

# TÜRK MÜSİKİSİ ATLASI

## 4



**Yeni Türkiye**  
Stratejik Araştırma Merkezi



# TÜRK MÜSİKİSİ ATLASI

SAHİBİ VE GENEL YAYIN YÖNETMENİ  
Ülker Güzel

EDİTÖRLER  
Prof. Dr. Feyzan Göher Vural  
Doç. Dr. Timur Vural

PROJE KOORDİNATÖRLERİ  
Murat Tazegül  
Lütfi Ulukul

YURT DIŐI KOORDİNASYON  
Sebiha Sungur

REDAKSİYON  
Esra Karaman

TERCÜME  
Dr. Abdrasul İsakov | Dr. Dinmuhammed Ametbek  
Dr. Seyfettin Altaylı | Dr. Soner Sağlam  
Güldana Murzakulova | Ömer Faruk Birpınar

SEKRETARYA  
Feyzanur Kaya

BASKI VE CİLT  
Semih Ofset Matbaacılık  
Matbaa Sertifika No: 40581

GRAFİK TASARIM  
M. Edip Erdoğan  
www.asetanitim.com  
Fotograflar: www.shutterstock.com

ANKARA | 2019

TAKIM ISBN: 978-605-5449-09-4  
4. CİLT ISBN: 978-605-5449-13-1

YENİ TÜRKİYE STRATEJİK ARAŞTIRMA MERKEZİ  
Y.T. Yayıncılık Eğitim Turizm Gıda San. ve Tic. Ltd. Şti.  
Hacı Hasan Mah., 1420. Cadde No: 5 Gölbaşı Ankara  
Tel : +90 312 441 42 40 • Faks : +90 312 441 42 08  
www.yeniturkiye.com.tr | www.turkmusikisiatlasi.org  
yeniturkiye@yeniturkiye.com.tr

Bu eser T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı desteğiyle Y.T. Yayıncılık Eğitim Tic. Ltd. Şti. tarafından hazırlanmıştır.  
© Eserin bütün hakları Y.T. Yayıncılık Eğitim Tic. Ltd. Şti.'ne aittir.  
Yazıların bilimsel ve hukuki sorumluluğu yazarlarına aittir.

# İBN SİNÂ VE MÜZİK

Ahmet Hakkı Turabi

## GİRİŞ

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

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

İslam Dünyası bu dönemde Bizans'tan sadece Greklerle ait nazari müzik eserlerini almış ve tercüme etmiştir. Süryani ve Arap mütercimler tarafından Arapça'ya çevrilen bu eserleri o dönemde Rumlar yalnızca isim olarak biliyorlardı. Miladi 830'da Halife Me'mûn

tarafından kurdurulan el-Beytü'l-Hikme bir çeşit İslâm üniversitesi olmuş ve bu tercüme faaliyetini üstlenmiştir (Kaya, 1992, s.88). Bu eserler arasında müzikle ilgili olarak Aristo'nun *Problemata'sı* ile *De Anima'sı*, Themistius ile Afrodisyalı Alexandros'un bu iki esere dâir şerhleri, Aristoxenes'in iki eseri, Euclid'e atfedilen iki müzik eseri, Nikomachos'un bir risâlesi ve nihayet Batlamyus'un *Harmonika'sı* vardı (Farmer, 1993, s.680).

Her ne kadar İslâm düşünürleri bu dönemlerde Grek bilim ve felsefesi etkisinde kalsalar da, mevcut mirası kendi kültür ve düşünceleriyle zenginleştirmişlerdir. Marshall G. S. Hodgson bu durumu şu ifadelerle özetlemektedir: "Grek bilim ve felsefesi (tercümelerle), en azından Nil-Amuderya arasındaki bölgede daha önce ulaştığı derecede, evrenselliğini sürdürdü; Müslüman Feylesoflar bu süregelen geleneğin ve onun diğer geleneklerle olan diyalogunun hareket noktaları olarak, tam anlamıyla eski yazarların yerini alamadılar. Fakat bu gelenek nihayetinde büsbütün Helenik değildi ve güdük hali bile, bir dini cemaat olarak İslâm'a, daha önceki bazı cemaatlardan daha yabancıydı; islâmileşmiş kültürde, katıyken asıl entellektüel sâiki teşkil edemezdi." (Hodgson, 1993, s.422-423).

## İBN SİNÂ'NIN HAYATI

Batı dünyasında "Avicenna" ve "Filozofların Prensi" olarak bilinen Ebû Ali b. Hüseyin Abdullah b. Sinâ, İslâm âleminde "İbn Sinâ" künyesiyle tanınmaktadır. Bilim ve felsefe alanındaki eşsiz konumunu ifade etmek amacıyla Ortaçağ âlim ve düşünürleri onu "eş-Şeyhu'r-Reis" ünvanıyla anmaktadır. Ayrıca "hucetü'l-hak, şerefü'l-mülk, ed-düstür" gibi vasıflarla da anılmaktadır. İbn Sinâ aslen Belh'li olan babasının Buhâra taraflarına göç etmesiyle birlikte M. 980 yılında Buhâra yakınındaki Efşene köyünde doğdu (Alper, 1999, s.319; Çubukçu, 1989, s.24). Öğrencisi Ebû Ubeyd el-Cüzcânî'ye yazdıkları oldukça ayrıntılı otobiyografisi sayesinde hayatı ve eserleri hakkında sağlam bilgilere sahibiz (Fahri, 1987, s.105).

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

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

Sâmânî Hükümdarı Nuh b. Mansur (892-913)'un rahatsızlığının tedavisinde elde ettiği başarı, onun daha 18 yaşındayken saray hekimi olmasını sağlamıştır. Böylelikle saray kütüphanesindeki değerli eserleri yakından okuma ve inceleme fırsatı elde etmiştir (Alper, 1999, s.320).

Babasının vefatı sonrasında dönemin siyasi çekişmelerinden dolayı Gürgenç'e göç etti. Bölgenin mahallî emiri olan Ali b. Me'mûn ona maaş bağladı. Gazneli Mahmud (998-1030)'un oradaki alimleri sarayına istemesi üzerine İbn Sinâ oradan kaçarak Nesâ, Bâverd, Tûs, Şakkân, Semnikan ve Câcerme uğradık-

tan sonra Dihistan'a, oradan da Cürcan'a geçti. Rahatsızlığı dolayısıyla burada iki yıl kaldıktan sonra Rey'e giden İbn Sinâ, burada Büveyhîler (932-1062)'in himâyesinde kaldı. Bu aradaki siyasi çekişmelerden İbn Sinâ da payına düşeni aldı. Yakalandığı kulunç hastalığını aşılanmamış usullerle tedaviye çalıştıysa da bu hastalığa yenildi ve 1037 yılında 58 yaşındayken vefat etti. Kabri Hemedan'dadır (Fahri, 1987, s.106; Seyyid Hüseyin Nasr, 1985, s.32-33; Alper, 1999, s.321).

Çok zeki ve çalışkan olmasının yanı sıra velûd bir alim olan İbn Sinâ'nın; kısa risâleleri ve diğer telifleri olmak üzere birlikte toplam 250 eseri günümüze ulaşmıştır. Bunlardan *Dânişnâme-i Âlâi* ve birkaçı Farsça olup diğerleri Arapça'dır. İlk yazdığı eserlerindeki Arapçası düzensiz ve anlaşılması güç olmasına rağmen, sonraki eserlerinde kullandığı dil mükemmeldir (Seyyid Hüseyin Nasr, 1985, s.34).

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

İbn Sinâ'nın şii olduğu, İsmâîlî görüşleri benimsediği şeklinde iddialar olsa da kendisi bu görüşleri benimsemediğini ifade etmektedir (İbn Ebî Usaybi'a, 1965, s.437).

Kaynaklarda müzik ilmini öğrendiği âlimler zikredilmemekle beraber İbn Sinâ bu konuda İhvân-ı Safâ ve Fârâbî'den oldukça etkilenmiştir. Müzik nazariyatı ve felsefesinde hemen hemen Fârâbî'nin çizgisinden ayrılmayan İbn Sinâ; Fârâbî'nin *Kitâbü'l-Müsika'l-Kebir*'inde ele aldığı konuları daha genişleterek sistemli ve gözcü bir şekilde sunmuştur. O bu çalışmalarında daha çok tenkidî bir yol takip etmiştir. Gerek Fârâbî gerek İbn Sinâ bu müzik nazariyatını temellendirirken Grek müzik nazariyatının basit birer izleyicileri olmamışlar; eserlerini kendi dönemlerinde icra edilen müzik üzerine kurmuşlardır. Pythagoro-

ras gamını kullandıkları gerçeği, onların Grek-lerce ortaya konan teorileri takip ettiklerini göstermez. Çünkü pentatonik olan bu gam, Helen medeniyetiyle ilişkiye girilmeden çok önce Çin'de kullanılıyor ve herhangi bir Grek etkisinden bağımsız Batı Asya'da bulunuyordu. Bugün bile gerek Türk gerek İran ve gerekse Arap müzikleri nazariyatında İbn Sinâ'nın teorilerini görmemek ve o dönemlerde temelendirilen sesleri duymamak mümkün değildir (Seyyid Hüseyin Nasr, 1985, s.49).

## İBN SİNÂ'NIN MÜZİK ESERLERİ

Kaynaklarda müzik ilmini öğrendiği âlimler zikredilmemekle beraber İbn Sinâ bu konuda Kindî ve İhvân-ı Safâ'nın eserlerini incelemiş; ayrıca Fârâbî'den oldukça etkilenmiştir. Müziğe dâir eserlerini [ömrünün sonlarında] on veya on iki yıl kaldığı İsfahan'da kaleme aldığı ileri sürülmektedir (Şa'râni, 1987, s.35).

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

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



Resim 1. İbn Sînâ Müzesi, Hamedan-İran

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

### Kitâbü'ş-Şifâ'da "Cevâmiu İlmî'l-Mûsikâ" Bölümü

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

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

## Kitâbü'n-Necât'ta "Muhtasar fi İlmî'l-Mûsikâ" Bölümü

İbn Sinâ'nın felsefi eserlerinden olan *Necât*, *Şifâ'dan* sonra telif edilmiştir. Ansiklopedik bir özellik arzeden *Necât* mantık, tabiiyyat, ilâhiyyat, riyâziyyat olmak üzere 4 bölümden oluşmaktadır. İlk üç bölümü İbn Sinâ yazmış; IV. bölümü ise, talebesi Cüzcânî hocasının geometri, astroloji-astronomi ve müziğe dair mevcut eserlerinden derlemiş, aritmetik kitabını da özetleyerek Riyâziyyat kısmını tamamlamıştır. Bu durum *Necât*'ın girişinde de açıklanmaktadır (Yusuf, 1962, s.37).

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

## Dâniş-nâme-i Âlâî

*el-Hikmetü'l-Âlâiyye* diye de isimlendirilen eser Farsça olup, İbn Sinâ'nın son hâmisî Sultan Alâüddeve (998-1012)'ye ithaf edilmiştir. *Kitâbü'n-Necât* gibi kısa bir ansiklopedidir ve dört kısımdan oluşmaktadır: Mantık, tabiiyyat, ilâhiyyat, riyâziyyat. Riyâziyyâtın dört kısmından biri olan müzik bölümünün özel bir ismi yoktur ve neredeyse *Necât*'taki müzik bölümünün aynıdır. Farmer, bu eserin üstadın vefâtından sonra talebesi Cüzcânî tarafından yazıldığını ileri sürmektedir (Farmer, 1965, s.203). Muhammed Achena ise *-Dâniş-nâme'nin* Fransızca tercümesinin girişinde- eserin orijinal olarak Farsça yazıldığını veya 1021-1036 arasında bu dilde Cüzcânî'ye dikte ettirildiğini belirtir. Böyle olması ihtimal dahilinde olmakla birlikte *Dâniş-nâme'deki* müzik kısmı, hemen hemen *Necât*'taki ile aynıdır. Eser Taki Biniş tarafından 1992'de Tahran'da yayınlanmıştır (Münvezi, H.1354, s.150).

## Risâle fi'l-Hurûf

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

## Risâle fi'n-Nefs

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

## Fi Beyâni Aksâmi'l-Ulûm li-Hikemiyye ve'l-Akliyye

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

## el-Kânûn fi't-Tıbb

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

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

İbn Sinâ'nın *Cevâmi'*nin sonunda bahsettiği *Kitâbü'l-Levâhik* isimli eser günümüze ulaşmamıştır (Yusuf, 1962, s.30). *el-Medbal ilâ Sinâ'ati'l-Mûsika* isimli eseri de aynı şekildedir (Farmer, 1956, s.259).



Resim 2 Antik Tıp Bilginleri, Galen, İbn Sina, Hipokrat

## İBN SİNÂ'DA MÜZİK FELSEFESİ VE TEORİSİ

### Müzik Felsefesi

#### Müzik Düşüncesi

İbn Sinâ'nın ilimler tasnifinde müzik ilminin aritmetik, geometri, astronomiden sonra dördüncü ilim olarak zikredildiğine daha önce değinmiştik. Bundan dolayı müziğe dâir eserini "Matematik Bilimlerin Üçüncü Dalı Olan Müzik İlimi" şeklinde isimlendirmiştir (Yusuf, 1962, s.3; Shehadi, 1995, s.68). Aynı nazariye daha önce Kindî ve Fârâbî tarafından da kabul görmüştür. Zira Euclid, Ptolemy, Phythagoras ve diğer Grek üstadlarının müzik üzerine yaptıkları çalışmaların Arapça'ya tercümesiyle birlikte bu tasnif müslüman âlimlerin de müşterek âdeti olmuştur.

İbn Sinâ, eserlerinde bir nevi Fârâbî'nin müzik sistemini devam ettirmiştir. (Mergai, nr.3651; Rauf Yekta 1985, s.144). İbn Sinâ müzikte Fârâbî'nin özetle açıklamış olduğu düşünceleri kabul edip tatbik eder; bunları daha da genişleterek kendi sistematiği içerisinde inceler, geliştirir ve iddialı birer teori haline getirir. Bu, konumuzun aktüel sahası olan "müzik düşüncesi" gerçeğidir.

İbn Sinâ'ya göre müzik, "bep daha güzel olan üzerine kurulu bir iştir; zira o kişisel hazzın ifadesidir". Onun kastettiği güzellik, mükemmel-

liktir. Yani müzik içerisindeki âheng, sayısal prensipler ve oranlar içermesi ve bunların sağlam (uyumlu) olması gerekir.

İbn Sinâ, müziğin teoriye dayanan bir şekilde uygun bir incelemeye tâbi tutulması konusunda müslüman Pythagorasçılara karşı Fârâbî tarafını tutmaktadır. Kendisinden önce yaşayan Aristoxenes gibi o da müzik ilmini [müziğin kural ve öğelerini] işitsel bir fenomen olarak yeniden incelemiştir. İbn Sinâ müzikle ilgili fikirleri müziğin bizzat kendi özelliği etrafında odaklamakla beraber; İslâmî düşüncede öncelikli olması gerektiğini iddia etmektedir. Bu aynı zamanda İbn Sinâ'nın müziğe, "müziği anlamak için sayıları aslı birer anahtar olarak telakkî eden Pythagorasçı anlayışla" yaklaşmamasına engel değildir. Gerçekten o; meselâ aralıkların ve oranların kendi süreleri içinde düşünülebileceğini doğrulamaktadır. Burada onun doğruladığı şey, müzik aralıklarına ait gerçektir ki bu, [dar] işitsel bir deneyim olarak müzik unsuru için zaruridir (Yusuf, 1962, s.3; Shehadi, 1995, s.68).

Farmer, İbn Sinâ'yı Grek ilmine aşırı düşünküllüğüyle tanıtmaktadır. Ona göre İbn Sinâ, özellikle Öklid'e çok önem verir. Hatta o, Greklerin bir kenara attıkları problemleri yeniden ele almaktadır. Ama her ne olursa olsun Şifâ ve Necât adlı eserlerindeki müzik bilgileri, XI. yüzyılın müzik icrası hakkında bize çok değerli bilgiler sunmaktadır. Öğrencileri İbnü'l-Heysem (ö. 1039) ve Hüseyin b. Zeyl (ö. 1048) birçok konuda hocalarını izlemişlerse de yine de hocalarının seviyesine ulaşamamışlardır (Farmer, 1956, s.239).

İbn Sinâ, daha 17 yaşında iken zamanının tüm ilimlerini tahsil ettikten sonra "İşte insan, diğer ilimler nerede?" derken; müziğin tatbikıyla uğraşmaya teşebbüs edince -müzik ilminin yüceliğini hayretle müşahede ederek- "İşte ilim, insan nerede?" demeye başlamıştır (Rauf Yekta, 1985, s.144).

İbn Sinâ da Kindî gibi müziği pratikte bir psikolog olarak kullanmıştır. Onun "Inter omnia exercitatis sanitatis cantane melius est" (Şarkı söylemek, sağlığı koruyan en iyi egzersizdir) sözü asırlardır zihinlerdedir (Shehadi, 1995, s.75).

Müzikteki anlamlı nitelikler büyük ölçüde, sesin veya müziğin dinleyici üzerinde bıraktığı tesirin şartlarına dayandırılmıştır: "Eğer melodi, niteliklerde (şemâil) birbirine benziyorsa, bu durumda ruh bunu, bu nitelik ve ait olduğu şeye tatbik eder (uyarlar)". İbn Sinâ, bir estetik uzmanı olarak fark ettiği şeyin tedâvi edici değerine burada psikolog olarak dönmektedir.

Bu bağlamda İbn Sinâ müziği bizzat şöyle tarif etmektedir: "Müzik birbirleriyle uyumlu olup olmadıkları yönünden sesleri ve bu sesler arasına giren zaman sürelerini, bir melodinin nasıl kompozite edildiğinin bilinmesi amacıyla araştıran matematiksel bir ilimdir." Kısaca ifade edecek olursak müzik, seslerin (nota/nağme) ve ilgili ritimlerin incelenmesini konu edinen matematiksel bir ilimdir. Bu durumda müzik ilmi; seslerin uyuşmasını, uyuşmamasını ve hatta sürelerini de inceler (Korlaelçi, 1984, s.356). Yukarıda verilen tarifte iki ana unsur vardır:

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

Bu her iki unsur diğer ilim dallarının bazı prensipleri ile doğrudan bağlantılıdır. Bunların bir kısmı aritmetik diğer bir kısmı fizik ile; çok az durumlarda da geometri ile ilgilidir (Korlaelçi, 1984, s.350; Yusuf, 1962, s.17-18).

Aristo, Pythagoras, Aristoxenes vb. eski Yunan filozofları, seslerin uyuşma ve uyuşmaması hususunda "müzikte uyuşma, nefsi (kişiyi) huzura erdiren şeydir" sözünde birleşmişlerdir. Bu konuda bazı İslâm âlimleri de onlara tâbi olmuşlardır. Hatta Safiyyüddin, İbn Sinâ'nın "tizlikte ve pestlikte zamanla eş olarak çıkan sestir" şeklindeki nota (nağme) tarifleriyle yetinmeyerek şu şekilde ilâvede bulunmuştur: "Bir dereceye kadar tizlik ve pestlikte zamanla eş olan ve tabiata hoş gelen sestir." (Yusuf, 1962, s.17-18).

### Ses ve Sesin Kaynağı

İbn Sinâ, müzik nazariyatına girmeden önce, müziğin konusu olan ses ve sesin fonksi-

yonu üzerinde durmaktadır. Bu konuda yaptığı değerlendirmelerin bazı varsayımlar ve zihni tecrübelerle dayandığını; konunun bu doğru varsayımlar ve felsefi metod çerçevesinde incelendiğini açıklamaktadır.

"Bizim müzikte ilk olarak hoşumuza giden şey, sesin duyulan ve hissedilen nitelikleridir" diyerek "ses" in önemine işaret eden İbn Sinâ'ya göre ses, diğer hissedilebilir şeyler gibidir. Yani ona göre sesler için gerçek kriter, işitme duyumuzun memnuniyeti veya memnuniyetsizliğidir. Meselâ o, "bazı kokular da, normaliyeye aynı türe ait olsa ve ona benzese de aşırılığı, [normalinden farklı olarak] yoğunluğu ve keskinliği sebebiyle duylara rahatsızlık verebilir." der. Son derece güzel olan misk kokusunun aşırı güçlü olduğunda bizi (duyumuzu) rahatsız etmesi gibi. Meselâ güneş ışınlarının da sağlıklı ve güzel olmasına rağmen aşırı olduğunda rahatsız etmesi de bu türdendir. Zira bu durumda duyumuz yorulacak ve rahatsız olacaktır. Ses de böyledir: Yani duyum olarak kendiliğinden hoş veya nâhoş olacaktır. Güçlü olduğunda kulağımız ondan rahatsız olacaktır. (Shehadi, 1995, s.73; Korlaelçi, 1984, s.348).

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

Beste, aslında işitme duyumuzdan da öte akıl (müdrîke, kuvve-i mümeyyize) gücümüze seslenir. Yani "nizâm" (beste), müziğin şekille ilgili konumu; "hikâyât" (güfte) ise müzik ile insan ve tabii özellikleri arasındaki taklitle ilgili konumu sayılabilir. İşte İbn Sinâ buna müziğin "anlamlı durumu" (anlamlı ses) demektedir<sup>1</sup>.

İbn Sinâ'ya göre "biz, sesin ses olarak niteliklerinden hoşlanırsınız; daha önemlisi, müziğin dışındaki doğal dünya ve insandaki âşinâ (tanıdık) niteliklerin seslerdeki yansımalarından hoşlanırsınız; yani, bizlerin seste hoşlandığı şeyler 3 tane dir:

1 "Anlamlı ses" ifadesini tercümede "düşünmeye bağlı ses" olarak tercüme ettik. D'erlanger ise buna "eklemlil ses" demektedir.

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

Özetle ifade edecek olursak *ses, duyum olarak değil; onun rubumuzda bıraktığı fikri ve kompozisyonda oynadığı rolü yargılayan kavrama (müdrîke) yeteneğimize oranla, bize boş veya nâboş gelebilir. Yani müzikal kompozisyonları bize boş gösteren şey, işitme gücümüz değil; o kompozisyondan çeşitli telkinler çıkaran müdrîke yeteneğimizdir*". Dolayısıyla sesler arasındaki uyum, ahenkli melodiler ve düzenli ritim, rûhu derinden cezbeder. Kısaca buna "*kişisel hazlar*" da diyebiliriz. Kişinin bir düzen içerisinde olan seslerde âşik olduğu kompozisyon, sesleri hayal ettiren vuruşlarda veya onun mizaçlara olan yakınlığında gizlidir (Turabi, 2004, s.3).

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

*Aynı zamanda doğal ses ve müzikal ses, "sadâ"nın devamı olmalarına rağmen bunlar gerçekte, aynı sebebin birer parçasıdır ve anlamlı bir ses, canlıların yaşamında müzikten daha farklı bir rol oynar. Müzik (teğanni anlamında) ve anlamlı ses (sözlü ifade) aynı zeminde oluşmaktadırlar. Fakat anlamlı ses, yaşam mücadelesinde ve haberleşme için kullanılırken müzik bu fonksiyonel rolünden tecrid edilmiştir.* (Shehadi, 1995, s.66).

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

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

*Şifâ'nın müzik kısmındaki girişin ana konusu olan ses (savt), daha çok insan-hayvan türleri tarafından "haberleşme"de kullanılan sesle sınırlandırılmıştır. İbn Sinâ, "doğal ses" ile sallanan ağaçlar, titreyen volkanlar veya gök gürültüsünde yayılan sesler veya bunların canlılar üzerindeki etkilerini kastetmemektedir. Burada onun bahsettiği ses, Aristo'nun daha önce konu ettiği sestir. Sadâ olarak, sesin fonksiyonu ve natürel konumuna dâir onun yorumu aynı zamanda müziğin esasını açıklamak için bir vâsıttır.*

Müziğin menşe'i (orijini) konusunda İbn Sinâ, müzik-gök cisimleri ilişkisini ileri süren



Resim 3. İbn Sina'nın Mezarı (İran-Hamedan)

müslüman Pythagoras'çılara tamamen karşıdır. O, müziğin menşei için mistik bir açıklamadan çok natüralist bir izahı tercih eder. Spesifik noktalarda o, bu -anamlı sesi- insanlar ve hayvanların bazı şeyleri ifade etme ve birbirleri arasında iletişim kurmak amacıyla içgüdüsel olarak kullandıklarını ifade etmektedir. İbn Sinâ bu içgüdülü kaynağa, insan ve hayvanların süregelen tecrübeleri ve bu tecrübeleri sonucunda ulaştıkları memnuniyet veya memnuniyetsizlik durumlarının ifadelerinden daha geniş bir fonksiyon atfeder. Onun nazarında -genel olarak- anlamlı ses ve müzik, hoşnutluk veya hoşnutsuzluğa karşı bir tepkidir. Hocası Fârâbî ile bu noktada ayrılır: Fârâbî müziğe, bilhassa bu içgüdülü kaynaktan ziyade, bizzat menbâ şeklinde doğrudan bir rota tayin eder. Fârâbî'ye göre müziğin kederli-neşeli türlerinde hoş olan veya olmayan hayat tecrübelerinin anlamlı sonuçları görülebilir. İbn Sinâ'ya göre ise aynı kaynak; genelde anlamlı ses, özelde ise müziğin kaynağını açıklamak için kullanılabilir (Shehadi, 1995, s.72).

İbn Sinâ özetle bu felsefi önsözde sesin -bilhassa anlamlı sesin- hayvan ve insan yaşa-

mında fonksiyonel olan iletişimi özelliğini vurgulamaktadır. Hıfî'nî, bu noktada İbn Sinâ'yı otorite olarak görmektedir. Zira İbn Sinâ bu hususta; Charles Darwin (1809-1882), İngiliz düşünür Herbert Spencer (1820-1903) ve Carl Bücher (1847-1930) gibi müziği fonksiyonel bir dil olarak yorumlayan düşünürlere rehberlik yapmaktadır. Darwin; "müziğin hayatın genelliği içerisinde eriyip yok olduğunu" ileri sürmektedir. Bununla birlikte müziğe, erkeklerde dişileri arzu ettirecek bir güzellik ve böylelikle türün gelişmesini sağlama gibi fonksiyonlar atfetmektedir. Spencer "müziğin özel bir etkiye sâhip medenî bir dil olduğu" görüşündedir. Bücher ise "müziği, canlıların yaşamındaki yardımlaşmaya" dayandırır. Mejhur müzik tarihçisi Curt Sachs, bu bilgilerin ışığında konuyu şu şekilde özetlemektedir: "Belki de bu düşünürler arasında Spencer'in "müziğin başlangıçta ifadesel bir dil olduğu" şeklindeki görüşü hakikate en yakın olanıdır. Onun kastettiği dil, insanlar arasında bugün kullanılmakta olan dil değil; belli anlamları olan hayvânî seslerdir. İnsanlığın gelişim aşamalarında diyalog, karşılıklı anlaşma ve konuşma arzuları bu sesleri bugün geldiği modern diller seviyesine taşımıştır."<sup>2</sup>

## Müzik-Astroloji

İbn Sina müzik ile gök cisimleri arasında irtibat kuran düşünceden tamamen uzak olduğunu daha eserin girişinde ifade etmektedir. İbn Sinâ'nın kendine rehber aldığı Fârâbî de gök cisimlerinin müzikal veya anti-müzikal herhangi bir ses üretmediği görüşündedir. Bu durum, semâvî ve dünyevî müzikler arasında herhangi bir benzerlik olduğuna dair iddiaya imkan vermez. İbn Sinâ'ya göre gök cisimleri, kendi yörüngelerinde hızlı bir şekilde dönmeleri neticesinde bir müzik üretebilirler; ancak bu ve beşeri müzikal kompozisyonlar arasında olabilecek benzerlik, en iyi ihtimalle bizim müziğimizin nazariyatına denk düşen tesadüfî bir uygunluktur. İşte bu ekstra müzikal bağları karıştıranlar, açıklandığı üzere asli olanla (müzik gerçeği) tesadüfî olanı (müziksel oranların ma-

tematiksel oranlarla uygunluğu) şaşıranırlardı. Burada tabii ki aritmetiksel bağlantılar kurulabilir; fakat bu, -bu bölüm sonunda da görüleceği üzere- müzik ile insan tabiatı özelliklerinin arasındaki benzerliklere de uygulamak için bir vâsıta. Bundan dolayı İbn Sinâ, müzik ilminin özerkliğini ortaya koyarken, mevcüdiyeti ve imkânları dâhilinde böylesi ekstra-müzikal bağlantıların, müziğin elzem olan mâhiyetinin kavranmasında bize rehber olamayacağını beyan etmektedir. Görebildiğimiz kadarıyla o, müzik ile insan tabiatı arasında benzerlikten bahsetmektedir; fakat bu benzerlik, ne müziğin mahiyetinin odak noktasına ne de bizim müzik dinlemekten aldığımız lezzetin kaynağına yöneliktir.

Eserinin girişinde metodolojisini anlatırken - isim vermeksizin- bazıları onun eleştiri oklarına hedef olmuştur. "Felsefeleri eskimiş bir grup" ifadesi ile Grek filozoflar, "ayıklmaksızın miras olarak almışlardır" ifadesi ile Kindî, "aciz kişiler" ile İhvân-ı Safâ; "meslektaş dostlar" ile Fârâbî'yi kastetmektedir (Yusuf, 1962, s.68).

## Müzik Teorisi

### Ses ve Sesin Tizlik-Pestliği

İbn Sinâ, *Cevâmî'de* "nota" terimini "nağme" kelimesi ile ifade etmiştir. Bu notalardan bazısına Farsça isimler vermiştir. Zamanın geçmesiyle birlikte parmak adlarıyla anılan bu eski notalar hayâli isimlerle bilinir bir hale gelmiş ve bunlara zorlaştırmadan daha çok tabii diğer notalar eklenmiştir. Eserde dört nota ve üç aralıktan oluşan dörtlü aralıklar "cins" (tetra-kort) olarak isimlendirilmiştir. Safiyyüddin zamanında da bu esas nota birliklerine "makam" adı verilmiş ve altı notaya "evâzât" denmiştir (Farmer, 1970, s.331-332).

İbn Sinâ bu ika ve kompozisyon ilminin gerek açıklanmasında ve gerekse kullanılmasında diğer aritmetik, fizik ve geometri ilimlerinin ilke ve prensiplerinin de geçerli olduğunu belirtmektedir. Bilhassa aralıkların hesaplanmalarında aritmetikten istifade edileceğini açıklayan İbn Sinâ, bu konunun teferruatı için

*Kitâbü'l-Bürhân* isimli eserine müracaat edilmesini ister.

## Aralıklar

*Sesin esas kavramlarından biri olan aralık, iki ses arasındaki mesafedir.* Bir melodi içinde ardarda gelen iki sesin tiz veya pest farklarına "aralık" denmektedir. İbn Sinâ aralık konusuna "farklılık" kavramıyla açıklık getirmeye çalışmaktadır. Ona göre kompozisyon ancak herhangi bir şekilde farklılık arzeden sesler arasında cereyan eder; yani kompozisyonu birbirleri arasında farklılık olan sesler oluşturmaktadır. Zira aynı sesin tekrar edilmesi herhangi bir kompozisyon üretmez.

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

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

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

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

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

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

1. Kavi cinsler (Güçlü, diyatonik)
2. Mu'tedil cinsler (Orta, ılımlı); bu cinslere "Râsime" de denir.
3. Rahve cinsler (Zayıf); bu cinsler de kendi içinde ikiye ayrılmaktadır:
  - a) Mülevven (Renkli) cinsler; bunlar kromatik cinslerdir.
  - b) Te'lifiyye (Komposal) cinsler; bunlar enarmonik cinslerdir.

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

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

### Cem' (Skala)

*Basit olarak "notaların birden fazla cinsi içine alacak şekilde kümelenmesi" diye tanımlanan skalayı İbn Sinâ; "daha çok cinslere sahip olan dizi" şeklinde tarif etmiştir. Ona göre skalanın özellikleri; rûhen hissedilir, enstrümanda çalınabilir, üzerinde işlem yapılabilir seviyede olmalıdır. İbn Sinâ'da skala "var olan tüm sesler değil, yukarıda özellikleri sayılan seslerin bir araya gelmiş halidir". Zira bu seslerin enstrümanlarda belirli perdeleri, yani baskı yerleri vardır.*

*İbn Sinâ'nın skalası 15 sesle kuşatılmış 14 aralıktan ibarettir. Bugün "iki oktavlık dizi" diye tanımladığımız bu skalayı İbn Sinâ "bilfiil tam*

*dizi (mükemmel skala)" demektedir. Ona göre "bilkuvve tam dizi" adını verdiği dizi ise, bilfiil tam dizinin yerini alabilen, ses ve aralıkları karşılıklı olarak birbirinin yerini alan dizidir.*

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

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

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

### İntikal (Geçiş)/(Seyir)

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

Bundan dolayı müzikal kompozisyonda daha güzel ve mükemmel olan aralıklar kullanılır. Matematiksel olarak daha sağlam, daha elverişli olan oranlar olabilir ama kullanılmazlar. Bu sebeple uyumlu olsa bile büyük veya küçük her aralık kullanılmaz.

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

İbn Sinâ konuyu tamamlarken bütün bu matematiksel işlemlerin zaruretle değil, hüsn-i ihtiyarla gerçekleştiğini ifade etmektedir. Onun burada kastettiği şey, müziğin daha güzel olmak üzere kurulduğu ve müziğin tabiatın alınan seslerle oluşturulduğudur. Zira tabiat bunları kabul eder ve aksini reddeder; burada tabiatın kabul ettiği bir uyum söz konusudur. Zira matematik de tabiatın alınmadır ve o da müzik gibi bir âhenk ilmidir.

### Cins (Tetrakort)

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

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

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

1. Cinsleri oluşturan aralıkların takrife (bölünme, heceleme) müsait olmaları gerekir,
2. Aralıkların mütedil (ılımlı) olması,
3. Küçük aralıkların çokça peşpeşe kullanılmaması,
4. Büyük aralıkların az kullanılması; zira onların icrâsı saza ve sese zor gelebilir,
5. Sesler arası geçişlerin, çok yakın seslere veya çok uzak seslere geçiş şeklinde olmaması. Zira yanındaki sese geçiş tembelliktir ve düşüncesizliğin eseridir. Uzaktakine geçiş ise aşırılıktır ve zorlamadan başka bir şey değildir. Bu konuda mütedil olmak ve mütedil geçişleri kullanmak en güzelidir.

3. I. Bölümün sonunda İbn Sinâ günümüzde de aynı şekilde Türk müzik nazariyatında kullandığımız oktavlar ve içinde bulunan aralıkları vermektedir:

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

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

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

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

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

1. Telin boş hali,
2. İşaret parmağı baskısı,
3. Orta parmak (veya yüzük parmağı) baskısı,
4. Serçe parmağı baskısı:
5. Cinslerin Sayısı ve Türleri

İbn Sinâ cinslerin 3 tane olduğu hususunda görüşbirliği olduğunu ifade etmektedir.

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

## Armoni

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

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

*Batı'da "armoninin babası" diye bilinen Hockbald (ö. 930), eserlerinde her ne kadar "bir sesin oktavı, 5. ve 4. seslerle uyumu"ndan bahsetse de bunu icrâda kullanmıyordu. Aynı çağda yaşayan bu iki âlimin farkı, İbn Sinâ'nın bu uyumu icrâyâ dökmesidir. Batı müziğinde armoni; Cydou Arisi ve Klanlı Franco'dan sonra icrâyâ dökülmüş ve bir ilim dalı olmuştur. (Hıfni, s.20-21).*

Bundan dolayı Avrupa çok sesliliğinin bu türüne "gymel" adını vermiş ve bu kelime de muhtemelen Arapça "cemil" (güzel) kelimesinden türetilmiştir. Zira Batı'da armoni, başlangıç dönemi ve onu takibeden birkaç asır içerisinde sadece "melodinin güzellikleri" anlamında kalmıştır.

Şifâ'nın bu müzik bölümünün sonunda konu, daha pratiğe indirgenmiş ve kompozisyonun usüllerine dâir geniş izahlar verilmiştir (Şa'rânî, 1987, s.35). "Trill" ve "Glissandi" gibi teknik terimleri de içeren bu bölümde İbn Sinâ, "terkib" ve "tad'if" adı altında armoni ilminden bahsetmiştir. Daha önce Kindî'nin eserlerinde de anlatılan armoniye İbn Sinâ'da ilmi bir gözlem ve ifade içinde bulmak mümkündür (Wright, 1978, s.93).

"Terkib" herhangi bir sesi kendi dördü ve beşlileriyle -simultane- çalmaktadır. "Tad'if"

ise; aynı olayı oktavda gerçekleştirilmekte. İbn Sinâ'nın *Necât* adlı eserinin müzik kısmında terkib için daha açık bir tarif yer almaktadır: "Terkib, aynı tempo içerisinde; aslı sesleri uyumlu-âhenkli bir ses ile kaynaştırmadır. Harmanlamanın en güzeli; büyük aralıklar, oktav, -beşli- ve dördüden daha büyük aralıklar içerisinde bulunur. "Ortadoğulu müzisyenler terkib ve tad'ifi bilmek bir yana, bunları kompozisyonun aslı unsurları olarak telâkki ederlerken; gerçekte İbn Sinâ bunları kompozisyonun bir parçası olarak kabul etmekten kaçınır ama onları ikincil derecede önemli görerek "mehâsin" (süs, zinet) ve "zevâid" (extra) olarak isimlendirir. Buradan anlayabildiğimiz kadarıyla İbn Sinâ "dörtlü ve beşli" hâric aralıkları sadece terkibatta kullanmak için kabul etmektedir (Farmer, 1970, s.31-32). Zira İbn Sinâ, şunu açıkça ifade etmektedir: "Müzik, hep daha iyi olan üzerine bina edilmiştir. Çünkü o, bir tür kişisel sıhhatin ifadesidir" (Shehadi, 1995, s.71). Rauf Yekta ise konuya ilgili olarak şöyle demektedir: "Ben Yunanca bilmem ama X. yüzyılda öncelikle Fârâbi ve ondan sonra İbn Sinâ'nın yalnız sekizli, beşli, dördlünün değil, üçlü major ve minörün de uyumlu olduğunu söyledikleri muhakkaktır" (Rauf Yekta, 1985, s.27).

## İka (Ritim)

*İbn Sina ritim kelimesini "ika" terimiyle ifade etmektedir. Hemen hiç kullanmadığımız ika terimi, günümüzde ritimden daha çok "düzen" kelimesiyle karşılık bulmaktadır. Belirli ölçülerden yapılmış ve kalıplaşmış ölçülere de "usul" denilmektedir. (Çelikkol, 1987, s.54; Arel, s.67).*

Te'lifü'l-luhûn (müzikal kompozisyon)u anlayabilmek ve anlatabilmek için öncelikle "ikâ ilmi" ni iyi kavramak gerektiğini bildiren İbn Sinâ, bu konuya uzunca yer vermiş ve bu bölümde konuyu teferruatlı olarak ve sınırlamaksızın izah etmiştir. İbn Sinâ konuya tef'ileler ve şiir vezinleriyle başlayıp; vezinler, sebepler, bunların hafif ve sakilleri; fâsıdalar, illetler, çeşitli ritim kalıplarını açıklayarak konuyu izah eder. Onun burada gerçekleştirildiği en önemli yenilik; arüz ile şiirin bir parçası haline

gelen ritmik vezinleri müzikten bir parça olarak sunmasıdır.

İbn Sinâ'ya göre genel anlamıyla ikâ "melodilerdeki peşpeşe gelmiş seslerin içerdikleri sürelerdir." Zira sesler, peşpeşe sıralandıklarında bir melodi üretirler. İşte bu sesler arasında içiçe geçmiş zamanlar vardır. Tabii bu zamanlar bazen duyulabilir, bazen de duyulamazlar.

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

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

İbn Sinâ burada konuya fiziksel açıklık getirerek bir vuruşu zaman açısından 3'e ayırmaktadır:

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

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

İkâ kalıpları ve hece olarak karşılıkları şunlardır:

1. Hafif: Te,
2. Sakilü'l-hafif: Ten,
3. Hafifü's-sakil: Tânen,
4. Sakil: Târen

İkâ özel olarak "basit, mürekkep, mütesâvi" olmak üzere 3 türüdür.

Cesdmi'de İbn Sinâ'nın anlattığı ritim kalıpları şunlardır:

1. Hezec: Hezecen dört cinsî bir cins hükmündedir ve Mefâilün, Feilün Feilün, Mef'ülün Mef'ülün vezinleri hezec hükmündedir.
2. Hafif hezec: Bunların da yukarıdaki örneklerdeki hüküm üzere olduğunu bildiren İbn Sinâ, hafif hezeclerin uzunluklarını ancak şairlerin bildiklerini ifade etmektedir.
3. Sakil-i evvel: Ten ten ten ten te nen ne ten te nen.
4. Hafif sakil-i evvel: Sakil-i evvelden daha hafiftir ve 3 vuruştan ibarettir.
5. Remel: "Tâ ren ten ten" vezninde ağır bir ritim kalıbıdır.
6. Hafif Remel: "Ten te nen".
7. Sakil-i sâni: "Ten tâ ren ten".
8. Mâhûri: "Fe ü lün".

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

## Şiir

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

Müziğin gölgesini şiir üstüne yayan ve genel olarak ritim başlığı altında bu iki konuyu tek çerçevede toplayan müellif, sanatsal anlayışının yüceliğini bir kez daha ortaya koymuştur. O, bu konuda şöyle der: "Tabiatı gereği ikâ, vuruş zamanları için takdir edilmiş herhangi bir ölçüdür. Bu vuruşlar seslendirilmiş ve uyum içindeyse ikâ "melodik"; nazma dayalı harflerden ibaret ise ikâ "şiirsel" olur (Yusuf, 1962, s.24).

İbn Sinâ'nın müzik ve şiir sanatlarının estetiklerini uzlaştırmaya çalışması, her iki sa-

İbn Sinâ bu konu içerisinde ikâsî hezec olarak tesbit edilmiş bir melodik örgü vermektedir. Bunu kolayca ifade etmek için de seslerin udda hangi parmak baskıları ve açık halleriyle çıktığını da göstermektedir. D'éranger'ın tesbitine göre yerinde çârgâh beşlisine, gerdâniyede bûselik dördlüsünün ilâvesiyle ortaya çıkan bu dizi, bugün Arel-Ezgi sisteminde bûselik makamı dizisini oluşturmaktadır (D'éranger, II, s. 236).

İbn Sinâ verdiği bu bilgilerden sonra okuyunun bol bol egzersiz yapması gerektiğini ifade etmektedir. Onun bilhassa ikâ hususundaki tavsiyesi günümüz müzisyenlerine de ışık tutmaktadır. İbn Sinâ, "öğrenmek isteyen, önce değişimi çerçevesinde onun ikâsını öğrensin, ikâ onda artık ses değil harf -şeklinde- olana kadar onları hayal etsin" diyerek, müzisyenlere pratik eğitim metodlarını da işaret etmektedir.

## Enstrümanlar

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

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

I- Telli sazları kendi içerisinde ikiye ayırmaktadır:

- a. Mızrabla çalınan, telleri ve perde baskıları olanlar: Ud ve tanbur.
- b. Perde baskıları olmayıp, herhangi bir şekilde tellerine darbetmek sûretiyle ses veren enstrümanlar. Bunlar da ikiye ayrılır:
  - 1- Telleri enstrümanın yüzeyini kaplayanlar: Şahrûd, zû'l-ankâ, fecceste.
  - 2- Telleri enstrümanın bütün yüzeyiyle birlikte yanlarını ve üst tarafını kaplayanlar: Sanc, silyak.

II- İbn Sinâ nefesli sazları da ikiye ayırmaktadır:

- 1-Ucu ağıza alınarak icrâ edilenler: Mizmâr.
- 2-Ucundan nefes üflenerek icrâedilenler: Sürnây, yer'a, torbalı mizmar (tulum, gayda) ve argun.

İbn Sinâ udun hâricinde diğer enstrümanlarla ilgili olarak teferruatlı bilgiler vermektedir. Yaptığımız araştırmalar sonucunda onun zikrettiği bazı enstrümanlar hakkında herhangi bir bilgiye rastlayamadık. Zû'l-ankâ, fecceste ve silyak isimli bu enstrümanların; kanun, santur, harp ve lir türünde enstrümanlar olduğu kanaatini taşımaktayız. Zira İbn Sinâ bu enstrümanları telli sazların ikinci kısmında zikretmektedir.

İbn Sinâ'nın telli sazlar kısmında ismini verdiği diğer bir enstrüman ise "şahrûd"dur. Şahrûd, uzunluğu udun iki misli olan ve teknesi uda benzeyen bir sazdır. Uddan bir oktav pest ses verir; üzerine beş tel takılır (Bardakçı, 1986, s.104).

İbn Sinâ yaylı sazlar kısmında yalnızca "rebab" sazından bahsetmektedir. Rebabın, kuzey Afrika yoluyla Avrupa'ya geçtiği ve keman sazına öncülük ettiği ileri sürülmektedir. Aslen orta Asya kökenli bir sazdır. Tarih içerisinde birçok değişikliğe uğrayan rebab, ülke ve milletlere göre değişen farklı şekilleriyle birlikte hala kullanılmaktadır (Jenkinsen ve Olsen, 1976, s.40-41; Sachs, 1978, s.242-243).

İbn Sinâ'nın "sürnây" olarak zikrettiği enstrüman; zurnaya benzeyen, ucu ağıza alınarak çalınan nefesli bir sazdır. Müslüman ülkelerde "zurna, surnây, sona" isimleriyle de anılmaktadır. Etimoloji olarak Çince "sou-na" kelimesinden türetildiği iddia edilen bu sazı tarihte daha çok İranlılar kullanmıştır. Sefid ve beyaz neylere göre eksik bir çalgıdır. Ses hacmi "bir oktav artı bir beşli" civarındadır, bazen bunu da geçer. Tenâfüre meyli vardır. Sesi, bütün sazlardan daha uzağa ulaşır (Jenkinsen ve Olsen, 1976, s.68-69; Sachs, 1978, s.212-213; Bardakçı, 1986; Picken, 1975, s.586; Evliya Çelebi, H.1314, s.622).

İbn Sinâ'nın ismini verdiği bir diğer nefesli saz ise "mizmâr"dır. Mizmâr neye benzeyen,

natın iççeliğini ve estetiklerinin birlikteliğini göstermektedir. Ona göre bu benzerlikler şu şekilde sıralanabilir:

1. Müzik gibi şiir de daba çok taklit zevkine dayanmaktadır.
2. Müzik gibi şiir de -uyumlu terkiib ve melodiler üzerine- bizim tabii zevkimizden doğar.
3. Müzik gibi şiirin de kendi ritmi, âbengi ve melodisi vardır (Shehadi, 1995, s.73-74).

Arüz; nazımda uzun veya kısa, kapalı veya açık hecelerin âhenkli dizilerine dayanan vezin sistemi olup Arap edebiyatında doğmuş, dil yapısına, edebî an'ane ve zevke göre değişikliklere uğrayarak -başta İnan ve Türk edebiyatları olmak üzere- İslâm Medeniyeti çevresine giren diğer milletlerin edebiyatlarına da geçen bir nazım sistemidir (Çetin, 1994, s.424).

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

Bunları şöyle şekillendirebiliriz:

Hafif sebeb; "—", ağır sebeb; "...", birleşmiş vetid; "—", ayrılmış vetid; "—", küçük fâsıla; "...", büyük fâsıla; "...—" (Çetin, 1994, s.424).

## Kompozisyon

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

Bu bölümde verdiği bütün nazari bilgilerin, kompozisyona hazırlık olduğunu belirten İbn Sinâ'ya göre melodi "bir düzen, bir gelişme serisini takibeden âhenkli ritimler içerisinde makamı oluşturan gurubun seslerini serbest olarak kullanmaktır" (Şifâ, s. 114). Beste yapmak isteyen birisi, öncelikle muayyen bir makamla bir gurubu seçmek durumundadır. Sonra da bu gurubun içinde olabildiği kadar bir kaç tür cins tertib edecektir. Zira ona göre melodi, "basit" ve "bestelenmiş" olarak ikiye ayrılır. Tek bir türün bitişik ritmini içine aldığı basit; farklı ritimleri ihtiva ettiğinde bestelenmiş (kompozisyon) olur.

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

1. Eksik veya tam sınırları tayin edilmiş bir skala,
2. Bu dizi içerisinde bir cins veya bunları taşıyabilen cinsler. Bu konuda onun tavsiye ettiği cinsler "kavi", "mülevven" veya "te'lifiyye"dir. Ona göre en güzel cinsler bunlardır. Ayrıca "leyyin" denilen cinsler ancak kaviyle karıştırılarak kullanılabilir güzel olur.
3. Bilinen bir ritim türü tesbit edilmesi lazımdır. Ritimlerin en güzeli, az vuruşları olan "hafif"lerdir. Zira bunların potansı ikiye katlanabilir.
4. Bilinen bir "intikal"; yani geçiş tesbit edilmelidir. Ona göre geçişin en güzel "orta sesler" de olur.

"Bunları biraraya getirdiğinde lahni te'lif etmiş olursun" diyen İbn Sinâ, bu bağlamda bazı terciblerini de sunmaktadır. Genel olarak müzisyenin beklediği anlamda bir "ilbam" veya "bu yoğunluğu"ndan bahsetmemektedir. O, bu konuyu yalın olarak, yani bir müzikolog veya nazariyatçı sıfatıyla yaklaşmaktadır.

kamıştan yapılmış, ağıza alınarak değil içine sıcak nefes üflenerek icrâ edilen bir enstrümandır. Bu saz; mezâmîr, mizvec ve miskal gibi isimlerle de anılmaktadır (Jenkinsen ve Olsen, 1976, s.58; Sachs, 1978, s.213-214).

Yine nefesli sazlar kısmında zikri geçen "torbalı mizmâr", bugün tulum veya gayda isimleriyle tanınan sazdır. Kindî de bu sazi "en-Nâyûr-Rûmî ale'z-zukk" (keseli Rum neyi) şeklinde isimlendirmiştir (Turabi, *el-Kindî*, s.186).

İbn Sinâ'nın "Arğun" ismiyle nefesli sazlar kısmında ismini verdiği enstrüman; bir çift ney veya klâret türü bir çalgının yanyana getirilip birleştirilmesiyle ortaya çıkan bir sazdır. Arapların hâlen "arğul", Türklerin "arğul" ve "çifte" adıyla kullandıkları enstrümandır. Arğun'un uzunluğu 310 mm. civarında olup, çalgılarının herbirinde 6 delik vardır. Bu sazın "erğanun" isimli enstrümanla karıştırılmaması gerekir. Zira erğanun, orgun daha ilkel bir model olup nefesli bir saz değildir (Jenkinsen ve Olsen, 1976, s.58; Picken, 1975, s.516; Bardakçı, 1986, s.108; Evliya Çelebi, H.1314, s.623).

Evliyâ Çelebi, "safîr-i bülbül" adlı nefesli bir sazdan bahseder ve bunu İbn Sinâ'nın icad ettiğini belirtir (Evliya Çelebi, H.1314, s.624-644; Oransay, s.1976, s.16). Ne varki böyle bir sazın ismine İbn Sinâ'nın eserlerinde rastlayamadık.

Ritim enstrümanlarını kısaca anlatan İbn Sinâ, bu kısımda defler, davullar ve "sanc" adında tokmaklarla çalınan bir sazdan bahseder (Korlaelçi, 1984, s.356).

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

## Ud

İbn Sinâ, müzik enstrümanları bölümünde yaptığı genel sınıflamadan sonra sözü uda getirmektedir. "Ud", kelimesinin Farsça kar-

şılığı "barbat"<sup>3</sup> kelimesidir. *Kitâbü'n-Nedâ'în* da "barbat" kelimesini tercih eden İbn Sinâ, *Şijâ'*'sında arapçası olan "ud" kelimesini kullanmaktadır.

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

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

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

Ayrıca bu enstrümanın perde bağlarına işaret eder ve açıklar; geniş olarak bunlara terimleriyle kendi döneminin en genel melodik kalıplarına ait aralıksal yapılar hakkında açıklamalar yapar. Bunlar, Safiyyüddin'in tanımladığı en erken diatonik sistem arasındaki ilginç geçiş sürecini yansıtır. Yanyana olan bu diatonik kalıplar, diğerlerini de beraberinde sürükler. Buna ilâveten "müstakîm" adıyla verdiği ilk örnek, rast makâmı versiyonuna ait en erken örnektir (Wright, 1978, s.93).

## a- Udun Akordu

*İbn Sinâ'da udun akordu "her bir telin üst halinden elde edilen ses, bir alttaki telin serçe parmağı baskısına eşit olduğu" kâidesi üzerine kurulmuştur. Bugün hâlâ kullanılmakta olan bu akord şekline, İbn Sinâ'da o devirlerde işaret etmektedir.*

3 "Barbat"ın aslı "sûrû'l-batt"dır ve "ördek" şeklinde anlamına gelmektedir. Hıfî, s. 25.

## b- Uddaki Teller ve Perde Bağları

İbn Sinâ'nın udunda icrâda 4 tel, nazariye-  
de 5 tel vardır. Bu dönem nazariyat eserlerinde  
yaygın olduğu yönüyle, iki tam diziyi elde et-  
mek amacıyla nazariyâtçılar uddâ 5. tel ekleme  
ihtiyacı duymuşlardır. Varsayılan bu tel, meş-  
hur üdi Endüslü Ziriyab'a kadar icrâda kullanıl-  
mamış, kitaplarda kalmıştır. Bu 5. teli ilk defa  
Ziriyab takmış ve kullanmıştır. Gerçekte 4 telin  
kullanımı; her şeyi 4 sayısı üzerine bina etmeye  
çalışan o dönem âlimlerinin devam edegeldik-  
leri bir anlayıştır. Her ne kadar İbn Sinâ'nın  
böyle bir inancı olmasa da, dönemin en yaygın  
sazını kullanmaktadır (Turabi, *el-Kindi*, s.56;  
Yusuf, 1962, s.26). Bu tellerin her biri çeşitli  
tabakalardan oluşan tellerden yapılır ve herbir  
tabaka bir tel gücündedir:

1- Bam, 2- Mesles, 3- Mesnâ, 4- Zîr

5- Hâdd. Bu ismi Kindî "zîr-i sâni", Fârâbi  
de "el-hâdd" olarak isimlendirmiştir. Burada  
bam ve zîr isimleri Farsça; mesnâ, mesles ve  
hâdd isimleri Arapça'dır.

İbn Sinâ'ya göre udun klavyesindeki perde-  
ler şöyledir:

1. Mutlak (Telin açık hâli)
2. Destânü'l-ehîr (Son perde)
3. Mücennebü's-sebbâbe
4. Sebbâbe (İşaret parmağı, 1. parmak baskısı)
5. Vustâ'l-kadîme, Vustâ'l-fürs, Vustâ'l-â-  
liye
6. Vustâ'l-Zelzel (Orta parmak, 2. par-  
mak baskısı)
7. Bınsır (Yüzük parmağı, 3. parmak bas-  
kısı)
8. Hınsır (Serçe parmağı, 4. parmak bas-  
kısı)

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

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

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

Şimdi de bu 17 ses, nota karşılıkları, telle-  
rin matematiksel oranları, tellerin uzunluğu ve  
cent olarak değerlerini bir şema halinde gös-  
terelim:

ARALIKLAR (EB'AD)	NOTA	TEL ORANI	TEL UZUNLUĞU	CENT
Açık hali (Kendisi)	Do	1	100.000 cm	0
1. Aralık	Do#	256/173	94.139 cm	112
2. Aralık	Do#	12/13	92.307 cm	139
3. Aralık	Re	8/9	88.888 cm	204
4. Aralık	Mi	27/32	84.375 cm	294
5. Aralık	Mi	32/39	82.051 cm	342
6. Aralık	Mi	64/81	79.012 cm	408
7. Aralık	Fa	3/4	75.000 cm	498

4 Farmer, "The Lute Scala of Avicenna", JRAS, 1939, II, sa. 39, 256.

8. Aralık	Fa#	64/91	70.329 cm	610
9. Aralık	Fa#	9/13	69.230 cm	637
10. Aralık	Sol	2/3	66.666 cm	702
11. Aralık	La	81/128	63.281 cm	792
12. Aralık	La	8/13	61.538 cm	841
13. Aralık	La	16/27	59.259 cm	906
14. Aralık	Si	9/16	56.250 cm	996
15. Aralık	Si	48/91	52.747 cm	1108
16. Aralık	Si	67/152	51.923 cm	1133
17. Aralık	Do	1/2	50.000 cm	1200

İbn Sinâ udun klavyesinde ses perdesi bas-kılarını anlatarak; udun her bir teli için 7 par-mak baskı yeri tesbit etmiştir. Buna telin açık hali de eklenince, bir tel üzerinde 8 farklı perde baskı yeri ortaya çıkmaktadır.

## SONUÇ

İbn Sinâ'nın ilimleri tasnifinde mûsikî ilmi dört ilimden biridir; bunlar aritmetik, geometri, astroloji-astronomi ve müziktir. Zira Öklid, Ptolemy, Phythagoras ve diğer Grek üstadlarının mûsikî üzerine yaptıkları çalışmaların Arapça'ya tercümesiyle birlikte bu tasnif, müs-lüman âlimlerce de öteden beri kabul edilegel-miştir. Bu çerçevede Kindî ve Fârâbî'nin bunu gerçekleştirdiklerini görüyoruz. Bu sebeple İbn Sinâ'nın mûsikîye dâir eserinin başlığı "*Cevâ-miu İlmi'l-Mûsikâ*" (Riyâzi İlimlerin Üçüncü Dalı Olan Müzik İlmi) şeklindedir.

Filozof İbn Sinâ, müzik alanında Fârâbî'nin özetle açıklamış olduğu düşünceleri kabul edip tatbik eder; bunları daha da genişleterek kendi sistematigi içerisinde inceler, geliştirir ve iddi-ali birer teori haline getirir.

İbn Sinâ'ya göre müzik; "hep daha güzel olan üzerine kurulu bir iştir". Zira o kişisel lez-zeti ifade eder. Onun kastettiği güzellik, fazi-lettir. Yani müzik içerisindeki âhengin, sayısal prensipler ve oranlar içermesi ve bunların sağ-lam yani âhenkli olması gerekir.

İbn Sinâ, müziğin teoriye dayalı bir ince-lemeye tâbi tutulması konusunda Müslüman Pythagorascılar'a karşı Fârâbî tarafını tutmak-

tadır. Kendisinden önce yaşayan Aristoteles gibi o da; müzik ilmini -müziğin kural ve öğ-lerini- işitsel bir fenomen olarak yeniden in-celemiştir. Gerçekten o; meselâ aralıkların ve oranların kendi süreleri içinde düşünülebi-leceğini doğrulamaktadır.

"Bizim müzikte ilk olarak hoşumuza g-iden şey, sesin duyulan ve hissedilen nitelikle-ridir" diyerek "ses" in önemine işaret eden İbn Sinâ'ya göre ses, diğer hissedilebilir şeyler gi-bidir. Yani onun nazarında sesler, işitme duyu-muzun memnûniyeti veya memnuniyetsizliği kadarıylaadır.

"Canlılar arasında" ses taklidi "ne müziğin cevheridir ne de onun en hoş durumudur." Bu görüş, Grek üstadlarından bağımsızlığını idda eden İbn Sinâ'nın farklı bir yönüdür. Burada İbn Sinâ açıkça insan-hayvan yaşamında sesin fonksiyonel önemini de ileri sürmektedir. Gö-rebildiğimiz kadarıyla o, müzik ile insan tabiatı arasında benzerlik üzerine konuşmaktadır; fakat bu benzerlik, ne müziğin mahiyetinin odak noktasına ne de bizim müzik dinlemekten al-dığımız lezzetin kaynağına yöneliktir.

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

Müzik nazariyatı ve felsefesinde hemen hemen Fârâbî'nin çizgisinden ayrılmayan İbn Sinâ; bu müzik nazariyatını temellendirirken Grek müzik nazariyatının basit birer izleyici-si olmamış, eserlerini kendi döneminde icra edilen müzik üzerine kurmuştur. Pythagoras gamını kullandığı gerçeği, onun Greklerde or-taya konan teorileri takip ettiğini göstermektedir. Çünkü pentatonik olan bu gam, Helen mede-niyetiyle ilişkiye girilmeden çok önce Çinli kullanılıyor ve herhangi bir Grek etkisinden bağımsız Batı Asya'da bulunuyordu. Bugün bile gerek Türk gerek İran ve gerekse Arap müzikleri nazariyatında İbn Sinâ'nın teorileri-ni görmemek ve o dönemlerde temellendirilen sesleri duymamak mümkün değildir.

## KAYNAKLAR

- Alper, Ö. M. (1999), *İbn Sînâ*, DİA, C.XX, İstanbul.
- Bardakçı, M. (1986), *Maragahî Abdülkadir*, İstanbul: Pan Yay.
- Çelikkol, E. (1987), *Türk Müsiki Nazariyatı*, Bursa.
- Çetin, M.N. (1991), *Aruz mad.*, DİA, C.III, İstanbul.
- Çubukçu, İ. A. (1989), *Türk-İslam Düşünürleri*, Ankara: TTK Yay.
- Dânişpejûh, Muhammed Taki, (H.1354), *Müsikînâme, Hüner ü Merdum*.
- Evliyâ Çelebi, (H.1314, M.1898-1899), *Seyahatnâme*, C.I., İstanbul.
- Fahri, M. (1987), *İslam Felsefesi Tarihi*, çev. Kasım Turhan, İstanbul: Şa-To Yay.
- Farmer, H.G. (1939), *The Lute Scala of Avicenna*, JRAS, II, s.39-256.
- Farmer, H. G. (1956), *Târihu'l-Müsika'l-Arabiyye*, çev. Hüseyin Nassar, Kâhire.
- Farmer, H. G. (1965), *The Sources of Arabian Music*, London.
- Farmer, H. G. (1970), *Historical Facts for the Arabian an Musical Influence*, New York.
- Farmer, H. G. (1993), *Müsikî, İA*, C.VIII, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay.
- Hodgson, M. G. S. (1993), *İslâm'ın Serüveni*, İstanbul: İz Yay.
- İbn Ebî Usaybi'a (1965), *Uyûnü'l-Enbâ fî Tabakâti'l-Etibbâ*, Beyrut.
- Jenkins J. ve P.R. Olsen (1976), *Music and Musical Instruments in the World of Islam*, London.
- Kaya, M. (1992), *Beytül-Hikme*, DİA, C.VI, İstanbul.
- Korlaelçi, M. (1984), *İbn-i Sînâ'da Müsiki*, Erciyes Üniversitesi *İbn-i Sînâ Sempozyumu*, Kayseri.
- Merâğî Abdülkadir, (1985), *Şerhu'l-Edvar*, Nuruosmâniye Kütüphanesi, nr. 3651.
- Münzevî, Ahmed (H.1354), *Fihrist-i Nüshâhâ-yı Hattî-i Fârisî*, Tahran.
- Oransay, G. (1976), *Musikî Tarihi*, Ankara: Yay-kur.
- Rauf Yekta, (1985), *Türk Müsiki*, İstanbul: Pan Yay.
- Picken, L. (1975), *Folk Musical Instruments of Turkey*, New York: Oxford University Press
- Sachs, C. (1978), *The History of Musical Instruments*, London.
- Shehadî, F. (1995), *Philosophies of Music in Medieval Islam*, London.
- Seyyid Hüseyin Nasr (1985), *Üç Müslüman Bilge*, çev. Ali Ünal, İstanbul: İnsan Yay.
- Sârânî M. S. (1987), *Târihu'l-Müsika'l-Arabiyye ve Âiâtühâ*, Beyrut.
- Türabi, A. H. (2004), *Müsikî İbn Sînâ*, İstanbul.
- Türabi, A. H. *el-Kindî'nin Müsiki Risâleleri*.
- Wright, O. (1978), *The Modal System of Arab and Persian Music AD 1250-1300*, London.
- Yusuf, Z. (1962), *Müsikâ'l-Kindî*, Bağdat.