, XXII, Bağdat 1982, 153.
- eş-Şa'ravî, Ahmed, "Ziryâb el-Bağdadî, Musikaru'l-Endülüs", *Mecmeu'l-Müerrihu'l-Arabî*, Bağdat 1980, XIII, 144-145.
- Şehrazat Kasım Hüseyin, *el-Musika'l-Arabiyye*, Beyrut 1981.
- Şerif, M. M., *İslâm'da Düşünce Tarihi*, (ed. Mustafa Armağan), İstanbul 1991.
- Şevan, Aziz, *el-Musika li'l-Cemî'*, Kahire 1959.
- Şevkî, Yusuf, *Al-Kindî's Essay in Composition*, Kahire 1969.
- _____ , *Risâletü'bnü'l-Müneccim*, Mısır 1976.
- _____ , *Risâletü'l-Kindî*, Kahire 1969.
- Şeyhanî, Semir, *Eşhuru'l-Muğannî inde'l-Arab*, Beyrut 1962.
- et-Taberî, Ebû Ca'fer Muhammed b. Cerîr (ö. 310/922), *Tarih*, Beyrut 1987.
- el-Ubûd, Nâfi Tevfik, "Min tarîhi't-Tercüme inde'l-Arab", *Mecmeu'l-Müerrihu'l-Arabî*, X, Bağdat 1979, 160.
- Ukaylî, Mecdî, *es-Sima' inde'l-Arab*, Dımaşk 1966.
- Uludağ, Süleyman, *İslâm'da Musiki ve Sema*, İstanbul 1992.
- Uz, Kâzım, *Istilahatu'l-Mûsika*, (trc. İbrahim ed-Dakukî), Bağdat 1964.
- Ülken, Hilmi Ziya, "Irak'ta Bağdat ve Kindî'nin 1000. Yıldönümünü Anma Töreni", *AIÜFD*, X, Ankara 1962, 457.

- Victor, M., "Musiki der Iranian", *Hüner-i Merdûm*, sa. 148, Şubat 1353, Tahran, 46-48.
- Virdî, Mihail Halilullah, *Felsefetu'l-Musika's-Şarkiyye*, Dimaşk 1956.
- Wensinck, A. J., "Mevlâ", *IA*, 1993, VIII, 164.
- Wright, Owen, *The Modal System of Arab and Persian Music AD 1250-1300*, London 1978.
- _____, "Musiki", *EI*, Leiden 1993, VII, 681.
- el-Yesûî, Yusuf Makkarsî, *Tesânifu'l-Mensûbe ila Feylesûfi'l-Arab*, Bağdat 1962.
- Yıldız, Hakkı Dursun, "Abbasîler", *DIA*, İstanbul 1988.
- Yûsuf, Zekerîya, *Müellefetü'l-Kindiyyi'l-Musikiyye*, Bağdat 1962.
- _____, *Risâletü'l-Kindî fi'l-Luhûn ve'n-Nağam*, Bağdat 1965.
- _____, "Kitâbu'l-Musavvitâti'l-Veteriyye", *el-Ahbâr*, 21. 01. 1955, no: 3958, 19.
- _____, *Mûsika'l-Kindî*, Bağdat 1962.
- ez-Zebîdî, Ali, "Halilu'l-Musikâr", *Mevrid*, Bağdat 1975, IV, 23-24.
- ez-Zehebî, Muhammed b. Ahmed b. Osman (ö. 748/1348), *Siyeru A'lâmu'n-Nübelâ*, Beyrut 1985.
- Zerbîl, Adnan, "el-İkâatu'l-Arabiyye", *el-Mevrid*, 1984, XIII, 13-14.
- ez-Zubeydî, Muhammed b. Hasan, *Tabakatu'n-Nahviyyîn*, Kahire 1954.



EKLER

**KİNDÎ'NİN
MEVCUT DÖRT RİSÂLESİNİN NEŞRİ
ve
TÜRKÇE TERCÜMELERİ**

ب	Si b	B b	Hınsıru'l-Hâd	5. tel 4. parmak	Sâlisetü'l-haddât
ا	La	A	Bınsıru'l-hâd	5. tel 3. parmak	Karîbe min hâddeti'l-haddât
ل	La b	A b	Vusta'l-hâd	5. tel 2. parmak	Karîbe min hâddeti'l-haddât
ك	Sol	G	Sebbâbetü'l-hâd	5. tel 1. parmak	Haddeti'l-haddât
ی	Fa #	F #	-	-	-
ط	Fa	F	Hınsıru'z-zîr / mutlaku'l-hâd	4. tel 4. parmak /5. telin açık hali	Sâlisetü'l-haddât
ح	Mi	E	Bınsıru'z-zîr	4. tel 3. parmak	Karîbe min mukaddimeti'l-haddât
ز	Mi b	E b	Vusta'z-zîr	4. tel 2. parmak	Karîbe min mukaddimeti'l-haddât
و	Re	D	Sebbâbetü'z-zîr	4. tel 1. parmak	Mukaddimeti'l-haddât
هـ	Do #	C #	-	-	-
د	Do	C	Hınsıru'l-mesnâ / Mutlaku'z-zîr	3. tel 4. parmak 4. telin açık hali	Sâlisetü'l-avsât
ج	Si	B	Bınsıru'l-mesnâ	3. tel 3. parmak	Karîbe mine'l-vusta
ب	Si b	B b	Vusta'l-mesnâ	3. tel 2. parmak	Karîbe mine'l-vusta
ا	La	A	Sebbâbetü'l- mesnâ	3. tel 1. parmak	Vustâ
ل	La b	A b	-	-	-
ك	Sol	G	Hınsıru'l-mesles / Mutlaku'l- mesnâ	3. tel 4. parmak / 3. telin açık hali	Sâlisetü'l-avsât
ی	Fa #	F #	Bınsıru'l-mesles	2. tel 3. parmak	Karîbe min mukaddimeti'l-avsât
ط	Fa	F	Vusta'l-mesles	2. tel 2. parmak	Karîbe min mukaddimeti'l-avsât
ح	Mi	E	Sebbâbetü'l- mesles	2. tel 1. parmak	Mukaddimeti'l-avsât
ز	Mi b	E b	-	-	-
و	Re	D	Hınsıru'l-bam / mutlaku'l-mes- les	1. tel 4. parmak / 2. telin açık hali	Sâlisetü'l-mukaddimât
هـ	Do #	C #	Bınsıru'l-bam	1. tel 3. parmak	Karîbe min mukaddimeti'l- mukaddimât
د	Do	C	Vusta'l-bam	1. tel 2. parmak	Karîbe min mukaddimeti'l- mukaddimât
ج	Si	B	Sebbâbetü'l- bam	1. tel 1. parmak	Mukaddimeti'l-mukaddimât
ب	Si b	B b	-	-	-
ا	La	A	Mutlaku'l-bam	1. telin açık hali	Mefrûda

BİRİNCİ RİSÂLE***KOMPOZİSYON ÜZERİNE BİR DENEME***

(Risâle fî Hubr Sınâ'atî't-Te'lîf)



[165^a] Ya'kûb b. İshâk'ın Kompozisyona dâir kitâbından

[Eb'âd (Aralıklar)]

... G ile A arası 9/8 oranındadır. Biz beşli ile dördlü aralığının da 9/8 oranında olduğunu açıklamıştık. O halde meslesin açık vurulması hali olan D ve mesnânın ilk perdesi olan A arası beşli aralıktır. İşte beşli ve dördlü oktava terkîb edilmiştir. Demek ki bamdaki A'dan mesnâ telindeki A'ya kadar bir oktav oluyor. Buna göre bam telindeki A mesna telindeki A'nın katlanmış hali (oktavı) dir. Bundan dolayı mesnadaki A mecburen -keyfiyet olarak- bamdaki A oluyor.

Bu örnek çerçevesinde keyfiyet açısından nağmeler peşpeşe gelmektedir. Nitekim mesnâdaki B b keyfiyet olarak bamdaki B b dür. Böylelikle bamdaki B b 'ün nasıl kullanıldığı ortaya çıkmış oldu.



Aynı şekilde mesnâdaki B bamdaki B dir. Mesnâdaki C ve bamdaki C zîrdeki C dir. Yine zîrdeki D meslesteği D dir. Zîrdeki E b meslesteği muarrât (pozisyon dışı) olan E b dür. Zîrdeki E meslesteği E dir. Zîrdeki F mesles ve zîr sâñideki F lerdir. Zîr esfeldeki F # meslesteği F # dir. Zîr esfeldeki G mesles ve mesnâdaki G lerdir. Zîr esfeldeki A b mesnâdaki muarrât olan A b dür. Zîr esfeldeki A mesnâdaki A dır. Zîr esfeldeki B b mesnâdaki B b dür. Daha önceden anlattığımız sebepler dolayısıyla zîr esfeldeki B mecburen mesnâdaki B olmaktadır.

Eğer mesnâ teli meslesin yarısı olsaydı ve meslese eşit bir şekilde gerilseydi, açık olarak vurulması halinde verdiği ses hırsıru'l-meslese eşit olmazdı. Zîrâ mesnâ teli meslesin $\frac{2}{3}$ 'üdür. Şayet bu gerilme meslese eşit olsaydı mesnâ, meslesin 4. perdesinin altındaki notayı verirdi. Bu da meslesteği D'den sonra gelen notadır. Ve meslesin $\frac{1}{3}$ 'üdür. İşte bu meslesteği $\frac{2}{3}$ sesin, meslesin kalınlığı olan $\frac{2}{3}$ ile $\frac{1}{4}$ ve $\frac{1}{3}$ arasında olan $\frac{1}{4}$ 'ün $\frac{1}{3}$ oranı olan mesnâ sesine eşit olması içindir¹.

¹. Dördüncü risâlede bam telinin dört kat bağırsaktan meslesin üç kat, mesnânın iki kat, zîrin ise bir kattan yapıldığına işaret edilmektedir. Buna göre herbir telin sayısal oranı şöyledir: $\frac{4}{3}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{2}{1}$. Bkz., EKLER, 23.

Mesnâdaki G'nin meslesteği G'ye eşit olabilmesi için mesnâ telinin daha yumuşak olması gerekir. Bu durumda ortaya şöyle bir sonuç çıkar. Mesnâ'daki G ile A aralığı $1/9$ olur (9 koma). Mesnâdaki A'nın meslese olan eşitliği ise meslesteği G'den 9 -koma- kadar daha aşağıda olmasıyla gerçekleşir. O halde G, bu nota ile $9/8$ oranındadır. G mesnâdaki A ile $9/8$ oranı taşır. Haliyle mesnâdaki A bamdaki A ile keyfiyet olarak aynı olur.

Bunu sayıyla örneklendirelim: Farzedelimki bamdaki A 16'dır. O halde bamdaki D 12 olur; çünkü A, D'nin $9/3$ 'üdür. Bamdaki D, meslesteği D demektir. O halde meslesteği G 9 olur; çünkü meslesteği D, meslesteği G'nin $9/3$ 'üdür. Mesnâdaki G yine mesnâdaki A'nın $9/8$ 'idir. Öyle ise mesnâdaki A bamdaki A'nın tam oktavıdır; sayısı da 8 olur. Bu notalar meselesi anlatıldığına göre şimdi en baştan açıklamamızın mümkün olmadığı şeyleri anlatalım: Bu şekil üzere anlatılan şeyler bir dörtlü sistemde notaların yerlerinin 25 tane olduğunu göstermektedir. Bunlardan 5 tanesi kullanılmaz, bunlar ancak pozisyon dışı kullanımlardır. O halde geriye çift oktavda 20 tane nota perdesi kalmaktadır.

Çift oktav iki türlüdür:

a) Cem'u'l-Muttasıl (bileşik oktav): [165b] Mesnâ telindeki A'dan, birincinin sonu, ikinci oktavın da başında olan müsterek A notasına kadardır.

b) Cem'u'u'l-İfîrâk (Ayrı Oktav): İlk oktavın başında yani bam telindeki A'dan başlar, mesnâdaki A'da son bulur. Aynı oktavın ikincisinin başlangıcı mesnâdaki B, sonu ise zîr sândeği B olur. İşte bu munfasıl dizidir. Mesnâ A'sı ve B'si arasındaki aralık da tanini aralığıdır. Taniniden kastedtiğim şey 9/8 oranıdır. Anlattığımız bu notalar cem'u'l-İnfisâl ve aşağısını kuşatan notalardır.

Genel notaların ve kullanılan notaların yerlerini sayacak olursak; öncelikle çift oktavdaki notaların ve bunların yerlerinin sayısını anlatmamız gerekir. Bunların yerleri 20 tanedir. Çünkü herbir telde 4 tane nota vardır (4'lü). Udumuz da beş telli olduğuna göre zîr sândeği B notası ise zîr sândeği A'nın kullanılması durumunda ancak oktavın tamamlanması içindir.

Kullanılan notaların yerleri kaç tanedir? sonusuna gelince: Bam ve mesleslerdeki D birdir; mesles ve mesnâlardaki G de birdir. Mesnâ ve zîrdeki C de bir sayılır. Birinci ve ikinci zîr tellerinde olan F ler de bir sayılmaktadır. Verdikleri ses aynı olduğundan dolayı bir oktavdaki çift notaların her ikisi de beraber kullanılmaz ancak birisi kullanılır. O halde geriye 16 tane nota kalıyor.

Bu 16 notadan, bir cins içerisinde kullanılan diziden 10 tanesi sabittir, yerleri ise değişmez¹. Altı tanesi ise değişkendir. Değişmeyenler perdelerin her iki başında olanlar; değişenler ise bunların arasında kalanlardır. Bu iki başlarda olanlar nevi'lerin (tür) kullanımına göre değişir. Çünkü taninin birinci cinsi ikinci ve üçüncüsündeki gibi kullanılmaz; ikincisi de birinci ve üçüncüsü gibi kullanılmaz; üçüncüsü de birinci ve ikincisi gibi kullanılmaz.

[Notaların isimlendirilmesi]

İleride meydana gelecek tekrarları kolaylaştırmak için notalara bazı isimler verelim. Remzi A olan bam telinin açık vurulması hali "el-mefrûda" olarak isimlendirilir. Çünkü biz onu notaların ilki olarak tesbit ettik. Geriye kalanları ise sen daha iyi anlayacak ve daha kolay ezberleyeceğin şekilde isimlendirirsin. Biz bunları eskilerin nasıl isimlendirdiğini, bizim nasıl isimlendirdiğimizi ve bunun sebeplerini detaylı bir şekilde biliyoruz ve bunu *el-A'zam fi Te'lifi'l-Luhûn* isimli kitabımızda izah ettik.

[Cem' (Dizi)]

O halde şimdi yukarıda verdiğimiz isimlerin sebebini açıklayalım: Peşpeşe olan dörtlü diziler, kendi hallerinden türeyen özel isimlerle isimlendirilirler. Dörtlülerden bam telindeki ilk dizi el-mukaddem diye isimlendirilir. Çünkü birinci ve ikinci tür tanini cinsinde çoğunlukla kullanılan şeyin başlangıcı ilk perdeden olur. Üçüncü türün başlangıcı ise telin açık vurulmasında ortaya çıkar. İşte bundan dolayı bam telinin açık vurulması hali olan A'yı mefrûda diye isimlendirdik. Notaların sonu olan ikinci zîrdeki A yı da hâddetü'l-haddâd diye isimlendirdik

¹. Cins: Melodik çeşni.

çünkü bu, çift oktavda en tiz olan son mefrûda notasıdır. Mesnânın ilk perdesindeki nota (A) el-vustâ olarak isimlendirilir çünkü bu birbirine bağlı iki oktavda el-mefrûda (A) ile hâddetü'l-haddâdın (A) tam ortasında kalır. Biz demiştik ki başlangıcı bamdaki B olan dörtlü dizi cem'u'l-mukaddemdir ve bu cem'in notaları topluca mukaddemât diye isimlendirilir. Başlangıcı meslesteeki E, nihayeti ise mesnâdaki vustâ diye isimlendirdiğimiz A olan dörtlü dizi ise kısaca cem'u'l-avsât diye isimlendirilir. Bu diziyi takip eden diziyeye de cem'u'l-vustâ adı verilir. Başlangıcı birinci zîrdeki D olan ve önceki takip eden diziyeye de cem'u'l-haddâd denir. Başlangıcı ikinci zîrdeki G olan ve kendinden öncekini takip eden dizi de cem'u haddâti'l-haddât diye isimlendirilir.

O halde bamdaki perdelerin ilki olan B mukaddimetü'l-mukaddemât olarak isimlendirilir. Yine bamdaki birinci ve ikinci tanini türünde kullandığımız C ve üçüncü tanini türünde kullandığımız C # notaları karîbe min mukaddimetü'l-mukaddemât olarak isimlendirilir. Bamdaki D sâlisetü'l-mukaddemât; -iki orta dizinin ilki olduğundan dolayı- meslesteeki E mukaddimetü'l-avsât; -dizide hangisi kullanıldıysa F veya F # (mesleste) karîbe min mukaddimetü'l-avsât; meslesteeki G sâlisetü'l-avsât, mesnâdaki A vustâ; mesnâdaki C sâlisetü'l-vustâ, birinci zîrdeki D mukaddimetü'l-haddâd; birinci zîrdeki E veya E b -hangisi kullanıldıysa- karîbe min mukaddimetü'l-haddât,

birinci zîrdeki F sâlisetü mukaddimeti'l-hâddât, ikinci zîrdeki D haddeti'l-haddâd, ikinci zirdeki A veya A b -bütün dizide hangisi kullanıldıysa- karîbe min haddeti'l-haddâd, ikinci zîrdeki B b veya B -eğer dizide kullanıldıysa- sâlisetü hâddeti'l-haddât olarak isimlendirilirler. Bu özellikler sunulduğuna göre şimdi şunları söyleyebiliriz: Çift oktavda kullanılan nota sayısı 15 tanedir. Çünkü mesnâdaki A her iki oktav için de ortak kullanılır. O halde A ve bir oktav 8 notadır; A her ikisi için ortaktır ve herbir dizi diğerine benzer. Demek oluyor ki bir cem'u'l-ittisâl (çift oktavda) 15 tane nota vardır. O halde keyfiyet olarak bir çift oktav dizisinde kaç nota vardır?: Her bir makamın kendisinden türediği 7 nota vardır. Çünkü arada kalan mesnâdaki A bamdaki ile keyfiyet olarak aynıdır. Demek ki bir oktav içinde 7 nota vardır. Toplu olarak birleştikleri yerdeki nota da başlangıç notasıyla keyfiyet olarak aynılık arz etmektedir.

[Luhûn (Makamlar, Melodiler)]

Konuya cevânib olarak da isimlendirilen melodilerin ilkinin ne olduğundan başlayalım. Bunlar cevânib olarak isimlendirildi çünkü herbir nota melodinin başlangıcı olur. Yani başlangıç olarak tiz veya pest tarafı alınır ve melodi tekrar başladığı yere döner. İki ciheti vardır: Bir, pest taraf, iki tiz taraf. Herbir melodi iki tarafıyla da isimlendirilebilir. Başlangıç notasından tiz tarafa doğru olursa "el-cânibu'l-ehadd (çıkıcı)", başlangıcından pest tarafa doğru olursa "el-cânibu'l-eskal (inici)" olarak isimlendirilir. Bizim bu melodileri iki türlü kullanmamız mümkündür.

Başlangıcı birinci zîrdeki D notası olanı ilk olarak ele aldığımızı farzedelim. Eğer melodi “tansîb”¹ ise bu çıkıcı olur veya inici olur. Tâ ki dizinin tamamı ilk başlangıç yerimiz olan D’ye dönüncüye kadar. Peste çıkar, tizde de ineriz. İşte pest taraftan çıkan ezgiler el-cânibu’l-eskal, tiz taraftan çıkan ezgiler de el-cânibu’l-ehadd olarak isimlendirilirler.

İkincinin başlangıcını mesnâdaki C olarak tesbit eder ve buradan pest veya tize doğru işleriz. Buradan peste doğru olan işlev, cânibu’l-eskal mine’s-sânî, tize doğru olan ise cânibu’l-ehadd mine’s-sânî olarak isimlendirilir.

Üçüncüye gelince, bunun ikinci ile aralığı yarım taninidir; yani başlangıcı mesnâdaki B’dir. Tize veya peste doğru gider ve her iki yanı da bir önceki (ikinci) gibi isimlendirilir.

Dördüncünün üçüncüye olan uzaklığı (aralık) tam bir taninidir. Başlangıcı mesnâ telinde olan ve vustâ diye isimlendirilen A notasıdır. Notası yedi olan yerde melodinin de ortası olur. Tiz veya peste doğru gidilen iki tarafı da kendinden öncekiler gibi isimlendirilir.

Beşincinin dördüncüye olan aralığı peste doğru bir taninidir ve başlangıcı meslesteği G’dir.

Altıncının beşinciye (G’ye) olan aralığı da bir taninidir ve bu meslesteği F’dir. Yedincinin altıncıya olan aralığı pest tarafa doğru yarım taninidir,

¹. Tansîb kelimesi nasb kelimesinden türemiş olabilir. Nasb, cahilî Arap makamlarından bir türdür, Mes’ûdî, *Murûcu’z-Zeheb*, IV, 222.

başlangıcı ise peste (mukaddimetü'l-mukaddimât) doğru dörtlünün sonu olması için meslesteeki E'dir.

[166^b] Bu ilk melodi aynı zamanda başka bir üslupla da kullanılabilir. Mesnâdaki A, G'nin yerine F #'e yaklaştırılır (birleştirilir). Tabîdir ki bu durumdaki kullanımı ilk melodininkinden farklıdır. Bu, bir dörtlü aralığında o ikisinden herbirini kendi cinsi dışında da elde edebilmek içindir¹.

Biz, *el-A'zam fi't-Te'lîf* adlı kitabımızda bu makamları yedi kılan sebepleri kesin delillerle izah etmiştik. Burada ise mücerred ve müşahhas bir ameliye ile bu sanatın amaçlarını göstermek istedik. En azından açıklanması gereken şeylere delil getirdik.

Fakat bu konuda melodilerin üç, dört, altı, onüç veya onbeş tane olduğunu iddia edenlerin sözleri gibi yanlış ve kıymetsiz bilgiler vardır.

Melodileri anlattığımızı göre artık vokal (sese ait) geçişleri (değişimleri) ele alabiliriz.

[İntikâlât (Geçişler)]

Bu bölümün başında da anlattığımız gibi vokal değişim bir notadan diğerine,

¹. Burada anlatılmak istenen makam; Kindî'nin ustûhûsiyye diye isimlendirdiği sekiz Rum çeşnisinden hypomixolydian'a benzemektedir. Bkz., "Modes", *Grove's Dictionary*, V, 798-799.

bir aralıktan diğ er birine, bir cinsten diğ er bir cinse, bir diziden bir diziye veya bir taniniden diğ er bir taniniye geçiştir. Vokal kompozisyonu (sınâ'atu't-te'lifi's-sâvtî) g zelleştirmek için işitilen seslerin uyumlu ve kulağa hoş gelecek şekilde; çirkin değil aksine tesirli olmasıyla anlattığımız b t n bu değişimlerin ahenkli olması gerekir. Yani aralarında uyum bulunan bir notadan diğ er bir notaya geçmemesi gerektiğini kastediyorum. Bununla beraber aralarında basit bir oran olması gerekir.

Aynı şekilde bir aralıktan ancak kendisine benzeyen bir aralığa geçmemiz gerekir. Aralıkları ayrı, sonları birbirine uzak geçiş yaparsak eğer, sonları birbirine yakın olan aralığa geçeriz. Aksi halde aralıklar, işitilen şeyde farklılık ortaya çıkarırlar.

En b y k aralıktan geçişin ancak kendisine yakın bir aralığa olması gerekir. Aralarında bir oktav aralığı olan iki notadan, aralarında tanini aralığı bulunan iki notaya geçiş yaptığımızda sesin hareketinden dolayı canlı, nefsânî hareket duygusallaşır. Y ksek ve kuvvetli hareketten alçak ve hafif hareteke geçişten dolayı ruhta bir nevi farklılaşma ortaya çıkar. Bu, h z nly şarkılarda sık sık kullanılır; neşeli canlı şarkılarda ise bunun tam zıddı geçerlidir.

Beşli bir aralıkta (dizi) k ll ve nısf k ll bulunan iki notadan, yarım tanini olarak isimlendirilen aralığa veya aralarında uyum bulunan aralıklardan kendisine yakın bir aralığa olan geçiş de aynı şekildedir. D rtly aralık ve irhâ diye isimlendirilen 1/4 tanini veya bu hal  zere olanlar da aynı şeye tâbidir. Demek oluyor ki aralıklarda bir aralıktan kendine yakın olan geçişte sonların ahenkli olması gerekiyor.

[Ecnâs (Cinsler)]

Cinslerdeki geçişe gelelim. Bir cinsten diğer bir cinse geçiş, aralıkların oluşturduğu birimlerde kendine yakın olanadır. Taniniden (diatonik) levnîye (kromatik), levnîden te'lîfiye (anarmonik) gibi. Tanini cinsi= Tanin+Tanin+ Bakiyye'dir. Levnî cinsi= Bakiyye+Bakiyye+(3 x yarım tanin)'dir. Te'lîfi cinsi= 1/4 tanin+1/4 tanin+(2 x tanin)'dir.

Cinsteki geçişin en büyük aralıklarda olması gerekir. Zira bunlar notaların birbirine olan uzaklıklarından dolayı daha akordlu ve daha uyumludurlar. Küçük aralıklardan yine küçük aralıklara olan geçişin her ne kadar uyumlu geçilse de bu uyumu büyük aralıklardaki gibi akordlu değildir.

Dizilerdeki geçişe gelelim. Birinden diğerine geçtiğimiz sonlarının ortak nota olması gerekir. Veya basit bir oran içerisinde başlangıcın son aralığının sonunda başlangıcın son aralığının başına doğru olması gerekir. Beşli veya ona yakın olan gibi uyum açıktır. Bu iki diziye ait ikinci aralıkların başlarının geçiş aralığına ahenkli olması -iki oktavın da sonları arasındaki mesafeyi kastediyorum- ve ikinci dizinin sonunun birinci dizinin başına keyfiyette ait olması (oktavı), geçişin kopuksuz bir devir içerisinde gerçekleşmesi içindir.

Makamlardaki geçiş ise makam mertebelerinin ardarda gelmesi üzerine olur veya beşli bir aralıkta geçiş çıkıcı veya inici olur. Aynen birinciden üçüncüye veya ona benzeyen birine geçiş gibi.

Bir makamdan diğereine geçiş, melodinin devri kendi karar perdesine dönünceye ve geçilmek istenen makamın kararına taşınıncaya kadar gerçekleşmez.

Bir makamda karar perdesi olmayan bir notadan başka bir makamdan buna benzeyen bir notaya geçiş yapıldığı zaman kulak, bu melodi geçişini farkederek. Kulak, kendi karar perdesine dönünceye, sonra da oradan başka bir mertebeye geçinceye kadar bunu işitir ama idrak edemez. Çünkü bu makamdaki nağmetü'l-mutavassıta (asma karar) bu iki melodi veya birkaç melodi için ortak kullanılıyor olabilir. Bunun sonucunda da geçiş açık olmaz.

Bu melodilerde benzerlikte de sık sık geçiş yapıldığı görülür. Meselâ neşeli bir melodiden neşeliye, hüznülden hüznülye olan geçişler gibi. Her ikisinde de neşeli veya hüznülye olduğunu kasetmiyorum. Çünkü hüznün yapısı birdir ve neşenin yapısı da birdir fakat eşyanın hüznüye en yakın olanı hüznüye, neşeyle en yakın olanı da yine neşeyle benzer.

[Te'lifü'l-Elhân (Makamların Kompozisyonu)]

Öncelikle musiki sanatının amacı olan makam sanatı üzerinde duralım. Makam sanatı diye kasettiğim şey ahenkli bir dizidir. Biz burada bir tane cins, cinsten de bir tür, sonlarının geçişi olan bir tane de melodi kullanırız. Tam olan bir devire (oktavın sonlarının devri) veya bir beşlinin sonlarının devri, gidiş-dönüşün kompozisyonun sonundan başına kadar uyum içerisinde olmasıyla gerçekleşir.

[Envâ'u'l-Binâi'l-Lahnî (Melodik Yapı Türleri)]

Şimdi melodinin türlerine geldik. Öncelikle ikiye ayrılırlar: 1-Mütetâfî, 2-Lâ Mütetâfî.

Mütetâfî: Bir notadan başlar, peste veya tize doğru birer birer artarak bir istikamet üzere gerçekleşir. Lâ Mütetâfî ise ikiye ayrılır: 1-Levlebî (helezonik), 2-Muvaşşah¹.

Levlebî: Bir notadan başlar, beşli aralığın sonu ile çiftleşir. Sonra başlangıç notasını takip eden notayla üçlenir. Sonra da dizinin notalarının sonuna varan değin son notayı takip edenle birlikte dörtlenir ve başlangıç notasına doğru tekrar dönüş yapılır. İşte bu tür levlebî dâhil diye isimlendirilir.

Levlebînin diğer türü ise; en son olarak farzedilen notadan başlar. Sonra tam bir devirle bundan öncekinde anlattığımız gibi dizinin her iki başına da geçiş yapılır. Sonra da başlangıç notasına dönülür. İşte bu tür de levlebî hariç diye isimlendirilir.

Dafîr olarak da isimlendirilen muvaşşah ise şöyledir: Bir notadan başlanır, buradan başka birine geçilir sonra da ilk devire geçilir. Buradan da aynı devrin sonunun arkasına geçer. Aynı şekilde dizinin notaları tamamlanıncaya kadar devam eder. Sondan başa dönüş de aynı şekilde uyumlu bir halde olur.

[167^b] Dafîr de ikiye ayrılır: 1-Munfasıl (ayrı), 2-Müştebek (bileşik). Yukarıda anlattığımız dafîr türüne müştebek denir.

¹. Muvaşşah: Arap musikisinde çok kullanılan bir formdur. Daha çok Endülüs muvaşşahları meşhûr olmakla birlikte Irak muvaşşahlarının da kullanım sahası yaygındır. Bkz., Zekeriya Yûsuf, *Mûsika'l-Kindî*, Bağdat 1962, 15.

Munfasıl: Bir notadan başlar bir diğerine geçer. Buradan da ilk devre geçiş yapar. Bu geçiş yaptığı yerden ikincinin (G) harici nağmesine (F #) geçer. İkinci ve en son geçtiği nota arasında kalır. Böylelikle sonundan başına kadar olan ahenkli bir geçiş gerçekleşmiş olur. Şimdi bunun daha iyi anlaşılması için bir şekilde misalendirelim ve bunu bir oktava yerleştirelim.

A	ا	G	ج	F	ط	E	ح	D	د	C	ج	B	ب	A	ا
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Burada ilk nota olan ve mefrûda olarak isimlendirilen A notasını; mukaddimetü'l-mukaddimât, B; karîbe min mukaddimeti'l-mukaddimât, C; haddetü'l-mukaddimât D; raîsetü'l-avsât E¹ ; karîbe min raîseti'l-avsât F; haddetü'l-avsât G ve vustâ olarak da A notalarını takdîr ediyoruz.

Mütetâlf müstakîm: Şöyle geçiş yapılır: A'dan B'ye, B'den C'ye, C'den D'ye D'den E'ye, E'den F'ye, F'den G'ye, G'den A'ya (keyfiyette ilk notayla benzerdir) şeklinde olur veya tiz A'dan G'ye, G'den F'ye, F'den E'ye, E'den D'ye, D'den C'ye, C'den B'ye, B'den A'ya şeklinde gerçekleşir.

¹. Görüldüğü gibi risâlenin başında mukaddimeti'l-avsât olarak isimlendirilen nota burada raîsetü'l-avsât şeklinde isimlendirilmektedir. Bu farklılıklar daha henüz nota isimlerinin tam oturmamış olduğu izlenimini vermektedir.

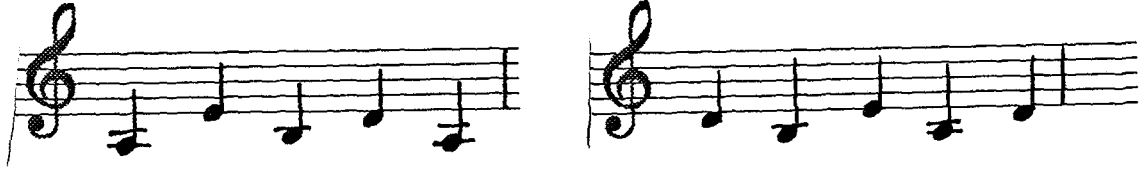
Mütetâli Müstakîm Sa'id (Çıkıcı)

Mütetâli Müstakîm Habî (İnici)



Levlebî dahil türündeki devir ise şöyle gerçekleşir: A'dan E'ye, E'den B'ye, B'den D'ye, D'den A'ya doğrudur.

Levlebî hariçte ise devir şöyledir: D'den B'ye, B'den E'ye, E'den A'ya, 'dan D'ye doğrudur.



Levlebî Dâhil

Levlebî Hâriç

Kullanılabilmesi için dafır müştetek için de bir cetvel verelim:

F# ی	F ط	E ح	D و	C# هـ	C د	B ج	A ا
D و	C# هـ	C د	B ج	Bb ب	A ا	Ab ل	G ك
Bb ب	A ا	Ab ب	G ك	F# ی	F ط	E ح	Eb ز

Dafir müştetekke geçiş Şu Şekilde olur: Tiz A'dan ilk D'ye, D'den ilk B b'e, B b'den ilk F #'e, F #'den C #'e, C #'den A b'e, A b'den ilk F'ye, F'den ikinci G'ye; böylelikle dafir son bulur ve başlangıç notasına dönülür.

Dafir munfasılda ise geçiş Şu Şekildedir: Tizde A'dan ilk D'ye, D'den B'ye, B'den ilk F #'e, F #'den ilk E'ye, E'den ikinci A'ya doğru olur.

Dafir Müştebek

Dafir Munfasıl



Anlattığımız bu Şeyler bir hatırlatma, tenbh babındadır. Yüksek seviye ve ileri derecede bilgileri ise biz *el-A'zam fi't-Te'lif* isimli eserimizde sunduk.

Kompozisyonun geniş bir Şekilde deliller, kısımlar, alt başlıklar, geneli ve zeliyle karakteriştiği bu kitabın değil *Kitâbu'l-A'zam* isimli kitabımızın konusudur.

Musikişinaslığın kemâle erdirilmesi ise; kompozisyonu insanların genellikle ika' diye isimlendirdikleri ll zamanlara göre bozucu Şeylerden temizlenmiş uygun bir Şiire yerleştirmekle gerçekleşir. Nitekim biz bunu *Ekâvîlu'l-'Adediyye* ve *Niseb'z-Zemâniyye* isimli kitaplarımızda anlattık.

Ne var ki burada şiirler ve ritimlerin ilminden anlayanlara göre kompozisyon sanatını tamamlayıcı bazı unsurlardan bahsediyoruz.

[168] Üç tane kompozisyon türü vardır: 1-Basatî, 2-Kabdî, 3-Mu'tedil.

Kabdî, hüznendirici bir türdür. Basatî ise neşeyi harekete geçirir. Mu'tedile gelince bu; büyüklük, cömertlik ve güzel övgü duygularını kabartır. Şiirin melodiy-le içiçe girmiş mana açısından melodi ile benzer, melodi ile aynı ikâ'da olması gerekir. Bu üç cihet ve yukarıdaki üç tür ile uyumlu olması gerekir.

Sakîl (Ağır, uzun) ritimler zamanları uzatırlar ve hüzn-acıyla uyumludurlar. Hafif ritimler ise neşe, canlılık ve ferahlıkla uyumludurlar. Orta ritimler ise yine orta olanlar ile uyumludur.

Şiir vezinleri ritimlerle benzerlik taşır. Nitekim önceki kitaplarımızda biz bunları açıkladık. Aynı zamanda bu üç türün nahiv açısından da benzerliğinin ortaya konulması gerekir.

Bu üç tür ve kısmın insan ruhunu etkileyebilmesi, bunlara dikkat edilip iyi derecede bilinmesine bağlıdır.



Sorduğun şeyler için bu kadar cevap yeterlidir. Allah iki cihanda yâr ve yardımcın olsun. Hamd Âlemlerin Rabbi olan Allah'a mahsustur.

Ya'kub b. İshak el-Kindî'nin *fi Hubr Te'lîfi'l-Elhân* isimli risâlesi tamamlandı¹. Yazımını 17 Rebiu's-sâni 1073 senesinde bitirdik. Bu eseri kendisinden istinsah ettiğimiz eser 621 Şevval'inin sonlarında Dımaşk şehrinde yazılmış, zayıf ve noksan bir metindir.



¹. Klasik ve modern kaynaklarda risâlenin ismi *Risâle fi Hubr Sınâati't-Te'lîf* olarak geçmekle birlikte, müstensih risâlenin ismini *Risâle fi Hubr Te'lîfi'l-Elhân* olarak vermektedir. Kompozisyon ilmi mânâsında olan bu iki ibâreden biz kaynaklarda geçen ilk ismini tercih ettik.

İKİNCİ RİSÂLE***BİR TELLİDEN ON TELLİYE KADAR TELLİ
ENSTRÜMANLAR ÜZERİNE BİR KİTAB***

(Kitâbu'l-Musavvitâti'l-Veteriyye min Zâti'l-Veteril Vâhid ilâ Zâti'l-'Aşreti'l-Evtâr)



[226^s] Bir Telliden On Telliye Kadar Telli Enstrümanlar Üzerine Bir Kitâb.
Müellifi Ebû Yûsuf Ya'kub b. İshâk el-Kindî

Rahman ve Rahîm Olan Allah'ın Adıyla, Yarabbi Yardımcımız ol...

I. MAKALE: Sesli enstrümanlar ve Tel Sayıları Üzerine

Allah ömrünü uzun etsin. Günlerini yenilesin. Gölgesinde mesrûr ve hoşnut etsin. İstedğin şeyi anladım. Allah seni te'yîd etsin. Musiki enstrümanlarındaki sebep, üzerlerine çekilen tellerin sayısı, tertiplerinin niteliği, ritm sınıfları, nakra¹ zamanları ve musikişinasa icrası esnasında gerekli olan şeylerin izâhı hususunda özet bir şey yazılmasını istiyorsun.

Ne var ki zamanımızda bu sanatı icrâ edenlerin çoğu alışlagelmiş şeyleri tatbik ediyorlar. Bununla beraber onlar, yanlışlarını düzeltmek isteyenlerden de kendilerini tasdik etmelerini bekliyorlar. Kaldı ki bu iki grup bu enstrümanın niçin ve hangi sebebe binâen bu şekilde yapıldığını, üzerine niçin bu kadar tel çekildiğini, notaların tertibini, tellerin işitme vasıtasıyla sevinç, hüznün, korkaklık, cesaret vb. gibi nefiste oluşturduğu hisleri bilmiyorlar.

¹. Nakra: Arapça'da vurma, vuruş anlamına gelen darb kelimesi, klasik Türk mûsikisinde ubûlün vurulan her parçasına verilen isimdir. Merâğî, Lâdikli, Hızır b. Abdullah gibi XIV ve XV. yy.ların ünlü mûsikî nazariyecileri eserlerinde darb yerine nakre terimini kullanmışlardır. Nuri Özcan, "Darb", *DİA*, İstanbul 1993, VIII, 486.

Filozofların enstrümanları farklı şekillerde ve çeşitli türlerde yapmalarındaki amaç nedir? İncelik-kalınlık, perdelerin bağlanması türünden takdir ettikleri bu oranları nasıl kuruyorlar? Bu perde bağlarının yeri tam olarak neresidir?

Bunlara olan ihtiyacını anladım. Gerçekten de bu hususta söyleyeceğim şeyler, manalarının delaletiyle birlikte bunları anlayışına kolay hale getirmek, arzuna cevap vermek üzere ne kadar da özet hazırlanmıştır.

[227^S] Eğer burada amacımız ikâ'ları özet bir şekilde anlatmak ise o halde ikâ'ların unsurlarını, zamanımızdaki ve geçmişte yaşayan musiki âlimlerinin bunları nasıl kullandıklarını anlatmamız gerekir. Bu kitâbımı beş bölüm halinde sunuyorum. Aynı beş unsurun sayısı gibi: Küllî tabiat, elin beş parmağı, beş gezegen, arûzun beş dairesi, beş tane mantıkî ses ve şöyle devam edelim. Filozofların genelde adeti ilmu'l-evsât da denilen matematik ilmiyle pratik (egzersiz) yapmaktır. İlmü'l-evsât alt ve üst kısımlara ayrılır. Alt kısımları tabiat ilimleri ve tabiattan üretilenlerden oluşur. Üstü ise tabiat ilimlerinden olmayan ama izlerini tabiatta gördüğün ilimlerdir. İlmü'l-evsât dört kısımdan oluşmaktadır:

- 1-Aritmetik: Sayılar ve sayılanların ilmi,
- 2-Musiki: Kompozisyon sanatı,
- 3-Hendese: Geometri,
- 4-Astronomi: İlmü't-Tencîm (yıldızlar ilmi)¹.

Kendi sözlerinin doğruluğunu parlak zekâ sahipleri görebilsin diye sözlerinde onun korunması ve duyulara gösterilmesine çalışırlardı.

¹. Aynı sınıflama için bkz., İbn Nübâte, *Serhu'l-Uyûn*, 146.

İlmin amele olan üstünlüğünü bilmeyenler, herbir şeyin ilminin fiilinden önce geldiğini de bilmezler. Fikir bazında bilinirliği, tabiatta anlaşılabilirliği, nefiste akledilebilirliği (makul) tesbit edilinceye kadar; hiçbir şeyin doğruluğunu izhâr etmek mümkün değildir. Sonra da o ilim makul, hissedilmiş, mücessem ve somut bir şekilde ortaya çıkar.

Biz amelî bir şeye herhangi bir bilgi veya rivayet olmaksızın ulaşabiliriz. Çünkü o zâten o tabiatta öylece mevcut idi. Başına doğru bir ameliye gelse bile onun doğru olup-olmadığı bilinmez. İstense bile ondaki sebebi bilemez. Sağlam bir delil getiremez ki zatını anlatabilsin. Demek ki bu durumda olan bir kimse övgüye de layık değildir. Çünkü o kendisini yetiştirmedi ki, yaptığı şeydeki sebebi bilsin.

[Bu kısım tercüme edilememiştir].

Onların öyle enstrümanları vardır ki herhangi bir hayvan bu enstrümanın sesini duyduğunda koşarak ve canlı bir şekilde gelir. Herbir hayvan için onu harekete geçiren işitsel bir enstrüman vardır. Meselâ yunus balığı¹ ve timsah, ney² ve boru³ sesini işittiklerinde canlanırlar ve denizden çıkarak gemiye binerler.

1. Dülfin: Bir çeşit yunus balığı.

2. Zembr: Ney (mizmâr). Farmer, "A Note on the Mizmâr and Nây", *JRAS*, 1929, Part I, 119.

3. Bûk: Borazan veya boru. M. Victor, "Musiki der İrânian", *Hüner-i Merdûm*, sa. 148, Şubat 1353, Tahran, 46-48.

Nahl olarak da isimlendirilen eşekarıları, cins birçok at, tavus kuşları ve ceylanlar da böyledir.

Hayvanların hepsi tek bir tür enstrüman sesiyle hareketlenmez. Bilakis herbir hayvan cinsini hareketlendiren enstrümanlar farklıdır. Meselâ bir İranlı arğın¹ ve nâkusla (çan) söyleyip oynayamaz. Hintli ve Rûmî de Horasan tanburu ile bunu gerçekleştiremez.

Bu türlü bir icrâ balıklar üzerinde denendiğinde balıkların belli bir merkezde toplandıkları görülür. Meselâ bir çoban sürüsünü eliyle çaldığı ıslıkla toplar. Hem de hiçbir yardım almaksızın. Tellerden çıkan sesi duyduğunda tavus kuşunda bu etkinin tepkisi açık bir şekilde müşahede edilir. Zira o işittiği bu güzel musikiyi kuyruğuna ve en nefis renklerine iletir.

[228^s] Öyle tür musikiler vardır ki insan bunları işittiğinde nefsi boşalır ve ölür, rahatlayıp uyur; düşmanla karşılaştığında veya harplerde ise kahramanlaşır. Sevinip ferahlar ve ruhu güçlenir. Bildırcın kuşu gibi hayvanlara; arı, tavus kuşu ve suda yaşıyan canlılara da aynı şekilde tesir eder.

Her milletin kendi ülkesinde kullandıkları şeyler sayılamayacak ve anlatılamayacak kadar çoktur. Enstrüman şekilleri ve tel sayılarının farklılığına rağmen musikileri ancak ülkelerinin farklılığı oranında değişiklik arzeder. Nitekim ülke farklılığı, tip ahlâk ve dilleri de değiştirir.

Mâhir bir musikişinas filozof; neşelendireceği kişinin şiir, melodi ve ritm türlerinden hangisiyle bütünleşeceğini bilir. Aynı bir doktorun sıhhatini korumak isteyip de şifasını arayan hastanın neye ihtiyacı olduğunu bilmesi gibi.

Herbir bölge halkının enstrüman şekilleri ve tel sayılarındaki farklılığıyla birlikte bu enstrümanların tel sayılarının oranında bazı görüşleri ve metodları vardır. Sayıların benzeşmesi ise tabii bir olaydır.

¹. Arğın: Organon veya organ, bugünkü manasıyla org. Farmer, "The Organ of the Ancients from Eastern Sources", *Studies in Oriental Music*, London, II, 341.

Bitkilerde unsurların hareketini belli bir noktadan itibaren bir istikamet üzere olduğuna ulaştılar. Aynen bir tel gibi; yarısı merkeze doğru, diğer yarısı da merkezden beriye doğrudur. Bu noktanın yeri bir tel için düşünülmüş perde bağları gibidir. Bu durum hayvan bedeninin merkezi olan “göbek”tir. O da işitilen sesin kendisine ait olduğu (mevcut teldeki) perdenin yeridir.

Hintliler’e baktığımızda onların “kenkene”¹ isimli bir enstrüman kullandığını görürüz. Üzerinde insanların şekillendirdiği bir tel vardır. Herbir nota buradan doğar ve diğer ritimler buradan üretilir. Bir sayısı nasıl ki sayıların en ilki ve hat satıhtan daha önce ise bu enstrüman da tabiatlarda en önce gelenidir. Hintliler’in iddialarına göre nefis sevinci kabul edicidir. Bundan dolayı bu aletle neşeyi ortaya çıkarır ve nefse güç verirler. Nefsin kendisine bu kadar benzeyen bir şeyi reddetmesi sözkonusu olamaz; o da “bir” olmasıdır. Nefis de bu duyguya ancak işitme yoluyla ulaşır. Onlar âlemin illetinin (müessir sebep) “sayılanların illeti” olduğuna ulaşmışlar ve bundan dolayı da enstrümana bir tel ve bir perde bağı bağlamışlardır.

Horasan beldesi ve civarındaki insanlar ise âlem ve bu âlemin içindekilerin asla ikiden çözülmediklerine ulaştılar: Gece gündüz, güneş ay, cevher araz, hareket sükûn, sevinç hüzn, mutlular mutsuzlar şeklinde. Dünyadaki konuşma dillerinin müteharrik (sesli)-sakin (sessiz) olmak üzere iki harfle başladıkları sonucuna ulaştılar. Çünkü dil tek bir sakın veya ikisinden de daha az bir harf grubuyla konuşulmaz. Bitki cinsi ya ağaç ya da dal (küçük çiçek, ot) türünde olur. Bitkilerin çoğu ancak iki yaprağı olan çiçeklerden oluşmaktadır. Horasan halkı eşyanın varlığını da ikiye indirmektedir.

¹. Kenkene: İbn Hordazbi’de kerkele olarak geçen bu enstrümanı müellif Hintliler’e ait tek telli ud ve sancın yerine kullanılan bir âlet olarak tarif etmektedir. İbn Hordazbi, *Muhtâr min Kitâbu’l-Lehvi ve’l-Melâhi*, (thk. Ağnatyos Yesûî), Beyrut 1969, 19. Mes’ûdî’de kerkele olarak isimlendirir. *Murûcu’z-Zeheb*, IV, 221. Büyük bir ihtimalle bu âlet bugün Hintliler’in gongola olarak isimlendirdiği enstrümandır. İbn Hordazbi, 19, (dipnot 5).

[229^s] Cevher ve araz: Cevher kendinden başka bir şeye muhtaç olmayıp, zâtıyla kâimdir. Araz da kendiyile kaimdir ama aynı zamanda başka bir şeye mevcuttur.

Cevher ikiye ayrılır: Ya saf beyaz gibi genel olur, ya da billûr beyazı gibi özel olur. Aklın ancak iki şeyle doğruya ulaştığı bilgisini elde etmişlerdir 1-İlletü'l-ûla, Allah Tealâ'dır. 2-Ma'lûl: Bu da şu içinde yaşadığımız âlemdir.

Âlemdeki herhangi bir şey ya hâmil (taşıyıcı) ya da mahmûl (taşınan) olmak durumundadır. Binaenaleyh ikitelli bir enstrüman yaptılar ve üzerinde parmakların dolaşabilmesi için 7 veya daha fazla perde bağı bağladılar. Yedi gezegen ve yedi gün ile benzerlik oluşturması gayesiyle bunları (perde bağı) yediden fazla kılmayanları da olmuştur.

Rumlar da bir enstrüman yaptılar ve üzerine üç tel taktılar. Çünkü onlar "nâmf" (gelişen şeyler) 'yi üç sınıf olarak tesbit etmişlerdir: 1-Konuşan insan, 2-Konuşamayan insan, 3-Nebât (bitki).

Aynı zamanda onlar bu gelişen şeyleri ayrı bir tasnife daha tâbi tutarlar: 1-İnsan gibi üreyenler, 2-Kuşlar gibi yumurtlayanlar, 3-Hayvanlar gibi üreyenler. Aynı şekilde bitkiler de üç sınıftır: 1-Dikilenler, 2-Ekilenler, 3-Ne dikilen ne de ekilenler. Lafızların bilgilerini de üç sınıfa ayırdılar: 1-Ref', 2-Nasb, 3-Hafd¹. Onlara göre lafızların terkîbi de üç kısımdır: 1-İnce, 2-Kalın, 3-Orta. İnce ref'a, kalın hafda, orta da nasba tekabül eder.

Eşyanın üç türlü hali vardır: 1-Başlangıç, 2-Bitiş, 3-Düşüş. Sayıların da en şerefli olarak üç sayısını tesbit etmişlerdir. Zirâ üç tek sayıların ilkidir. Onlara göre haklar da üç kısımdır. [Bu kısım tercüme edilemedi].

Âlemin faili de üç yönden beri olamaz. 1-Ya aynısı olur, 2-Ya bir yönden aynısı, 3-Ya da zıttı olur. Âlemin cevher ve arazı da yine üç vecihtir: 1-Ya bunlardan her biri diğerine muhtaç olmadan zatlarıyla kaimdirler (bu bâıldır), 2-Ya da araz cevheriyle kâim, cevher de kendiyile kâimdir².

1. Cezm, sâkin olması.

2. Üçüncü vecih yazmada mevcut değildir.

Âlemde mevcut olan şeyler üç şeyden çıkmaktadır: 1-Cevher, 2-Nebat, 3-Hayvan. Gramer açısından ise söz ancak şu üç şeyden biri şeklinde ortaya çıkar: 1-İsim, 2-Fiil, 3-Harf. Tabii hareketler de üç kısımdır: Unsurlarda bir istikamet üzere olan iki hareket, diğeri de yörüngede gerçekleşen dairesel hareket.

Üç sayısının eşya ile benzerliğinin çok olduğunu elde ettiler. Bunun üzerine de enstrümana üç tel ve üç perde bağı yerleştirdiler.

[230^s] Yine dört tel bağlayan Rumlar'a gelelim. Bu enstrüman en geniş manada avam ve havâsın çok kullandığı uda benzeyen bir alettir. Bazılarına göre Yunanlılar'ın, bazılarına göre Babilliler'in icadıdır. İranlılar'ın iddialarına göre bunu Anûşirvan'ın memleketinde yaşayan Felhûz isminde bir çocuk icad etmiştir. Onu bu yolda kimse geçememiş ve aynı zamanda o uddan başka birçok enstrüman da icad etmiştir¹.

Rumlar'ın bundaki amacı şarkı söyleyip dansetmekle beraber birbiri içinde alemin şeklini göstermektir. Onlar; hayvanın oluşumu, bitkinin gelişmesi için fâil (etken) olan, mahlûkâtın değişmesi ve eski olanın da yenilenmesi için gerekli olan münfail (edilgen) unsurları dört tane olarak tesbit etmişlerdir. İki kuru olan ateş ve toprak, ikisi de yaş olan su ve hava. Ve bunların bizimle ve beşinci tabiat (felek) arasında bir vasıta olduğuna ulaştılar.

¹. Felhûz hakkında Fârâbî *Musika'l-Kebîr*'inde Fars Kralı Kısra Ebrevîz b. Hüzmüt zamanında yaşayan bir musikişinas olarak bahseder ve ismini Felhîd olarak bildirir, Fârâbî, *Kitâbu'l-Musika'l-Kebîr*, vr. 4^b.

Vücuttaki sınırlı olan duyu merkezlerini de dört olarak tesbit etmişlerdir: Şiir, nakra ve nağmeler için işitme duyusu, tellerin boyandığı renkler için kullanılan görme duyusu, hokka, kalem, mürekkep türünden çok bilinen madenler için tad duyusu, bir de hoş kokuları almak için koklama duyusu. Bu kokuların karışımı aynen tellerin kompozisyondaki benzerliğini andırmaktadır.

Dokunma duyusunun ise ne özel bir yeri vardır ne de herhangi bir tel için iza-fesi sözkonusudur. Tellerin eşitliği veya eşitsizliği gerilmesi veya gevşetilmesinde de herhangi bir niteliği bulunmaz. Bu duyu vücuda beyinden iner ve ancak dokunu-lan şeylerle hissedilir.

Derler ki, sahih kelâm (doğru bir söz) dört kısımdır: Birincisi ikili olandır: İki harfli olan “sebeP” kelimesi gibi. İkincisi ise üçlü olandır: Üç harfli olan “veteD” kelimesi gibi. Üçüncüsü ise dörtlü olandır: Dört harflidir. Dördüncüsü beşli olandır; beş harflidir. Araplar’ın kelimasında “ferâsehu” فراسه kelimesindeki gibi bir sakin harf ve dört harekeli harften daha çok bir kelime yoktur¹.

Cümlenin tamamının dört öğeden beri olmadığı bilgisine ulaştılar: Haber (eylem), emir, soru, araştırma.

İnsanî faziletler de dört tanedir: 1-Hikmet, 2-İffet, 3-Yiğitlik, 4-Adalet. Dört tane de ritim unsuru buldular: 1-Sakîl, 2-Hafif, 3-Remel, 4-Hezec. Ritmik bir düzene göre ayarlanmış olan nabzı da dört tane olarak tesbit ettiler. Bunlar vücudun sıhhat ve gücünü gösterir: Bu nabızlardan ikisi mutlu insanlarda, ikisi de can çekişenler de görülür.

Mahlûkâtı aydınlatan dört tane de ışık kaynağı tesbit ettiler. 1-Güneş- 2-Ay, 3-Yıldızlar, 4-Ateş. Ve dört sayısı çerçevesinde şunları da tesbit ettiler: Tellerde ancak elin dört parmağı dolaşmaktadır. ayın ışık hareketleri sonucu oluşan dört hafta vardır. Sayılar da birler, onlar, yüzler ve binler olmak üzere dört gruptur.

¹. Nihad M. Çetin, “Arûz”, *DİA*, III, 427.

[231^s] Küllî bir sayı olan 10 sayısının da dört tane sayıyla tamamlandığını tesbit ettiler: $1+2+3+4=10$. Dört çeşit de göz rengi vardır: 1-Süremeli, 2-Mavi, 3-Elâ, 4-Gök rengi. Dört çeşit de saç rengi vardır: 1-Siyah, 2-Beyaz, 3-Kızıl, 4-Kumral.

İlmî araştırmaları da dört tür olarak tesbit ettiler: 1-Mı, mi sorusu, herhangi bir şeyin varlığını araştırır. Meselâ: O böyle midir? veya O böyle değil midir? gibi. 2-İlim bir şeyin ne olduğunu araştırır, bir şeyin tabiatının ve zatının ne olduğu bilgisini ister. Cevher mi araz mı olduğunu araştırır. Sonra da artık onun ne olduğunun bilgisine ulaşır. 3-O nasıldır? sorusunu sorar. İlim, bunu ancak eşyayı birbirinden ayırt edebilmemiz için ister. 4-Niçin o? sorusu da o şeyin sebebini araştırır. O niçin böyle? veya o niçin böyle oldu? sorularını sorar¹.

Vücuttaki müessir öğeleri de dört olarak tesbit etmişlerdir: 1-Eşyayı ve bunların zıtlarını, ayrıca eşya ile bunların zıtlarını ayırdeden hararet (sıcaklık). 2-Kolay ve zor olan şeyleri bünyesinde toplayan burûde (soğukluk). 3-Kolay ve zor olan şeyleri kuşatan rutubet (yaşlık)². Vücuttaki belli başlı öğeler de dört tanedir: 1-Beyin, 2-Kalp, 3-Karaciğer, 4-Akciğer.

Dört sayısının benzerliği ve eşya ile uyumu bu kadar çok olunca onlar da uda dört tane tel taktılar. Bu dört teli oluşturan bükümlerin toplam sayısı 10 etmektedir. Bunu 10 olarak tesbit etmelerindeki amaç ikincide yine karşılaşacak olan 10 sayısının uygunluğudur. Zîr teli bir, mesnâ iki, mesles üç, bam telini de dört kattan imâl etmişlerdir. Böylelikle dört tel ve on kat (büküm) hususunda iki benzerlik gerçekleştirilmiş olmaktadır. Güneş ışıklarıyla ortaya çıkan buluta benzer nakışların renkleriyle (gökkuşağı) bu telleri renklendirmişlerdir. Aynı zamanda bunlar bize dört unsurun da renklerini verir.

1. Geniş bilgi için bkz., Ebû Rîde, *Resâilu'l-Kindiyyi'l-Felsefiyye*, I, 182.

2. Metîndê dördüncü unsur yoktur.

İç tarafı şarabî renkte olan bir yay gördüm. Üstü ve tepesi yeşildi; yeşilin de üstünde hafif sarılık vardı; kırmızılık ise yayın dışındaydı. Ve bunları kişinin bedeninin üzerinde tutunduğu tabiatları göstermesi için boyadılar. Bu tabiatlar beden için bir cins mesabesindedir. Ve dört tanedir. 1-Safra, 2-Sevdâ, 3-Balgam, 4-Kan.

Tabiat bize bu renkleri gösterdiğinde filozoflar da tabiatın eserlerini bize göstermek ve bizde bir duyum oluşturmak için bir enstrüman icad ettiler. Zîr teli safranın sarısına, mesnâ kanın kırmızısına, mesles balgamın beyazına, bam teli de sevdânın siyahlığına benzer diyerek bu telleri bu renklerle boyadılar.

Uda beşinci teli bağlayanlar ise zîr telinin altına hâdd ismiyle birtel daha çekmişlerdir. Bunlar ilk tabiat ve beş unsurdan hareketle beş sayısının yüceliğine ulaşmışlardır. Beş sayısının ikiye katlandığında on sayısını verdiğini ve on sayısının katlarının hep beşin katlarında gerçekleştiğini tesbit etmişlerdir. Onun ikiye bölünmesiyle de beş sayısı elde edilmektedir. Zahirî (görünen) eşyayı hisseden beş duyu; batınî (aklî) eşyayı hisseden beş duyu olduğu bilgisine ulaşmışlardır. Bunlar düşünme, hatırlama, zihin, ayırdetme ve anlama duyularıdır. Bunlar gezegeenlerin ve parmakların da beş tane olduğu bilgisine ulaşmışlardır.

[232^S] Benzerlik çerçevesinde beşinci telin yerinin sebebini tabiat gösterebilir. Beşinci tel merkezde tek kalmadıysa bu durum, serçe parmağın zîr teline ait olmasından kaynaklanmaktadır. Fazlalık, hareket olarak ateşten daha hızlı olan feleğe nisbet edilen hâd teline aittir. İşte bundan dolayı bu fazlalık kendi unsuruyla benzerliğine nisbetle sakın olamaz. Onların bu husustaki tek gayeleri beşinci bir ses elde etmektir.

Bütün şiir türleri için beş tane arûz dairesi olduğunu ve kategori isimlerinin de beş tane olduğunu tesbit etmişlerdir: 1-Cins, 2-Nevi, 3-Fasl, 4-Hasiye, 5-Araz.

En büyük fasılanın da dördü sesli, biri sessiz olmak üzere beş harften daha çok olmadığı bilgisini elde etmişlerdir.

Beş tane prensip vardır: 1-Hareket, 2-Zaman, 3-Mekân, 4-Heyûla, 5-Sûret.

Kevn ve fesadın (oluş ve bozuluş) asıl sebebi olan havanın değişim sebepleri de beş tanedir: 1-Senenin çeyrek dönemleri (mevsimler), 2-Gezegegenlerin doğup-batmaları, 3-Rüzgârların esmesi, 4-Şehirler, 5-Yükselen buharlar.

Vücudun da beş hali vardır: 1-Şişmanlık, 2-Zayıflık, 3-?, 4-?¹, 5-Orta hallilik.

Bir söz de kendi içinde ancak beş halde bulunur. 1-Tamamıyla doğrudur. 2-Tamamen yalandır. 3-Doğruluğu yalanından çoktur. 4-Yalanı doğruluğundan çoktur. 5-Yalanı ve doğruluğu eşit orandadır.

Genel olarak şekillerin de beş kenarlı veya beş kaideli olduğunu tesbit ettiler.

Arapça bir kelamda özellikle isim ve fiillerde yapı olarak beşten fazla harf yoktur.

İşte tabiatın sayılarıyla benzerlik arzeden beş sayısının verileri çoğalınca ve beşin on sayısının -nakra ve tanin için ele alınan atardamar nabzı- katı olduğunu da tesbit edince uda beşinci bir tel bağladılar ve buna hâdd ismi verdiler.

Altı ve yedi sayılarının da birçok uygunlukları vardır. Bunlardan bahsetmeyeceğim. Çünkü enstrümanlarda bu sayılarda tele sahip olan enstrümanları kullananlar çok az olmuştur.

¹. Metinde okunamamıştır.

Sekiz sayısına gelince: Bu sayıyı Aziz ve Celil olan Allah'ı yüceltmek için Davud (a.s.) kullanmıştır. Sekiz sayısını seçmesinin sebebi ritm türlerini ve bunların belli başlılarını sekiz olarak tesbit etmesidir. Şiirin bir beytini meydana getiren cüzlerin de sekiz tane olduğunu tesbit etmiştir. Ona göre tatlar, kokular ve nabız yerleri de sekiz tanedir. Mizaçlar sekiz tür, ulvî müessirler de sekiz tanedir. 1-Güneş, 2-Ay, 3-4-5-6-7¹-Gezegenler, 8-Orion (Cevzâ) Gezegeni. [233^s] Filiz olarak isimlendirilen ateşe giren cevher türleri de sekiz tanedir. Kelamın kendileriyle tamama erdiği harfler de sekiz tanedir. ب ، ح ، د ، ر ، س ، ص ، ط ، ع Bu cinsler de sekizdir.

Mizaçları sekiz olarak tesbit etmiştir. 1-Israk sıcak, 2-Kuru sıcak, 3-Israk soğuk, 4-Kuru soğuk, 5-Sıcak, 6-Soğuk, 7-Israk, 8-Kuru. Nâfî (ateşin) cevherler de sekiz tanedir: 1-Altın, 2-Gümüş, 3-Bakır, 4-Kurşun, 5-Pirinç, 6-Çinko, 7-Demir, 8-Civa. Toprakta çıkan elementler de sekiz tanedir: 1-Arsenik, 2-Sülfür, 3-Tuz, 4-Boraks, 5-Mercan, 6-Cam, 7-Zeberced, 8-Billur, 9-Oniks (damarlı akik), 10-Akik, 11-Yakut, 12-Beycâz². Tatlar da sekiz tanedir: 1-Tatlı, 2-Ekşi, 3-Acı, 4-Tuzlu, 5-Tadı acı, 6-Kerih, 7-Sert, 8-Beyazın beyazlığı gibi tatsız. Sekiz çeşit de renk vardır: 1-Beyaz, 2-Siyah, 3-Kırmızı, 4-Yeşil, 5-Sarı, 6-Toz rengi, 7-Kiremit rengi, 8-Lacivert.

Şiirde bir beytin veznini oluşturan tef'ileler de şunlardır: Feûlün, Fâilün, Mefâilün, Fâilâtün, Müfâaletün, Mütetfâilün, Mefûlâtü, Müstefilün³.

Çına olarak da isimlendirilen nakra ritimleri de sekiz tanedir: 1-Sakîl evvel, 2-Sakîl sâni, 3-Mâhûrî, 4-Hafif sakîl, 5-Remel, 6-Hafif remel, 7-Hafif hafif, 8-Hezec.

1. Metinde yoktur.

2. Kindî topraksal elementlerin sekiz tane olduğunu belirtmekle beraber burada 12 element saymıştır.

3. Nihad M. Çetin, "Arûz", *DIA*, III, 428. Bunlar ara vezinleri teşkil eden sekiz tef'iledir ve asıldır. Bunlardan meydana gelen 15 ideal vezin yazılışlarındaki müteharrik ve sakin harflerin sayılarına ve sıralarına göre beş dairede toplanmıştır.

İbranice olarak anlattığı mezmûr hikâyesinde bütün bu cinslerden sonra Davud'un sekiz telli bir enstrüman yaptığı kaydı vardır.

Kompoze edilmiş bir şiir beytinde bu sekiz cins hareketler ve sükûndur: Sebepler, fasılalar, vetetler, gayeler.

Sebep, bir nakra (vuruş) ve bir imsâk (es, sus) tır; bu da biri müteharrik (harekeli-sesli) diğeri ise sakin (sessiz) iki harften oluşur. Hel هل , bel بل , kum قم gibi. Bu da şiirde fu' فع karşılığını gerektirir. Daire (O) müteharrikin (-) ise sakin olan harfin işaretidir. Fa فا ve ayın ع bu cüzde bir haşvdir¹. Bu sebep, "hafif"tir. [O -] ikinci sebep ise "sakıl" olarak isimlendirilir: Leme لم , neme نم , seme سم gibi. [O O].

Veted de iki türdür: 1-İki nakra ve bir imsâktan oluşur. Yani ikisi müteharrik, birisi sakin olmak üzere üç harf; ineb عنب , tarab طرب gibi. [O O -]. Şiirde fa'il فعل karşılığını gerektirir. Bu tür vetede birleşmiş manasına mecmû' ismi verilir. 2-Nakra+imsâk+nakra'dan oluşur. Bu da iki müteharrik harfin arasında sakin bir harfin yerleştirilmesiyle. Tâbe طاب , ğâbe غاب gibi. Bunun karşılığı da fâ'i فاع 'dir ve ayrılmış manasına mefrûk diye isimlendirilir.

Fâsıla ise üç hareketli bir sakin harften müteşekkildir; inebe عنبة , [O O O -] gibi. Gaye ise dört hareketli bir sakin harften oluşmaktadır. Yani dört nakra bir tane de imsâk; habeshüm حبسهم gibi. [O O O O -]. Arap şiirlerinde bu hareketlerden daha çok olan bir şey yoktur.

Fâilün فاعلن gibi, sebeple başlayıp vetetle devam eden bir kelime humâsî (beşli) olur: Nakra+imsâk+(2 x nakra)+imsâk=O - O O - .

¹. Haşv: Beytün ilk tef'ilesine ibtida, değerlerine de haşv denir, Nihad M. Çetin, "Arûz", DİA, III, 428. Ayrıca sebep, vetet, fasıla ve gayelerle ilgili olarak bkz., Çetin, 427.

Feûlün **فعلون** kalıbı da humâsîdir ve bir sebeple bir vetetten oluşur: (2 x nakra)+imsâk+nakra+imsâk=O O - O -. Mefâîlün ise bir vetet ve iki sebepten müteşekkildir: (2 x nakra)+imsâk+(2 x nakra)+ imsâk= O O - O - O -. Fâiletün **فاعلتن** ise iki sebep ve bir vetetten oluşmaktadır: O - O O - O -. Mufâaletün **مفاعلتن** ise bir vetet ve bir fâsıladır: O O - O O O - .

[234^s] Mütéharrîk harflerin mevcut yapıda beşli ve yedili olmaları gibi aynen nota da şiir ölçüsünde bir harf sayılır. Yani bununla sebep, vetet, fasıla ve gayeleri kastediyoruz. İstedüğün şeyleri sana anlattım. Ritimler hususunda sana zor gelen şeyler güzel bir şekilde tarandı. İşte ritimlerin hepsi vetet, sebep, fâsıla ve gâye gibi şeylere dayanmaktadır. Ritmik modellere gelince şunlardır:

1-Sakil evvel: Peşpeşe üç nakra ve sakın bir nakra, usul başa döner.

2-Sakil sâni: PHeşpeşe üç nakra; sakın bir nakra, hareketli bir nakra, usûl başa döner.

3-Mahurî: Aralarına bir nakra zamanı girmesi mümkün olmayan peşpeşe iki nakra; tek bir nakra; sonu ve başlangıcı arasında bir nakra zamanı.

4-Hafif sakîl: Aralarına bir nakra zamanı girmesi mümkün olmayan peşpeşe iki nakra; aralarında bir nakra zamanı olan iki tane üçerli nakra grubu.

5-Remel: Münferid bir nakra ile başlar, aralarına bir nakra zamanı giremeyen peşpeşe iki nakra ile devam eder, sonu ile başı arasında bir nakra zamanı vardır.

6-Hafif remel: Üç tane hareketli nakra, sonra usûl başa döner.

7-Hafif hafif: Aralarına bir nakra zamanı giremeyen peşpeşe iki nakra, herbir çift nakra arasında bir nakra zamanı.

8-Hezec: Aralarına bir nakra zamanı giremeyen peşpeşe iki nakra, herbir çift nakra arasında iki nakra zamanı.

II. MAKALE

[MAKAMLARIN KOMPOZİSYONU ÜZERİNE]

Sana, tellerin işlevine dair olan sebebi ve bu husustaki çeşitli metodları izah ettim. Şimdi ise ud ile ilgili meselelerde bir musikişinasta olması gereken şeyleri anlatacağım, bunlar dört tanedir: 1-Nağmenin güzelliği, 2-Parmakların hafifliği, 3-Tellerin düzeni (akord), 4-Şiir beyitlerinin vezni.

Eğer musikişinasın sesi tîz ise genel olarak onun tabiatına hararet hakimdir. Soğuk bir zamanda şarkı söylemesi gerekir. Zirâ hararet zarîf ve latîftir.

Sesi orta halli bir yükseklikte ise onun tabiatına hakim olan şey soğukluk ve yaşlıktır. Sesi de dalgalı ve boğuktur çünkü soğukluk hançereyi tutar, yaşlık ise titretir.

Terkîbinde hararet ve yaşlığın olduğu insan sesi, orta yüksekliktedir. Çünkü yaşlık ses yollarını yumuşatır, hararet ise temizler. Eğer hararet yaşlık ile birleşirse ses orta halli olur.

Terkîbinde soğukluk ve kuruluğun olduğu insan sesi kalın ve kısık olur. Çünkü soğukluk hançereyi tutar, kuruluk ise kalınlaştırır. İşte sesin kısıklığının sebebi budur. Bundan dolayı sesini yaş ve hararetili bir zamanda kullanması gerekir.

Kompozisyona gelince, kompozisyon öncelikle iki kısma ayrılır: 1-Tellerin sanatı, 2-Tellerin akordu. Bunlardan başka tellerde çiftleşme (akor) ve benzer ses noktalarının bilgisi; bunların bir araya getirilmeleri ve ayrılmaları; kendinden yola çıkılıp, doğru sesler üzerinde gidilen değişen veya bozulan şeylerin (teller) bilgisi de kompozisyon konusuna girmektedir. 1-Tellerin sanatı üçe ayrılır: a) Neşe, canlılık, lezzet, refah, cömertlik. [235s] b) Cesaret, kahramanlık, şiddet ve atılganlık. Bu, el-cerfû (cesûr) olarak isimlendirilir.

c) Ağlamak, hüznün, sızlanmak ve uyumak içindir. Şecvî (elemli, ıztıraplı) olarak isimlendirilir. Bunlar ilk kısmın bölümleridir. 2-Tellerin birbirine olan akordu: Tanini, makamlar ve bunların ağızdaki çıkış yerleri de üç kısma ayrılır: a) Tesbîh (yüceltme), tehlîl (medih), yalvarma ve yakarış. Bu, en yumuşaklarıdır. b) İkincisi eğlence ve oyun içindir. En kapsamlıları budur. c) Üçüncüsü hüznün ve matem içindir. En yanıkları budur.

Sonra musikişinasın yaşına, zamanın ve gündüzün hangi çeyreğinde olduğuna bakılır ve ğına buna göre ayarlanır: Şayet genç ise ve zaman da yaz mevsimi ise onun ğınası günün sonunda veya gecesinin başında başlar. Bunlarla beraber onun tabiatına ve hangi mizaca meyilli olduğuna da bakılır.

Eğer o yaşlı ve zamanda kış ise ğınası gündüzün başında başlar. Soğuk mizaçlı ise gündüzün ikinci çeyreğinde başlar. Gençliğinin kemâlinde ise ve safrası mezacına hakim ise onun ğınası gündüzün yarısından sonra başlar.

Sonra bakılır, eğer bir usulden bir usûle geçmek isterse geçişi şöyle yapması gerekir: Hafif sakîl evvelden sakîl evvele, sakîl sâînden mâhûrîye, mahûrîden sakîl sâînye, hafif remelden ve sakîl remelden mâhûrîye şeklinde.

Eğer melodi sert ise sakîl remelin son iki nakrasında durur. Bunların yerine bir nakra vurulur ve hafif bir vakf (duruş) yapar. Sonra tekrar mahûrî ile başlar. Mahûrîden sakîl remele de aynı şekilde geçer. Bütün bu değişiklik ve geçişler birbirleri arasında uyum içerisindedirler.

Hangi ritimler hangi ritimlere uygulanır? sorusuna gelelim. Hezecler, remeller, hafif ve hezevî manalarda olan ferahlatıcı şiirlerin sakîl evvel ve sakîl sâî gibi ritimlerle giydirilmesi gerekir.

Atılganlık, sürat ve aşırı hareketlilik ifade eden şeyler mahûrî ve onun ölçüsünde olanlarla giydirilir.

Gündüzün herhangi bir zaman diliminde bu zamana uygun olan ve eşleşen ritimler kullanılmalıdır. Meselâ gündüzün ilk başında şunlar vardır: Yücelik, cömertlik, iyilik, ikrâm; bunların usulleri ise sakîl evvel ve sakîl sâîndir.

Gündüzün ortalarında ve nefsin güçlü olduğu zamanda sağlam tecrübe ve cesaret verici ritimler kullanılır. Bu da mahûrîye tekabül etmektedir.

Gündüzün sonlarında yani nefsin gevşediği zamanlarda neşeli ve canlı ritimler kullanılır. Bunlar da hezecler, remeller ve hafif ritimleridir.

Uyku ve nefsin kendini bıraktığı zamanlarda ise şecevî ritimler kullanılır. Bunlar uzun sakîl ve buna benzeyen usûllerdir.

Bir musikişinasın kendi memleketinde insan karakterlerine etki eden şeyleri de bilmesi gerekir. Bunlar, ikisi yukarıdan ikisi de aşağıdan olmak üzere dört yönden gelir. Yukarıdan gelenler onun tabiatını soğuk, aşağıdan gelenler ise sıcak kılar. Meselâ, orada tabiatı kuzey rüzgârlarından örten (koruyan) dağlar olabilir. Ve böylece iklim daha sıcak olur; güney rüzgârlarından koruyanlar sayesinde de daha soğuk olabilir. Veya memleket kuzeye daha yakındır ve soğuk olur veya güneye daha yakındır ve sıcak olur. Taşlı topraklıdır ve bunun sonucunda soğuk dolur ya da verimsiz tuzlu bir araziye sahiptir ve sıcak olur.

III. MAKALE

[TELLERİN BENZERLİKLERİ ÜZERİNE]

ZÎR teli bir ruhtur. Cismi yoktur. Gökyüzünün ortasındaki cüzün ilk feleğinin çeyreğine eştir. Bu çeyreğin rengi sarıdır. Burçların bir çeyreği olan ateş unsurlu üç burca eştir.

Senenin, yengeçten başağın sonuna kadar olan çeyreğine; ayın ilk dördünden güneşe doğru yönelmesi olan son çeyreğine, gezegenlerin, ilk makamdan güneşin doğmasına kadar olan hallerine eştir. Gezegenlerden Mars'a (Merih); unsurlardan ateşe; rüzgârlardan güney rüzgârlarına, yönlerden doğuya; mevsimlerden yaza; ayın günlerinin yedinci gününün başından 14. gününe kadar olan çeyreğine; günün, gündüzün yarısına kadar olan üç saatlik çeyreğine; vücudun rükünlerinden safraya; ömrün ilk gençlik çeyreğine bedenın anaorganlarından kalbe; kafadaki aktif nefsin güçlerinden düşünme gücüne; yine onun bedendeki güçlerinden, sıcaklık ve kurulukla işlev gören cezbedici güce; bir canlıdaki fiillerden kahramanlık, mertlik, şiddet, saldırganlık, kibir, cesaret, atılganlık ve inatçılık (demogoji) gibi fiillere eştir.

MESNÂ telinin ne ruhu vardır ne de o cismîdir. Mesnâ teli yörüngenin çeyreklerinden fecr-i kâzibin başından gökyüzünün ortasındaki cüzün başına kadar olan çeyreğine münasiptir; bu çeyreğin rengi kırmızılı bir beyazdır. Burçların bir çeyreği olan hava unsurlu üç burca; güneşin koçun başından ikizlerin sonuna kadar olan çeyreğine; ayın kavuşum noktasından ilk dördün haline kadar olan çeyreğine; gezegenlerin hallerinden, şualardan çıkışından ilk makama kadar olan haline; gezegenlerden jüpiter'e, dört unsurdan havaya; rüzgârlardan sabâya; mevsimlerden ilkbahara; yönlerden doğunun soluna (kuzeydoğu) münasiptir. Ayın, ilk başından yedinci gününe kadar olan çeyreğine; günün, güneş yuvarlağının yarısının doğmasından günün dörtte bir vaktine kadar çeyreğine; vücudun rükünlerinden kana; ömrün gençlik çeyreğine; kafadaki aktif nefsin güçlerinden tahayyüle (fantezi); yine onun bedendeki güçlerinden sıcaklık ve yaşlık ile işlev gören tevazuya; ana organlardan ciğere;

bir canlıdaki fiillerden güzel ahlâk, gülme, neşe, sevinç, mizah, haya, eğlence, adalet, insaf, iyilik sevgisi ve sevgi gibi fiillerle münasıptır.

[237^S] MESLES teli cisim ve ruhtur: Yörünge'nin, fecr-i kâzibin başından ilk çeyreğinin başına kadar olan çeyreğine münasıptır; bu çeyreğin rengi parlak siyahtır. Burçlardan su unsurlu üç burca, güneşin terazinin başından yayın sonuna kadar olan çeyreğine, ayın güneşi karşılaşmasından ilk dördüne kadar olan çeyreğine; gezegenlerin hallerinden mücâvezetü'l-mukâbele (?) vaktinden ikinci makama kadar olan haline münasıptır. Gezegenlerden venüse; dört unsurdan suya; rüzgârlardan debbûra (batı rüzgârı); mevsimlerden kışa, yönlerden kuzeye; ayın 14'ünden 21'ine kadar olan çeyreğine; günün güneşin meyletmesinden gündüzün bitmesine üç saat kalıncaya kadar olan çeyreğine; bedenün rükünlerinden balgama, insan ömründen yaşlılığa benzerdir. Kafadaki aktif nefsin güçlerinden hatırlama gücüne; ana organlardan beyine; bedendeki güçlerden soğukluk ve yaşlıkla işlev gören itici güce; bir canlıdaki zahîrî fiillerden ise iffet, lütuf, korkaklık, yumuşaklık ve sevgi gibi fiillere münasıptır.

BAM teli ruhsuz bir cisimdir: Yörünge'nin ilk çeyreğinden fecr-i kâzibin son cüzüne kadar olan çeyreğine münasıptır. Bu çeyrek deriye delâlet eder. Toprak unsurlu üç burca; güneşin oğlaktan balığa kadar olan çeyreğine; ayın ilk dördünden küçülmesine kadar olan çeyreğine; gezegenlerin hallerinden ikinci makam vaktinde batmaya başlamasına kadar olan haline benzer. Gezegenlerden Satürn'e; dört unsurdan toprağa;

rüzgârlardan kuzey rüzgârına; mevsimlerden kışa; ayın 21'inden sonuna kadar olan çeyreğine; insan ömründen bunaklığa; ana organlardan karaciğere; kafadaki aktif nefsin güçlerinden ezberleme gücüne; bedendeki güçlerinden soğukluk ve kurulukla işlev gören büzülme gücüne; bir canlıdaki zahirî fiillerden ise hilm, vakar, sevgi ve ağırbaşlılık gibi fiillere münasiptir.

[Tellerin Kişinin Ahlâkını Göstermesi Üzerine]

Tellerin hareketleriyle daha önceden anlattığımız şekilde mizaçları ve ilişkileri muvacehesinde hareketlerdeki geçiş itibariyle kişide yerleşmiş oylan hisler ortaya çıkabilir. Meselâ zîr telinin hareketleriyle kişide şu fiiller ortaya çıkar: Ferahlık, izzet, üstünlük, katılık, cesaret, atılganlık, övünme, asalet, kibir, büyüklenme gibi. Zîrin tabiatı ritimlerden mahûrînin tabiatına münasiptir. Bu telin işlevinden şunlar hasıl olur: Kış, uyku zamanı, musikişinasın yaşı ve tabiatı gibi şeylerin bir araya gelmesiyle birlikte safranın ödünü takviye eder ve onu hareketlendirir. Bu tabiat ve mizaç eğer kuvvetli olursa; balgamı eritir, parçalar, inceltir ve onu ısıtır.

Mesnâ teli ise şu fiilleri gerekli kılar: Sevinç, neşe, ferahlık, iyilik, cömertlik, tenezzül, asalet ve incelik. Bu tel ise ritimlerden sakîl evvel ve sakîl sâniye münasiptir. Bu tel ve bu iki usulün gücünden şunlar hasıl olur: Kişinin kanını, tabiatını, hareketlerini, letafet ve seciyelerini kuvvetlendirir. Sevdânın azgınlığını kırar, onu itaat altına alır ve fiillerine engel olurlar.

Mesles teli de şu fiilleri gerekli kılar: Korkaklık, acındırma, hüzn, üzücü şeyler, nostalji, yalvarma gibi. Bu tel, uzun sakîl ritimlere münasiptir. Bu tel ve bu usulden şunlar hâsıl olur: Balgamı hareketlendirir ve onun için bağlayıcı olurlar, itidalini arttırırlar veya onu ayarlarlar. Safrayı teskin eder, onun hakimiyetini engeller ve hiddetini söndürürler.

Bam telî de şu fiilleri gerekli kılar: Bazan ferahlık, bazan sevinç, sevgi ve büyüklenme. Ritimlerden ise hezec ve remel ritimlerine münasıptır. Bu tel ve bu usullerden şunlar hasil olur: Sevdayı kuvvetlendirir ve onun hareketlerini arttırlar; kanı da dindirirler. Şu şarkılar da bunlara aittir: Ağıt, şikâyet; dostun, kuşun, devenin özlemine anmak; resimlerin, eserlerin ve kalıntıların ağlaması.

[Terkîb]

Eğer tellerden herbiri ikişer olarak tabiatların karışımı gibi tabîî bir şekilde karıştırılacak olsa, bunlar kişinin fiillerinde yalnız başlarına ortaya çıkardıkları şeylerden farklı şeyler husûle getirirler.

Meselâ zîr ve mesles tellerinin karışımı korkaklık ve kahramanlığın karışımı gibidir; aralarında orta bir yol ve ahenk doğar. Aynen yazın sonu ile sonbaharın başının karışımı gibi.

Mesnâ ve bam tellerinin karışımı da sevinç ve hüznün karışımı gibidir; aralarında orta bir yol ve ahenk doğar. Aynen kışın sonu ve baharın başı veya sevdâ ve kanın karışımı gibidir.

Perdeler açısından da bu tellerin tesirlerinden kaynaklanan bazı özellikler ortaya çıkabilir. Meselâ parmak baskı yerlerini değiştirmek, karar ve asma karar perdeleri gibi.

Zîr telinin kişide bıraktığı iz ise kahramanlıktır; asalet, iyilik ve cömertlik ise kahramanlığın tabiatlarındandır. Korkaklık ve acizlik de mesles telinin tabiatlarındandır.

Korkaklık, sefillik, zayıflık, pişmanlık ve tevazu gibi tabiatlar da mesnâ telinin tabiatlarındandır. Hilim, duygusallık ve ağırbaşlılık da bam telinin tabiatlarındandır; bozuk ve değişken düşünceler, tabiatların inkıtı ve kişinin kendini bırakmasıyla birlikte bazan hilm bazan da sevinç yine bam telinin tabiatlarındandır.

[On Tel Üzerine]

Davud (a.s.) ise sekiz telli enstrümandan sonra on telli bir enstrüman icad etti. Çünkü o sûr-nâydaki¹ on deliğin üzerine on tane parmak yerleştiğini gördü. Düzgün bir ağızda yirmisekiz harfin on yerden çıktığına ulaştı. Burada ağız hokka, dil kalem, tükürük ise mürekkep mesabesindedir.

32. Mezmur'da şöyle der: "Ey iyilik sahipleri! Bârî Teâlâ'yı tesbih edin, zîrâ o tesbîhe en çok layık olandır ve O'na şükredin." 33. Mezmûr'da ise Davud (a.s.)'un on tel ibaresi şöyle geçer: "Yeni bir tesbihle ve güzel bir sesle çalgı çalarak O'nu yüceltin. Çünkü Âlemlerin Rabbi'nin lafz-ı celâli müstakîm (dosdoğru) bir lafızdır." Müstakîm kelimesiyle ölçülü ritmi kastediyor.

Harflerin mahreçleri (çıkış yerleri) on tanedir.

1-Hevâiyye, göğüsten çıkanlar:	ی ، ا
2-Halkiyye, gırtlaktan çıkanlar:	ح ، خ
3-Lehviyye, küçükdil boşluğundan çıkanlar:	ع ، غ
4-Hankiyye, damaktan çıkanlar:	ن ، م
5-Nevâciziyye, azı dişlerinden çıkanlar:	ظ ، ض
6-Leseviyye, diş etinden çıkanlar:	ذ ، ث
7-Zelkiyye, dilin ucundan çıkanlar:	س ، ص
8-Şefeviyye, dudaklardan çıkanlar:	ف
9-Kat'iyye, ağız kenarlarından çıkanlar:	ت ، د

Yatay ve dikey olmak üzere şekillerin de on çizgiden oluştuğunu buldular: Dairenin çapı ve çevresi, yay çizgisi; tel, ok, üçgen ve direk çizgisi (bu yedisi yataydır); boy ve derinlik çizgisi, boyuna köşelerden birinden enine köşelerden birine doğru alınan ve kutru'l-cüsse olarak isimlendirilen çizgi (vücudun ortasına düşürülen çizgi), (bu üç tanesi de dikey çizgidir)³.

¹ Sûr-Nây: Zurna. Jean Jenkins and Paul Rovsing Olsen, *Music and Musical Instruments*, London 1976, 68; M. Victor, "Musiki der İraniyan", *Hüner-i Merdûm*, 48

² Metinde onuncu mahreç bulunmamaktadır. Mahreçler için bkz., İsmail Karaçam, *Kur'ân-ı Kerîm'in Faziletleri ve Okunma Kaideleri*, İstanbul 1976, 204-212.

³ Bkz., Hârezmî, 118.

Âlemdeki küreleri de on tane olarak tesbit etmişlerdir: İlk hareket küresi, sâbit yıldızlar küresi, Satürn küresi, Jüpiter küresi, Mars küresi, Güneş küresi, Venüs küresi, Merkür küresi, Ay küresi, Hava-Ataş küresi, Su-Toprak küresi. Bu en sonuncusu tabiattır.

Bir kese üzerine yerleştirilmiş olan rûmî neydeki¹ deliklerin de on tane olduğunu gördüler. Bunlara her iki deliğe bir parmak olmak üzere beş parmak te-kabül etmektedir.

Bütün eşya üzerinde on kategori vardır: Cevher, araz, nicelik, nitelik, zaman, mekân, hâl, hey'et, illet ve malûl.

Bizatihi kendileri ve suretleri için başka benzerleri olmayan harfler de on tane-dir: ا، ه، و، ز، م، ل، ك، ت، ف، ا

Sayısal oranlar da (en-nisebü'l-adediyye) on tane-dir; beş tanesi büyük taraf-lar, beş tanesi de küçük taraflar olarak isimlendirilir.

.....²

Sakîl evvel usulünde Zîrimme'nin şiiri

قف العيش في اطلال ميت فأسل رسوما كاخلاق الرداء المثلث

Hafif sakîl usûlünde Ahvas'ın şiiri

إن ليلي لا يمضى عنا وطالا لا أرى غمه يزيد زوالا

Sakîl sâni usûlünde Cemîl'in şiiri

1. Metinde "en-nâyu'r-rûmî ale'z-zûk" olarak geçen enstrüman, bugün Batı'da gayda, bizde ise tulum denen enstrüman olabilir.

2. Buradan itibaren olan sayfalar kayıptır.

عرفت مصيل الحى والمتربعا كما خطت الكف الكتاب المرجعا

Hafif sakil sâni usûlünde Cemil'in şiiri; bu aynı zamanda mahûrîdir

مخطوطة المتنين مضمرة الحشا ريارالروادف خلفها ممتود

Sakil remel usûlünde A'sa'nın şiiri

وشمول تحسب العين اذا اضعفت ترويهها يوم الريح كذا

Hafif remel usûlünde Mahmud el-Varrâk'ın cariyesi olan Selma'nın şiiri

صبرا على ماض الهوى صبرا ذقت الهوى فوجدته مرا

Şunlar da belirli usuller içinde olan Ahmedî kasîdelerdir:

Sakil evvel usûlünde

وقد عناه القلب من شجوه ما اسبل الدمع على خده

Hafif sakil evvel usûlünde

لاشيب بمفرق الرأس منى وابن عشرين لم يجز ان يشيبا
وله

عليل ومحزون ولو ان رأيتك بكيك كما تبكى اليك السواجم

خيال زارنى سحرا وله أشاد الهمم و الفكر

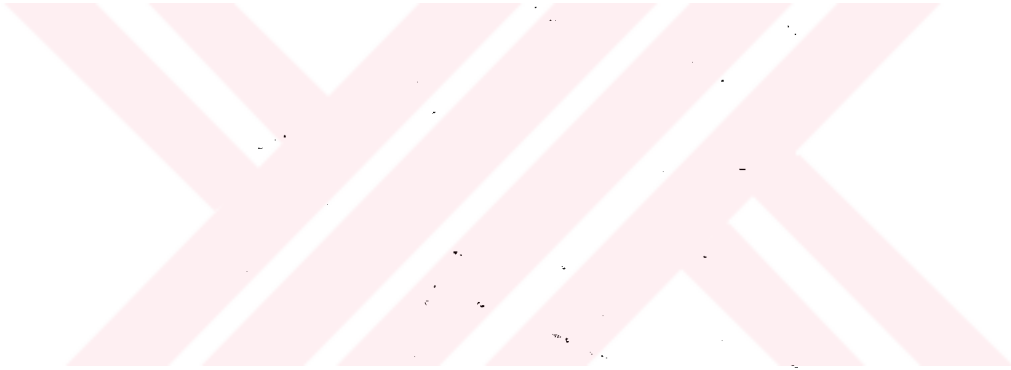
Hafif sakil sani yani mahuri usulünde

اها جرتى مهلا اقلى من الهجر فكم يلبث العطشان فى البلد الفقر

وقوله هذا حبيبك عاودت أشجانه لم يستطع من شوقه كتمان

Sakil remel usûlünde

ÜÇÜNCÜ RİSÂLE
MUSİKİ İLE ALÂKALI CÜZLER ÜZERİNE BİR RİSÂLE
(Risâle fi Eczâi Hubriyye fi'l-Mûsîka)



Rahman ve Rahim Olan Allah'ın Adıyla. Allah'ım kolaylaştır!
el-Kindî'nin musiki ile alakalı cüzler üzerine bir risâlesidir.

[31^b] İlimlerin en faziletlisi ile Allah senin için tüm gizlilikleri aydınlatın. Allah sana hayırlar bahşeyesin. Sen ritimlerin türlerini, sayılarını, düzenlerini, zamanlarını ve gerekli zamanlarda bu ritimlere göre musikin nasıl icrâ edileceğini soruyorsun. Zamanımızın bu sanatı icrâ edenlerinin çoğu bu ritimlere göre musiki icrâsı esnasında orada hazır bulunanların buna tâbi olmaları gerektiğine inanmaktadır. Ve ritimlerin tertibi hususunda mütekaddim ve Yunanlı filozofların adetini terk ediyorlar. Bana göre sen sana bildirilen sebeplerden birinin senin istediğin şey olmasını istiyorsun, diliyorsun. Bunun, özet ve uzun delillerden uzak olarak manaya en yakın bir şekilde delalet etmesini istiyorsun. Tabî böylelikle bunu daha kolay ezberleyecek ve ihtiyacını gidereceksin. Ben bunu ayrıca şekil olarak da ifade edeceğim¹. İnşallah Bârî Teâlâ bizi muvaffak kılar, zirâ O veliyyu'l-hakk ve mubdiu'l-halk'tır.

Bu risâledeki hedefimiz bilgilerin özet olması olduğuna göre usullerin unsurları (ve sair ritimler için bir cins mesabesinde olan) üzerinde konuyu özetlememiz gerekiyor. Çünkü ritimlerin sayılara olan izafesi mevcut izafelerin de en şerefliisidir. Ayrıca bizden öncekilerin kullandıkları şeylerin dışındakileri de çıkarmamız gerekmektedir. Zirâ bunlar ancak düşüncede gerçekleşen şeylerdendir. Biz bu konuyu iki makale ve sekiz bölüm halinde özetledik. O halde ilk makalenin bölümleriyle konuya başlayalım. Bunlar dört bölümdür.

¹. Metinlerde böyle bir şekil görülmemiştir.

I. MAKALE

I. Bölüm: Ritimler

II. Bölüm: Bir ritimden diğerine geçişlere dair.

III. Bölüm: Musikinin hangi tür şürlere uygulanacağına dair.

IV. Bölüm: Musikinin gerekli zamanlar ölçüsünde arûz kalıpları ve ritimler açısından nasıl kullanılacağına dair.

II. MAKALE

I. Bölüm: Ud tellerinin; felek, burçlar, ayın çeyrekleri, dört unsur, rüzgâr yönleri, mevsimler, ayın ve günün çeyrekleri, vücudun rükünleri, insan ömrünün çeyrekleri, kafadaki ve bedendeki aktif nefsin güçleri ve bunların bir canlıda tezahür eden fiilleri ile benzeşmesine dair.

II. Bölüm: Renklerin karışımlarına dair.

III. Bölüm: Kokuların karışımlarına dair.

IV. Bölüm: Filozofların musiki üzerine olan güzel sözlerine dair.

I. MAKALE I. Bölüm**Ritimler**

Diğer usûller için bir cins mesabesinde olan asıl usûller sekiz tanedir.

1-Sakîl evvel,

2-Sakîl sâni,

3-Mahûrî,

4-Hafif sakîl,

5-Remel,

6-Hafif remel,

7-Hafif hafif,

8-Hezec.

Sakîl evvel: Peşpeşe üç nakra ve sakîl bir nakra, usul başa döner.

Sakîl sâni: Peşpeşe üç nakra; sakîl bir nakra, hareketli bir nakra, usûl başa döner.

Mahûrî: Aralarına bir nakra zamanı girmesi mümkün olmayan peşpeşe iki nakra; tek bir nakra; sonu ve başlangıcı arasında bir nakra zamanı.

Hafif sakîl: Aralarına bir nakra zamanı girmesi mümkün olmayan peşpeşe iki nakra; aralarında bir nakra zamanı olan iki tane üçerli nakra grubu.

Remel: Münferid bir nakra ile başlar, aralarına bir nakra zamanı giremeyen peşpeşe iki nakra ile devam eder, sonu ile başı arasında bir nakra zamanı vardır.

Hafif remel: Üç tane hareketli nakra, sonra usûl başa döner.

Hafif hafif: Aralarına bir nakra zamanı giremeyen peşpeşe iki nakra, herbir çift nakra arasında bir nakra zamanı.

Hezec: Aralarına bir nakra zamanı giremeyen peşpeşe iki nakra, herbir çift nakra arasında iki nakra zamanı.

I. MAKALE II. Bölüm

Bir Ritimden Diğere Geçişler Üzerine

Ritmik geçişlerin düzeni açısından musiki şöyle icrâ edilir: Geçiş; hafif sakılden sakıl evvele, sakıl evvelden mahûrîye, mahûrîden sakıl sâniye, hafif remelden sakıl remele, hezecten hafif remele, sakıl remelden mahûrîye şeklinde yapman gerekir.

Eğer icrâ edilen musiki sert ise sakıl remelin son iki nakrasında durulur; bunların yerine bir nakra vurulup hafif bir vakf yapılır. Sonra da mahûrî ile başlanır. Mahûrîden sakıl remele de aynı şekilde geçilir. Bütün bu değişimler (geçiş) uyum içinde gerçekleşir.

I. MAKALE III. Bölüm

Musikinin Hangi Tür Şiirlere Uygulanacağına Dair

Ferahlatıcı şiirlerin; hezecler, remeller ve hafif gibi ritimlerle icrâsı gerekir.

Hüzün ifadesi taşıyan şiirlerin ise sakıl evvel ve sakıl sâñ gibi ritimlerle icrâsı gerekir.

Acelecilik, meydan okuma, atılganlık ve sürat ifadeleri taşıyanlar da mahûrî ve onun ölçüsünde olanlarla icrâ edilir.

I. MAKALE IV. Bölüm

Musikinin Gerekli Zamanlar Ölçüsünde Arûz Kalıpları ve Ritimler Açısından Nasıl Kullanılacağına Dair

Musikinin, günün herhangi bir zamanında bu zamanla uyuşan usullerle icrâ edilmesi gerekir. Meselâ, zamanların başlangıçlarında (sabah, akşam, öğle, gece yarısı gibi) asalet, iyilik ve cömertlikle ilgili usuller kullanılır. Bunlar da sakıl evvel ve sakıl sâñ ritimleridir.

Zamanların ortalarında ve kişinin güçlü olduğu anlarda atılganlık ve yiğitlikle ilgili olan ritimler kullanılır. Bu da mahûrî ve ona benzeyen ritimlerdir.

Zamanların sonlarında ve kişinin sevinçli olduğu anlarda ise sevinçli ve coşturucu usuller kullanılır. Bunlar da hezecler, remeller ve hafif ritimlerdir.

Uyku hali ve kişinin kendini bıraktığı anlarda ise şecevî ritimler kullanılır. Bunlar ise uzun sakîl ritimler ve buna benzeyenlerdir.

II. MAKALE I. Bölüm

Ud tellerinin; felek, burçlar, ayın çeyrekleri, dört unsur, rüzgâr yönleri, mevsimler, ayın ve günün çeyrekleri, vücudun rükünleri, insan ömrünün çeyrekleri, kafada ve bedendeki aktif nefsin güçleri ve bunların bir canlıda tezahür eden fiilleri ile benzeşmesine dair.

[33^a] Udun telleri dört tanedir: Bam, mesles, mesnâ ve zîr.

ZÎR teli; feleğin, gökyüzünün ortasındaki ilk cüzünden mağribdeki cüzünün sonuna kadar olan çeyreğine; ayın, ilk dördünden doğmasına kadar olan çeyreğine münasip kılınmıştır. Unsurlardan ateşe; rüzgarlardan güney rüzgârına; mevsimlerden ise yazaya münasip kılınmıştır. Ayın yedinci gününün başından 14. gününe kadar olan çeyreğine; günün öğle yarısından güneş yuvarlaklığının yarısının batması vaktine kadar olan çeyreğine münasiptir. Vücudun rükünlerinden safraya; insan ömrünün ilk gençlik çeyreğine; aktif nefsin kafadaki güçlerinden düşünme gücüne,

bedendeki güçlerinden ise cezbedici güce münasiptir. Bir canlıda görülen davranışlardan ise kahramanlığa münasip kılınmıştır.

MESNÂ teli ise; feleğin, batıdaki cüzünün sonundan doğudaki cüzünün başına kadar olan çeyreğine; burçların koçun başından ikizlerin sonuna kadar olan çeyreğine; ayın, güneşe yakınlaşmasının başından son dördüne kadar olan çeyreğine münasiptir. Unsurlardan havaya; rüzgarlardan sabâya, mevsimlerden ilk bahara münasiptir. Ayın ilk gününden 7. günün başına kadar olan ilk çeyreğine; günün, güneş yuvarlaklığının yarısının doğmasından güneşin gökyüzünü ortalaması vaktine kadar olan çeyreğine münasiptir. Vücudun rükünlerinden kana; insan ömrünün çeyreklerinden ikinci gençlik çeyreğine; aktif nefsin kafadaki güçlerinden “fantâsiyâ” olarak isimlendirilen muhayyileye; bedendeki güçlerinden ise zulüm gücüne münasiptir. Bir canlıda görülen davranışlardan ise akla eş kılınmıştır.

[33^b] MESLES teli; feleğin, fecr-i kâzibin başından (hilalin ilk cüzü) dördüncü cüzünün başına kadar olan çeyreğine; burçların terazinin başından yayın sonuna kadar olan çeyreğine; ayın güneşi karşılamasından ilk dördün vaktine kadar olan çeyreğine münasiptir. Unsurlardan toprağa; rüzgârlardan kuzey rüzgârına; mevsimlerden sonbahara uygundur. Ayın 14. gününden 21. gününe kadar olan çeyreğine; günün güneş yuvarlaklığının batmasından gece yarısına kadar olan çeyreğine; vücudun rükünlerinden sevdaya; insan ömründen yaşlılık çeyreğine; aktif nefsin kafadaki güçlerinden ezberleme gücüne; bedendeki güçlerinden ise cimrilik gücüne ve bir canlıda görülen fiillerden ise korkaklığa münasiptir.

BAM teli; feleğin, dördüncü cüzünün başından yedinci cüzün sonuna kadar olan çeyreğine; burçların oğlağın başından balığın sonuna kadar olan çeyreğine; ayın ilk dördünden zevâline kadar olan çeyreğine; unsurlardan suya; rüzgârlardan debbura (sabâ rüzgârı); mevsimlerden kışa; ayın 21. gününden sonuna kadar olan çeyreğine münasıptır. Günün gece yarısından güneş yuvarlaklığının yarısının doğmasına kadar olan çeyreğine; vücudun rükünlerinden balgama; insan ömrünün son demine; aktif nefsin kafadaki güçlerinden hatırlama gücüne; vücuttaki güçlerinden ise itici güce ve bir canlıda görülen fiillerden hilme münasıptır.

Kişinin davranışları ve tellerin bazı özel hareketleriyle bu davranışların bir halden diğer bir hale geçişi -daha önceden anlattığımız mizaçları ve aralarındaki ilişki çerçevesinde- kişide yerleşmiş duyguları ortaya çıkarabilir.

Zîr telinin hareketleriyle kişide şu davranışlar görülür: Ferahlık, izzet, üstünlük, katılık, cesaret vb. davranışlar. Bu tel mâhûrî ve buna benzeyen ritimlerin tabiatına münasıptır. Bu tel ve bu usûlün gücünden şunlar hasıl olur: Safrayı takviye eder ve onu hareketlendirirler; balgamı da teskin eder ve onun hiddetini söndürürler.

[34^a] Mesnâ teli de şu davranışları gerektirir: Sevinçli, neşeli; iyilik, cömertlik, tenezzül, incelik vb. davranışlar. Bu da sakîl evvel ile sakîl sâni ritimlerine münasıptır. Bu tel ve bu iki ritimden şunlar hasıl olur: Kanı takviye eder ve onu hareketlendirirler; sevdâyı da teskin eder ve onun şiddetini engellerler.

Mesles teli şunları gerektirir: Özlem, hastalık, hüznle ilgili davranışlar.

Çeşitli matemler ve türlü yakarışlar vb. davranışlar. Uzun sakîl ritimlerine münasıptır. Bu tel ve bu ritimden şunlar hâsıl olur: Balgamı takviye eder ve onu hareketlendirirler. Safrayı da teskin eder ve onun hiddetini söndürürler.

Bam teli de şunları gerektirir: Bazan üzgün bazan da sevinçli davranışlar. Özlem, sevgi vb. davranışlar. Bu tel; hezecler, remeller, hafif ve bunlara benzeyen ritimlere münasıptır. Bu tel ve bu ritimlerden şunlar hasıl olur: Sevdayı takviye eder ve onu hareketlendirirler. Kanı da teskin eder ve onun hiddetini söndürürler.

Eğer bunlar kendi aralarında karıştırılacak olsa, bu karışım dört tabiatın karışımı gibi olur ve kişinin davranışlarında tek başlarına iken bıraktıkları tesirin aksine tesirlerde bulunurlar.

Meselâ zîr ve meslesin karışımı, korkaklık ve cesaretin karışımı gibidir; bu, itidaldir (orta yol). Böylece o ikisinin arasında ahenk gerçekleşir.

Mesnâ ve bam tellerinin karışımı sevinç ve hüznün karışımı gibidir. Bu da itidaldir. Böylece o ikisinin arasında ahenk gerçekleşmiş olur. İcrâ esnasında bazı özellikler, perdelerin taksimatı, parmak baskı yerlerinin farklılıkları, başlangıç-bölüm yerleri ve sazendenin aklına gelebilecek değişik birçok durum ve değişikliklere de işaret eder.

Kişide zîr telinin oluşturduğu davranış ise şudur: Cesaret. Şunlar da cesaretin tabiatındandır: Sahiplenme, iyilik, cömertlik.

Akıl da mesnânın tabiatındandır. Şunlar da aklın tabiatındandır: Sevinç, lezzet, aşk, güzel ahlâk.

Korkaklık da meslesin tabiatındandır. Şunlar da korkaklığın tabiatlarıdır: Aşâğılık, cimrilik, pişmanlık, sefalet.

Hilm ise bam telinin tabiatındandır. Şunlar da hilmin tabiatlarıdır: Bazan sevinç bazan hüzn, ümitsizlik, hastalık ve solgunluk.

II. MAKALE II. Bölüm

Renklerin Karışımlarına Dair

Şu ana kadar işitme duyusu açısından teller ve ritimlerin kişinin davranışlarını nasıl etkilediklerini ve onlarla ilgili gerekli şeyleri anlattık. O halde şimdi de görme duyusuyla kişiye ulaşan şeylerden olan renklerin karışımlarını anlatalım. Zîrâ bunlar da önceki anlattığımız şeylere benzemektedir.

Kırmızı sarıyla karıştırılırsa yücelik hissi kabarr.

Sarı siyahla karıştırılırsa aşağılık hissi kabarr.

Siyah, topluca kırmızı, sarı ve beyazla karıştırılırsa cömertlik hissi harekete geçer.

Gül rengi ve siyah renkler parlak bir sarıyla karıştırılırsa yine yücelik hissi kabarr.

Gül rengi kanarya sarısı ve menekşe siyahıyla karıştırılırsa sevinç ve lezzet hisleri kabarr.

Sarıya çalan beyaz kırmızı ile karıştırılırsa şevk ile birlikte lezzet hissi harekete geçer.

Eğer renklerin hepsi kızların yanaklarındaki baharların¹ karıştırılması gibi karıştırılırsa bütün hisler harekete geçer.

¹. et-Tenâhî: Teni renklendirmeye yarayan bir çeşit makyaj malzemesi.

Aynı zamanda tasavvur, düşünce, vehim ve hatırlama gibi şeyler de canlanır ve böylece kişi hükümlanlık, yücelik, iyilik ve lezzet hislerine hatta ancak aklî lezzetler denizine dalan bir dalgıcın görebileceği sair şeylere de muttali olur.

Bu renklerden ikisi, üçü arasında bir karışım yapılırsa veya renkler arasında bir çözülme olsa anlattığımız şeyler çerçevesinde herbir renk bir kuvveden ortaya çıkar.

II. MAKALE III. Bölüm

Kokuların Karışımlarına Dair

Görme ve işitme duyuları vasıtasıyla kişiye ulaşan şeyleri anlattığımızı göre şimdi de koklama duygusu açısından onda oluşan şeyleri anlatalım. Yasemin kokusu, yücelik duygusunu hareketlendirir.

Nergis kokusu; naz, işve ve dişilik duygularını harekete geçirir. Mersin ağacı, süsen (iris), baharat, şakayık (numan çiçeği) kokularınının karışımı da aynı şekildedir.

Yasemin ve nergis kokularınının karışımı yücelik ve zevk duygularını harekete geçirir.

Süsen ile gül kokuları karıştırılırsa övünme ile birlikte sevmeye duygusu da hareketlenir.

[35^a] Kokulardan oluşan herhangi bir kokteyl ile ayı gülü (şakayık) kokuları karıştırılırsa coşku, zevk ve sevgi duygularıyla birlikte yücelik-hükümlanlık gibi duygular da harekete geçer.

Gül, nergis, karanfil vb. kokuların hepsi aşk, zevk ve coşku duygularını harekete geçirir. Zirâ bunlar müennes (dişi) kokulardır.

Merzecûş (keklik otu)¹, yasemin, menekşe, mersin otu, şakayık ve benzeri kokuların hepsi sevinç, yücelik ve iyilik gibi duyguları tahrik ederler. Zira bunlar müzekker (erkek) kokulardır.

Misk, karışık kokular ve kadınlaştırıcı kokular da müennestir.

Erkek kokularla dişi kokular karışır ve birleşirse, bunun gerçekleştiği zaman sevinç ve lezzet duyguları kabarr. Aynen evlilik (birleşme, çiftleşme) anında olduğu gibi.

Eğer terkîb (karışım) mülûkî (?) ise hükümrancılık duygusu canlanır.

Eğer terkîb cûdî (iyilikle ilgili) ise iyilik duygusunu tahrik eder.

Kokular terkiblerindeki şeyler oranında tesirlerde bulunurlar.

Eğer ritimlerin düzeni belirlediğimiz zamanlarda daha önceden anlattığımız düzen çerçevesinde kokular ve renkler de kullanılarak gerçekleştirilirse, normal düzeninin aksine bu tür işlevlerde kullanımı esnasında kişinin duyguları ve sevinci katlanarak ortaya çıkar; davranışları da mutedil olur. Bunların kişiden çıkışı itidal düzeni üzerine gerçekleşir. Anlattığımız bu şeylerden arzulanan, sanatta da kişinin sevincinin tam olmasıdır.

II. MAKALE IV. Bölüm

Filozofların Güzel Sözlerine Dair

Şu ana kadar koklama, işitme ve görme duyuları vasıtasıyla kişinin davranışlarında gerçekleşen şeyleri anlattık. O halde şimdi de zevk duygusuna, refakat eden güzel sözlere gelelim.

¹. Risâlede merzecûş diye geçen bu kelime, merdegüş veya merdeküş olarak da isimlendirilir. Evlerde de yetiştirilen kokulu bitkilerdendir. Beyaz çiçekli, ince yapraklıdır. Çekirdeklidir ve kokusu ıtır gibidir. Irak'ta bezemeküş olarak isimlendirilmektedir. Bkz., *Müellefât*, 106, dipnot 1.

Zira bunlar öncekilerden daha üstündür. Zira bunları kişiye ulaştıran şeyler hissi ve bitmeye mahkûm vasıtalarıdır. Bu güzel sözleri kişiye ulaştıran şey ise fikri süzgeçten geçen akıldır. Akıl da mahlûkatın en şerefliisidir.

[35^b] Dokunma duyusu olan beşinci duyu ise birçok durumlarda diğer dört duyuya ortaklık eder. İşte bu ortaklıktan dolayı biz onu tek başına ele almadık. O halde musiki sanatına dair filozofların güzel sözleri ile konuya devam edelim. Moses şöyle anlattı: O, Melik Herakl'in oğlu şerefine verdiği bir ziyafette filozofların da hazır bulunduğu bir toplantıya katılmıştı ve Herakl, huzurunda musiki hakkında konuşulmasını ve bu konuşmaların da kaydedilmesini emretmişti.

Onlardan biri şöyle dedi: “*Ğına*, mantığa güç gelen üstün bir sanattır; mantık onu üretemedi. Fakat nefis onu melodi olarak ortaya çıkardı. Bu surette onunla neşelendi ve şarkı söyleyerek dansetti. Nefsinize kulak verin ve onunla konuşun. Kezâ tabiata da ibretle bakıp onunla da konuşun.”

Bir diğeri şöyle dedi: “Musikinin fazîleti edîb bir insanın her türlü insanla uyuşması gibi her türlü vasıta ile uyum içinde olmasıdır.”

Başka biri şöyle dedi: “Sayılar, eğer dışarıdan olursa kişiyi, içeriden olursa telleri hareketlendirir.”

Filozoflardan biri bu sohbe katıldığında şunları söyledi: “Musiki nefsin; hilm, iyilik, kahramanlık, merhamet, adalet ve güzellik gibi yüce duygularını kabarttı.”

Filozoflardan biri öğrencisiyle birlikte çıkacağı zaman bir kaysârâ¹ sesi işitti ve öğrencisine şöyle dedi:

¹. Kaysârâ: 12 telli bir Rum enstrümanı (githara). *Kâmûs*, 111.

“Hadi birazcık şu kaysârâyı dinleyelim. Belki de bize şerîf bir sûret ifade eder.” Ona doğru yaklaştıklarında çirkin (bozuk) ve akordsuz bir ses işittiler. Bunun üzerine filozof öğrencisine şöyle dedi: “Kâhinler, baykuş sesinin bir insanın ölümüne işaret ettiğini iddia ederler. Eğer bu iddia gerçekten doğruysa; bu ses de baykuşların ölümüne işaret etmektedir.”

Bir diğeri de şöyle dedi: “Nefs, kendini bıraktığında hüznünlü nağmeler terennüm eder ve kendi yüce âlemini hatırlar. Bu tabiatı görüp tanıdığı anda ise bütün eşkâli ile onun üzerine gelirler. Tamamen ona ulaşınca kadar her şey birer birer nefse sunulur. Böylelikle yüce bir musiki icra edilmiş ve sağlam melodiler üretilmiş olur. Bunun içinde nefis de tabiatla birlikte akar gider. Bu durum nefis, aklî lezzetler denizine dalana kadar aynı şekilde devam eder.”¹

Başka biri dedi ki: “Musiki dinlerken tabiatın süsü türünden olan hayvanî nefsin şehvetlerinin sizi etkisi altına almasından sakınınız. Zira ayağınızı hidayet yollarından kaydırır ve sizi yüce nefsin münacaatından alıkoyar.”

Biri de şöyle dedi: “Eğer musikişinas sanatında mahir ise nefsleri faziletler yönünde hareketlendirir. Rezillikler yönünden ise engeller.”

Bir diğeri de şöyle dedi: “Eğer musikişinasın melodileri ve kelimeleri, bir alfabesi olmayacak kadar bile basit olursa, nefisler ona daha çok meylederler. Aralarındaki benzerlikler dolayısıyla da onları daha çabuk kabullenirler. Bu durum; nefislerin, mürekkeb (kompleks) olmayan ruhânî basit cevherler olmaları dolayısıyladır. Musikişinasın melodileri de aynı şekildedir. Eşya, benzerlerine daha çok meyleder.”

Biri de şöyle devam etti: “Musikişinas musikinin tercümanı ve açıklayıcısıdır. Eğer manalar hakkında güzel açıklamalar yapılırsa nefislerin sırları da daha iyi anlaşılır, kalplerin gizliliklerine daha iyi vakıf olunur. Ne var ki burada bir kısaltma gerçekleşir.”

¹. Risâlenin bundan sonraki bölümü orijinal metinde mevcut değildir. Filozofların musiki hakkında güzel sözlerine dair olan bu bölüm İhvân-ı Safâ'nın Musiki Risâleleri'nde de aynen mevcuttur. Binaenaleyh bu bölüm oradan tamamlanmıştır. Bkz., İhvân-ı Safâ Risâleleri, 234-240.

Bir diğeri şöyle devam etti: “Musikişinasın ifadeleri ve gâib şeylerin sırları üzerindeki hoş, ince tabiri ancak hayvanî şehvetlerden uzak, tabiatın kusurlarından temizlenmiş yüce nefisler tarafından anlaşılır.”

Diğeri şöyle dedi: “Bâf Teâlâ, cüzî nefislere hayvanî (canlı) bedenler (ceset) rabtettiğinde onların en üstüne cismî şehvetleri yerleştirdi. Sabâ günlerinde de onlara cismanî lezzetleri tatma imkânı verdi. Yaşlılık günlerinde de onları ondan soyup çıkardı ve bu lezzetlerden vazgeçirdi. Ruhânî alemlerindeki nimet, sevinç ve lezzete işaret edip, oradakilere rağbet ettirdiği için bir musikişinasın melodilerini işittiğiniz zaman nefisler aleminde olan işaretlerini düşününüz.”

Bir başkası da şöyle devam etti: “Nefisler cismanî arzulardan saflaşıp, tabiatın lezzetlerini terkedince ve heyûlânî (cismanî) sesler de sona erince hüznü melodiler terennüm etmeye başlar, yüce olan ruhanî âlemini hatırlar ve o yöne arzu duyar. Tabiat bu melodiyi işittiğinde bütün şekilleri ve çekiciliğiyle nefse hücum eder; nefisler de bunlara karşılık verecektir. O halde onun ağında duramayacaksanız, tabiatın tuzağından sakınınız.”

Bir diğeri şöyle dedi: “İşitme ve görme duyuları Allah Teâlâ'nın canlılara bahşettiği beş duyunun en üstün ve asilleridir. Fakat benim kanaatime göre görme duyusu işitmeden daha üstündür. Zira o gündüz gibidir. İşitme ise gece gibidir.”

Diğeri şöyle cevap verdi: “Hayır! Bilakis işitme duyusu görmeden daha üstündür. Çünkü görme duyusu duyumladığı şeyleri isteme hususunda karıştırır ve anlayıncaya kadar bir köle gibi ona hizmet eder. İşitme duyusu ise sultanlar gibi kendisine hizmet ettirinceye kadar duyumladığı şeyleri taşır.”

Bir diğeri şöyle dedi: “Görme duyusu, duyumlanan şeyleri ancak doğrudan alan hatlar üzerinde idrâk eder. İşitme ise onları geniş bir daire çerçevesinde idrâk eder.”

Bir başkası da şöyle ekledi: “Görmenin duyumladığı şeylerin çoğu cismanî iken işitme duyusununkilerin tamamı ruhânîdir.”

Bir diğeri de şöyle dedi: “Kişi, zaman-mekân boyutunda gâib olan kimsenin haberine işitme duyusu vasıtasıyla ulaşır. Görme duyusu vasıtasıyla ise ancak o anda hazır olana ulaşır.”

Bir başkası da şöyle devam etti: “İşitme duyusu görmeden daha ayırıcıdır (mümeyyiz). Zira şiirin zevkini, ahenkli melodilerin kalitesini, sağlam ile bozuk ses arasındaki farkı, ritmin bozulduğunu ve melodinin intizamını ancak işitme duyusu ile ayırdederiz. Görme duyusu ise idrâk ettiği birçok şeyde hataya düşer. Büyüğü küçük, küçüğü büyük; yakını uzak, uzağı yakın; hareketliyi durgun, durgunu hareketli; düzgünü eğri, eğriyi de düzgün görebilir.”

Bir diğeri şöyle devam etti: “Nefsin cevherinin ahenkli sayılarla uygun ve benzer olması, musikişinasın melodilerinin ölçülü olması, nakra zamanları ve duruşlarının mütenasib olması vb. şeyler sebebiyle insan tabiatı musikiden lezzet alır; ruhlar onunla ferahlar, nefisler onunla sevinirler. Yüzlerin güzelliği ve tabiatların süsü hususunda da musikinin konumu aynı şekildedir. Çünkü tabîf mevcûdatın güzellikleri; musiki sanatının ve cüzlerinin ahengi, güzelliği dolayısıyladır.”

Bir başkası da şöyle dedi: “Yüzlere bakanların gözleri ancak güzelleri görür. Çünkü onlar nefis aleminden bir eserdir. Ayrıca bu alemde geçerli olan şeyler genelde güzel değildir. Çünkü onlara devamlı bozuk ve çirkin hastalıklar arız olur. Bu tür şeyler ırşî de olabilir, sonradan da olmuş olabilir: Yeni doğan çocuklar bünye olarak daha latîf, şekil ve suret olarak da daha zarîf olurlar; çünkü Yaratıcı'nın elinden yeni çıkmışlardır. Bu durum aynen bir elbisenin yeni dikildiği ve bir müddet giyildikten sonraki hali gibidir.”

Bir başkası şöyle devam etti: “Aralarındaki yakınlaşmadan dolayı cüzî nefsin bakışı güzellikleri arzulayarak görür. Çünkü bu âlemin güzellikleri, felekî külfî nefsin eserlerindedir.”

Bir diğeri de şöyle dedi: “Musikişinasın tel vuruşlarının ölçüsü, bunlar arasındaki ahenk ve melodilerin lezzeti; cüzî nefislere “feleklerin ve gezegenlerin hareketlerinin ahenkli, benzer ve lezîz melodiler olduğunu” bildirir.”

DÖRDÜNCÜ RİSÂLE
MAKAMLAR ve NOTALAR ÜZERİNE BİR RİSÂLE
(Risâle fi'l-Luhûn ve'n-Nağam)



*....., [25^a] Udun derinliğini ve notalarla ud arasındaki akord açısından ilişkiyi anlattık.

Udun en geniş (enli) yerinin (göbeği), boyuna oranla 1/3 oranında olması gerekir. Zira burası udda olması gereken en geniş yerdir. Tellerin geldiği tarafa doğru udun köprüsünün eninin 3 parmak üzere olması gerekir. Bunun sebebi tellerin vuruş yerlerini çevreleyen şeylerdir. Zirâ bu bölge, uddaki en geniş ve en güzel ses veren bölgedir.

Kezâ udun yapı olarak da gayet ince olması ve bu inceliğin bütün kısımları için geçerli olması gerekir. Göbeğinin bir yeri ince, diğer bir yeri kalın vb. gibi şeyler olmamalıdır. Zira cüzleri arasındaki bu tür bir farklılık, tellerin akordunun ve notalar arasındaki ahengin bozulmasına yol açar.

[İkinci Sanat]

Tellerin ve Nağmelerin (nota) Bilgisine Dair

(Ud için) teller dört tanedir. Kendi içinde eşitliği olan ince bağırsaklardan yapılmış bir teldir. Herhangi bir yeri diğerlerinden ne kalın ne de incedir. Sonra bağırsak dört kat katlanır ve güzel bir şekilde bükülür.

Ondan sonra mesles teli gelir. Bam teli gibidir, ne var ki bu üç kattır.

Ondan sonra mesnâ teli gelir. Mesnâda aynı şekildedir; sadece meslesten bir kat daha eksiktir, yani iki kattan oluşur. Ne var ki bu tel ibrişimden yapılıdır.

*. Yazmanın ilk varakları kayıptır.

İncelik-kalınlık hususunda bağrsağın iki katlı haline eşit olacak oranda bükülür.

Ondan sonra zîr teli gelir. Bu da mesnâ telinden bir kat daha düşüktür. Zaten geriye bir kat kalıyor. Bu da bağrsağın bir kat haline eşit bir oranda olacak şekilde ibrişimden yapılır.

Bam teli dört kat olarak yapılmıştır, çünkü o ilk nağmeler (nota) için bir esas teşkil etmektedir. Bu notalar hançerenin en geniş yerinden çıkabilen kalın haricî notalardır; hançere ise esasında nefes borusudur. İşte bundan dolayı bam teli, tellerin en yukarısında geçilir ve “milvâ” sı (burgusu) bu nağmeye (sese) -hançerenin aslında olan nağme- uygun olarak çekilir. Bam teli, sağ elin başparmağı ile hareket ettirilir¹. Bu nağme ile eşit seviyeye gelince gerilme işlemi durdurulur. İşte bu, onun akorddaki derecesidir.

[25^b] Hakîmler (bilge, âlim) bam telinin kalınlığından dolayı onu hançeredeki bu kalın sese eşit kılmak istemişlerdir. Dolayısıyla seslerin hançerede birbirini takip ederek -nağme nağme- incilmesi gibi tellerdeki nağmeler de incilir.

Mesles teli de aynı şekilde kalınlık hususunda bam telinden daha incedir. Çünkü hançeredeki sesler inceldikçe teller de incilir ve birbirlerine oranla daha ince notalara ihtiyaç duyarlar. Bu illete binâen mesnâ teli meslesten, zîr teli de mesnâdan daha ince yapılmıştır.

“O halde niçin mesnâ ve zîr telleri bam ve meslesten ayrı olarak ibrişimden yapıldı?” sorusuna gelince, bunun iki sebebi vardır deriz: 1-Nağmeler mesnâ ve zîr tellerindeki hale gelinceye kadar incelirler ve böylelikle ibrişimde mevcut olan tını saflığına ihtiyaç duyarlar.

¹. Bu cümle Kindî zamanında udun mızrabla değil, parmakla çalındığına ve Kindî'nin sağ elini kullanıp, solak olmadığına işaret eder.

Çünkü ibrişim, tını olarak bağırsaktan daha saftır. 2-Bu yerdeki telin sesinin düzeltilmesi ve inceltilmesi için daha da gerilmeye ihtiyacı vardır. Bir kat veya iki kat ince bağırsak onu çekemez. İbrişim ise eğer kalınlıkta bu bağırsağa oranlanırsa, bağırsaktan daha iyi bir şekilde işlev görür.

[Büyük Akord]

Bam teli, üzerinde herhangi bir parmak olmadan hançerenin temelinde olan sese eşitleninceye kadar gerilirse bulunan ses bam telinin akordudur.

Sonra serçe parmak bam teli üzerinde olduğu halde mesles teli gerilir ve başka herhangi bir sesle karıştırılmaksızın bu serçe parmak perdesine eşitlenir. Bu, mesles telinin -açık olarak vurulması halinde- akordudur¹. Aksi halde bundan bozuk ses ortaya çıkar. Meselâ serçe parmağın ilk perde üzerinde olduğunu farzedelim. Geriye kalanlar ise serçe parmak ve yüzük parmağı perdeleri arasındaki şeyler olsun. Parmakların kendi yerlerini aşmaması ve geride kalmamaları gerekir. -Yani her parmak kendi perdesi üzerinde.- Çünkü böylesi bir tecavüz durumunda seste çatlaklık ortaya çıkar. Eğer parmak geride kalırsa bu defa da gıcırtılı bir ses ortaya çıkar. En ve boyda geçerli olan bu hüküm, işin hakikatini isteyen bir kimse için , parmaklarının teller üzerindeki geçişleri esnasında muhakkak dikkat edilmesi gereken bir durumdur.

Mesles teli de şöyle akord edilir: Serçe parmak bam telinde olduğu halde mesles teli -ve bam teli- sağ elin iki parmağıyla (işaret ve baş parmak) aynı anda tek bir hareketle çalınır. Eğer her iki ses eşit olursa mesles teli de akord edilmiş demektir. Ne var ki bu iki ses eşitleninceye kadar [26^a] burğu çekilir ve gevşetilir.

¹. Kindî burada bam teli serçe parmak pozisyonunun mesles telinin açık halinin sesini verdiğini iddia ediyor.

Daha sonra sol elin serçe parmağı -bam telinde yapıldığı gibi- mesles teline konur ve hınsıru'l-meslese (2. tel 4. parmak) eşitleninceye kadar mesnânın burgusu çekilir.

[Büyük Akord]



Teller bu akord hali üzere kalırlarsa şunların olması gerekir: İşaret parmağı mesnâ üzerine -kendi yerinde- konulup bam telinin açık haliyle birlikte hareket ettirilirse -çalınırlarsa- bu iki nağme eşit olur (yani oktavı olur). Aynı şekilde hınsıru'l-mesnâ (3. tel 4. parmak) vusta'l-bam (1. tel 2. parmak) ile, bınsıru'z-zîr (4. tel 3. parmak) sebbabetü'l-mesles (2. tel 1. parmak) ile, hınsıru'z-zîr (4. tel 4. parmak) vusta'l-mesles (2. tel 2. parmak) ile -eşit seslere- sahiptirler (birbirlerinin oktavıdır).

İşte bu notaların (nağme) ittifak ve benzerlik içinde olması gerektiğine dair anlattığımız şey "büyük akord"dur. Eğer nağmelerden biri bu sistemin dışına çıkarsa veya bir nağme (ses olarak) herhangi bir farklılık arzederse bu ancak tellerin kalınlık-incelikte olmaları gereken ölçüden farklı olmaları sebebiyledir. Bu sebeple olabileceği gibi, perdelerin olması gereken yerden kaymaları sebebiyle de olabilir. Hey'e (binâ, yapı) ve terkîb (bileşim) in farklı olması sebebiyle de olabilir.

Nitekim daha önceden anlatduğumuz şekil, derinlik, genişlik ve boy gibi.

Sâzendeler, bu akorddan hareketle daha birçok akord sistemleri üretebilirler. Bununla, asma kalışlar veya icrâ esnasındaki duruşların, üzerinde yapıldığı ona benzeyen notalarla takviye etmeyi amaçlarlar ve bunda daha çok bam telini esas alırlar.

Meselâ: Büyük akord gerektiği gibi kalır, bam teli açık mesnâ teline eşitlenir. Bu, onların kullandığı farklı bir akord sistemi olup şöylece dir:



Yine bam telini bınırsu'l-mesnâ'ya eşitler ve bir diğer akord sistemi yaparlar.



Veya mesnâ telinin serçe parmağı pozisyonuna eşitlerler ve bir tane daha akord sistemi ortaya çıkarırlar.



Ne var ki bu akordlar eksiktir. Bam telinde dört tane nota vardır. Halbuki onlar bunu bir nota haline getiriyorlar. Aslında ürettikleri bütün bu akord sistemleri asıl olan büyük akorda dönüçüdür. Onların bunları üretmekten maksatları notaları güzelleştirmekten başka bir şey değildir.

[Notalar Üzerine]

“Ne eksik ne fazla yedi tane nota vardır.” İlki mutlaku’l-bam, ikincisi sebba-
betü’l-bam, üçüncüsü vusta’l-bamdır ve müennestir. Bınsıru’l-bam ise
müzekkerdir. Bu, her iki perde de udda bir tek nota için kullanılır. O da bınsır per-
desidir. Ne var ki $1/3+1/3$ ’deki $1/5$ ve $1/6$ oranlarının varlığına dair anlattığımız
sebepden dolayı bu değiştirilir. $1/6$ ’nın yeri vusta perdesidir; $1/5$ ’in yeri de bınsır
perdesidir. [26b] Bu ikisinin arasında ayrı bir hareketle ortaya çıkan müstakil bir
nota yoktur; bilakis bir notadan bir cüzdür sadece. Bundan dolayı perdelerdeki nota
aralıklarının tamamen birlik içinde olması gerekir.

Ancak bu ikisi arasında müzekkerlik ve müenneslik farklılığı vardır. Zîrâ
vustâ müennes, latif, yumuşak ve yaş (rutubet) bir notadır. Bınsır ise müzekker,
kaba, sert ve kuru bir notadır. Büyük bir ihtimalle bınsır ve vusta ile aynı nağmeyi
-akor basarak- peşpeşe vururlar. Bunu ancak neşeli melodilerde değil hüznü me-
lodilerde kullanırlar. Çünkü notalar bu bölümdeki melodi zayıf olduğu için zayıftır.
Bütüne ve dinlemeye kıyasla da onun nota geçişi zayıf bir anında kişinin halinin
hüznü doğurması gibidir. Çünkü hüznü ve zayıflık ortak ve benzerdirler. Aynı
şekilde sevinç ve kuvvet de bu ikisinin zıddıdır.

Büyük bir musibetin gözyaşı, zavallılık ve ruh çöküntüsü ortaya çıkardığını görmez misin? Bu sadece başa gelen musibet karşısındaki zayıflıktan kaynaklanmaz. Zira kişideki zayıflık, hüzünden kaynaklanır; hüznün de zayıflıktan. Aynı şekilde sevinç kuvvetten kuvvet de sevinçten kaynaklanır.

Melodinin zayıflık, zavallılık ve eksiklik gibi anlattığımız bu hususiyeti, tellerin hareketlenmesiyle birlikte kişiyi kendi haline taşır. İşte muğannîler melodilerin bu özelliğinden istifade ederek hüznü bestelerde bunu kullanarak kişiyi bu hale (dünyaya) çekerler. Bundan da hüznün ortaya çıkar.

Aynı zamanda muğannîler bu perdelerin dışında olan bir nota da kullanabilirler. Bunu el-mahsûra olarak isimlendirirler. Bu perde serçe parmak perdesinden de ötededir ve serçe parmağın buraya kaydırılmasıyla elde edilir. Yine bu notanın da peşinde, serçe parmak mesafesinde olan diğer bir nota da vardır. Ne var ki onlar bu durumda işaret parmağını orta parmak ve yüzük parmağı perdelerine kaydırırlar. Böylece bunu her yaptıklarında çatlak olmayan ya da tam olan bir nota elde etmiş olurlar.

[27^a] İşte bu tür değişik sesler ve notaların hususiyetleriyle bezenen melodiler kişiyi hüznülmendirmek, neşelendirmek ve değişik hallere taşımak için muğannîler tarafından kullanılan şeylerdir. Aynen Eflatun'un dediği gibi: "Kişi, musiki yani te'lifu'l-elhân (kompozisyon) ileiyetindir."

Eğer musiki zayıf, noksan ve müennes bir nağme üzerine bina edilmiş ise hüznün meydana getirir. Şayet güçlü, tam ve müzekker ise cesaretlendirir. Tabîî ucu bucağı olmayan notalar; muhtelif terkiplerden sayılırlar. İşte bundan dolayı muğannîler bu ziyadeleri kullanmışlardır.

Musiki sanatında mahir olan filozoflar, notaların yedi tane olduğunu söylemişlerdir. Bunlar sırasıyla şöyledir: Mutlaku'l-bam, sebbabetü'l-bam, vusta'l-bam veya bınsıru'l-bam, hınsıru'l-bam (bu aynı zamanda mesles telinin açık halidir),

sebbabetü'l-mesles, vusta'l-mesles veya bınıru'l-mesles, hınıru'l-mesles (bu aynı zamanda mesnâ telinin açık halidir). İşte bunlar kendilerini "el-usûlü'l-kibâri't-tâmme" diye isimlendirdiğimiz yedi temel notadır.

Mesnâ ve zîr tellerinde de yedi nota vardır ve az önce anlattığımız yedi notaya denktirler. Zaten bunlar onlardan başka bir şey değildir. Bilakis onların yerini alırlar ve onlarla aynı ölçüdedirler. Onların yerlerinde gerçekleşirler. Aralarındaki fark sadece incelik-kalınlık, hafiflik-ağırlık ve noksanlık-tamlık hususundadır.

Seslendirme açısından da aralarında fark yoktur. Gerek çalmada gerekse okumada son yedi nota ilk yedi notadan benzerlerinin yerlerini alırlar. Aynı şekilde ilkler de bu sonlardan olan benzerlerinin yerlerini alırlar.

[İlk Yedi Nota ve Bunların Son Yedi Notadaki Benzerleri]

İlki mutlaku'l-mesnâ (keza hınıru'l-mesles) dır. Biri şöyle diyebilir: İki tel arasında bir fark olmadığı halde bu nota tektir, nasıl oluyor da hem ilk yedi notadan sayılıyor hem de son yediden sayılıyor? Bu aykırı değil bilakis kıyas sonucu gerekli olan bir şeydir. Bunun için mantık veya felsefe bilmek gerekli değildir. Sadece aritmetik bilgisi sonucu ulaşılabilir.

10 sayısı, kendinden sonra sayı olmayan bir sayıdır. Çarpımı veya katlarının çarpımının sonu yoktur. 10 sayısı kendinden önceki ve sonraki olmak üzere iki sayı için müşterektir. Kendinden öncekiler, yani birlerin çarpımı için tamamlayıcı, kendinden sonrakiler için ise bir başlangıçtır.

Bunu örneklendireyim: Sen 1, 2, 3, diye 10'a kadar saydığın zaman göreceksin ki 10 sayısı bu sayıların tamamlayıcısıdır. Bu işlemi 100'e kadar arttırdığında 100'ün 10 sayısının karesi olduğunu görürsün. Nitekim 1 sayısı da katlandığında sana 10 sayısını verir.

.....¹



¹. Bu sayfa tercüme edilememiştir.

Şimdi sesleri terci' (dalgalandırma, titretme) ve izdivac (birleştirme) açılarından taninler konusuna geldik¹. Dudaklar ve dili eşitleyip nefesini de tutarak çıkardığın ses doğal olan dört sestem çok değildir. Eğer orada sesi dalgalandırmak istersen bu ancak nefes borusunun başındaki tabaka ile gerçekleşebilir.

Kişi rahatlarsa anlattığımız şey üzerine hava ciğerlerinden gelir. Tabakayı sevkeder ve onu yükseltir. Nefes tabakayı her yükseltişinde ona çarpar. Böylelikle tabakayı dalgalandırır ve nefes borusuna çarpar. Her ne zaman hava tabakaya, tabaka da hançereye çarparsa terci' meydana gelmiş olur.

İzdivac² ise dilde gerçekleşir. Nitekim parmakların, tellerin birine basıp diğerine basmamakla onları idaresi gibi dil de kişiye gerekli olan ses oranı üzerine bir yere çarpar veya bir yerde kalarak bu işi gerçekleştirir. Teller için olduğu gibi aynı şekilde bu taninler için de yükselme, alçalma ve itidal sözkonusudur. Aynı zamanda bu izdivac sesin benzeşmesi ölçüsü üzerine de takdir edilebilir. Ne var ki ilk terki zihindeki fayda-sebep zincirinden geçer. Eğer faydalarına hükmedersen zihnin de üstünlüğü oranında ilk bedenin seslerini elde etmiş olursun.

Boğazdaki ses ve bilinen teller de altı tanedir. Bunlardan biri te'lif (ahenk) üç tanesi mülaeme (uygunluk), iki tanesi de oktav ses içindir. Te'lif için olan tanin, dörtlü oranı üzerine melodileştirilmesi dolayısıyla kendi cinsinin öğelerine ihtiyaç duyabilir. Mülaemenin ise böyle bir ihtiyacı olmaz. Çünkü bu çoğunlukla değişkendir. Oktav ses ise bazan ihtiyaç duyar bazan da duymaz. Bu şöyle olur:

1. Bu cümleden sonraki cümle silik olduğu için okunamamıştır.

2. İzdivac: Tesitür (tizlik-pestlik), ses genişliği. Vural Sözer, 427.

Kendi özelliğinin mükemmel olması halinde cinsinin öğelerine ihtiyaç duymaz. Ancak bu mükemmellik sınırında gücü oranında bir fazlalık istenirse (yarım ve çeyrek taninler gibi) ancak budurumda cinsinin öğelerine ihtiyaç duyar.

[28^b] Daha latîf ve ince metodlarla mebsûta, mürekkebe, mütezâviceden sesin çıkış yerlerini araştırırsak bunların 32 sesi geçmediklerini görürüz. Bunları bir ses ve lafız unsurunda (âlet) seslerin taksimi ve kompozisyonunu açısından icrâ ettiğimizde bunların 384 ses haline geldikleri ortaya çıkar. Bu sayılar arasındaki oran gibi tanin çıkış yerleri arasında da benzer bir oran vardır.

Biz bu sayıyı bazı bölme işlemlerine tâbi tutarak; tam bir tanin, yarım tanin ve bir çeyrek tanin elde ettik. Bir buçuk tanini böldük ve şunlar ortaya çıktı: Tizde; 'âli, sâni'l-'âli, 'âli'l-'âli. Pestte ise; sâni's-sakîl ve sakîlü's-sakîl gibi.

Birisi şöyle bir soru sorabilir: Bütün insanlarda ses unsuru (sesin çıkış yeri) bir olduğu halde kimisinin seslerinin daha dolgun ve hançerelerinin temiz olması nasıl oluyor? Ona şöyle cevap verilebilir: Her ne kadar bütün insanlarda ses unsuru aynı olsa da bazılarında daha geniş ve daha hararetili olabilir.

Ses unsuru saf, geniş ve hararetili de mutedil olan birinin sesi dolgun ve temiz olur. Ses unsuru sert ve dar olan birinin sesi ise dolgun olmaz. Ses unsuru dar ve tabiatı soğuk olanın sesi ise ğunneli (burundan, genizden gelen ses), kısık ve benzeri şekilde boğuk olur.

Çünkü tabiatında hararet ve rutubetin hakim olduğu bir kişinin ses unsuru yumuşak ve temiz olur.

Zira hararet sesi saflaştırır, rutubet ise yumuşatır. Tabiatına soğukluk ve kuruluğun hakim olduğu kişinin sesi sert ve kabadır (kalın). Çünkü soğukluk sesi tutar, kuruluk ise sertleştirir. Mizacı hararetli olan kişinin sesi berrak olur. Ne var ki çabucak kısıklaşır. Mizacında soğukluk ve rutubetin hakim olduğu kişinin sesi mutedildir.

İnce ses, ağız, küçük dil ve damak boşluğundan; kalın ses ise dudaklar ve dişler arasındaki boşluktan, dilin altından çıkar. Bu yerler dile denktir.

Kendilerini bölme ve ayırma işlemlerine tabi tuttuğumuz bu sesler 100 sayısına nisbetle 1 sayısı mesabesinde* [29^a] Bizim burada anlatmak istediğimiz şey tek bir nisbet (oran, ölçü) dir. Bu nisbet her notada mevcut olan 1/5 oranıdır. Bu, kompozisyonda eşit olmamasına rağmen nisbette benzerlik ve ittifak arz etmektedir. Bu oran “küll ve nısf küll” (9/4) oranıdır. Yarım, bir şeyin öğelerine ayrılmış halinin en büyük parçasıdır. Çünkü bir şey zaten iki parçadan oluşmaktadır. Bundan dolayı bu oran 7 notanın sonu için konulan oranların en açığıdır.

[Uddaki Herbir Perdenin Oktavları]

İlk 7 perde:

Mutlaku'l-bam: Sebbabetü'l-mesles,

Sebbabetü'l-bam: Bınsıru'l-mesles,

Vusta'l-bam: Hınsıru'l-mesles,

Mutlaku'l-mesles: Sebbabetü'l-mesnâ,

Sebbabetü'l-mesles: Bınsıru'l-mesnâ,

*. Buradan itibaren yazmada birkaç varak mevcut değildir.

Vusta'l-mesles: Hınsıru'l-mesnâ;
 Mutlaku'l-mesnâ: Sebbabetü'z-zîr,
 Sebbabetü'l-mesnâ: Bınsıru'z-zîr,
 Vusta'l-mesnâ: Hınsıru'z-zîr.

[Filozoflara Göre Udun Yapısındaki Astronomik Sebepler]

Bu yedi nota yedi gezegene eştir (sırasıyla): Satürn, Jüpetir, Merih, Güneş, Venüs, Merkür, Ay. Bunları birer birer ele alalım. Notaların ilki ve en kalını olan mutlaku'l-bam, en yüksek ve en yavaş olan Satürn'e eştir. Ondan sonra gelen sebbâbetü'l-bam, yükseklik hususunda Satürn'den sonra gelen Jüpetir'e eştir. Aynı şekilde vusta'l-bam Merih'e, hınsıru'l-bam güneşe, sebbabetü'l-mesles Venüs'e, vusta'l-mesles Merkür'e, hınsıru'l-mesles ise Ay'a eştir.

Sonra 12 burcu, üzerinde dört tel, dört perde bağ ve dört burgu halinde 12 parça olan enstrümanla kıyasladılar. 12 burcu da aynı şekilde anlattılar. Dört munkalibe (değişenler), dört sabite (değişmeyenler), dört tane de zevât cesedeyn (iki parçalılar). Dört munkalibeden olan Koç, Yengeç Terazi ve Oğlağı dört burgu ile kıyaslamışlardır. Dört sabiteden olan Boğa, Arslan, Akrep ve Kova'yı dört perde bağı ile kıyaslamışlardır. Dört çift parçalılardan olan İkizler, Başak, Yay ve Balığı, notaların içlerinde çiftler halde var oldukları dört tel ile kıyaslamışlardır. Bu eşleşme diğer mertebedeki notalar için de geçerlidir.

[29^b] Tellerin uzunluğu olan 30 parmaklık ölçüyü herbir burcun sahip olduğu 30 derece ile kıyaslamışlardır.

Toplanma, mukayese, üçleme, dörtleme, altılama gibi hadiseler, ud enstrümanındaki meşafelerle kıyaslanmış ve aralarında bazı bağlantılar kurulmuştur.

Onlar udun mevcut bu halinden önce herhangi bir şeyin yarısı olduğunu düşünmüşlerdi. Ud, aslında silindir şeklinde olan bir cisimdi. İkiye bölündü (dikine) ve ortaya iki tane ud çıktı. Bunu, feleğin görünen yarısı ile kıyasladılar. Zirâ feleğin tüm ülkelerde yarısı görünür. Diğer yarımdan bütünüyle sana görünen, eşi kaybolmuş bir şeyden ibarettir.

Tabiat alimleri aynı zamanda şunu da anlatırlar. Dört tel dört tabiata eştir. Bam telini tellerin en kalın, sağlam ve hacimlileri olmasından dolayı toprak ile kıyaslamışlardır. Cüzî tabiatlardan da sevâ ile kıyaslamışlardır.

Hacim, sağlamlık ve kalınlıkta bam telinden sonra gelen meslesi dört tabiattan su ile, cüzî tabiatlardan da balgam ile kıyaslamışlardır.

Yukarıdaki hallerde meslesten sonra gelen mesnâyı dört tabiattan hava, cüzî tabiatlardan da kan ile kıyaslamışlardır.

Tellerin en ince, hoş ve saf olan zîr telini ise yine dört tabiattan ateş ile, cüzî tabiatlardan ise safra ile kıyaslamışlardır.

Üçüncü Sanat

[Parmaklar İçin Ud Üzerinde Egzersiz]

Bu enstrüman hususunda her milletin diğerlerinden ayrı bir metodu vardır. Bu konudaki farklı metodları sair şeylerde olan farklılıkları gibidir. Arap, Rum, İranlı, Hazar, Habeşli ve bütün insanlar arasında; arzuları, görüşleri, düşünceleri, ahlâkları ve sair tarzları hususunda mevcut olan farklılığı görmez misin? Bu, onların memleketleri, iklimleri, suları ve meyvalarının farklılığı dolayısıyladır.

Aynı zamanda astrologlar bu farklılığı yıldızların doğuşlarına ve herbir gezegenin diğerlerinden ayrı olarak bir kavme has olmasına bağlamışlardır.

[30^a] Şimdi onların bu enstrümanda kullandıkları metoda gelelim. İranlılar şöyle kullanır: Bu konuda ustalaşmış insanların yolundan gideriz; bazı es'ler yaptıktan sonra süratli ve hafif bir şekilde icrâ ederler. Zira şunlar usullere benzerdir: Şeşem, imrîn, isfirâz, sebdâr, nîrvezi, mihracânî vb. anlatımı sayfalar alacak birçok şeyler.

Rumlar'ın metodu ustuhûsiyye denilen sekiz çeşniye dayanmaktadır. Bu, herhangi bir makam ile terennüm edilen bir şey değildir. Ne var ki makam onlardan birine dahildir.

Araplar'ın da metodu aynı şekilde ğınalarına uygun bir icrâ ile, mevcut sekiz ritim arasında geçiş yapmaktır. Bunlar, sakîl, hafif, hezec ve diğerleridir. Sadece bunları zikretmemizin sebebi en çok bunların kullanılmasındandır.

Yine aynı şekilde dilleri ve melodileri üzerine* Türk, Deylem, Hazarlar'ınki ve diğer bütün diller de aynı şekildedir. Ancak bütün milletlerin kullandıkları tüm metodlar az önce anlattığımız bu sekiz lahnden üretilmiştir. Hatta işitilen şeylerin hizbiri ister insan ister hayvan sesi olsun bu sekiz lahnin dışında tutulamaz: Atın kişnemesi, eşeğin anırması, horozun ötmesi vb. her türlü hayvan sesi bu sekiz lahnden herhangi birisiyle bilinir ve onun herhangi bir kısmından hariç tutulamaz.

*. Buradaki iki kelime yazmada silik olarak çıkmıştır.

[Tellerin Parmak Baskısı Metodları]

Bu öğretim için bir yoldur ve bir nevi perdeler üzerinde gerçekleşen geçişlerde parmaklar için elif-ba (alfabe) dir. Öğretimden önce bunu kullanıp iyice öğrenen ve sürat kazanan bir kimsenin bunu öğrenmesi daha hızlı olur. Hoca ona daha kolay tesir eder ve onun öğretimde nelere ihtiyacı olduğu daha kolay anlaşılır. aynı zamanda bu metodda hoca için de rahatlık vardır, güçlük çekmez.

Şöyle başlar: Zîr ve mesnâ tellerine hafif bir hareketle dokunulur sonra çabucak işaret parmağıyla zîr teline basılır ve mesnâ telinin açık haliyle birlikte ona dokunulur. Bu dokunuş sağ elin başparmağı ve işaret parmağı ile dir. Bu esnada serçe parmak ve yüzük parmağı udun ortasında serbest bırakılmış bir haldedir. Ardından işaret parmağı ile zîr teline basılır. Bu arada başparmak aşağıdaki mesnâ teli üzerindedir. Bu dokunuş udun klavyesinde üç parmak üzere gerçekleşir. O ikisi, bu üç seri -peşpeşe- hareket halinde iken, bu iki teli hareketlendirirler.

[30^b] Daha sonra işaret parmağı telden çekilir ve hafif bir esten sonra serçe parmakla mesnâya basılır. Aynı şekilde bu anlattığımız üç harekete eşit üç hareket mesnâ ve zîr tellerini de hareketlendirir.

Küçük bir esten sonra serçe parmak kaldırılır ve mesnânın üzerine yüzük parmağı konur; tek bir hareket olarak hareketlenir.

Sonra çabucak mesnâdaki serçe parmak pozisyonuna dönülür ve tek bir hareketle darbedilir.



Serçe parmak mesnâdan çekilir ve yüzük parmağı basılarak o ikisi hareket eder.

Serçe parmak çabucak çekilir ve diğerini hareketlendirirler.

Sonra işaret parmağı ile zîr teline basılır ve bunu seri bir şekilde yüzük parmağı takib eder ve bu ikisinden herbiri birer defa açık mesnâ telini hareketlendirirler.

İşaret parmağının geçişi ile mesnâya geçilir ve hepsi üç darb ile hareketlendirilir.

Sonra işaret parmağı zîr, orta parmak ise mesnâ üzerine konarak bu ikisi kısa bir esten sonra üç darb ile hareketlenirler.

Yine küçük bir esten sonra bınırsu'z-zîr ve sebbabetü'l-mesnâ'ya dönülür ve üç darb ile hareketlenirler.

Bilâhare serçe parmak mesnâya konur ve zîr telinin açık haliyle beraberce vurulur.

Daha sonra yüzük parmağı perdesine dönülerek bir kere vurulur.

Yine serçe parmağa dönülerek başka bir darb gerçekleştirilir.

Akabinde işaret parmağı mesles üzerinde olduğu halde mesnâ teliyle birlikte küçük bir esten sonra darbedilirler.

Aynı şekilde serçe parmak mesleste olduğu halde mesnâ ile birlikte darbedilirler.

Bundan sonra işaret parmağına dönülür ve mesnâ ile ikisi darbedilir.

Ardından serçe parmak tek başına darbedilir.

Zîr ve mesnâ telleri üzerinde yapılan şeyler, mesnâ ve mesles tellerine de uygulanır, bam ve mesles tellerine de uygulanır. Bu şu şekilde gerçekleşir:

İşaret parmağı zîrde olduğu halde açık mesnâ ile üç defa darbedilir.

Küçük bir esten sonra vusta'l-mesles hınırsu'z-zîr ile beraber üç defa,

Yine küçük bir esten sonra sebbabetü'l-mesles bınırsu'z-zîr ile üç defa,

Kısa bir esten sonra sebbabetü'z-zîr mutlaku'l-mesles ile üç defa,
 Yine kısa bir esten sonra hınsıru'l-mesnâ mutlaku'z-zîr ile üç defa,
 Sebbabetü'l-mesnâ mutlaku'z-zîr ile bir defa darbedilir ve;
 Sonra çabucak hınsıru'l-mesnâ mutlaku'z-zîr bir defa vurulur.
 Sebbabetü'l-mesnâ mutlaku'z-zîr ile sûretlice ve bir defa,
 Kısa bir esten sonra sebbabetü'l-mesles mutlaku'l-mesnâ ile bir defa,
 Hınsıru'l-mesles mutlaku'l-mesnâ ile bir defa olmak üzere darbedilir.
 Sonra sebbabetü'l-meslese dönülür ve mutlaku'l-mesnâ ile bir defa darbedilir.
 Yine hınsıru'l-meslese dönülür ve mutlaku'l-mesnâ ile bir defa darbedilir.

Daha sonra bu metod üzere mesnâ ve bam telleri üzerinde de darblar gerçekleştirilir. Ardından aynı şeyleri meskûs, mesnâ ve zîr tellerinde de birer defa yapar.

[31^a] Bu egzersiz parmaklar bunlara ısınıp iyice süratleninceye kadar devam eder. Bahşi geçen perdeler birbirleri arasında ahenk ve benzerlik olan seslerdir. Musikişinaslar bu enstrümanın icrâsında bu metod üzerine birleşirler ve birbirlerine uyarlar.

Bu anlattığımız şeyler çabuk öğrenmek isteyen bir kimse için yeterlidir.

Öğretimde birçok teknik vardır. Şunu demek istiyorum: Arap, İranlı, Rum ve birçoklarının kullandığı şeyleri anlatmaya kalksak söz uzar ve gizlilikler çoğalır. Ashında insanların en çabuk anlayanları ve akıllılarını hariç tutacak olursak çoğu insan bu işi kitaptan öğrenemez.

Bu teknikleri bu sanatın ehilleri bilmektedir. Bütün bunların bizzat onlardan pratik bir şekilde alınması, meşkedilmesi ve öğrenilmesi kavrayış açısından kitaplardan daha faydalı, iyi ve daha çabuk olur.

Bu risâle de Allah'ın yardımı, gücü ve ihsânıyla tamamlandı. Âlemlerin Rabbi olan Allah'a hamdolsun. Salat-u selâm mahlûkatın en hayırlısı olan Muhammed Mustafa'ya ve ailesine olsun.