

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLÂM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

SİSTEM VE YÖNTEM AÇISINDAN
İSLÂM DÜŞÜNCESİNDE
MÜZİĞİN TEMELLENDİRİLMESİ

TALHA GÜNAYDIN

2502120153

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. DR. UBEYDULLAH SEZİKLİ

İSTANBUL - 2022

ÖZ

SİSTEM VE YÖNTEM AÇISINDAN İSLÂM DÜŞÜNCESİNDE MÜZİĞİN TEMELLENDİRİLMESİ

TALHA GÜNAYDIN

Tarih boyunca mûsikî, estetik açıdan sanatkârların, düşünce açısından filozofların, nazarî açıdan da matematikçilerin çalışma sahası olan bir ilim dalı olmuştur. Bu durum İslâm dünyasında birçok âlimin eserlerinde müziğe yer vermesi sonucunu meydana getirmiştir. Bu yer vermeler kimi zaman icracı nazariyatçılar, kimi zaman ise icrada bulunmayanlar tarafından yapılmıştır. Antik Yunan döneminin mûsikî nazariyatı ile ilgili M.Ö. VI. yüzyıla kadar eskilere dayanan eserleri, Orta Çağ İslâm dünyasına tercüme faaliyetleri vasıtasıyla kazandırılmıştır. Arapça ve Farsçaya tercüme edilen Pisagor, Platon, Aristoteles, Batlamyus, Aristoksenos ve Öklid gibi bilim adamlarının yazılı kaynakları, İslâm dünyası âlimlerini etkilemiş olup, kaleme aldıkları eserlerde mûsikî nazariyatını şekillendirmiştir. Müziği konu edinen İslâm düşüncesi tarihî kaynaklarında müelliflerin ilgi duyduğu alan bağlamında dar kapsamda ya da ayrıntılı olarak bilgiler yer almaktadır. Bu eserlerden bazıları diğerlerine göre farklılıklar arz etmektedir. Öne çıkan ve ‘Edvâr’ adı verilen bu mûsikî nazariyatı kaynakları, müziğin yüzeysel olarak değil, meşk geleneğinin kağıt üzerine sistematik ve ayrıntılı bir biçimde aktarılması gayesiyle oluşturulmuş ana kaynaklar olarak karşımıza çıkmaktadır. Edvârlar da kendi içerisinde kronolojik olarak incelendiğinde, ‘özgün’ ve ‘nakil’ olmak üzere iki farklı şekilde tasnif edilebilir. Bu çalışmamızda IX. – XVI. yüzyıllar arasında ‘özgün’ olduğunu tespit ettiğimiz edvârlar ve müellifleri üzerinden müziğin temelleri sistem ve yöntem açısından anlamlandırmaya çalışılmıştır. Bu özgünlük tabiidir ki sınırlı alanlarda olmuştur. İncelediğimiz edvârlar tamamıyla birbirinden farklı edvârlar değildir. Bu tezde edvârların örtüştüğü ya da farklılaştığı noktalar konusunda problemler bağlamında değerlendirmelerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Mûsikî, Mûsikî Nazariyatı, Müzik, dinî Mûsikî, Müzikoloji, Edvâr.

ABSTRACT

JUSTIFICATION OF MUSIC IN ISLAMIC THOUGHT WITH REGARD TO SYSTEM AND METHOD

TALHA GÜNAYDIN

Throughout history, music wisdom has been occurred as the working field of the artists in terms of aesthetics, field of the philosophers in terms of thought and field of the mathematician's in terms of theoretically. This situation resulted in the fact that many scholars in the İslâmic world included music in their works. The works of the Ancient Greek period, which date back to the 6th century BC, related to the theory of music, were acquired through translation activities into the medieval Islamic world. The written sources of scientists such as Pythagoras, Aristotle, Plato, Ptolemy, Aristoxenus and Euclid translated into Arabic and Persian influenced the scholars of the İslâmic world and shaped the theory of music in the works they wrote. In the historical sources of Islamic thought, there are some narrow scope or detailed information in the context of the field of interest of the authors in the works containing music. Some of these works differ from others. These sources of music, which are prominent and called 'adwar', appear as the main sources of music, not superficially, but in order to convey the tradition of practicing in a systematic and detailed manner on paper. Adwars can be classified in two different ways as 'original' and 'transported' when they are examined chronologically. In this study, the foundations of music are tried to be interpreted by us and in terms of system and method through adwars and it's authors who were found to be original between 9 and 16 centuries. In addition, evaluations were made in the context of problems regarding the overlapping or clashing of adwars.

Keywords: Music, Theory of Music, Religious Music, Musicology, Adwar.

ÖNSÖZ

İlahiyat Fakültelerinde Anabilim dalı olarak temsil edilen Türk Din Mûsikîsi, lisansüstü düzeyde birçok kıymetli çalışmaya zemin olmuştur. Bu çalışmaların önemli bir bölümünü mûsikîmizin nazarî planda kökleri diyebileceğimiz eserlerin tercümeleri ve incelemeleri teşkil etmektedir. ‘Sistem ve Yöntem Açısından İslâm Düşüncesinde Müziğin Temellendirilmesi’ adlı bu çalışmamız alanda yapılmış ikincil çalışmalar üzerinden bir veri üreterek konuyu anlamlandırma fikri üzerine kuruludur.

Çalışmamızı oluşturan kaynaklar, müziğin temellendirilmesi açısından kaleme alınan en önemli eserler olarak karşımıza çıkmaktadır. IX. yüzyılda Kindî (ö.873), X. yüzyılda Fârâbî (ö.950), XI. yüzyılda İbn Sînâ (ö. 1037) ile ilk örneklerini gördüğümüz İslâm düşüncesinde müzik üzerine yapılan sistem araştırmaları, XIII. yüzyılda Safiyüddin Abdülmümin Urmevî’nin (ö. 1294) sistemci okulu kurmasıyla ve ardından XV. yüzyılın ünlü müzik bilgini Abdülkâdir Merâgî (ö. 1435) ile büyük ölçüde değişmeye ve gelişmeye başlamıştır. Abdülkâdir Merâgî, dönemin ilim geleneğinden farklı olarak diğer ilimlerin hacimli olarak anlatıldığı eserlerde müziğe de küçük bir fasıla açmak yerine, sadece mûsikî alanında özgün çalışmalar kaleme almıştır. Merâgî kendisinden önceki dönemde yaygın olduğu şekliyle Yunan alıntılarla oluşturulan müzik literatürünü Şîrâzî (ö. 1311) ve Urmevî’den sonra ‘İslâm Coğrafyası Müziği’ eksenine çeken en güçlü düşünürlerden birisi olmuştur.

Bu bağlamda çalışmamız söz konusu yüzyıllarda kaleme alınmış eserler arasından belirlediğimiz, günümüze ulaşarak akademik platformda çalışmalara konu olmuş ve kendine has özellikler barındıran kaynaklar üzerinden müzikte sistem ve yöntem üzerine tespitler ve değerlendirmeleri içermektedir. Bu değerlendirmeler vasıtasıyla bizim ‘sistem’ olarak adlandırdığımız, ‘klasik’ olarak tanımlanan eserler arasında ‘kağıt üzerinde’ anlatılan müziğin, yüzyıldan yüzyıla değişim gösterebilmiş ancak bir noktada sınırlanmış evrensel bir hafıza niteliğinde matematiksel verilerden ibaret olduğu, ‘yöntem’ olarak adlandırdığımız konuları ele alış biçiminden ise bilginin ötesinde sınırlandırılmaz derecede zenginlikleri ile daimâ yaşayan bir tecrübe halinde süreceleceği ve her dönemde bir önceki döneme nazaran değişen dinamikleriyle kendine has şekliyle varolmaya devam edeceği sonucuna ulaşmaktayız.

İlim, sanat ve hayat yolculuğumda üzerimde büyük emeklere sahip, asistanlığını yapmaktan büyük onur duyduğum tez danışmanım, saygıdeğer hocam Doç. Dr. Ubeydullah SEZİKLİ'ye; tezime birikimleri, çalışmaları ve fikirleriyle katkı sağlayan hocalarım Prof. Dr. Ahmet Hakkı TURABÎ, Prof. Dr. Fazlı ARSLAN, Prof. Dr. Erhan ÖZDEN, Prof. Dr. Ozan YARMAN, Doç. Dr. Muharrem HAFİZ Dr. Öğr. Üyesi Milad SALMANÎ ve Arş. Gör. Eren KÖKSAL'a, eser incelemelerinde ve tercümelerde yardımcı olan Dr. Muhammed Taki HÜSEYNÎ'ye, nota yazımlarında emekleri olan M. Enes KÖKDEMİR'e, tez çalışmama proje desteği veren İstanbul Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi'ne; özellikle bu süreçte maddî – mânevî desteklerini benden esirgemeyen kıymetli eşime ve oğluma; dualarını esirgemeyen anneme ve babama en kalbî şükranlarımı sunuyorum.

TALHA GÜNAYDIN

İSTANBUL, 2022

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ	iv
TABLolar LİSTESİ	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
KISALTMALAR LİSTESİ	xiv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

İSLÂM MÛSİKÎ DÜŞÜNCESİNE TEMEL OLAN ESERLER VE MÜELLİFLERİ

1.1 TERCÜME HAREKETLERİ, EDVÂR GELENEĞİNİN ÖNEMLİ MÜELLİFLERİ VE ESERLERİ	12
1.1.1 Kindî	17
1.1.2 Fârâbî	20
1.1.3 İhvân-ı Safâ	23
1.1.4 İbn Sînâ	25
1.1.5 İbn Zeyle	27
1.1.6 Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî	28
1.1.7. Kutbüddîn Şirâzi	30
1.1.8 Hasan Kâşânî	34
1.1.9 Abdülkâdir Merâgî	35
1.1.10 Fahreddîn-i Müstevfî	40
1.1.11 Yûsuf Bin Nizâmeddîn İbn Yûsuf-ı Rûmî Kırşehirî el-Mevlevî	42
1.1.12 Hızır bin Abdullah	43
1.1.13 Alişah bin Hacı Büke (Evbehî)	45
1.1.14 Seydî	46

İKİNCİ BÖLÜM

SİSTEM VE YÖNTEM AÇISINDAN EDVÂRLARIN İNCELENMESİ

2.1 SİSTEM AÇISINDAN DEĞERLENDİRMELER	49
2.1.1 Müziğin Târifi	52
2.1.2 Ses ve Nağme	56
2.1.3 Aralık – Bu'd – Eb'ad	59

2.1.4 Aralıkların Eklenmesi ve Çıkartılması	66
2.1.5 Perdeler ve Ebced Notası	70
2.1.6 Uyum ve Uyumsuzluk	81
2.1.7 Cinsler (Dörtlü ve Beşliler).....	85
2.1.8 Devirler (Cem‘, Âvâze, Şûbe, Makam ve Terkibler)	91
2.1.9 Îkâ	119
2.1.10 Enstrümanlar	127
2.2 YÖNTEM AÇISINDAN DEĞERLENDİRMELER	133

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

EDVÂR GELENEĞİNİN GÜNÜMÜZ NAZARÎ SİSTEMLERİNE YANSIMALARI

3.1 CUMHURİYET DÖNEMİ NAZARİYATI.....	144
3.1.1 Arel – Ezgi – Uzdilek Sistemi ile Töre – Karadeniz Sistemi	152
SONUÇ	155
KAYNAKÇA	158
ÖZGEÇMİŞ	166

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: IX-XVI. yy. Mûsikî Nazariyatçıları ve Eserleri.....	14
Tablo 2: Perdelerin 3 Oktavlık Aralıktaki İsimlendirmesi ve Ebced Karşılıkları...	74
Tablo 3: Perdelerin Matematiksel Oranları.....	78
Tablo 4: Perdelerin Cent ‘ç’ Cinsinden Oranları.....	79
Tablo 5: Perdelerin Frekans Değerleri.....	80
Tablo 6: Evbehî’nin Beşliler Cetveli.....	91
Tablo 7: Müstevfî’nin On İki Makam ve Devirleri.....	93
Tablo 8: Rauf Yektâ Bey’e Göre Perdeler ve Oranları.....	142
Tablo 9: Töre’nin Sisteminde Komalar.....	148
Tablo 10: Töre ve Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemlerinde Perdeler.....	149

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Safiyüddin Urmevî'nin Tel Üzerinde Gösterdiği Aralıklar.....	61
Şekil 2: Kindî'nin Risâlelerindeki 12'li Perde Sisteminin Dizek Üzerinde Gösterimi.....	71
Şekil 3: Urmevî'nin Sistemine Göre Ebced Notalarının 2 Oktavlık Aralıkta Dizek Üzerinde Gösterimi.....	72
Şekil 4: Merâgî'nin Sistemine Göre Ebced Notalarının 2 Oktavlık Aralıkta Dizek Üzerinde Gösterimi.....	75
Şekil 5: 1. Dâire.....	96
Şekil 6: 2. Dâire.....	96
Şekil 7: 3. Dâire.....	96
Şekil 8: 4. Dâire.....	96
Şekil 9: 5. Dâire.....	96
Şekil 10: 6. Dâire.....	96
Şekil 11: 7. Dâire.....	97
Şekil 12: 8. Dâire.....	97
Şekil 13: 9. Dâire.....	97
Şekil 14: 10. Dâire.....	97
Şekil 15: 11. Dâire.....	97
Şekil 16: 12. Dâire.....	97
Şekil 17: 13. Dâire.....	98
Şekil 18: 14. Dâire.....	98
Şekil 19: 15. Dâire.....	98
Şekil 20: 16. Dâire.....	98
Şekil 21: 17. Dâire.....	98
Şekil 22: 18. Dâire.....	98
Şekil 23: 19. Dâire.....	99
Şekil 24: 20. Dâire.....	99
Şekil 25: 21. Dâire.....	99
Şekil 26: 22. Dâire.....	99
Şekil 27: 23. Dâire.....	99

Şekil 28: 24. Dâire.....	99
Şekil 29: 25. Dâire.....	100
Şekil 30: 26. Dâire.....	100
Şekil 31: 27. Dâire.....	100
Şekil 32: 28. Dâire.....	100
Şekil 33: 29. Dâire.....	100
Şekil 34: 30. Dâire.....	100
Şekil 35: 31. Dâire.....	101
Şekil 36: 32. Dâire.....	101
Şekil 37: 33. Dâire.....	101
Şekil 38: 34. Dâire.....	101
Şekil 39: 35. Dâire.....	101
Şekil 40: 36. Dâire.....	101
Şekil 41: 37. Dâire.....	102
Şekil 42: 38. Dâire.....	102
Şekil 43: 39. Dâire.....	102
Şekil 44: 40. Dâire.....	102
Şekil 45: 41. Dâire.....	102
Şekil 46: 42. Dâire.....	102
Şekil 47: 43. Dâire.....	103
Şekil 48: 44. Dâire.....	103
Şekil 49: 45. Dâire.....	103
Şekil 50: 46. Dâire.....	103
Şekil 51: 47. Dâire.....	103
Şekil 52: 48. Dâire.....	104
Şekil 53: 49. Dâire.....	104
Şekil 54: 50. Dâire.....	104
Şekil 55: 51. Dâire.....	104
Şekil 56: 52. Dâire.....	104
Şekil 57: 53. Dâire.....	104
Şekil 58: 54. Dâire.....	105
Şekil 59: 55. Dâire.....	105

Şekil 60: 56. Dâire.....	105
Şekil 61: 57. Dâire.....	105
Şekil 62: 58. Dâire.....	105
Şekil 63: 59. Dâire.....	105
Şekil 64: 60. Dâire.....	106
Şekil 65: 61. Dâire.....	106
Şekil 66: 62. Dâire.....	106
Şekil 67: 63. Dâire.....	106
Şekil 68: 64. Dâire.....	106
Şekil 69: 65. Dâire.....	106
Şekil 70: 66. Dâire.....	107
Şekil 71: 67. Dâire.....	107
Şekil 72: 68. Dâire.....	107
Şekil 73: 69. Dâire.....	107
Şekil 74: 70. Dâire.....	107
Şekil 75: 71. Dâire.....	107
Şekil 76: 72. Dâire.....	108
Şekil 77: 73. Dâire.....	108
Şekil 78: 74. Dâire.....	108
Şekil 79: 75. Dâire.....	108
Şekil 80: 76. Dâire.....	108
Şekil 81: 77. Dâire.....	108
Şekil 82: 78. Dâire.....	109
Şekil 83: 79. Dâire.....	109
Şekil 84: 80. Dâire.....	109
Şekil 85: 81. Dâire.....	109
Şekil 86: 82. Dâire.....	109
Şekil 87: 83. Dâire.....	109
Şekil 88: 84. Dâire.....	110
Şekil 89: 85. Dâire.....	110
Şekil 90: 86. Dâire.....	110
Şekil 91: 87. Dâire.....	110

Şekil 92: 88. Dâire.....	110
Şekil 93: 89. Dâire.....	110
Şekil 94: 90. Dâire.....	111
Şekil 95: 91. Dâire.....	111
Şekil 96: 92. Dâire.....	111
Şekil 97: 93. Dâire.....	111
Şekil 98: 94. Dâire.....	111
Şekil 99: 95. Dâire.....	111
Şekil 100: 96. Dâire.....	112
Şekil 101: 97. Dâire.....	112
Şekil 102: 98. Dâire.....	112
Şekil 103: 99. Dâire.....	112
Şekil 104: 100. Dâire.....	112
Şekil 105: 101. Dâire.....	112
Şekil 106: 102. Dâire.....	113
Şekil 107: 103. Dâire.....	113
Şekil 108: 104. Dâire.....	113
Şekil 109: 105. Dâire.....	113
Şekil 110: 106. Dâire.....	113
Şekil 111: 107. Dâire.....	113
Şekil 112: 108. Dâire.....	114
Şekil 113: 109. Dâire.....	114
Şekil 114: 110. Dâire.....	114
Şekil 115: 111. Dâire.....	114
Şekil 116: 112. Dâire.....	114
Şekil 117: 113. Dâire.....	114
Şekil 118: 114. Dâire.....	115
Şekil 119: 115. Dâire.....	115
Şekil 120: 116. Dâire.....	115
Şekil 121: 117. Dâire.....	115
Şekil 122: 118. Dâire.....	115
Şekil 123: 119. Dâire.....	116

Şekil 124: 120. Dâire.....	116
Şekil 125: 121. Dâire.....	116
Şekil 126: 122. Dâire.....	116
Şekil 127: 123. Dâire.....	116
Şekil 128: 124. Dâire.....	116
Şekil 129: 125. Dâire.....	117
Şekil 130: 126. Dâire.....	117
Şekil 131: 127. Dâire.....	117
Şekil 132: 128. Dâire.....	117
Şekil 133: 129. Dâire.....	117
Şekil 134: 130. Dâire.....	117
Şekil 135: 131. Dâire.....	118
Şekil 136: 132. Dâire.....	118
Şekil 137: 133. Dâire.....	118
Şekil 138: Hızır B. Abdullah'ın Îkâ Çeşitlerinin İttifakına Dair Çizimi.....	126

KISALTMALAR LİSTESİ

- Bkz.** : Bakınız
- c.** : Cilt
- çev.** : Çeviren
- DİA** : Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi
- haz.** : Hazırlayan
- A.e.** : Aynı Eser
- A.g.e.** : Adı geçen eser
- Ktp.** : Kütüphanesi
- s.** : Sayfa
- sy.** : Sayı
- ss.** : Sayfa'dan sayfaya
- Trhsz** : Tarihsiz.
- vb.** : ve benzeri
- vrk.** : Varak
- Y.y.** : Yüzyıl
- Yz.** : Yazma

GİRİŞ

Meşk; genel ifadesiyle, tekrar etme ve hafıza esasına dayanan, insanî ilişkilerin yanında bilimsel verilerin öğrenildiği, kişisel gözlemleme ile birebir geri dönüş temelli bir eğitim usûlüdür. Müziğin yapısına uygun olan icrâ ve üslûbun asırlar sonrasına aktarılmasını sağlayan bir tecrübe olan meşk; özellikle de İslâm coğrafyası müziklerinin intikal sistemi içerisinde önemli bir konuma sahiptir. İslâm coğrafyasında icrâ edilen müziğin temeli, “fem-i muhsin” olarak adlandırılan “güzel bir ağız”, bu ağızdan kasıt da müziğin ve okunan tavrın ağzına yakışmasıdır. Okuduğu esere gerek usul gerekse kelimelerin düzgün teleffuzu ile hâkim olan mânâsına gelir. Kısaca belli bir tavra sahip bir üstad vasıtasıyla usta-çırak arasındaki ilişki üzerine kurulu sistemde ustanın en temel özelliği fem-i muhsindir. Belirli bir üslûba ve tavra dayanan müziğin bir sisteme yerleştirilmesinin zorluğu âşikârdır. Birçok ilim ve sanat erbâbı ‘meşk geleneğini kağıt üzerine aktarılamayacağı ve hak ettiği şekilde işlenemeyeceği’ kanaati ile mûsikîyi ‘fenn-i mûsikî’ olarak görmüşlerdir. Zîrâ İslâm Dünyası mûsikî nazariyatçıları tarafından bilinmesi ve nazariyat kitaplarında yer almasına rağmen nota uzun bir süre kullanılır hâle getirilmemiştir. Kanaatimce notaya geçişin gerçekleştirilmemesi üslûp ve tavrı korumak için bilinçli olarak yapılan bir harekettir. İkinci bir sebep olarak da müziğin daha çok ahlâk temelli bir felsefe üzerine oturması sayılabilir. Bu ahlâk temelli felsefeyi, öğrenci, müzikle beraber hocasından meşk etmektedir. Nitekim İslâm dünyasında klasik sanatlar, ahlâklı bir toplum için bir araç olarak görülmüş olup hiçbir zaman amaç olmamıştır. Bu hem batı hem doğu dünyasında sanatın varoluş sebebidir.

Meşk usulü mûsikî geleneğimizin yapı taşlarından biri olsa da, icra edilen eserlerin nesilden nesile doğru bir şekilde intikal etmesi için kayıt altına alınması zorunluluğu doğmuştur. Avrupa’dan Osmanlı coğrafyasına intikal eden Ali Ufkî ve Kantemir gibi nazariyatçıları bu açığı kapatmaya çalışmışlardır. Kastettiğimiz bu kayıt altına alma faaliyeti, unutulma ihtimaline binâen eserlerin meşk edilişindeki ayrıntılarıyla değil, eserlerin ana hatlarıyla ortaya çıkarılmasını sağlamıştır. Nitekim söz konusu bu aktarımın bütün ayrıntılarıyla ve tavrı farklılıklarıyla kağıda dökülmesi doğal olarak mümkün değildir. Çünkü meşkte karşı karşıya kaldığımız birebir etkileşimin, olduğu gibi notaya geçirilmesi mümkün değildir. Ustanın çırağını

geleneksel mecrâda kabul gören bir şekilde yetiştirebilmesi, bu etkileşim vasıtasıyla gerçekleşen müdahaleler sayesinde. Ancak yazılı kaynaklar vasıtasıyla da günümüze aktarılan hafıza ve ilmî seviye hafife alınmayacak değerdedir.

Meşk ile kuşaktan kuşağa aktarılan icra, zaman içerisinde müziğin yazılı kaynakları olan edvârlar ve mûsikî risâlelerinin ortaya çıkmasıyla kuramsallaşmıştır. Çalışmamızda kronolojik olarak yüzyıllar içerisinde önem arz eden kaynak eserlerden hareket edilecek, söz konusu kaynakların ihtivâ ettiği konu başlıkları dikkate alınarak, İslâm düşüncesinde müziğin irfanî ve nazarî boyutunun tarihsel süreç içerisindeki değişim ve gelişimi araştırılacaktır. İslâm müziğinin gelişimindeki tarihsel süreçlerin tamamının incelenmesi hiç kuşkusuz bu çalışmanın sınırlarını aşmaktadır. Bu nedenden ötürü çalışmamızın kapsamı, IX- XVI. yüzyıllar arasında kaleme alınmış seçilen eserler dahilindedir. İslâm müziği Arap, Fars ve Türk Müziği olarak ilk kez Avrupalı seyyahlar tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Biz de çalışmamızı bu kullanımın ortaya çıkmaya başladığı yüzyıl olan 16. yüzyıla kadar sınırlandırdık.

Çalışmamızın doğası gereği kullanılan metodoloji literatür analizi üzerine kuruludur. Öncelikle mûsikî risâleleri ve edvârlar üzerine yapılmış çalışmalara ait birincil ve ikincil kaynaklar incelenmiş, elde edilen veriler araştırma içeriğine göre tasnif edilerek betimsel analizler yapılmış, ardından içerik analizi yapılarak söz konusu çalışmalardan konuların hangi eksenlerde ele alındığı tespit edilmiştir. Konuya ilişkin geniş bir literatür kaleme almış olan müelliflerin çeşitli eserlerinde sistem ve yöntem takip edilerek konu hakkındaki görüşler tespit edilmeye çalışılmıştır. Konu ile ilgili seçmeye çalıştığımız eserler, coğrafyada nazariyat alanında şöhret kazanmış, herkes tarafından incelenmeye değer görülmüş olmalarının yanı sıra, birbirleriyle bazı konularda farklı görüşleri ihtivâ etmekte olan risâle ve edvârlardır. İlk aşamada kronolojik bilgiler taranarak tarihsel araştırma modeli ile farklı zamanlardaki ilişkiler araştırılmış ve kullanılmıştır. Özgün ifadelerimizin temelini oluşturan ve düşüncelerimizi destekler nitelikteki bu bilgiler sonraki aşamaya geçilmiştir. Çalışmanın ikinci safhasında, elde edilen materyal, edvârlarda bulduğumuz ebced notalarının oransal farklılıkları ve sebeplerine ulaşılarak değerlendirilmiştir. Nazarî anlatımların en küçük yapıtaşı olan perdelerden başlayarak buna bağlı olan dörtlü beşliler ve ardından makam bahisleri üzerinden içerik oluşturulmuştur. Bu içerik

vasıtasıyla daha önce keşfedilmemiş olan bir perdenin ortaya çıkışı ve buna bağlı olarak farklı duyulan makamların değerlendirilmesi ya da konuları ele alış şekillerine göre oluşturulmaya çalışılan nazari sistemin bulunduğu coğrafya ve zamanın nazariyatçıları üzerindeki etkisi keşfedilmeye çalışılmıştır.

Çalışmamızda işlenen konularda ‘sistem’den kastımız nazariyat, ‘yöntem’den kastımız konuları ele alış biçimidir. Her eserin mukaddime ve sonuç bölümlerine özel önem atfedilerek kendisine özgün yönleri detaylı bir şekilde incelenmiş olup döneminin diğer eserlerinden ayırıcı özelliklerine dikkat çekilmektedir. Müzikte sistem ve yöntem hususundaki problematiklerin üzerine genel tespitler yapılarak mukayeseli bir çalışma şekli benimsenmiştir.

Çalışmamızın amacı ve ana problemi, edvârlarda sistem ve yöntem –muhtevâ ve konuları ele alış biçimleri açısından– müziğin nasıl bir yer teşkil ettiğini ortaya koymak ve temel başlıklar üzerinden ortaya çıkan değişim ve farklılıkları göstermektir.

Hipotezimiz ise sistem ve yöntemin birbirini tamamlayıcı nitelikte kullanılması gerektiği, müziğin daima yaşayan değişkenler üzerinde bulunduğu, bu nedenle matematiksel, ve mutlak sabit olarak görülen nazari yaklaşımların zamanla değiştiği ve devirden devire farklılık gösteren bir kültür meselesi olduğudur. Araştırmalarımız neticesinde müzik üzerine farklı perspektifte bulunan bütün görüşlerin tam anlamıyla doğru ya da yanlış olarak değerlendirilemeyeceği fikri oluşmaktadır. Her devrin kendine has kabullerinin geçmişten günümüze ulaşırken olduğu gibi gelecekte de sistem ya da yöntem açısından değişimlere uğrayacağını öngörmekteyiz.

Hipotezimize bağlı olarak her çağın kendi değişkenlerini oluşturan unsurlar bulunmaktadır. Öncelikle bu unsurları açıklamak gerekmektedir. Toplumlar arası farklılıkları belirleyen dört temel unsur bulunmaktadır. Bunlar; kültür, tarih, coğrafi konum ve sosyoekonomik yapıdır. Çalışmamızın kavramsal açıdan temellerini oluşturmak ve müzik ilmini daha iyi anlamlandırmak adına giriş bölümünde öncelikle bu dört unsur üzerine belirli açıklamalar yapılacaktır. Çalışmamızda kültür ve sanat üzerine destekleyici önemli hususların aktarılmasının ardından müzik bahsine geçilecektir.

Geçmişten günümüze insanların meydana getirdikleri bütün toplumlar, muhakkak kendi kültürlerini de oluşturmaktadır. Kültür, insan toplumlarını hayvan toplumlarından ayıran en temel olgulardandır. Kültür, anlaşılması zor ve karmaşık bir olgu olmakla birlikte son derece kapsamlı bir kavramdır. Bu, geniş kapsamlı olan kültür olgusu hakkında pek çok bilim insanı kafa yormuş ve üzerine çalışmalar yapmıştır. Hemen hemen her toplumda belirli maddi ihtiyaçları gidermek amacıyla geliştirilen teknik sistemlerin yanında insanlar arası ilişkileri inceleyen kurallar, örf ve adetler, gelenekler, fikirler ve düşünceler mevcuttur. Hem bu teknik hem de ilişki sistemleri, kültürü oluşturan temel unsurlardır.

“Kültür”, Latince bir sözcüktür ve sözcük anlamı; “el değmemiş doğanın, insan aklı ve yapıcılığıyla işlenmesi ve yararlı hâle gelmesi”dir. Kültür ile ilgili yapılan çalışmaların sonucunda, pek çok “kültür” tanımı ortaya çıkmıştır. Bunlardan bazılarında bahsedecek olursak; “Kültür, bir toplumun üyeleri arasında paylaşılan, aktarılan ve bir değişim süreci içinde bulunan öğrenilmiş davranış kalıplarıyla bu kalıpların ‘inanç, değer, tavır ve maddi unsurları kapsayan’ çıktılarının ‘ürünlerin’ oluşturduğu bir yaşam biçimidir” (Hafız, 2015: 36).

Kültür, toplumlar arası etkileşimler coğrafi yakınlıkların doğal bir sonucu olarak meydana gelmektedir. Bu etkileşim süreci özü yok etmemekte, ama bazı öğeleri değiştirebilmekte ve çeşitlendirebilmektedir. Öğelerin geçişi neticesinde toplumlar birbirine benzeyen kültürel özellikler görülebilmektedir. Bu durum yaşantı bakımından birbirine benzeyen halklar arasında yakın olgular ortaya çıkarmaktadır (Budak, 2000: 22).

En genel hatlarıyla kültür, devam eden ve gelişen davranış biçimleri, başka bir ifadeyle görenekler topluluğu olarak anlaşılabilir. Bu bakış açısıyla kültür, bir insan topluluğunun yaşam tarzı, dil ve benzeri araçlarla nesilden nesile aktarılan az çok şekillenmiş ve öğrenilmiş davranış kalıplarının tümünün bir toplamıdır. “İnsana ilişkin bir kavram olarak kültür, tarih içerisinde yaratılan bir anlam ve önem sistemidir. Bir grup insanın bireysel ve toplu yaşamlarını anlamada, düzenlemede ve yapılandırmada kullandıkları inançlar ve adetler sistemidir. Bir toplumda geçerli olan ve gelenek altında devam eden maddi ve manevi değerlerin tümünü içermektedir ve geçmişten geleceğe bir sürekliliktir, ama değişmez değildir. Dünya toplumlarının kültürleri,

kültürlerin ise müzikleri vardır. Müzik kültürü bir ulusun kendisine, duygularına, düşüncelerine ve ürettikleri seslere dayalıdır. Müzik toplumsal yapı öğelerine kişilik kazandıran önemli bir aracı etkindir (Budak, 2000: V).

Müzik insanın doğumundan ölümüne kadar hayatının farklı safhalarının tamamında yer almakta ve tarihin en eski dönemlerinde yaşamış kültürlerde dahi mûsikînin mevcut olduğu görülmektedir. Ses ve melodi Allah'ın insanlara bahşettiği lütuflardandır (Turabi, 1996: IV).

Her insanın düşünceleri, yargıları ve algıları içinde doğduğu iklimin, atmosferin ve havanın etkisiyle oluşmaktadır. Aynı ülkenin bütün fertleri bir tablonun renk nüansları hakkında ortak beğeniye sahiptirler. Aynı toplumda yaşayan bireylerin yorumları arasında sadece ufak farklılıklar görülmektedir. Beğeniye ince bir ayırt etme yetisi, titiz bir duygu ve zihinsel özen olarak tanımladığımızda ulusal bir zihin kalıbı kastedilmektedir.

Fransız beğenisi İtalyan'dan, İtalyan Alman'dan, Alman da İngiliz beğenisinden her açıdan farklıdır. Oysa her biri kendi savını ileri sürerken “gerçek” beğeniye temsil ettiğini savunur (Fonton, 1987: 48). Burada görülmektedir ki, her beğeni mevcut kültürel yapısı içerisinde kendisini oluşturmaktadır. Sanat eserlerine dâir varılan kanaat ise bu oluşum üzerinde meydana gelmektedir.

Kültürel çeşitlilikte olduğu gibi kültürlerin müzikal yapıları ve beğenilerinde de farklılık söz konusudur. Her toplumun kendine has bir müzik zevki bulunmaktadır. Bu müzik zevki adeta gelenek ve adetler gibi ülkeden ülkeye çok farklılıklar göstermektedir. Bu gelenek ve adet farklılıkları çoğu kez hoşgörü ile karşılanıyor olsa da söz konusu sanat olduğunda bu durum değişmektedir. Farklı toplumlar sanat hususunda birbirlerine karşı eleştirel bir tutum sergileyebilmektedirler (Fonton, 1987: 47). Örneğin her kültür kendine ait olan bir müziği benimseyerek en güzel kabul eder ve karşılaştığı bir diğer müzik türünü eleştiriye tabi tutabilmektedir.

Bir eserin güzel olması bir ulusun özellikleri içindeki görece konumuna bağlı olmaktadır. Kulağımız alışık olmadığı yabancı bir sesi ilk duyduğunda incinir; zaman içerisinde alışkanlık hâsıl olunca bu incinme yavaş yavaş bir hoşlanmaya dönüşür. Ancak bazen uzun süredir müziğin bir türüne alışmış olan bir kulağın mevcut

algılarının ters yüz olmadığı durumlar da bulunmaktadır (Fonton, 1987: 49). Bu durumlarda müziğin bir kimlik olduğunun farkında olanlar kendi kimliklerinden çok zor vazgeçerler. Hatta şartlar ne olursa olsun bu kimliği hiç bırakmazlar.

Bir toplumun müzik geleneğinin oluşumundaki ana etken, müzik hafızasının aktarımıdır. Her müzik kültürü dayandığı kökler ile bağlarını kuran ve kendi gibi olma özelliğini korumasını sağlayan yapılar ile aktarılmaktadır. Bu yapılar belirli bir kültürdeki geleneksel müziğin hatırlanabilmesi ve aktarılabilmesi için ihtiyaç duyulan bütün işaret, formül ve şifreleri içermektedir. Bu yapılar yeni üretimlerin kabul edilebilirlik sınırlarının belirlenmesinin yanısıra değişebilme özellikleriyle gelişimin önünü açmaktadır. Böylelikle müzik kültürünün sosyal ve estetik yöndeki kabul edilebilirlik sınırlarının dışında kalan bir değişikliğin hafıza ile aktarılması mümkün olmayacaktır. Böyle bir değişim müzik kültürünün kendini koruma refleksi sayesinde unutulacaktır. Bir müzik kültürü felsefi ve dinî altyapısı ile diğerlerinden ayrılmaktadır. İnsanlığın ilk dönemlerinden beri inanç sistemleri ile etkileşim halinde olan müziğin dinî ve felsefi simgelerle etkileşiminin araştırılması önem arz etmektedir (Güray, 2017: 10-14).

İslâm kültüründe diğer bütün sanatlar gibi mûsikî de dinî ve ahlâkî duyarlılığın etkisi altında gelişmiştir. İslâm coğrafyasının oldukça geniş olmasına rağmen birbirinden farklı müzik geleneklerini belirli bir usul birliği oluşturduğunu söylemek mümkündür. İslâm toplumu manevi ve toplumsal dinamikleriyle tamamen doğal olarak öylesine etkili bir şuur ve program üretmiştir ki, bu durum, İslâm'a yeni katılan toplulukların müziklerinin İslâm kültürüne eklemlenmesi ve adapte olmalarını kolaylaştırmıştır. Kendi fitratıyla şekillenen bu sanat ağırlıklı olarak 'an' üzerine yoğunlaşan ve onu vurgulayan bir yapıdadır (Koç, 2009: 172). İslâm üst potasının altında şekillenen bu müzik kültürü her coğrafyada kendisini farklı kılma yetisine sahip olmuştur. Bu bazen o kadar yakın coğrafyalarda farklılıklar göstermiştir ki, aralarında yürüyerek ulaşılacak köylerde bile bu farklılıkların mevcut olduğu bilinmektedir.

Değişkenlik, çeşitlilik ve farklılık bağlamında kültür gibi üzerinde durulması gereken bir diğer kavram da sanattır. Müziğin bir bilim ya da sanat olarak görülmesi konusunun doğru bir şekilde ele alınması ile, müziğin temellendirilmesi hususu

açıklığa kavuşmuş olacaktır. Müziğin kültürel bir öge olmasından sonra önem arz eden diğer bir yönü de kökeni itibariyle sanat olmasıdır. Bu vesileyle müzik ile ‘sanat – sanatçı’, ‘eser – tesir’, ‘güzellik – haz’ arasındaki ilişki hakkında kısaca bahsetmek gerekmektedir.

“Sanat” kavramının kökenine baktığımızda; Arapçada ‘san’ (sun’) “yapmak, etmek”, işinde mahir olmak”, san’at ise “yapılan iş, meslek” anlamına gelir. Terim olarak sanat “maddi veya zihnî bir iş ve çabada izlenen düzenli ve özel yol, yöntem” diye târif edilmiştir.” Batı dillerindeki *art* kelimesinin aslı Latince “düzenlemek” anlamındaki ‘ars’tır. Literatürde sanat için yapılan birçok tanımdan bazıları şunlardır: İnsanın el becerisiyle yaptığı şeyler; gözlem, çalışma veya uygulama yoluyla elde edilen üstün nitelikli öğrenme yeteneği; bir işi belli bir estetik duyguyu yansıtacak biçimde gerçekleştirme tarzı; bir etkinliğin gerçekleştirilmesi veya belli bir işin yapılmasıyla ilgili yöntem, bilgi ve kuralların tamamına sanat denir. (Koç, <https://İslâmansiklopedisi.org.tr/sanat>, 20.12.2018).

Güzellik ve estetik üzerine yoğunlaşarak sanat kavramı üzerinde durulmalıdır. Baumgarten, Kant, Hegel, gibi filozofların bu açıdan değerlendirerek ifade ettiği ‘sonsuzun sonlu olarak tecelli etmesi ile algılayabildiğimiz güzelliklerin üzerine meydana çıkması’ ile oluşan sanat tarifi, günümüzde benimsenen ideal tanımlama olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yukarıda zikrettiğimiz sanat târiflerine uygun olarak sanat ile meşgul olan, sanatsal alanlarda üretim yapan kişiye “sanatçı” denir. Sanatçı, ince duygulara sahip, son derece hassas özel bazı nitelikleri bulunan insandır. O, çevresinden aldığı işaretlerin ruhunda bıraktığı izleri duygularıyla yoğurup anlaşılır, ahenkli, güzel bir ifade ve üslup içinde sunabilen kimsedir (Can ve Gün, 2009: 6).

Bir eserin, sanat eseri olarak değerlendirilmesi nasıl mümkün olacağı konusunda düşünürlerin çeşitli değerlendirmeleri bulunmaktadır. Herhangi bir nesnenin sanat eseri olarak değerlendirilebilmesi için, o eserin insan tabiatında mevcut güzeli fark edebilme ve güzellikten haz duyma melekesini ortaya çıkartıp harekete geçirmesi gerekir. Bir masa, sandık veya bir yapı eğer muhatapta estetik beğeni uyandırmıyor ise, sanat eseri olarak değerlendirmek mümkün olmamaktadır.

Üretiminde kullanılan malzeme o eserin sanat eseri olarak tanımlanmasına yetmemektedir (Can ve Gün, 2009: 5-6).

Sanat bir perdeleme olduğu kadar görmenin veya karşılaşmanın üretimi veya kendisidir. Sanat diğer ifade tarzları gibi şeyleri düzenlemekte ve onlara anlam vererek ortaya konulmaktadır. Sanatın gerçekliği taklit ettiğini söylemek bu yüzden ona haksızlık etmektir. Platon felsefesinden bu yana sanatın kopya usulünden bir taklit değil, gerçekliğe karşı bir yorum olduğu söylene gelmektedir. (Farago, 2006: 42)

Öte yandan İslâm sanat eserleri ile Avrupa temelli (Batı) sanat eserlerini birbirinden ayıran en temel farklılık, İslâm sanatının, üzerine inşa edildiği inanç temelleri ve meşkin öneminden ötürü gelenekten kopmayı reddetmesi iken, Rönesans süreciyle birlikte Avrupa sanatının köklerinden yani geleneğinden kopmasıdır.

Özet olarak sanatın temel özelliklerine baktığımızda,

- Sanat, “güzel” olanı arayıştır,
- Sanatın dili evrenseldir,
- Sanat eseri sanatçısının hayat algısının ve felsefesinin yansımalarını barındırır.

İbn Haldun Mukaddime adlı eserinde sanatlardan bahsederek kendi analizlerini aktarmıştır. İbn Haldun, “Medeniyette tedavül etmekte ve dolaşmakta olan emeklerin çok oluşu sebebiyle insan nevi içindeki sanatlar çoktur, haddi hesabı yoktur. Ancak bunlardan bir kısmının medeniyet içerisinde mevcudiyeti zaruridir veya konu itibariyle önemli ve şerefli dir.” İbn Haldun zarûrî olduğunu düşündüğü sanatları şu şekilde sıralar: Çiftçilik, bina inşaatı, terzilik, marangozluk ve dokumacılık. Konusu şerefli ve önemli olan sanatlar: Ebelik, kitabet, sahaflık, mûsikî ve tıp. Mûsikî, sesler arasındaki nisbetlerden ibaret olup onlardaki güzelliği kulaklara izhâr eder. Tıp, mûsikî ve kitâbet büyük hükümdarlara münasebet tesis etmeye, üns ve halvet meclislerinde bulunmaya sebep olur (İbn Haldun, 2011: 729).

İbn Haldun’un (ö. 1406) bu evrensel tanımlamalarında, başka dinî fikirlere, sanat çalışmaları ve gruplandırmalarına yer vermektedir. İslâm sanatı ve Batı (Avrupa) sanatı ayrımı şeklinde iki farklı ayırım da bu analizlerden bir tanesidir. Bu konuda farklı düşüncelere sahip düşünürler bulunmaktadır. ‘İslâm Sanatı’ tanımlamasını hatalı bulan düşünürler vardır. Bu düşünürlere göre on dört asırlık bir geçmişe ve

Uzakdoğu'dan İspanya'ya kadar çok geniş bir coğrafyaya sahip İslâm dünyasının yaptığı tüm sanat eserlerini ortak bir sanat içinde mütâlaa etmek oldukça zordur. İslâm'ı kabul etsin ya da etmesin fethedilen topraklarda yaşayanların sahip oldukları farklı sosyokültürel özellikler ve sanatsal birikimler, İslâm'ın yayıldığı veya komşu olduğu farklı coğrafyalarda kurulmuş eski medeniyetlerin etkileri ile farklı coğrafyalardan mevcut farklı malzeme ve iklim koşulları sanat eserleri arasındaki birliği, benzerliği olumsuz yönde etkilemiştir (İbn Haldun, 2011: 7).

Yukarıda zikrettiğimiz görüşün aksine İslâm toplumlarındaki sanat ve estetiğin, sadece toplumsal ve târihî bir kökene dayandığını iddia eden görüşler de bulunmaktadır. Genellikle oryantalistlere ait olan bu görüşlere göre sanat icrasında dinî bir referans yer almamaktadır. Örneğin Mimar Sinan'ın icra ettiği sanat değerlendirilecek olunduğunda bu görüşe göre dinî bir referansa ait bilgiye ulaşılamayacağı iddia edilmektedir (Tartı, 2015: 37).

Seyyid Hüseyin Nasr bu görüşü eleştirmekte ve İslâm sanatının başvurduğu tek kaynağın Kurân-ı Kerîm olduğunun altını çizmektedir. Nasr'a göre İslâm sanatının kökeni, toplumsal yapıya ait ya da bir tarih ürünü olarak görülmemeli, bizzat İslâm'ın dünya görüşüyle birlikte, etkileri doğrudan kutsal İslâm vahyiyle ilişkilendirilmelidir. Nasr'a göre; İslâm sanatı ve İslâm vahyi arasındaki nedensel ilişki Kur'an'da emredildiği biçimiyle Allah'ı tefekkür etme ve bu sanatın tefekkür ettirici doğası arasındaki ilişki üzerinden değerlendirilmektedir. İslâmi ibadetin nihâi amacı 'Allah'ın anılması'dır. Bu sanat ve İslâm ibadeti arasındaki ilişki, Müslüman bireylerin ve toplumun hayatında gerek ses ile gerekse görsellik ile estetik bir doğaya sahip olarak yer alan İslâm sanatının oynadığı rol arasındaki organik ahenk tarafından teyit edilmiştir (Nasr, 1992: 12).

'İslâm sanatı' başlığı altında değerlendirilen bütün sanat eserleri İslâm'ın yansımalarını taşımaktadır. İslâm dininin kitabı olan Kur'an-ı Kerim'de geçen "Allah her şeyi güzel yaratmıştır" (Secde/7) ayeti ve İslâm dinin peygamberi Hz. Muhammed'in "Şüphesiz ki Allah güzeldir, güzeli sever." (Müslim, İman, 1/93; İbn Mâce, Dua, Bâb 10) hadis-i şerifi, İslâm sanatının icracı ve yorumlayıcılarında temel çıkış noktasını oluşturmuştur. "İslâm sanatı" ifadesi de bu bakımdan çok geniş bir coğrafyayı kapsamakta ve bu genişlik de ortak kültür ve medeniyetin ifadesi olarak

anlaşılmaktadır. Nitekim hat, mûsikî, tezhip vb. İslâm sanatları bu geleneğin inanç ve hassasiyetlerinin yansımasıdır.

İslâm coğrafyasında geniş bir alana yayılmış olan müzik, topluma birçok açıdan katkı sağlaması amacıyla aktif olarak hayatın her alanında icra edilmiş ve bu sanatın icracıları toplumun seçkin bireyleri arasından seçilerek yetiştirilmiştir. Bu bölgelerde yetişen müzikle ilgili yazılar kaleme alan âlimler sadece nakledilen birikimle yetinmeyip, bu ilmi yüzyıllar boyu gerek nazariyat gerekse icra düzeyinde daha ileriye taşımışlardır.

İlk nazarî bilgilerden günümüze kadar gelen bu bilgilerin anlaşılabilmesi için sistemin en baştan bir bütün olarak algılanması gerekmektedir. Aksi takdirde sadece kâğıt üzerindeki bilginin açıklanması sûretiyle meşk ile intikal eden tecrübenin anlaşılabilmesi mümkün değildir. Mesela, Türk mûsikîsinde “makam” kavramının tanımlanmasındaki görüşlerin açıklanabilmesi için IX. Yüzyılın başlangıcından itibaren konuyu ele alıp, mevcut olan kuramın nasıl doğduğunu anlamak gerekmektedir.

Bu bağlamda çalışmamızın amacı IX–XVI. Yüzyıllar arasında örneklem olarak belirlenmiş olan temel eserler arasındaki farklılıkları tespit ederek sistem ve yöntem açısından değerlendirmektir. Bu amaca yönelik problem durumu ve problem cümleleri şu şekilde sıralanabilir:

1. Günümüzde bir sanat dalı olarak nitelendirilen müzik, İslâm düşüncesinde ilmî olarak nasıl bir noktada konumlandırılmıştır?
2. İlmî, kültürel, genetik, politik ve coğrafi yapı, İslâm düşüncesinde müziğin temellendirilmesinde ne ölçüde etkili olmuştur?
3. Edvârlarda müziğin nazarî olan ve nazariyâtın dışında kalan boyutu hangi şekillerde ele alınmıştır?
4. Edvâr geleneğine aktarım esnasında nasıl bir dönüşüm yaşanmıştır?
5. Edvârlar ve mûsikî risâlelerinde müziğin nazarî olan ve nazariyat dışında kalan konular ele alınırken ne tip farklılaşmalar görülmektedir?
6. Edvâr geleneğinde mihenk taşı olarak görülen edvârların diğer edvârlara etkisi ne olmuştur?

7. Edvârlar genel olarak hangi konular üzerinde yoğunlaşmıştır?
8. Edvârlara Batı'dan yapılan tercümelerin etkisi hangi oranda olmuştur?

Çalışmamızın ana eksenini, IX. Yüzyıldan XVI. Yüzyıla kadarki mûsikî nazariyatı kitapları oluşturmaktadır. Bunlar, mûsikî konularını sistemli ve düzenli şekilde ihtiva eden, özgün ve dönemine nazârî açıdan yenilikler katan eserleridir. Bu eserlerden Arapça ve Farsça olanlar öncelikle ikincil kaynaklardaki tercümeleri üzerinden taranmış olup, gerekli noktalarda birincil kaynaklara ait nüshalara başvurulmuştur.

Belirlenen temel eserler Kindî'nin *Mûsikî Risâleleri*, Fârâbî'nin *Kitab'ul-Mûsikâ'l-Kebîr* adlı eseri, İbn Sînâ'nın *Şifâ/Mûsikî* adlı kitabı, İbn Zeyle'nin *el-Kâfî fî'l-Mûsikâ*'sı, İhvân-ı Safâ'nın *Risâle-i İhvânu's-Safâ*'sı, Urmevî'nin *Kitâbü'l-Edvâr ve Şerefiyye* risâlesi, Şîrâzî'nin *Dürretü't-Tâc*'ı, Kâşanî'nin *Kenzü't-Tuhaf*'ı, Merâğî'nin *Câmiu'l-Elhân*, *Makasıdu'l-Elhân* ve *Şerhu'l-Edvâr*'ı, Müstevfî'nin *Kitâb-ı Fârsî fî fenni'l-elhân*'ı, Yûsuf Bin Nizâmeddîn Kırşehrî'nin *Risâle-i Mûsikî*'si, Hızır bin Abdullah'ın *Risâle-i Mûsikî*'si, Evbehî'nin *Mukaddimetü'l-Usûl*'ü, ve Seydî'nin *Matla*'ıdır.

Araştırmamızın Seydî'nin eseri ile sınırlandırılmasının sebebi, klasik eserler olarak nitelendirdiğimiz eserlerin dışında görüşlere yer vermesidir. Bu eser hem muhtevâ açısından hem de konuları işleyişi ile ilgili hususlarda kendinden önce kaleme alınmış eserlere göre farklılık arz etmektedir. Örneğin Seydî'den önce kaleme alınmış eserlerde dizilerin, cinslerin ve makamların sayıları burçlar, yıldızlar ve tabiat unsurlarının sayılarına göre sabit olarak yer alırken, ilk defa Seydî'nin *Matla*' adlı eserinde bu yaklaşımın dışına çıkılarak, bu ilişkilendirmenin de ötesinde daha fazla sayıda içerik yer almaktadır. Bu farklılığından dolayı Seydî'nin eserini 'klasik' olarak nitelendirilen temel eserler arasında saymayan görüşler de bulunmaktadır.

Çalışmamızda sistem ve yöntem açısından değerlendirmelerin gerçekleştirilebilmesi ve farklılıkların ortaya konulabilmesi için, belirlenen edvârlar ve mûsikî risâlelerinde bulunan konu dizinleri ve döneme ait ipuçları vermesi açısından yazarların kısa biyografileri sonraki bölümde anlatılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

İSLÂM MÛSİKÎ DÜŞÜNCESİNE TEMEL OLAN ESERLER VE MÜELLİFLERİ

1.1 TERCÜME HAREKETLERİ, EDVÂR GELENEĞİNİN ÖNEMLİ MÜELLİFLERİ VE ESERLERİ

VIII. yüzyılda İslâm coğrafyasında başlayan tercüme hareketleri; hâkim olunan toprakların çok geniş bir alanı kapsaması, hızlı yayılması ve kültürel çeşitliliği tanıma çabası sonucu ortaya çıkmıştır. Avrupalı veya Ortadoğulu İslâm felsefesi tarihçilerinin genel görüşlerine göre İslâm felsefesinin ortaya çıkışı, Yunan felsefesi metnlerinin tercümeleri vasıtasıyla, İslâm dünyasına aktarılması sonucu olduğu kabul edilmektedir. Bu kabule göre İslâm felsefesi kadim birikimin Arapçaya tercüme edilmesi ile doğmuştur (Alper, 2012: 24).

Bu metinlerin başında III. yüzyılda yazılmış olan Aristoksenos'a ait 'Elementa Harmonica', Öklid'e ait 'Sectio Canonis', Geresalı Nikomakhos'a ait 'Enchiridion', Batlamyus'a ait 'Harmonica', MÖ. III. Yüzyılda yazılmış olan ve Aristides Quintilianus'a ait 'De Musica' olarak zikredilebilir (Can, 2001: 8).

Esasen bu tercüme faaliyetleri bir meydana geliş olarak değil, İslâm coğrafyasında hâlihazırda mevcut olan altyapıya bir katkı olarak değerlendirilmelidir. Birçok ilim dalında tercüme edilen eserlerin söz konusu dönemde İslâm coğrafyasında bulunan ilmî seviye üst düzey olmalıdır ki, bu ihtiyacın hâsıl olduğu görülebilmüş ve ilim insanları tarafından bu yük taşınabilmiştir. Nitekim tercüme faaliyeti birebir çeviriyle gerçekleştirilememektedir. Her ilim dalında yetkin ve terminolojiye hâkim kişiler tarafından muhitler oluşturulmuş olmalıdır. Tarih boyunca bu düşüncemizi destekleyen bir sürecin var olduğu görülmektedir. Aynı zamanda tercüme hareketlerinin gerçekleştirildiği yıllarda 'tercüme' kelimesinin tam karşılığının 'çeviri' anlamı taşıyıp taşımadığı hususu da tartışmalıdır. Bu çeviriler için klasik eserlerde 'tahvil' ya da 'nakil' kelimelerinin de eşanlamlı olarak kullanılmasından dolayı kanaatimize göre bütün ilim dallarında gerçekleştirilen bu faaliyetlerin birebir çeviriden ibaret olamayacağı görüşü hâkimdir.

Müslüman âlimlerin sadece tercüme yapmakla kalmadığı, bu tercümeler sayesinde kadim bilgiyi anlamaya çalıştığı, bu mirası kullanarak özgün bir bilgiye dönüştürdüğü ve güncel büyük sistemler kurarak döneme ait üstün başarılarla imza attığı bilinmektedir (Alper, 2012: 37). Bunun bir örneği tercüme faaliyetlerinin baş aktörü olan Kindî'nin "ilk İslâm filozofu" olmasıdır. IX. yüzyılda tercüme hareketlerinin öncüsü Kindî'nin (ö.873) öğrenci halkası tarafından Yeni Eflatunculuğun iki temel metni olan Aristoteles'in *Metafizik* ve *Gökyüzü Üzerine* adlı eserleri, Yunanca'dan Arapça'ya tercüme edilmiştir. Bu ilmî halka kozmoloji, psikoloji, metafizik ve teolojiye dair birçok önemli Yunanca metni de Arapça'ya tercüme etmiştir (D'ancona, 2007: 11-33).

Süreci; tercüme edilen bu müzik eserlerinin başlangıç noktası olarak kabul edilen Pisagor'un müzik matematiğini keşfetmesiyle yazdıklarından itibaren meşk ile kuşaktan kuşağa aktarılan icraya ait tecrübelerin harmanlanması şeklinde değerlendirmek mümkündür. Başlangıçta sadece ilmî bir gelenek şeklinde kaleme alınan müziğin yazılı kaynakları, daha sonraki dönemlerde 'edvâr' (daireler) adı verilen daha gelişmiş eserlere dönüşmek suretiyle kuramsallaştığı sonucuna ulaşabiliriz. Bu eserler, dönemden döneme meşk ile aktarılmakta olan hafızaya ek olarak nazarî bilgilerin sistematik olarak günümüze ulaşmasını sağlaması açısından önem arz etmektedir. Bu kuramsal eserler, makam dizilerini sonsuz döngüleri ifade eden daireler üzerinde göstererek anlatması sebebiyle 'edvâr' olarak adlandırılmıştır.

Geçmişte Ulûm-u Riyâziyye (matematik bilimlerinin dört şubesinden biri) olarak adlandırılan 'ilm-i şerîf' tavsifiyle yüceltilen mûsikînin nazariyâtı, ameliyâtı, sazları ve saz yapımı, bestekârları, icracıları, hatta psikoloji ve kozmolojisi üzerine Arapça, Farsça ve Türkçe çok sayıda edvâr ve mûsikî risâlesi yazılmıştır (Tanrıkorur, 2003: 34). Ayrıca mûsikî nazariyâtını gerek müstakil olarak, gerekse eser içerisinde bölüm olarak konu edinmiş olanları da bulunmaktadır. Bu geleneğin temel eserleri olarak addedebileceğimiz eserlerin kronolojik bir listesi müellifleri ile birlikte tablo halinde aşağıda verilmiştir.

Tablo 1: IX- XVI. yy. Temel Mûsikî Nazariyatçıları ve Eserleri.

MÜELLİF	ESER ADI	YÜZYIL
İBRÂHİM EL-MEVİLÎ (ö.804)	-	9
İBN CÂMÎ' (ö.808)	EL- Mİ'ETÜŞ'Ş-ŞAVTÎ'L-MUHTÂRE – (Antoloji)	9
İSHAK EL-MEVİLÎ (ö.866)	1- KİTÂBÜ'L-EĞÂNÎ ELLETÎ ĞANNÂ BÎHÂ İSHÂK, 2- KİTÂBÜ'L-İHTİYÂR MİNE'L-EĞÂNÎ Lİ'L-VÂSİK, 3- KİTÂBÜ EĞÂNÎ'İ MA' BED, KİTÂBÜ'N- NEĞAM VE'L-ÎKÂ', 4-KİTÂBÜ'R-RAKS VE'Z-ZEFN, KİTÂBÜ'L-KİYÂN, KİTÂBÜ KİYÂNİ'L-HİCÂZ, 5-KİTÂBÜ AHBÂRİ TUVEYS, KİTÂBÜ AHBÂRİ 'AZZETÜLMEYLÂ, 6-KİTÂBÜ AHBÂRİ SA'İD B. MİSCÂH, 7-KİTÂBÜ AHBÂRİ HUNEYN EL-HİRÎ, KİTÂBÜ AHBÂRİ'D-DELÂL, 8-KİTÂBÜ AHBÂRİ MA' BED VE'BNİ SÜREYC VE EĞÂNÎHİMÂ, 9-KİTÂBÜ AHBÂRİ'L-ĞARİZ, KİTÂBÜ AHBÂRİ MUHAMMED B. 'Â'İŞE, 10-KİTÂBÜ AHBÂRİ'L-EB CER, 11-KİTÂBÜ AHBÂRİ'L-MUĞANNÎN EL-MEKKİYYÎN, 12-KİTÂBÜ'L-EĞÂNİYYÎ'L- KEBİR.	9
KİNDÎ (ö.866)	1- KİTÂBÜ'L-A'ZAM Fİ'T-TE'LÎF. 2- RİSÂLE FÎ NİSEBİ'Z-ZAMÂNİYYE. 3- RİSÂLE FÎ SİNÂATİ'L-AKVÂLİ'L-ADEDİYYE. 4- RİSÂLE FÎ HUBR SİNÂATİ'T-TE'LÎF. 5- KİTÂBÜ'L-MUSAVVİTÂTİ'L-VETERİYYE MİN ZÂTİ'L-VETERİ'L-VÂHİD İLÂ ZÂTİ'L-AŞRÂTİ'L-EVTÂR. 6- RİSÂLE FÎ'L-LUHÛN VE'N-NAĞAM ELLEFEHÂ Lİ-AHMED İBN MU'TASİM. 7- MUHTASARÜ'L-MÛSİKÂ FÎ TE'LİFİ'N-NEGAM VE SAN'ATİ'L-ÛD ELLEFEHÂ Lİ-AHMED İBN MU'TASİM. 8- RİSÂLE FÎ ECZÂ HUBRİYYE FÎ'L-MÛSİKÂ. 9- RİSÂLE FÎ'L-MEDHAL İLÂ SİNÂATİ'L-MÛSİKÂ. 10- RİSÂLE FÎ KİSMETİ'L-KÂNÛN.	9
İBNÜ'L-MÜNECCİM (ö.912)	1- KİTÂBÜ'N-NEĞÂM 2- RİSÂLE FÎ'L-MÛSİKÂ	10
FÂRÂBÎ (ö.950)	KİTÂBU'L- MÛSİKÂ'L-KEBİR, KİTÂBU'L-ÎKÂ'ÂT	10
YUSUF EL-HARİZMÎ (ö.997)	MEFÂTİHÜ'L-ULÛM	10
İHVÂN-I SAFÂ	RİSÂLE-İ İHVÂNU'S-SAFÂ (RİSÂLE-İ MÛSİKÎ)	10,11
İBN SÎNÂ (ö.1037)	1-CEVÂMÎÜ'L-MÛSİKÎ,2- KİTÂBÜ'N-NECAT, 3-DÂNİŞNÂME-İ ALÂÎ	11
İBN ZEYLE	EL KÂFÎ FÎ İLMÜ'L-MÛSİKÎ	11
ABDULLAH EL-HİNDÎ (1131'de hayatta)	MAKÂLE FÎ İLMİ'L-MÛSİKÎ(1131)	12
NİŞÂBÛRÎ(ö.?)	RİSÂLE-İ MÛSİKÎ	12
FAHREDDİN RÂZÎ (ö.1209)	CÂMİÜ'L-ULÛM	13
HASAN B. AHMED B. ALÎ EL-KÂTİB (ö.?)	KEMÂLÜ EDEBİ'L-ĞİNÂ	10,11 (h.625)
EFDALUDDİN-İ KÂŞÂNÎ (ö.667)	RİSÂLE-İ MÛSİKÎ	13

SAFİYÜDDİN URMEVÎ (ö.1294)	1- KİTABÜ'L-EDVÂR 2- ŞEREFİYYE	13
NASIRUDDİN TÛSÎ (ö.1274)	RİSÂLE FÎ MÛSİKÎ	13
(ANONİM)	KEŞFÜ'L-HUMÛM	13,14
(ANONİM)	MÛCMİLÜ'L-HİKME	13,14
KUTBÜDDİN MAHMUD ŞİRAZÎ (ö.1311)	DÜRRETÜ'D-TÂC	14
EMİR HÜSREV (ö.1325)	1- RESÂİLÜ'L-İCÂZ-I HÜSREVÎ'nin ikinci risâlesi içinde bulunan "İNŞİÂB USUL VE FURÛ-İ MÛSİKÎ adlı bölüm.	14
MUHAMMED AMULÎ (ö.1350?)	NEFÂYİSÜ'L-FÜNÛN	14
MÛBAREK ŞAH (ö.?)	ŞERH-İ EDVÂR	14
HASAN KAŞÂNÎ (ö.?)	KENZÜ'T-TUHAF	14
TABİB FAHREDDİN MUHAMMED HOCENDÎ (ö.?)	ŞERH-İ KİTÂBÜ'L-EDVÂR	14
LÛTFULLAH SEMERKANDÎ (ö.?)	ŞERH-İ KİTÂBÜ'L-EDVÂR	14
HATİP EL-ERBİLÎ (ö.1331)	1- URCÛZETÜ'L-ENGÂM 2- CEVÂHİRÜ'N-NİZÂM FÎ MÂ'RİFETİ'L-ENGÂM	14
SELAHADDİN HALİL SÂFEDÎ (ö.1362)	RİSÂLE FÎ İLMİ'L-MÛSİKÂ	14
YAHYA KÂŞÎ (ö.?)	ŞERH-İ EDVÂR (1375)	14
ABDÜLKÂDİR MERÂĞÎ (ö.1435)	1- CAMİÜ'L-ELHÂN, 2- MAKÂSİDÜ'L-ELHAN 3-ŞERH-İ EDVÂR	15
ANONİM	RİSÂLE FÎ FENNİ'L-ELHÂN	15
BEDRİ DİLŞAD	MURADNÂME	15
YUSUF KIRŞEHRÎ	RİSÂLE-İ MÛSİKÎ	15
HIZIR BİN ABDULLAH	RİSÂLE-İ MÛSİKÎ	15
AHMEDOĞLU ŞÛKRULLAH (ö.1476)	RİSÂLE-İ MÛSİKÎ	15
FETHULLAH ŞİRVÂNÎ (ö.1486)	1- MECELLE FÎ'L-MÛSİKÎ 2- TERCÜME-İ EDVÂR	15
ABDÜLAZİZ BİN ABDÜLKÂDİR MERÂĞÎ (ö.?)	NEKÂVETÜ'L-EDVÂR	15
LAZİĞÎ MEHMED ÇELEBÎ (ö.1500?)	1- ZEYNÜ'L-ELHÂN 2-RİSÂLETÜ'L-FETHİYYE	15
ALİŞAH BİN HACI BÜKE (EVBEHÎ) (ö.1500)	MUKADDİMETÜ'L-USÛL	15
BENÂÎ (ö.?)	RİSÂLE DER MÛSİKÎ (1512)	15

ABDURRAHMAN NÜREDDİN CÂMÎ (ö.1492)	RİSÂLE-İ MÛSİKÎ	15
ANONİM	TERCÜME-İ EDVÂR	15
MAHMUD BİN ABDÜLAZİZ (ö.?)	MAKÂSİDÜ'L-EDVÂR	15
SEYDÎ	MATLA'	16

Yukarıdaki tabloda çalışmamıza ait literatür taramaları sonucunda ulaştığımız temel eser listesinin kronolojik sıralaması yer almaktadır. Bu eserlerin bir kısmı önceki dönemlerde yazılan eserlerde yer alan konuları birebir nakletmektedir. Diğer bir kısmı ise özgün içeriğe sahip olup tezimizin muhtevasına ilişkin olanlar bu eserlerden müteşekkildir. IX. yüzyıldan günümüze dek devirden devire farklı yorumlarla nazariyatçılar tarafından çeşitli eserler kaleme alınmış olup, XIX. yüzyılın sonuna kadar edvâr adı altında eserler meydana getirilmiştir. Bu eserlerin edvâr olarak adlandırılmasının gerekçesi makam ve usullerin daire figürleri şeklinde anlatılmasıdır. Dâiresel hareket İslâm ilim geleneğinde “Allah’tan geldik ve yine O’na döneceğiz” âyeti kerîmesinin ilime yansımış halidir.

Edvârlara ulaşılabilirlik açısından bakıldığında 1852 yılı öncesine kadar yazılan edvârların el yazması olmasının, bu nazarî bilgilerin geniş kitlelere yayılmasını önlediği görülmektedir. Dolayısıyla edvârlardan kısıtlı sayıda kişiler istifade edebilmiştir. XIX. Yüzyılın ikinci yarısında müziğin nazarî yönüyle ilgili çalışmalar yoğunlaşarak, kitap ve makale türünde yayınlar artmıştır. Bu dönem ‘müziksel bilgilendirme dönemi’ olarak adlandırılabilir bir dönemin başlangıcıdır. Bu süreç konuyla ilgili farklı ve zıt düşünceleri meydana getirmiş ve yeni sorular gündeme gelmiştir (Akdoğan, 1993: XI).

Çalışmamızın kapsamını oluşturan söz konusu Edvâr ve Mûsikî Risâleleri, müziğin temellendirilmesi açısından kaleme alınan en önemli eserler olarak karşımıza çıkmaktadır. Nazarî ve irfanî olarak İslâm düşüncesinde müzik üzerine yapılan sistem incelemeleri, IX. Yüzyılda Kindî (ö. 873) ile başlayıp XV. yüzyılın ünlü müzik bilgini Abdülkâdir Merâgî (ö. 1435) ile büyük ölçüde değişmiş ve gelişmiştir. Abdülkâdir Merâgî, dönemin ilim geleneğinin bir uzantısı olarak riyâzî ilimleri konu eden

kitapların içerisinde yer verilen mûsikîyi, özgün bir çalışma haline getirmiş ve üzerine birçok eser kaleme almıştır. Kendinden önceki dönemde yaygın olduğu şekliyle Yunan tercümelerinden alıntılarla oluşturulan müzik literatürünü ileri bir boyuta taşıyan Merâgî, astronomi, matematik, tıp, biyoloji ilimlerini mûsikî ile birleştirip farklı fikirler ortaya koymuştur. Bu noktadan hareketle İslâm düşüncesinde müziğin temellendirilmesine ilişkin çalışmalarından hareketle Merâgî'yi, Edvâr geleneğinde milat olarak kabul etmek ve ondan önceki ve sonraki dönemi iki başlık halinde değerlendirmek mümkündür.

Bu bağlamda çalışmamızda Kindî, Fârâbî, İhvân-ı Safâ, İbn Sînâ, İbn Zeyle, Safiyüddin Abdülmümin Urmevî, Kutbüddîn Şîrâzî, Hasan Kâşânî, Abdülkâdir Merâgî, Yûsuf Bin Nizâmeddîn Kırşehrî, Hızır bin Abdullah, Alişah b. Hacı Büke ve Seydî'ye ait olan eserlere yer verilecektir. Bu eserleri belirlerken dönemleri itibariyle belirli hususlarda farklılık arz eden, nakil bilgiden ziyade özgün bir muhtevaya sahip olan temel eserler üzerinden değerlendirmelerde bulunulacaktır. Bu değerlendirmelerden önce mevzu bahis olan âlimlerin hayatlarına ve özelliklerine değinilecektir. Zira sistem ve yöntem üzerinden metinsel analizler yapabilmek için müelliflerin yaşantılarına dair bilgiler de önem arz etmektedir. Sonraki bölümde çalışma evrenimizde bulunan müelliflerin eserlerinin muhtevası ile ilgili bilgiler aktarılacaktır.

1.1.1 Kindî

İslâm felsefe tarihinde filozof ünvanıyla anılan ilk kişi Ebû Yusuf Ya'kûb b. İshâk el-Kindî'dir. Kadî Sâ'id tarafından aktarılan bilgiye göre Kindî çocukluğunu Kûfe'de geçirerek ilk tahsilini burada almıştır. Kaynaklardan hareketle tahmini olarak 70 yaşına kadar yaşadığı düşünülmektedir. Kindî'nin doğum tarihi kesin olarak bilinmemekle beraber küçük yaşta babasını kaybettiği bilgisinden hareketle yaklaşık olarak yıl hesaplaması yapılmaya çalışılmıştır (Turabi, 1996: 25).

Abbasî Devleti'nin başkenti olan Bağdat, o dönemlerde ilmin vatanı ve âlimlerin durak yeri konumundadır. Bağdat'a yerleşen Kindî ilmi, zekâsı ve çalışkanlığı sayesinde kısa süre içerisinde şöhret olmuştur. Bilhassa Halife Me'mun (813-833) zamanında sarayda düzenlenen din, dil, ilim ve felsefe alanlarındaki

tartışmalara ve sohbetlere katılmış, onun takdirini kazanarak Beytu'l-Hikme'de bulunan mütercimler kadrosuna girmiştir. Yazdığı eserlerinin bir kısmını Ahmed b. Mu'tasım'a (833-842) ithaf ederek, onun soruları üzerine kaleme aldığı bilinmektedir. 'Muhtasaru'l-Mûsîka' isimli mûsikî risâlesinde bunlardan birisidir (Turabi, 1996: 26).

Kindî, ilâhiyat ve edebiyat yanında teorik ve pratik ilim dallarının hepsiyle ilgilenmiş, felsefeden tıbbâ, matematikten astronomiye, optikten meteorolojiye, psikolojiden ahlâka ve kimyâdan mûsikîye varıncaya kadar her alanda eser vermiştir. Kindî'ye kadar ilim Süryânî bilgin ve mütercimler eliyle temsil edilmekte iken, onun sayesinde bu temsil el değiştirmiştir. Külliyyatlarının sayısı toplam 277'yi bulmaktadır (Kaya, <https://islamansiklopedisi.org.tr/Kindî-yakub-b-ishak#1>, 16.10.2018). Kindî Aristo'nun felsefî yaklaşımına çok iyi hâkim olmakla birlikte düşüncelerini özgün bir tarzda geliştirmiştir (Kaya, <https://islamansiklopedisi.org.tr/Kindî-yakub-b-ishak#1>, 16.10.2018).

Kindî'nin yaklaşık 270'e yakın eseri bulunmakla birlikte, eserlerinin çoğu kayıptır. Takipçilerinden İbn Nedîm ve onun takipçisi Kıftî eserlerini tasnif etmiş olup, 17 gruba ayırmıştır. (1) Felsefe, (2) Mantık, (3) Aritmetik, (4) Küresel, (5) Mûsikî (6) Astronomi, (7) Geometri, (8) Gök Cisimleri, (9) Tıp, (10) Astroloji, (11) Mantık ve Münâzara, (12) Psikoloji, (13) Siyaset, (14) Meteoroloji, (15) Boyutlar, (16) İlk şeyler, (17) Bazı Metal, Kimyasal Türler (Ehwany ve Yüksel, 1990: 24). Kindî'nin birçoğu kayıp olmakla birlikte, İbnü'l-Nedîm'den aktarılan bilgiye göre 241, İbnü'l-Kıftî'dan aktarılan bilgiye göre 224 ve İbn Ebî Usaybi'a tarafından aktarılanlara göre ise 281 eseri bulunmaktadır (Turabi, 1996: 32).

İslâm kültür ve medeniyetiyle birlikte birçok mûsikî nazariyatı eseri kaleme alınmış olup, bu konuda günümüze ulaşan ilk eserin Kindî'ye ait olduğu bilinmektedir (Turabi, 1996: IV).

Kindî'nin mûsikî eserlerinin bir kısmı günümüze dek ulaşmamıştır. Toplamda bilinen 10 mûsikî risâlesi vardır. Bunlardan biri yarım olmak suretiyle 4 tanesi günümüze ulaşarak üzerine çalışmalar yapılmıştır (Turabi, 1996: 38).

IX. yüzyılda Kindî'nin ilk çalışmalara yapmış olduğu en büyük katkı, meydana getirmiş olduğu tasniflendirmedir. Kendisinden önceki filozoflara göre farklı ve daha

ayrıntılı olan bu tasnifte mûsikî matematik disiplininin içerisinde astronomi, geometri ve aritmetiğin yanında yer almaktadır (Kaya, 2002: 28-29).

Kindî, müziği antik yunan geleneğine uygun olarak doğa bilimleri ve doğaüstü bilimler arasında bir ‘ara bilim’ olarak tanımlamıştır. Kindî’ye göre müzik; insan, yaratım gücü ve yaratıma kaynaklık eden unsurlar arasında ilişki kurarak, evrendeki düzenin oluşmasını destekleyen bir yapıdadır (Güray, 2017: 52-53). Bu tasniften hareketle Kindî, İslâm dünyasında ilk kez müziği ayrı bir alan olarak görerek kurallarından bahseden ilim adamı olarak görülebilir. Bu hususta kendisinden sonra bu ilimle ilgilenecek olan Fârâbî ve İbn Sînâ’ya ilham verecektir.

Kindî eserlerinde aralıklar, perdeler, diziler, makamlar, geçişler, cinsler, kompozisyon ve melodik yapı türleri konuları üzerine yoğunlaşmıştır. Kindî ebced harflerini kullanmak sûretiyle İslâm âleminde nota yazısını oluşturarak bir ilki de gerçekleştirmiştir (Turabi, 1996: 41-42).

Kindî’nin risâlelerindeki konu başlıkları şöyledir:

- Eb’âd (Aralıklar)
- Tellerin Akordu Ve Germe Kuvveti, Uzunlukları, Tam Aralığın Akordu, Tam Dörtlü Aralığın Akordu, Notaların Sayılarla Temsili
- Çift Oktav Üzerinde Notaların Yerleri
- El-Cem’u’l-Muttasıl Ve El-Cem’u’l-Munfasıl
- Kullanılan Notaların Sayısındaki Sebep, Değişmeyen Notaların Sayısı, Değişken Notaların Sayısı, Değişken Notalardaki Sebep
- Notaların Adlandırılması: Mefrûda Notası, Nota Adlarındaki Sebep
- Diziler, İki Oktavdaki Nağmelerin Sayısı, Bileşik İki Oktavdaki Notaların Sayısı, Bir Oktavdaki Notaların Sayısı, Nitelik İtibariyle Notaların Sayısı
- Melodiler
- İntikâlât – İstihâlât (Geçişler)
- Cinsler
- Kompozisyon
- Melodik Yapı Türleri
- Ebced Harfleri İle İlk İsimlendirme 12’li Ses Sistemi Pisagor

1.1.2 Fârâbî

X. yüzyıl mûsikî nazariyatçılarından olan Ebu Nasr Muhammed b. Muhammed Tarhan b. Uzluğ el-Fârâbî Türkistan'ın Fârâb şehri (bugünkü Kazakistan sınırları içinde eski bir şehir olan Otrar) yakınlarındaki Vesiç'te doğmuştur. İbnü'n Nedim filozofun Horasan bölgesindeki Fâryâb'da doğduğunu kaydetmesi bir yanlış anlama sonucu olmuştur. Doğum tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte yaklaşık 258 (871-72) olduğu düşünülmektedir. Kesin olarak bilinmemekle birlikte önce Buhara, Semerkant, Merv ve Belh gibi kendi bölgesinin ve İran'ın önemli ilim ve kültür merkezlerini ziyaret edip daha sonra Bağdat'a varmıştır (Kaya, <https://islamansiklopedisi.org.tr/Fârâbî#1> 19.12.2018).

Fârâbî, Kindî tarafından İslâm dünyasında başlatılan felsefi harekete ve şekillendirmiş olduğu Meşşâî akıma, kendi inanç ve kültürünün temelini oluşturan ulûhiyet, nübüvvet ve mead akîdesinin yanı sıra Eflâtun ve Yeni Eflatunculuk'tan aldığı bazı unsurları da katarak eklektik bir sistem kurmuştur. İslâm dünyasındaki etkisinden dolayı Aristo'dan sonra "Muallim-i Sâni" unvanıyla anılmıştır (Kaya, <https://islamansiklopedisi.org.tr/Fârâbî#1>, 19.12.2018).

Fârâbî eski Grek felsefesini yorumlayarak geliştirmiş, İslâmiyet ile Platon ve Aristo felsefelerini uzlaştırmaya çalışmıştır (Can, 2001: 9). Kaynakların birçoğunda ameli olarak mûsikîye vakıf biri olduğu belirtilmektedir. Ancak bu ilmi kimden tahsil ettiği konusunda bir bilgi bulunmamaktadır (Jebrini, 1996: 9). Fârâbî mûsikî nazariyatını Aristo, Themistius, Aristoksenos, Öklid ve Batlamyus gibi âlimlerin Arapça'ya tercüme edilen eserlerinden tanımıştır (Jebrini, <https://islamansiklopedisi.org.tr/Fârâbî#2-mûsikî>, 21.12.2018). Mûsikî alanında Muallim-i Evvel olarak bilinmektedir. Mûsikîye hem icra hem de nazariyat anlamında hâkimdir (Rızvanoğlu, 2007: 4). Onun, mûsikîye dair görüşlerinde sayıları ön plana çıkaran Pisagor ve Platon ekollerinin etkisinden daha çok Aristoteles'in öğrencisi olan ve duyuma önem veren Aristoksenos'tan etkilendiği söylenebilir (Rızvanoğlu, 2007: 5).

Müelliflere göre Fârâbî yüzü aşkın sayıda risâle yazmıştır. Eserleri genellikle felsefe ve mantık ağırlıklı olup, matematik, geometri, edebî, hitâbet ve mûsikî gibi muhtelif konulardadır (Jebrini, 1996: 10). Ancak Fârâbî'nin birçok eseri günümüze ulaşmamıştır. Mûsikîye dair günümüze ulaşan eserleri; *Kitâbu'l-Mûsika'l-Kebîr*, *Kitâbu İhsâ'i'l-Îkâ'ât*, *Kitâb-ı fî'l-ikâ'at*'dır (Jebrini, 1996: 11). Bu eserlerin dışında *İhsâ'ü'l-'ulûm* adlı risâlesinde mûsikî konusuna yer vermiştir. Eserinde mûsikî, melodilerin çeşitleri, nasıl terkip edildikleri, daha tesirli olmaları için ne gibi özelliklere sahip bulunmaları gerektiğini bilmeye yarayan bir ilim şeklinde târif edilmiştir. Fârâbî'ye göre mûsikî müşahede ve uygulama yolu ile öğrenilerek, matematiğin kapsamında bulunan bir ilimdir (Jebrini, <https://islamansiklopedisi.org.tr/Fârâbî#2-mûsikî>, 21.12.2018).

Fârâbî, mûsikî eserlerinde ise özellikle ilk olarak enstrümanlar ile ilgili detaylı incelemelere yer vermek sûretiyle ses fiziği esaslarını incelemiştir (Jebrini, 1996: 14).

Fârâbî, *Kitabu'l-Mûsika'l-Kebîr* adlı eserinde şu konu başlıklarına yer vermektedir (Turabi, 2015: 758):

- 1. Kitap: 1.Mûsikî Sanatına Giriş
 - a. Makale: Lahin ve mânâsı, Mûsikî sanatının özellikleri, Lahin yapma kefiyyeti, Lahinlerin telif ve icra etme şekli, Lahinlerin icralarını birine uyumlu hâle getirme, Lahinlerin çeşitleri ve gayesi, Lahinlerin menşei, Enstrümanlar ve menşei, İcranın meşki, Teorik bilgiler, (Bu ilmin) ilkeleri.
 - b. Makale: İnsan için daha doğal olan lahinler; Lahinlerdeki nağmelerin yeri ve önemi, tizlik pestlikte doğal tabakalar, Lahinlerin temelini oluşturan unsurlar, Özet olarak bu'dların sayıları, Bu'dların bölünmesi ve sayıları, ud sazı üzerinde doğal nağmelerin elde edilmesi, Kavi ve leyyin cinsler, Fazla'nın (Küçük mücennep) ve Taninin yarısı ile olan fark, Bu sanatın teorik ilkelerin tanımları, İcra için gereken on kural. Uyumluluk, Teorik ilkelere giriş, Bu'dlar arasındaki rakamsal ilişkiler, Aralıkların birbiriyle terkip edilmesi, Bir aralığın diğer bir aralığa bölünmesi, Bir aralığı diğer bir aralıktan çıkartma.

- 2. Mûsikî Sanatı

a. Birinci Fen Mûsikî Sanatının İlkeleri

1. Makale: Cisimlerde Ses ve nağmenin oluşumu, Seslerin tizlik pestlik sebepleri, Nağmelerin tizlik ve pestlik'den oluşan farklılıkları, iki nağme arasındaki aralıklar ve türleri; telin bölünmesi ile elde edilen aralıkların sayısı, Oktav, Çift oktav ve Dörtlü aralıklar, oktavdan dörtlünün çıkartılması, Oktav + beşli aralığı, beşli aralığı, beşliden dörtlünün çıkartılması, Oktavdan beşlinin çıkartılması, Oktav + dörtlü aralığı, tanini aralığı, dörtlüden tanini aralığının çıkartılması, Dörtlünün iki katı, Oktav + dörtlünün iki katı, Aralıkların uyumluluğu ve uyumsuzluğu, Ekleme ve çıkarma ile ortaya çıkan aralıkların sayıları, ikiye katlanarak ortaya çıkan aralıklar, eklenme ile ortaya çıkan aralıklar, Bölünme ile ortaya çıkan aralıklar, çıkartma ile ortaya çıkan aralıklar, pest taraftan art arda olan nağmelerin sayıları, Dörtlünün Eb'ad-ı Lahniyye'ye (tanini, mücenneb ve bakiyye) bölünmesi, cinsler ve sınıfları, leyyin cinsler, Kavi cinsler,

2. Makale: Dörtlüye bölünen aralıklar, Cem-i tam (oktav) aralığı, Cem-i tam içerisindeki dörtlü aralığın başı ve sonu (bir oktav içerisinde bulunan dörtlüler), değişen ve değişmeyen cem-i tamlar, Cem-i tam'da nağmelerin tertibi ve isimleri, munfasıl cem-i tam'da nağmelerin mertebeleri, muttasıl cem-i tam'da nağmelerin mertebeleri, oktav + dörtlü cem'inde vustâ'ya (Y nağmesi) bitişik (komşu) olan üç nağme, cem'-i tam'da aralıkların türleri ve tekrarlanan cinsler, Cem'lerde tabakalar, Munfasıl ve Muttasıl cem'lerin aralıkları ve 15 tabakası, Çeşitli tabakalarda nağmeler ve bu'dların terkiibi ve birleştirilmesi, Cinslerin birbirleriyle terkiibinden hasıl olan nağmelerin sayıları, Çeşitli cem'lerin birbirleriyle terkiibleri, İntikale (Geçiş) giriş, İkâ ve Türleri, İkâ zamanları, Nağmeler cinsler ve cem'lerin icra edildiği eski aletlerin (enstrümanların) vasıfları, Nazariyat hususundaki son söz.

b. İkinci Fen Meşhur Aletler ve Üzerindeki Nağmeler

1. Makale: Meşhur aletler üzerinden nağmelerin elde edilmesi, ud, dört telli ud üzerinde uygulanan cem'ler, ud üzerinde icra edilen bu'dlar ve birbirleriyle ilişkileri, ud perdeleri üzerindeki nağmeler ve sayıları, Perdeler üzerindeki nağmelerin uyumlulukları, Ud tellerinin basit (meşhur) akordu, udun karmaşık akordları.

2. Makale: Tanbur, Bağdat tanburu, Bağdat tanburunun perdeleri arasındaki uyumlu ve uyumsuz aralıklar, Bağdat tanburunun meşhur akordu, Bu akorda göre perdelerin yerleri ve sayıları, Bağdat tanburunun yaygın

olmayan akordlar, Bağdat tanburunun günümüzdeki icra tarzı, Bağdat tanburu üzerinde cinslerin aralıklarının elde edilmesi ve tertibi, Horasan tanburu, perdeleri ve akort şekilleri, üzerinde icra edilen cinsler ve aralıkları ve aralıkların tertibleri, mizmar, mizmardaki nağmelerin tizlik ve pestlik sebepleri, mizmarın uzunluğu deliklerin fiziki yapısı ve bunun nağmeler ile ilişkisi, çift mizmarın kullanımı, kullanılan meşhur mizmar ve ud nağmeleri ile kıyaslaması, sürnây ve ud nağmelerinin birbiriyle kıyaslanması, rebab ve perdelerinin yeri, Rebabın meşhur akordu, mi'zef ve mutlak tellerinin nağmelerinin ayırt edilmesi, Mutlak tellerin nağmelerini zi'l-meddeteyn (iki tanini) aralığına sıralanması, mutlak tellerin nağmelerini zi'l-meddeteyn (iki tanini) olmayan aralıklara sıralanması.

c. Lahinlerin Unsurları

1. Makale: Nağmelerin isimleri, sayıları, uyumluluk ve uyumsuzlukları, geçişler ve lahinlerin temelleri, îkâlar ve türleri, meşhur ârap îkâları.

2. Makale: Seslerin keyfiyeti, ünlü harfler ve ünsüz harfler, harflerin unsurları ve ikâdaki karşılıkları, güfte çeşitleri, besteleme ve sözleri nağmeler ile eşleştirme, nağme ile dolu (memlûv) lahinler ve nağmesiz (fârîğ) lahinler¹, usûllü lahinler ve bu lahinleri sözler ile eşleştirme, lahinlerin gâyesi ve insan nefsi üzerindeki tesiri.

1.1.3 İhvân-ı Safâ

Abbasî Devleti'nin sonlarına denk gelen ve dinî, siyasi ve felsefî çekişmelerin fazla olduğu bir dönemde, felsefi ve ilmî çalışmaların, dinî ve ahlâkî gayretleriyle birlik ve beraberlik, kardeşlik, yardımlaşma ve dayanışmayı öne çıkararak İslâm toplumunu fikri bakımdan yeniden şekillendirmek arzulayan gizli bir felsefe cemiyetidir (Çetinkaya, 2002: 524). X. yüzyılda Basra'da ortaya çıkmıştır (Uysal, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ihvan-i-safa>, 03.02.2019).

İhvân-ı Safâ topluluğunun kurucularının kimler olduğu, ne zaman ve nerede ortaya çıktıkları, sürdürmüş oldukları faaliyetleri nerede ve ne kadar sürdürdükleri, İslâm toplumunun hangi kesiminden oldukları gibi meseleler yüzyıllarca tartışılmıştır. Risâlelerinde dahi topluluk mensuplarının isimleri geçmemektedir. Temel ilkeleri

¹ Burada neğme ile kastedilen eserin sözünün bulunmadığı aranağmelerdir.

çalışmalarında gizlilik olup, bilimsel meseleleri tartışmak için toplantılar yapmaktadırlar. Bu toplantılara kendi mensupları olmayan kişiler katılamamaktadır. Risâlelerde dinden kozmolojiye, psikolojiden metafiziğe, astronomiden matematiğe kadar bilgiler yer almakta olup, ansiklopedik bir mahiyeti bulunmaktadır (Uysal, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ihvan-i-safa>, 03.02.2019).

Risâlelerinde birçok konuya yer veren İhvân-ı Safâ, sanatla ilgili spesifik görüşlerini beşinci, yedinci ve sekizinci risâlelerinde dile getirmiştir. “Mûsikî” hakkında yazdığı risâle ise beşinci risâle olup, ses ve nağmeleri düzenleme sanatı bilimine giriş olarak görülmektedir (Eren, 2017: 81).

Risâlelerinde matematik ve mûsikîde Pisagor’un, geometride Öklid ve Nikomakhos’un, ahlakta Sokrates’in, metafizikte Platon’un, mantık, fizik ve biyolojide Aristoteles’in, astronomide Batlamyus’un, din felsefesinde Fârâbî’nin ve tasavvufta Yeni Platoncuların etkisi görülmektedir (Meçin, 2014: 436).

İhvân-ı Safâ risâlelerinde seslerin taksimi, milletlerin kendine has mûsikî zevkleri, seslerin fiziksel özellikleri, seslerin sayılarla alakası ve oranları, seslerin vücudun organlarıyla ile olan ilişkisi ve enstrümanların yapımlarıyla ilgili konular yer almaktadır (Çetinkaya, 1995: 88).

İhvân-ı Safâ risâlelerinde yer alan konular aşağıda listelenmiştir.

- Hâkimlere Göre Müzik Sanatının Aslı
- İşitme Duyusunun Sesleri Duyma Niteliği
- Seslerin Uyumu Ve Uyumsuzluğu
- Mizaçların Seslerden Etkilenmesi
- Makamların Esasları Ve Kanunları
- Duruşlar
- Sazlar ve Bunların Düzene Konulması (İslâhı)
- Ud Tellerinin Akordu
- Gezegenlerin Hareketlerinin Ud Nağmeleri Gibi Nağmeleri
- Bir Sanat Olarak Söz (Kelâm)
- Organların Mûsikî Prensipleri ile Uyumu
- Yıldızların Nağmelerinin Hakikati

- Arap Mûsikîsi Ve Nağmeleri
- Dörtlükler Üzerine Bir Fasil
- Şarkı (Mûsikî) Perdelerinden Başka Perdeye İntikal Üzerine (Göçürme)
- Fiozofların Mûsikî Hakkındaki Görüşlerine Dair
- Nağmelerin Te'sirlerindeki Farklılıklar

1.1.4 İbn Sînâ

Batı dünyasında ‘Avicenna’ (filozofların prensi) olarak bilinen Ebu Ali b. Hüseyin Abdullah b. Sina, İslâm Âleminde İbn Sînâ künyesiyle tanınmaktadır. Yaklaşık 370 (980-81) yılında Buhara yakınlarında Efşene köyünde doğmuştur. Hayatı ve eserleri konusundaki bilgiler öğrencisi Ebû Ubeyd el-Cüzcânî'ye yazdırdığı otobiyografisi sayesinde nettir. Edebiyat, akaid, fıkıh, felsefe, astronomi vb. gibi alanlarda ilim tahsil etmiştir. Günümüze ulaşan 250 eseri bulunmaktadır. Mûsikî ilmini kiminle tahsil ettiği bilinmemektedir. Ancak İhvân-ı Safâ ve Fârâbî'den etkilendiği görülmektedir (Turabi, 2002: 15-17).

Orta Çağ âlim ve düşünürleri tarafından kendisine “eş-şeyhü'r-reîs” unvanı verilmiştir. Batı'da genellikle “filozofların prensi” olarak nitelendirilmektedir. İbn Sînâ olağanüstü bir zekâyâ sahip olup, küçük yaşta bu özel durumu dikkat çekmiştir. Önce Kur'ân'ı ezberlemiş; dil, edebiyat, akaid ve fıkıh öğrenimi görmüştür. Ayrıca babasından geometri, aritmetik ve felsefe konusunda ilk bilgilerini almış olup, Mahmûd el-Messah'tan Hint aritmetiği okumuştur. Ardından fizik, metafizik ve diğer felsefî konular üzerine çalışarak felsefenin bütün disiplinlerine dair donanım kazanmıştır. Sonrasında tıp tahsiline başlamıştır (Alper, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ibn-sina>, 12.01.2019).

Kindî ile başlayan İslâm felsefe geleneğinin zirve ismi olan İbn Sînâ Fârâbî'den çok etkilenmiştir (Alper, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ibn-sina>, 12.01.2019). Fârâbî'nin müzik anlayışını devam ettirmiş ve Fârâbî'nin temel yaklaşımlarını kabul ederek üzerine ilaveler yapmış ve kendi teorisini oluşturmuştur. Ayrıca müziğin İslâm felsefesinde de öncelikli tutulması gerektiğini savunmaktadır. Her ne kadar müziği felsefî bir zeminde anlamlandırmayı kabul etse de, teoride müziği

anlamak için Pisagor'un oranları üzerinden sayılarla bir yaklaşımda bulunması gerektiği anlayışına da sahiptir. Ayrıca müziği "birbirleriyle uyumlu olup olmadıkları yönünden sesleri ve bu sesler arasına giren zaman sürelerini, bir melodinin nasıl kompoze edildiğinin bilinmesi amacıyla araştıran matematiksel bir ilimdir." şeklinde tanımlamasından İbn Sînâ'nın da müziği matematik ilimleri arasında kabul ettiği anlaşılmaktadır (Turabi, 2004: V-VIII). Tanımdan görülmektedir ki, ona göre müzik iki temel alanı kapsamaktadır. Bunlardan birincisi, kompozisyon olup notanın yani seslerin doğrudan hallerinin incelenmesi, ikincisi ika (ritim) yani seslerin aralarına giren sürelerinin incelenmesidir. İbn Sînâ'ya göre her iki araştırma alanı da diğer bazı ilimlerin ilkelerini esas almaktadır. Bu ilimler aritmetik ve fiziktir. Nadiren de olsa zaman zaman geometrinin ilkelerinden istifade edilir. Müzik ilminde fiziğin yer almasının sebebi müziğin konusu olan sesler, frekanslar, sesin güçlü veya pes olması, enstrümanlar ve özellikleri gibi konuların fiziksel olmasıdır. Aritmetik ilkeleri ise müzik ilminin konusunda ilişen şekil, oran ve hesaplamalar açısından dâhil olmaktadır (Alper, 2019: 139).

İbn Sînâ, Fârâbî ile benzer biçimde Pisagor ve İhvân-ı Safâ'nın iddia ettikleri gibi gök cisimlerinin müzikal veya müzikal olmayan herhangi bir ses üretmediğini düşünmektedir. Müzik ile gök cisimleri arasında ilişki kuran düşünceden tamamen uzak olduğunu belirtmektedir (Turabi, 2004: V-VIII). Bu ilişkilendirme ile ilgili olarak ikinci bölümde bahsi geçtikçe açıklamalar yapılacaktır.

Mûsikîde İbn Sînâ'ya ait konu başlıkları şöyledir:

- Riyâzî İlimlerin Üçüncü Dalı Olan Mûsikî İlmi
- Mukaddime
- Mûsikî Ve Sesin Tanımı; Sesin Tizlik Ve Pestliğinin Sebepleri
- Uyumlu Ve Uyumsuz Aralıklar
- Birinci Sınıf (Aslî) Uyumlu Aralıklar
- İkinci Sınıf (Bedelî) Uyumlu Aralıklar
- Aralıkların Birleşmeleri Ve Ayrılmaları
- Aralıkların Tad'îfi (İkiye Katlanma) Ve Tensîfi (İkiye Bölünme)
- Cins Ve Türlerine Ayrılması

- Cinslerin Sayısı
- Kavî Cinsler
- Leyyin (Yumuşak) Aralık Cinsler
- Cem' (Dizi)
- İntikal (Geçiş)
- Müzikal Sesler (Ritmik)
- İkâ'nın Dil İle Taklîdi
- Muvassal Ve Mufassal Türlerinin Sayısına Dâir
- Dörtlüler, Beşliler, Altılılar
- Şiir Ve Vezinleri
- Beste; Enstrümanlar Ve Onların Durumları
- Kompozisyon
- Mûsikî Âletleri

1.1.5 İbn Zeyle

Kaynaklarda adı Ebu Mansûr el-Hüseyin b. Muhammed b. Ömer b. Zeyle olarak geçmektedir. Hayatı ve doğum tarihi ile ilgili elimizde kısıtlı bilgi bulunan İbn Zeyle, İsfahan'da doğmuş ve yaşamıştır. İbn Sînâ'nın talebelerinden olan İbn Zeyle'nin, İbn Sînâ'nın eserlerini şerh ve telhis ederek, onun düşüncelerinin yayılmasına katkı sağladığı bilinmektedir. İbn Zeyle, riyâziyyât uzmanı, filozof, edîb ve mûsikî nazariyecisi olarak bilinmektedir. İsfahan'da 440/1048 tarihinde vefat etmiştir (Görgün, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ibn-zeyle>, 12.04.2019).

İbn Zeyle, *El-Kâfi Fi'l-Mûsîka* adlı eserinde aşağıdaki konulara yer vermektedir:

- Müziğin Târifi
- Sesin Oluşumu ve Sebepleri
- Sesin İnsan Ruhunda Etkisi
- Uyumlu ve Uyumsuz Nağmeler
- Aralık Çeşitleri
- Cins ve Çeşitleri

- Aralıkları Toplama ve Ayırma
- Cem‘
- İntikal/Geçiş
- İkâ
- İkâ Çeşitleri
- Lahinlerin Telifi
- Lahin Çeşitleri
- Mûsikî Aletleri
- Udun Akort Edilmesi
- Ney

1.1.6 Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî

Safiyüddin Abdülmümin b.Yusuf b. Fâhir el-Urmevî 1216 yılında bir görüşe göre Bağdat'ta, kendi zamanında yaşayan âlimlerin tesbitine göre ise Urumiye'de doğmuştur. Çeşitli ilimleri tahsil etmiş olup özellikle mûsikî nazariyatı ve icrası konusunda devrinin en üstün âlimi olmuştur (Uygun, 1996: 18-19).

İbn Sînâ döneminden Urmevî dönemine kadar olan 200 yıllık dönem mûsikî çalışmaları açısından karanlık bir dönem olup o döneme ait bugüne ulaşan bir eser bulunmamaktadır (Arslan, 2007: 5).

Urmevî Mûsikî nazariyatı ile ilgili iki eser yazmıştır. Bunlar;

- Kitâbu'l-edvâr
- Er-Risâletü'ş-şerefiyye'dir.

Şerefiyye'nin girişinde "Eski Yunan filozoflarının ortaya koyduğu metod üzere ancak onların ve onlardan sonrakilerin eserlerinde bulamadığım faydalı bilgiler ekleyerek yazdığım niseb-i te'lîfiyye'ye dair bir risâledir." şeklinde eseri hakkında bilgi verilmektedir (Arslan, 2007: 21).

Mûsikî nazariyatçısı olmasının yanısıra virtüöz seviyesinde bir icracı olup, bestekâr ve enstrüman mûcididir. Doğu kaynaklarında olduğu gibi doğu mûsikîsi hakkında çalışan batılı araştırmacıların eserlerinde de önde gelen birkaç nazariyeciden

biri olmuştur. Eserleri kendisinden sonraki döneme de kaynak teşkil etmiştir (Arslan, 2007: 387).

Safiyyüddin el-Urmevî mûsikîde yeni bir dönem başlatmış olup, Kindî, Fârâbî, İbn Sînâ gibi âlimlerin, ilkçağ Yunan nazariyatçılarının mûsikî sistemi ile ilgili eserlerini tercüme etmek yerine yaşayan mûsikî üzerinde çalışmıştır. Bir sekizlik aralığı (oktav) on yedi ses aralığına bölmüş ve kendi sistemini oluşturmuştur. Perdeleri ifade etmek için ebced sistemine göre harflendirmeler yapmıştır. Onun mûsikî sistemi sonraki dönemlerde etkisini sürdürmüş olup, on üçüncü ve on beşinci yüzyıllarda Türk-İslâm dünyasında yapılan nazarî mûsikî çalışmalarında belirleyici olmuştur (Uygun, <https://islamansiklopedisi.org.tr/safiyyuddin-el-Urmevî> 01.11.2018).

Makamların sistemli bir şekilde ele alınarak isimlendirilmesi ilk olarak Safiyyüddin'in *Edvâr*'ı ve *Şerefiyye*'sinde görülmektedir. Şerefiyye'de dörtlü ve beşlilerde altmış üç dizi tertip etmiş olup bunlardan on sekiz makam dizisi çıkarmış ve bunlar içerisinde de on iki tanesinin dizilerini on yedi perdeye göçürerek cetveller halinde göstermiştir. 15. Yüzyıl sonrasına kadar bu tasniflerde ve isimlendirmelerde ciddi bir değişiklik bulunmamaktadır. Ancak günümüzde Safiyyüddin'in verdiği makam isimleri tam olarak bilinmemektedir (Arslan, 2007: 388).

Urmevî'nin iki eserinde bulunan ortak konu başlıkları aşağıda verilmiştir: (Arslan, 2007; Uygun, 1999).

- Nağmelerin Tizlik Ve Pestliğinin Açıklanması
- Desatînin Kısımları
- Ebâd (Aralıklar)'ın Ölçüleri
- Mütenâfir (Kulağa Hoş Gelmeyen) Seslerin Sebepleri
- Mülâyim (Kulağa Hoş Gelen) Seslerin Açıklanması
- Devirler Ve Oranları
- İki Telin Oranlanması Hükümü
- Ud Tellerinin Düzeni Ve Seslerin Çıkarılması
- Meşhur Devirler
- Devirlerin Nağmelerinin Ortak Sesleri
- Devirlerin Tabakaları

- Ud'da Alışılmamış Akordlar
- Usullerin Devirleri
- Nağmelerin Etkileri
- Uygulamanın Başlangıcı

1.1.7.Kutbüddîn Şîrâzî

634 (m.1236) yılında Şîraz'da dünyaya gelmiştir. İlk hocası babası olup, babasından din, tasavvuf ve tıp ile ilgili dersler almıştır. On dört yaşındayken babası vefat etmiştir. Babasının vefatı sonrasında, onun hastanedeki görevine (göz hekimliği) tayin edilmiştir. Bu görevi sırasında ilmî çalışmalara devam etmiş, dönemin önemli isimlerinden dersler almıştır. On yıl sonra ise görevinden istifa ederek kendini tamamen ilmî çalışmalara adanmıştır. İlim için Merâğa, Horasan, İsfahan gibi merkezlere giderek önemli şahsiyetlerden dersler almıştır. 17 Ramazan 710'da (7 Şubat 1311) Tebriz'de vefat etmiş olup, vasiyetine binâen Çerendâb Kabristanı'nda Kadı Beyzâvî'nin yanına defnedilmiştir (Şerbetçi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/kutbuddin-i-sirazi>, 25.11.2018).

Nasîrüddîn Tûsî'nin en ehemmiyet gösterdiği öğrencilerinden olmayı başarmıştır. Ancak aldığı ilmin kendine yetmediğini fark etmesiyle birlikte ilmî göçlerine devam etmiştir. Tûsî'den ileri düzey astronomi, matematik ve felsefe öğrenmiştir. Ancak hocasından ayrılması sonrasında Tûsî tarafından eleştirilmiş olsa da kendisi hocası hakkında olumsuz yorumlarda bulunmamıştır. İlmî gezilerinin duraklarından biri Anadolu olmuştur. Konya'ya gelmesiyle birlikte Mevlânâ ile özel bir ilişki kurmuş ve kendisine hayran olmuştur. Kendisinin dostu ve mürîdi olmuştur. Konevî'nin ders halkalarına da katılarak, düşünsel ve ilmî anlamda kendisinden çok istifade etmiştir. Şîrâzî eserlerinde Konevî'den bahsetmemiştir. Ancak Konevî'nin hocası İbnü'l Arabî'den bahsederek, görüşlerine yer vermiştir. Kendisinin İbnü'l Arabî'den etkilenmiş olduğu görülmektedir. Şîrâzî üzerine yapılan araştırmalar onun hakkında iki ayrı görüşe sahiptir. Bir grup, onun İbnü'l Arabî sonrası İslâm felsefe geleneğinde bir köprü olduğunu düşünmekteyken, diğer grup ise buna

katılmamaktadır. Şîrâzî'nin sistemi Sühreverdi'nin öncelikle nelik (quiddity-mahiyet) önceliği denilen konuyu ifade edişinden almıştır (Keleş, 2014: XIX).

Şîrâzî'nin etkisini talebeleri devam ettirmiştir. Bu isimler, Kemâleddin el-Fârisî, Tâceddin Ali b. Abdullah et-Tebrîzî, Kutbüddin Muhammed b. Muhammed el-Büveyhi, Nizâmeddin en-Nîsâbûrî, Mahmûd b. Abdurrahman el-İsfahânî ve Adudüddin el-Îcî gibi isimlerdir (Şerbetçi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/kutbuddin-i-sirazi>, 25.11.2018).

Şîrâzî, mûsikîde ayrıntılı nota yazımı ve Urmevî'nin sistemi üzerinde yapmış olduğu yenilikler açısından önem arz etmektedir. *Dürretü't-Tâc li Ğurreti'd-Dibâc* adlı eserinin mûsikî bölümünde Urmevî'nin ses sistemi üzerine incelemelerde bulunmaktadır. Eserde yer alan konu başlıkları aşağıda verilmiştir:

Birinci Makale

- Birinci Fasıl: Sesin Tanımı Ve Son Dönemdeki İlim Erbâbının Bu Konudaki İtirazları Ve Onlara Cevaplar.
- İkinci Fasıl: Sesin Kulağa Ulaşma Zamanı
- Üçüncü Fasıl: Nağmenin Tanımı Ve Son Dönemdeki İlim Erbâbının Bu Konudaki İtirazları Ve Onlara Cevaplar.
- Dördüncü Fasıl: Seste Ve Özellikle Nağmelerde Tizlik Ve Pestlik Sebepleri.
- Beşinci Fasıl: Nağmelerin Âletlerden Meydana Gelme Keyfiyeti
- Altıncı Fasıl: Nağmelere İlişkin Bazı İlâve Özellikler.
- Yedinci Fasıl: Lahin'in Anlamı, Çeşitleri, Her Birinin Özelliği Ve Kullanım Yerleri
- Sekizinci Fasıl: Mûsikî Sınâati'nin Çeşitleri Ve Her Birinin Tanımı
- Dokuzuncu Fasıl: Nazarî Mûsikînin Konusu
- Onuncu Fasıl: Özet Olarak Bu İlmin Temelleri

İkinci Makale

- Birinci Fasıl: Sayılar Arasındaki Oranların Sınırlaması
- İkinci Fasıl: Nağmelerin Orantılarının Tellerin Bağlı Olduğu Hakkında

- Üçüncü Fasıl: Bu'dların Uyumluluğu Ve Uyumsuzluğunun Sebepleri
- Dördüncü Fasıl: Uyumluluğun Kemâli
- Beşinci Fasıl: Bu'd Ve Cem''in Anlamları Ve Uyumlu Olanlarının Bazı Uyumluluklarının Sebepleri
- Altıncı Fasıl: Özet Olarak Bu'dların Kısımları
- Yedinci Fasıl: Uyumluluk Açısından Bu'dların Mertebeleri
- Sekizinci Fasıl: Bu'dların İsimleri
- Dokuzuncu Fasıl: Bu'dların Kısımları Hakkında Detaylı İzah
- Onuncu Fasıl: Tüm Lahinler İçin Telin Mutlağından Tâ Telin Yarısındaki Noktaya Kadar Var Olan Nağmelerin Yeterli Olduğu Ve Diğer Tabakalarda Ve Oktavlardaki Nağmelere İhtiyaç Kalmayacağı Hakkında

Üçüncü Makale

- Birinci Fasıl: (Bu'dlarda) Ekleme Ve Çıkartma Ne Demektir? Kısımları Ve Uygulama Keyfiyeti
- İkinci Fasıl: Bu'dların Eşit Kısımlara Bölünmesi Ve Uygulama Keyfiyeti
- Üçüncü Fasıl: Zi'l-Erba Bu'dunun Lahnî Bu'dlarda (Tanini, Mücenneb Ve Bakiye) Bu'dlara Bölünme İçin Seçilmesinin Nedeni
- Dördüncü Fasıl: : Zi'l-Erba'nın Bölünmesi Ve Bölümlerin İsimlerinin Özet Olarak İzah
- Beşinci Fasıl: Zi'l-Erba'nın Üç Kısma Bölünmesi Hakkında Detaylı İzah
- Altıncı Fasıl: Zi'l-Erba'nın Dört Kısma Bölünmesi
- Yedinci Fasıl: Cinslerin Uyumluluk Mertebeleri
- Sekizinci Fasıl: Bunlardan (Cinslerden) Bazılarının Yaygın Olarak Kullanılması Ve Bazılarının Terk Edilmelerinin Sebepleri
- Dokuzuncu Fasıl: Zi'l-Hams'in Çeşitli Kısımlara Bölünmesi
- Onuncu Fasıl: Cinslere Ait Diğer Konular

Dördüncü Makale

- Birinci Fasıl: Oktav Ve Çift Oktavda Zi'l-Erba Ve Tanininin Çeşitli Tertibleri (Yer Alması, Dizilmesi) Ve Her Birinin İsmi

- İkinci Fasıl: Her Bir Cem'in Nağmelerinin Sayısı Ve İsimleri
- Üçüncü Fasıl: Cem'lerin Sınıfları Hakkında Detaylı İzah
- Dördüncü Fasıl: Bahir Ve Nev' Hakkında

Hâtime

- Birinci Fasıl: Udu Seçilmesinin Sebebi Ve Yapı Keyfiyeti
- İkinci Fasıl: Perdelerin Çıkartılması
- Üçüncü Fasıl: Perdelerin Orantılarının Bir Kısımının Anlatılması
- Dördüncü Fasıl: Bu Yedili Perdeye Göre Zikr Edilen Cinslerin Uddan Çıkartılması
- Beşinci Fasıl: Cemlerin Çeşitleri Ve Onların Uddan Çıkartılması
- Altıncı Fasıl: Pest Oktavda On Yedi Perdeden “Tabakat” Denilen Devirlerin Çıkartılması Ve Bu Tabakaların Benzerlikleri
- Yedinci Fasıl: Yaygın Akord Olmayan Tellerden Cem'lerin Çıkartılması
- Sekizinci Bölüm: Perde, Âvâz, Terkip Ve Şûbenin Aslı
- Dokuzuncu Fasıl: Perdelerin Birbirine Karışımı Ve Meşhur Makamlarla İlgili Sözün Devamı
- Onuncu Fasıl: Özet Olarak Bazı Perdelerin Tesiri
- Onbirinci Fasıl : İntikâlin (Nağmeler Arası Geçişlerin) Keyfiyeti Ve Kısımları

Beşinci Makale

- Birinci Fasıl: İkanın Hududu Ve İncelenmesi
- İkinci Fasıl: İkâ Zamanları Ve Çeşitleri
- Üçüncü Fasıl: İkâ Taksîmi
- Dördüncü Fasıl: Daireler Ve Elhan Arasındaki Durumlar
- Beşinci Fasıl: Genel Olarak Lahinlerin Ortaya Çıkışı
- Altıncı Fasıl: Bu Zamandakilerin (İcracıların) Kullanımlarına Göre Her Bir Perdenin Kullanım Amacı Hakkında
- Yedinci Fasıl: Ud Meşki
- Hâtime: Lahinlerin Nasıl İşaretler İle Kaydedileceğinin Keyfiyeti (Notasyon)

1.1.8 Hasan Kâşânî

Hayatı hakkında günümüze ulaşmış bir bilgi bulunmamaktadır. Kaleme aldığı *Kenzü't-Tuhaf* adlı eser yıllar boyu anonim olarak değerlendirilmiş olup eserin müellifi olarak yakın zamanda araştırmacılar tarafından içerisinde yer alan beyitlerin muhtevassından yola çıkılarak Hasan Kâşânî ismine ulaşılmıştır (Yıldız, 2011: 17).

Kâşânî *Kenzü't Tuhaf* adlı eserinde aşağıdaki konulara yer vermiştir:

- Mûsikî Sanatının Bütün Sanatlar İçindeki Üstünlüğü.
- Seslerin Tizlik-Pestlik Sebepleri,
- Tiz Ve Pest Sesler Arasındaki Armonik Orantının Uyum Sebebi
- Aralıkların (Eb'âd) Târifi
- Nağmelerde Dörtlü Aralığın (Cins) Ve Skalanın (Cem') Târifi
- Perdelerin (Desâtin) Sınıflandırılması⁹⁶
- Udun Târifi
- Ud Tellerinin Sınıflandırılması
- Parmakların Perdeler Üzerindeki Şeklinin Târifi
- Bu Sanatta Kullanılan Bir Kaç Terim
- Meşhur Devir İsimleri Ve Onların Ud Üzerindeki Açıklamaları
- Seslerin Açıklaması
- Son Zamanlarda Yetişmiş Yapımcılardan Udu Oluşturan Parçaların İsimleri
- Bu Sanattaki On İki Nağmenin İsimleri Ve Onların Özellikleri
- Mûsikîde Kullandığımız Bazı Nağmelerin Beyanı
- Îkâların Miktarı Ve Açıklaması
- Yedi Îkâ'nın Büyüklük Esasına Göre Sıralandırılması
- Udun Yapımı Ve Ölçüleri
- Gışek (İklîğ) Yapımı Ve Onarımı
- Rebab Yapımı Ve Onarımı
- Mizmar Yapımı Ve Onarımı
- Bîşenin Yapımı
- Çeng Yapımı Ve Onarımı
- Nüzhe Yapımı Ve Onarımı

- Kanun Yapımı Ve Onarımı
- Mugni Yapımı Ve Onarımı
- İbrişim (İpek) Teller Üzerine
- Bağırsak Teller Üzerine
- Mûsikîşinaslık Hakkında Öğütler
- Meclis Ve Yerlerin (Mehâfil) Âdâbı
- Güzel Hitab
- Sesi Açan Gıdalar
- Sesi Bozan Gıdalar
- Her Kavim İlk Olarak Ne (Hangi Perde) Çalıyorlardı
- Perdelerin Ruh Üzerindeki Tesirleri
- Her Perde Hangi Vakitte Tesirlidir
- Kompozisyon (Beste)

1.1.9 Abdülkâdir Merâgî

Bugün İran sınırları içerisinde yer alan Güney Azerbaycan'ın Merâğa şehrinde doğan Abdülkâdir Merâgî'nin kesin olamamakla birlikte doğum tarihinin, 1350-1360 yılları arasında olduğu düşünülmektedir. Çeşitli ilimlerin tahsilini görmüş olup Kur'ân hafızıdır. 1435'te Herat şehrinde olan büyük veba salgınında vefat etmiştir (Sezikli, 2007: 34).

Abdülkâdir Merâgî eserlerinde, kendisinden önce yaşamış âlimlerin fikirlerini isimlerini anarak verir. Daha sonra bu düşüncelere katıldığını veya katılmadığını beyan eder. Son olarak da bunu gerekçelendirir. Merâgî ilimler tasnifine göre eser yazan bir gelenek devrinde yaşamasına rağmen halefi olan Safiyyüddin'e uyarak sadece mûsikî hakkında kitap yazmış bir âlimdir. (Sezikli, 2007: 35-44).

Döneminin bütün makamlarına vukûfiyeti, birkaç yeni usûl tertip edecek ve bütün formlarda olağan üstü besteler yapabilecek düzeyde kabiliyeti, pek çok mûsikî aleti, özellikle ud çalmadaki mahareti ile dikkat çekmiştir. Döneminde nazariyeci, besteci ve icracı olarak şöhret kazanmıştır. Bu bakımdan Türk mûsikî tarihinin önde gelen birkaç sîmâsından biridir. Ressam, hattat, aynı zamanda Arapça, Farsça, Türkçe

şairleri olan bir şairdir. Tüm bunların yanında Kırâat ilminde söz sahibi bir hafızdır (Özcan, <https://islamansiklopedisi.org.tr/abdulkadir-i-Merâgî>, 20.10.2018).

Merâgî'nin altı eseri bulunmaktadır. Bunlar;

- *Kenzü'l-elhân*; Ebced notası ile yazılmış olup, kendi bestelerinden oluşmaktadır. Ancak esere henüz ulaşamamıştır.
- *Câmiü'l-elhân*; 1405'te kaleme alınmış olup, mûsikî nazariyatı ile ilgili olarak bir mukaddime on iki bab ve bir hâtimeden oluşan nazariyat kitabıdır.
- *Makâsidü'l-elhan*; 1418'de Herat'ta kaleme alınmıştır. Eser, bir mukaddime, on iki bab ve bir hâtimeden oluşmaktadır.
- *Risâle-i Fevâid-i 'Aşere*; Her biri ikişer fasıllık “fâide” adını verdiği on kısımdan müteşekkil bir nazariyat kitabıdır.
- *Şerh-i Kitâbü'l-edvâr*; Safiyyüddin Abdülmü'min Urmevî'nin *Kitabü'l-edvâr* adlı mûsikî nazariyatı ile ilgili kitabına yazdığı şerhtir.
- *Zübdetü'l-edvâr*; ilk defa Rauf Yekta Bey'in bir makalesinde adından bahsedilmiştir. Tahran'daki Sipehsâlar Kütüphanesi, Melik Kütüphanesi ve Millî Kütüphane'de birer nüshası mevcuttur (Özcan, <https://islamansiklopedisi.org.tr/abdulkadir-i-Merâgî>, 02.01.2019).

Bu eserler üzerine yapılan çalışmaların incelenmesi esnasında *Kenzü'l-elhân* ile ilgili dikkatimizi çeken ve önem arz eden bir husus bulunmaktadır. Merâgî günümüze ulaşan eserlerinde, konuların anlatımlarının son paragraflarına doğru işlenen konunun şerhi ve teferruatlı beyânının kısa şekilde anlatılmasının uygun olmayacağını belirtmekte ve konunun tamamının ayrıntıları için *Kenzü'l-elhân*'a müracaat edilmesi gerektiğinin altını çizmektedir. Bütün perdelerin, âvâzların ve şu'belerin karşılıklı ilişkileri, bütün cinslerin sınıfları, 91'li daireler topluluğunun tamamının aralarındaki ilişkiler, Bütün şed akordlar (âhenkler), okuyucunun başlangıç ve bitiş yerinin açıklanması hakkındaki bütün ayrıntılar, kendisinin bulduğu ikâların tamamı, Ramazan ayında kurduğu nevbetlerin şerhleri, darbları ve ayrıntıları gibi örneği artırılabilir birçok konuda *Kenzü'l-elhân*'ı işaret etmektedir.

Elimize ulaşan eserlerinde yer alan bu bilgiler ışığında *Kenzü'l-elhân*'ın Merâgî'nin en kapsamlı eseri olduğu ortaya çıkmaktadır. Diğer eserlerinin tamamında

işlenen konuların bazılarının ayrıntılarına dair *Kenzü'l-elhân*'a atıfta bulunması da bu eserin 'Merâgî'nin telif ettiği ilk eser' olabileceği kanaatini oluşturmaktadır. Nitekim Cemal Karabaşoğlu da *Makâsidü'l-elhân* üzerine yapmış olduğu doktora tezinde *Kenzü'l-elhân*'ın *Câmiü'l-elhân* ve *Makâsidü'l-elhân*'dan daha önce yazıldığıının anlaşılmakta olduğunu belirtmektedir (Karabaşoğlu, 2010: 28).

Merâgî'nin *Kenzü'l-elhân*'ı diğer eserlerini kaleme alırken tamamlamış olma ihtimali de göz önünde bulundurulmalıdır. Genel mevzuları diğer eserlerinde, ayrıntılı anlatımları ise *Kenzü'l-elhân*'da olacak şekilde kaleme almış olma ihtimali düşünülmelidir. Çünkü kendisi her kitabında ayrıntılar için *Kenzü'l-elhân*'a atıf yapmaktadır. Bu atıflardaki ifade tarzından hareketle eğer ilk önce *Kenzü'l-elhân*'ı yazdı ise diğer eserlerinde konuyu ayrıntılı bir biçimde anlatmayıp ilk eserinde ele alması yani önce en ayrıntılısını yazıp, sonra detay içermeyen eserler kaleme alması mantıklı bir şekilde açıklanamamaktadır. Çok güçlü bir ihtimal olarak; günümüze ulaşmayan bu eser zaman içerisinde Merâgî'nin kitap yazarken ayrıntıların ve eserlerin kendisi tarafından not edilerek biriktirilmesi ile kaleme alınmış olup son haline getirilememiş dahi olabilir. Bu husustaki kanaatimiz bunlardan ibarettir.

Merâgî'nin yazmış olduğu eserler, XV. yüzyıldan itibaren daha sonraki dönemlerde Osmanlı Devleti sınırları içerisinde kaleme alınan birçok mûsikî nazariyatı eserine etkide bulunmuştur. Bu bağlamda Merâgî'nin sistem üzerine geliştirdiği yenilikleri bir milad olarak düşünülmelidir.

Merâgî, Fârâbî ve Urnevî'nin mûsikî tanımlarını karşılaştırmıştır. Fârâbî'nin tanımının melodilerin uyumluluğunu içermediğini düşünür. Urnevî'de bu uyumun bulunduğundan bahsederek Urnevî'nin tanımını delillendirmektedir. Merâgî bu noktadan hareketle kendi mûsikî tanımını "Mûsikî, îkâ devirlerindeki bir devirde olmak kaydıyla şiirde toplanan uyumlu nağmeler topluluğudur" şeklinde yapmaktadır (Sezikli, 2007: 51).

Mûsikî ilmi için tellerin taksiminde matematiği dairelerde de geometriyi başlangıç kabul etmiştir. Bununla birlikte insanın yaratılışından gelen özelliklerin bu başlangıçta etkisi olduğunu düşünmektedir (Sezikli, 2007: 51).

Merâgî'nin *Câmiü'l-Elhân* adlı eserinde aşağıdaki konu başlıkları yer almaktadır: (Sezikli, 2007).

- Mûsikînin Târifi
- Mûsikî Sanatının Meydana Gelişi
- Mûsikînin Konusu
- Bu İlmin Başlangıcı
- Bu İlmin Amacı Nedir?
- Sesin Târifi
- Nağmenin Târifi
- Sesin Ve Nağmenin Kulağa Ulaşması
- Tizlik Ve Pestliğin Sebepleri
- Perdelerin Sâhib-i *Edvâr*'ın Yaptığı Yolla Sınıflandırılması
- Bakiyye Aralığının Orantısı Ve Miktarı İle Perdelerin Bölünme Yolları Ve Bunların Açıklanması
- Telin Küçük Parçalara Bölünerek Seslerin Yerlerinin Belirlenmesi Ve Bölümlerin Miktarının Anlaşıldığı Tek Tel Üzerindeki 17'li Nağmelerin Taksimi
- Aralıklar Ve Oranları
- Aralıkların Birbirine Eklenmesi
- Bazı Aralıklardan Bazılarının Ayrılması
- Aralıkların Yarılanma Kuralı
- Uyumsuzlugun Sebeplerinin Açıklanması
- Bazı Cinslerin Sınıfları, Bunların Oranı, Aralıkları Ve Sayıları
- Dörtlü Ve Beşli Aralıklarının Uyumlu Bölümlerinin Oluşturulması
- İkinci Tabakanın Bölümlerinin Birinci Tabakanın Cinslerine Eklenmesiyle Oluşan Dâirelerin Tertibi
- İki Telliler
- Üç Telliler
- Âd-ı Kadîm Denen Dört Telliler
- Âd-ı Kâmil Denen Beş Telliler

- Meşhur Dâireler İle Bunların Oran Ve Aralıklarının Zikri İle Ud Perdelerinden Çıkarılma Şekli
- Tabakaların Dâireleri Ve Bunların Kuralları
- Altılı Âvâzların Tayini, Ulemânın En İlerisinden Mevlânâ Kutbüddîn'in -Allah Onun Günahlarını Bağışlasın- Edvâr Sahibine –Rahmetullahi Aleyh- İtirazı Ve Tahkik Sonucu Bu Fakirin Onlara Verdiği Cevap.
- 24'lü Şu'beler Ve Bunların Seslerinin Tellerin Perdelerinden Çıkarılma Sekli
- Aralıkların Birbirine Benzerlikleri
- Dâirelerin Seslerinin Ortak Noktaları
- Büyük Aralıkların Tabakalarında Cinslerin Düzeni Ve Bunların Adetlerinin Zikri
- Tam Bir Skalada Benzerlerle Düzenlenen Her Bir Meşhur Dâirenin Anlatılması
- Uyumlu Seslerin Adlarının Arapça Ve Yunanca Zikredilmesi
- Perdelerin, Âvâzların Ve Şu'belerin İlişkileri
- Düz Ve Ters Perdelerin Zikri İle Alışılmamış Akortlar Ve Onun Titreşimlerinin Bulunması
- Bilinmeyen Akordların (İstihâb-ı Gayr-ı Mahûd) Anlatımı
- Udun Tellerinde Kaydırma (Tercî'ât) Yollarının Bulunması
- Benzeyen Ve Farklı Olanlardan Ud Tellerinin Perdelerindeki Güç Problemlerin Kuralları
- Gırtlaktan Okumanın Uygulaması İle Anlaşılması Kolay Ve Zor Terkiplerin Açıklanması
- Okuyuculugun Başlangıç Ve Bitis Yerinin Açıklanması
- İntikal
- Mûsikî Âletlerinin Adları Ve Mertebeleri
- Eskilerin İkâ Devirleri Yolu
- Bu Zamanda Kullanılan İka Devirleri
- Bu Fakîrin İcât Ettiği İkâ Devirleri
- Tasnîflere Dâhil Olma Kuralları
- Edvâr Nağmelerinin Te'siri

- Altı Parmak Ve Eski Kullanım Yolu
- Bu Fennin Uygulamalarında, Bu Fende Nevbetlerden, Basitlerden, Küllü'd-Durûb, Küllü'n-Nagam, Nesîd-i Arap, Amel, Pişrev, Ve Zahme Ve Hevâî'den Uygulamalı Tasnifler Yapmak
- Îkâsız Tablo Yolu
- Matla' Yolu, Seste Üçüncü Fasıl Yani Miyânhâne
- İcrâcıların Meclis Âdâbına Nasıl Riâyet Etmeleri Gerektiği
- Her Mecliste O Meclise Uygun Şeyleri Okuyup Söyleme
- Bu Fennin Egzersizleri
- Moğolların İcrâ Tarzı, Akortlarının Adları ve Ölçülükleri
- Bu Fennin Uygulayıcılarının İsimleri
- Udda Zevk Sahibi Dinleyicilerin Ağlamasına, Gülmesine Ve Uykuya Dalmasına Sebep Olan Şedler Ve Ezgili Okumaların Yöntemi. Ancak Bu Yöntem Çabuk Etki Etsin Diye Dinleyiciler Uygulayan Kişiyi Sınamamalı Ve Garazsız Olmalıdır.

1.1.10 Fahreddîn-i Müstevfî

Abdülkadir Merâgî ile aynı dönemde yaşayan Müstevfî, 868-1464 yılları arasında yaşamıştır. Mûsikîşinas, edib ve şair, riyaziyâta vâkıf ve döneminin tanınan şahsiyetlerinden olduğu bilinmektedir. Kaynaklarda Müstevfî'nin mûsikîden başka birçok ilme vâkıf olduğu geçmektedir. Bu ilimler, nücum, hey'et, hendese, felekiyyât, ulûm-i garîbe, şiir, hat ve inşâ ilimleridir.

Fahreddîn-i Müstevfî, kaleme aldığı *Kitâb-ı Fârsî fî fenni 'l-elhân* adlı eserinde aşağıdaki konu başlıklarını ele almaktadır: (Hosseini, 2021: viii)

- Dibâce
- Mukaddime
- Mûsikînin Târifi, Hudûdu Ve Konusu
- Nağme Târifi
- Nisbetler Ve Oranlar

- Tîzlik Ve Pestlik Sebepleri
- Nağamât-ı Şerif
- Birinci Fen
- Lahin Târifi
- Taksîm-i Desâtîn
- Bu'dlar
- Nağmelerin Bir Birine Benzetmesi
- Tanînî, Bakîyye Ve Mücenneb Bu'dlarının Meydana Gelmeleri
- Cem'ler
- Uyumluluk Ve Uyumsuzluk Sebepleri
- Birinci Tabaka, Zi'l-Erba' Ve Cinsler
- İkinci Tabaka, Zi'l-Hams
- Devirler
- Zi'l-Küllün Oluşumunda İki Zi'l-Erba' ile Bir Taninînin Terkibleri
- Birinci Tabaka (Zi'l-Erba') İle İkinci Tabakanın (Zi'l-Hams) Terkileri
- Birinci Tabakanın Birinci Kısmı İle İkinci Tabakanın Birinci Kısmı: Uşşâk
- Birinci Tabakanın İkinci Kısmı İle İkinci Tabakanın İkinci Kısmı
- Birinci Tabakanın Üçüncü Kısmı İle İkinci Tabakanın Üçüncü Kısmı
- Birinci Tabakanın Dördüncü Kısmı İle İkinci Tabakanın Dördüncü Kısmı
- Birinci Tabakanın Beşinci Kısmı İle İkinci Tabakanın Beşinci Kısmı
- Birinci Tabakanın Altıncı Kısmı İle İkinci Tabakanın Altıncı Kısmı
- Birinci Tabakanın Yedinci Kısmı İle İkinci Tabakanın Yedinci Kısmı
- Bahirler
- Edvâr Cetvelleri
- Meşhur Dâireler, İsimleri Ve Keyfiyetleri
- Meşhûr On İki Makâm
- Devirlerin Tabakaları
- Âvâzeler
- Devirlerin Nağmelerinin İştirâkları
- Mûsikî Sâzları Ve Sınıfları

- Sâz Akordları
- Ud Tabakalarında Devirlerin Uygulama Keyfiyeti
- İkinci Fen
- İkâ' Târifi
- İkâlar
- Hâtime
- İntikâller
- Şeddlerin Özellikleri
- Devirlerin İnsân Nefsine Etkisi
- Parmaklar İle Uygulama Keyfiyeti
- Beste Ve Notasyon

1.1.11 Yûsuf Bin Nizâmeddîn İbn Yûsuf-ı Rûmî Kırşehirî el-Mevlevî

XV. yüzyılda yaşamış olan Kırşehirli, edvâr geleneğinde ilk Türkçe eseri vermiş olması açısından önem arz etmektedir. Osmanlı edvâr geleneğinde ilklerden olarak görülen *Risâle-i Mûsikî*, nazariyat ürünleri arasında yazılmış ilk önemli risâle olarak kabul edilmektedir. Eserde önceki dönemlerdeki nazariyatçıları olan Urmevî, İbn-i Sinâ ve Fârâbî'ye atıflarda bulunmasına karşın oldukça farklı ve özgün bir niteliğe sahip denilebilir. İhtiva ettiği konular açısından Kırşehirli'nin eseri Urmevî'nin nazarî bilgilerinden istifade etse de genel itibarıyla 'Sistemci Okul' geleneğinden farklı bir geleneğe dayalı aktarımlarda bulunmaktadır (Sezikli, 2014: 13). Ayrıca makam başlığı altında işlenecek olan bazı mürekkebi makamları da bulan önemli bir nazariyatçıdır.

Kırşehirî'nin *Risâle-i Mûsikî* adlı eseri şu konu başlıklarını içermektedir:

- Hamdele Ve Eserin Yazılış Sebebi
- Mûsikî İlminin Değeri İle İlgili "Deve" Hikâyesi
- Oniki Makam –Yedi Âvâze Ve Dört Şûbe
- Terkiblerin Sıralanması
- Terkiblerin Anlatımları

- Usuller
- Usullerin Dâireler Şeklinde Gösterilmesi
- Müziği Öğrenmek İsteyenler İçin Tavsiyeler Ve Mûsikî Formları
- Vakitlere Ve İnsan Fıtratına Göre Uygun Olan Makamlar Ve Tesirleri
- Enstrümanların Akordları (Çeng, Ney, Kanun, Muğnî)
- Güfteler
- Biyografiler

1.1.12 Hızır bin Abdullah

Hızır Bin Abdullah'ın hayatı ile ilgili bilgiler yok denecek kadar azdır (Özçimi, 1989: 34). II. Murad (1421-1451) döneminde yaşamıştır. Sultan Murad tarafından kendisine *Kitâbü'l-edvâr* adlı kitabı kaleme aldırılmıştır. Bu eserde, yüzlerce bileşik makam yaptırılmış olup, her türlü birleşim denenmiş ve bu makamlar kayıt edilmiştir (Akdoğan, 2003: 1). Türkçe olması sebebiyle önemli olan bu çalışmanın orijinal metni Topkapı Sarayı Revan köşkü yazmaları içerisinde yer almaktadır (Akdoğan, 2008: 168).

Hızır bin Abdullah *Kitâbü'l-Edvâr*'ında aşağıdaki konu başlıklarını içermektedir:

- Birinci Bölüm: Dünya'nın Yaratılışı
- İkinci Bölüm: Burçlar Feleği
- Üçüncü Bölüm: Sekizli Enzâr
- Dördüncü Bölüm: Sekizli Enzâr
- Beşinci Bölüm: On İki Burcun Dört Elemente Etkisi
- Altıncı Bölüm: On İki Burcun Tabiatı
- Yedinci Bölüm: Burç Yıldızlarının Gezegenlerin Dışında Kalan Yıldızlardan Sayısı
- Sekizinci Bölüm: Satürn Feleği
- Dokuzuncu Bölüm: Jüpiter Feleği
- Onuncu Bölüm: Mars Feleği
- On Birinci Bölüm: Güneş Feleği

- On İkinci Bölüm: Zühre Feleği
- On Üçüncü Bölüm: Merkür Feleği
- On Dördüncü Bölüm: Ay Feleği
- On Beşinci Bölüm: Dört Element
- On Altıncı Bölüm: Astronomi Erbabının Terimine Göre Dokuzlu Yıldızlar
- On Yedinci Bölüm: Yedi Gezegenin Uğurlu Ve Uğursuz Oluşu
- On Sekizinci Bölüm: Bu Burçlarda Üç Yıldız
- On Dokuzuncu Bölüm: Bu Burçların Güneşlerine En Yakın Noktaları
- Yirminci Bölüm: Onların Gündüzü Ve Gecesi
- Yirmi Birinci Bölüm: Burçların Ahlâtı (Kan, Balgam, Sevdâ, Safran)
- Yirmi İkinci Bölüm: Burçların Mevsimleri
- Yirmi Üçüncü Bölüm: Bunların Doğusu, Batısı, Güneyi Ve Kuzeyi
- Yirmi Dördüncü Bölüm: Onların Renkleri
- Yirmi Beşinci Bölüm: Davranışları
- Yirmi Altıncı Bölüm: Uzuvlara Delalet Etmeleri
- Yirmi Yedinci Bölüm: Şarkı Söylemeleri Ve Susmaları
- Yirmi Sekizinci Bölüm: Mûsikî İlminin Aslı
- Yirmi Dokuzuncu Bölüm: İka İlmine Neden İhtiyaç Duyulduğu
- Otuzuncu Bölüm: İkâların Bitişik Ve Ayrı Olarak İkiye Ayrılması
- Otuz Birinci Bölüm: İkâ Zamanları
- Otuz İkinci Bölüm: İlk Ayar
- Otuz Üçüncü Bölüm: Aralarına Bir Nakra Yerleşmeyen Birinci Ayar
- Otuz Dördüncü Bölüm: İkinci Ayar
- Otuz Beşinci Bölüm: İkâlardaki Rükünleri
- Otuz Altıncı Bölüm: Çeşitleri Hakkında İttifak Edilen İkâlar
- Otuz Yedinci Bölüm: Abdülmümin'in Buyurduğu Makamlar
- Otuz Sekizinci Bölüm: Aslî Âvâzeler
- Otuz Dokuzuncu Bölüm: İkâların Adları
- Kırkinci Bölüm: Nevbet-i Müretteb
- Kırk Birinci Bölüm: Âvâze-i Eflâk

- Kırk İkinci Bölüm: Perdeler ve Onların Yerleri
- Kırk Üçüncü Bölüm: İbrişim
- Kırk Dördüncü Bölüm: Burçlara Nisbet Edilen Perdeler
- Kırk Beşinci Bölüm: Yedili Yıldızlara Nisbet Edilen Perdeler
- Kırk Altıncı Bölüm: Meşhurları Altıdan Fazla Olmayan Dairelerin İkâları
- Kırk Yedinci Bölüm: Herkesin Yanında Nasıl Vurmak Gerektiğine Dair
- Kırk Sekizinci Bölüm: Her Perdeyi Azaltınca Veya Arttırınca Ne Olacağı
- Nağmelerin Tesir Halleri
- Gece Ve Gündüz Her Kavim İçin Hangi Perdenin Uygun Olduğuna Dair
- Makamların Durumları
- Bâb-ı Garîb Terkibler Beyanındadır Ki Makâm İle Âvâzedden Mürekkeb'dir.

1.1.13 Alişah bin Hacı Büke (Evbehî)

Abdülkâdir Merâğî ile aynı dönemde yaşayan Alişah Bin Hacı Büke'nin (?-1500) hayatı hakkında pek fazla bilgi bulunamamaktadır. İki önemli ismin Herat'ta Hüseyin Baykara ve Ali Şîr Nevâî'nin himayesinde yetişmiştir. Kendisi mûsikî nazariyatı üzerine yazmış olduğu *Mukaddimetü'l-Usûl* isimli eseriyle bilinmektedir. Eserini Ali Şîr Nevâî'ye takdim ettiğini dile getirmektedir. Bir diğer eseri ise *Aslû'l-Vüsûl* olup günümüze ulaşamamıştır. *Aslû'l-Vusûl*, *Mukaddimetü'l-Usûl*'un bir tefsiri ve şerhi niteliğindedir. *Mukaddimetü'l-Usûl* adlı eseri mûsikî nazariyatıyla ilgili olup iki bölümden oluşmaktadır. Bunlar *İlmü'l-elhân* ve *İlmül-îkâ*'dır (Çakır, 1999:6-8).

Mukaddimetü'l-Usûl adlı eserde Evbehî şu başlıklara yer vermiştir:

- Nağme, Lahin Ve Mûsikî
- Aralıklar Ve Oranları
- Telin Bölünmesiyle Seslerin Elde Edilişi Ve Ses Sistemi
- Mûsikîde Uyum Ve Uyumsuzluk
- Dörtlü Ve Beşliler
- Diziler (Âvâzeler, Şûbeler, Devirler, Terkibler)
- Dizilerin Seyirleri
- Dizilerin Ortak Sesleri
- Dairelerde Tabakaların Tanınması

- İntikal (Geçişler)
- Sazlar
- Mûsikînin İcra Saatleri
- Formlar
- Îkâ' İlmi

1.1.14 Seydî

Hayatı hakkında pek bir bilgi bulunmayan Seydî'nin mûsikî tarihi açısından oldukça önemli *el-Matla'* isimli eseri bulunmaktadır. Bu eserde, makam, âvâze, şûbe ve terkîbât târifleri, usûller, düzenler ve saz çalmaya dair bilgiler yer almaktadır (Arisoy, 1988: 2). Seydî, *El-Matla'* (1504) eserinde mûsikînin aslının rûhânî âvâzeler olduğunu belirterek, âvâze ve eġânînin rûhânî olduğunu söylemiştir. Eserinde çeşitli hikâyelere yer vermiştir. Diğer müelliflerden farkı, eserinde o ortamda yapılan müziğin kim tarafından yapıldığını belirtmemesidir. Seydî tarafından nakledilen hikâyelerin arasında İbn Sînâ ve Safiyüddîn gibi önemli mûsikîşinaslar da yer almaktadır. Seydî tarafından Safiyüddîn'in mûsikî ilmini, ilm-i hikmet, ilm-i hey'et, ilm-i nücûm ve ilm-i tıptan istihraç ettiğini naklederek, bunu muzhîr-i esrâr (sırları ortaya çıkaran) olarak nitelendirdiğini ifade etmektedir (Arslan, 2009: 110-111).

Seydî'nin *Matla'* adlı eserinin konu başlıkları aşağıda verilmiştir.

- Giriş, Edvâr, Makamlar, Sırlar Ve Riyazetler İlmi
- Hikaye, Ömer Bin Bahr El-Câhız'dan Nakl Edilir
- Nevrûzun Sıfatları
- Matematik İlmine Talip Olanı Teşvik Etme
- Makamlara Giriş
- Âvâzlara Giriş
- Şûbelere Giriş
- Der matla'ı terkibhâ ki üstâdân te'lif kerd (Bestekârların Beste yapmaya giriş şartları)
- İnsan bedeninde mevcut sıvı unsurlar ve Alâmetlerin gösterilmesi
- Aralıkların ve bestelerin, İnceliklerin sırlarının ilhamların açıklanması
- Aralıklar Hakkında Başka Bir Rivayet

- İkâ Çeşitleri
- Nakaratın Hesaplaması
- Nakarat Dairelerinin Şekilleri
- Rivâyet-i diger der beyân-ı esâmi-i makâmât ve nâm âvâzeler sâhib-i darbeyn ve sâhib-i çar-ı darb ki musannif-i divazde şeş est
- Zaman, İkâlar Ve Usûl
- Mûsikî Âdâbı
- El edebü's-sâni fi beyâni tefrikât il makamât vel âvâz ve's-su'b ve't-terkîbât
- Sazlar Ve Hünelerleri Hakkında Giriş
- Saz ve Hanendelik Eğitimi
- Ud Öğretimi
- Şeştâ Öğretimi
- Çeng Öğretimi
- Ney Öğretimi
- Der beyân-ı düzen-i rast, ısfahan, âhâr semâniye-i envâ, hicâz, zengûle, 'acem, bûzûrk, 'ırak, 'ırak ve nevâ, bûselik, ısfahân, âhâr, rehâvi.
- Başka Yöntem
- Hatırlatma

Çalışmamızın ilk bölümünde belirlediğimiz nazariyatçıların hayatlarına ve işledikleri konu başlıklarına dair kronolojik olarak yer verdiğimiz bilgiler ışığında ilk müelliften itibaren süreklilik arz edecek şekilde birbirlerinden istifade ederek yeni eserlerin kaleme alındığı ve her nazariyatçının farklı coğrafyalarda olmasına karşın yıllar boyu elde edilen birikimin oluşturduğu bir ilmî muhitin bünyesinde birbirleriyle etkileşimlerde bulunarak müziğe katkı sundukları görülmektedir. Bu etkileşim neticesinde ilk çalışmaların dağınık bir içeriğe sahip olması durumu zaman içerisinde yerini konuları daha bütüncül ve sistemli bir şekilde işleyen bir üsluba bırakmıştır. Bu bağlamda her nazariyatçının en kapsamlı eseri üzerinden ya da risâlelerinden terkiib edilerek işlenmiş olduğu konu başlıkları, tarafımızdan bir araya getirilmiştir. Çalışmamızın sistem ve yöntem üzerine kurulu olması açısından önem arz eden bu konu başlıkları üzerine tespit ettiğimiz temel hususlar bir sonraki bölümde incelemeye

alınarak yüzyıllar boyu üretilen ve geliştirilen nazarî bilgi ve konuları ele alış biçimleri üzerinden farklılıklar vurgulanarak değerlendirilmiştir.



İKİNCİ BÖLÜM

SİSTEM VE YÖNTEM AÇISINDAN EDVÂRLARIN İNCELENMESİ

Bu bölümde çalışma evrenimizde yer alan eserlerdeki mûsikî nazariyatı, en gelişmiş ve geniş şekilleriyle ele alan Safiyüddin Urmevî ve Abdülkâdir Merâgî'nin tasnifleri baz alınarak ana başlıklara ayrılmıştır. Bu ana başlıklar üzerinden diğer müelliflere ait olan seçilmiş eserler ile farklılıklar üzerinden mukayeseli olarak nazârî temeller incelenecektir. Abdülkâdir Merâgî edvâr geleneği içerisinde yenilikler getirerek ses sistemini en ileri düzeye taşımasından dolayı çalışmamızın merkezinde yer almıştır. Diğer bütün edvârlar bu bağlamda değerlendirilerek yorumlanacaktır.

2.1 SİSTEM AÇISINDAN DEĞERLENDİRMELER

XIX. Yüzyılın sonlarından itibaren mûsikî nazariyatçıları Osmanlı mûsikîsindeki kuramsal çalışmaların yetersiz olduğunu öne sürmüşlerdir. Bir kuramın varlığına duyulan ihtiyaç büyük ölçüde dönemin mûsikî meclislerinde ağırlığı giderek daha fazla hissedilen Batı etkisine bağlanabilmektedir. Bu bakış açısına yöneliş, mûsikîmizin sorunlarının en köklü biçimde ele alınmasını zorunlu kılmıştır. Bu yöneliş ortak bir notalama uygulamasıyla mûsikî icrasında bir birlik sağlanması yolundaki ihtiyaçla gerekçelenmiştir. Bu yeni tutumla kullanılabilecek nota sisteminin Avrupa kavramları ile oluşturulması hiç de şaşırtıcı değildir. Suphi Ezgi ile Hüseyin Saadeddin Arel, yeniden ortaya çıkardığı kuram ile Batı standartlarını müziğimize entegre etmiş, dizileri uyarlayarak Türk müziği adlandırmaları ile sunmuş ve mûsikîmize bu gibi Avrupa sisteminden devşirme bir nazariye oluşturmuşlardır. Bu sistemin temeli esasen Rauf Yekta'nın yaklaşımının evrilmiş halinden ibarettir. Rauf Yektâ Bey, XX. Yüzyıl Türk Mûsikîsi ses sistemi konusuna duyulan ilgiden kaynaklı canlı bir kuramsal tartışma geleneği başlatmıştır. Bu tartışmaların temel amacı makamları bütün yönleriyle anlamaktan ziyade, ana dizinin ne olacağı üzerinedir. Makam kavramı üzerine düşünecek olursak, yalnızca öne sürülen kuramların parametreleri içerisinde tanımlanmış olmasından dolayı bu kavram muğlaklaşmıştır (Aksoy, 2008: 92-95).

Birçok alanda olduğu gibi kültür, sanat ve mûsikîde de toplumların kendini merkeze koyma eğilimi bulunmaktadır. Bu etnosantrik yaklaşım en bariz biçimde Batı algısında görülmektedir. Gelişme ve uygarlık söz konusu olduğunda kendini dünyanın merkezinde konumlandıran Batı (Avrupa), bu üstünlük iddiasını müzik alanında da sürdürmüştür. Buradan hareketle Avrupa müziği ya da Avrupa ses sistemli müzikler ‘tek’ ve ‘mutlak’ olarak görülmüş, farklı müzik türleri ise ‘anlaşılmaz’, ‘basit’ veya ‘ilkel’ olarak değerlendirilmiştir (Budak, 2000: 15).

Avrupa’nın bu dayatmacı yaklaşımı, Türk Müziği dahil, ‘kendilerinden olmayan’ diğer kültürlerin müzikleri ile ilgili düşüncelerine de yansımıştır. Mesela ‘*Paralleles des Anciens et des Modernes*’ adlı XVII. Yüzyıla ait bir eserde, Türk mûsikîsinin armoniden yoksun olduğu belirtilerek, Türklerin Mûsikîsinin Avrupalıların müziğiyle karşılaştırılabilecek seviyede bir mûsikî olmadığı yargısında bulunmaktadır (Budak, 2000: 17).

Hâlbuki çokseslilik bir gelişmişlik ibaresinden ziyade müziğin seyir yönü olarak değerlendirilmelidir. Bizim mûsikîmiz yatay bir seyir izler. Nağmelerindeki zenginlik tek bir melodinin akışında gizlidir. Aynı anda birden çok ses kullanmadan sağlanan bu durum üstün bir zenginlik ve tesir oluşturmaktadır. Buna İtrî’nin Segâh Tekbir’i örnek teşkil edebilir.

Müzik kapalı bir kavramın dışına taşınmaz ise ürünleri bir döngü şeklinde birbirine benzeyen özgün olmayan nağmelerden oluşmaya devam edecektir. Günümüzde üretilen müziğin birbirinden farklılık arz etmemesi ve birbirinin taklidi konumunda olması da sanatın doğasına aykırı olan bu kavramlaştırma sonucu oluşmaktadır. Bu anlayış geliştirilmedikçe geçmişte üretilen şaheserler gibi üretimlerin elde edilmesi mümkün olmayacaktır.

Geçmişten günümüze taşınmış şaheser niteliğindeki eserler incelendiğinde, o dönemin yaşam tarzını, kültürünü tam anlamıyla yansıttığı anlaşılmaktadır. Bu yansımaların niçin günümüz sanat eserlerinde azaldığı ve birçok eserin neden taklitten öteye geçemediği hususu da bu bağlamda üzerinde durulması gereken bir konudur.

Gerçekte Şark’a ait olan bir eseri notaya almak mümkün olsa dahi ‘Avrupalı’nın çalacağı bu eseri bir ‘Doğulu’nun tanıyıp algılaması mümkün olmaz.

Çünkü her notaya ve her sese Doğu'nun özel çeşnisini katmak gerekir ki, bunu da ancak o mûsikîye hakkıyla vâkıf olanlar yapabilmektedir. Doğu müziğini notaya almayı denemiş olanlar hep bu sorunla yüzleşmişlerdir. Bu eserler notaya alındıkları biçimde çalındıklarında tanınmaz hâle gelirler. Süs ve çeşnilerini kendilerine mahsus lezzetlerini yitirirler (Fonton, 1987: 65). Örneğin iki müzisyene aynı notayı verdiğimiz ve icra etmesini istediğimizde, sadece notaya bağımlı kalan müzisyenin tamamen matematiksel bir duyum oluşturduğunu, bizi daha çok etkileyen müzisyenin ise müziği matematikten öteye taşımak suretiyle eseri “anlayarak” icra ettiğini fark edebiliriz. Bu icra merkezli yaklaşım, müziği yaşamın içerisine yerleştirmek şeklinde de yorumlanabilir.

Bunu Türk müziğine uyarladığımız zaman, makamların icra edilmesi esnasında mekanik değil de tam anlamıyla makamı hissettiren bir duyum elde etmenin salt matematiksel bir açıklama ile mümkün olmadığı söylenebilir. Bu gibi örnekler bilim teorilerinin sanattan beklenmemesi sonucunu doğurmaktadır.

Müzik bilimsel anlamda soyut ve niceliksel yapısına rağmen aynı zamanda duyumsal ve duygusal anlamda dinleyicide çok köklü etkiler bırakabilen bir sanattır. Müzikte notaların oluşturmuş olduğu âhenk, aynı şiirde olduğu gibi insan üzerinde büyüleyici bir etkiye sahiptir. Müzik diğer sanatlara göre insanı doğrudan kavrayarak sarar. Bu kavrayış sadece melodi ile değil aynı zamanda ritm sayesinde gerçekleşmektedir (Koç, 2009: 179).

“Müzik teorisi nedir?” sorusunun yanıtı birçok farklı şekillerde bilimsel olarak aranabilir. Bununla birlikte müziğin, yaşamın değişkenliğine bağlı pratik boyutu dikkate alındığında, bu soruyu “icra edilen bir eserin bizde bıraktığı izlenim” olarak da yanıtlayabiliriz. Burada ‘açıklama’ değil, ‘anlama’ devreye girmektedir. Nitekim ‘eser’ kelimesi de ‘tesir’ kelimesinden türemiştir. Bu açıdan bakıldığında müziği, üzerimizdeki tesire göre değerlendirmek daha sağlıklı bir yaklaşım tarzı olacaktır. Nitekim birinci bölümde eserlerinin içeriklerini başlık başlık verdiğimiz geleneğin de yekpâre-tek bir biçimden öte çeşitliliği de sözünü ettiğimiz sistem farklılıklarından kaynaklanmaktadır.

İbn Sînâ'nın "eğer melodi niteliklerde 'şemâil' birbirine benziyorsa bu durumda ruh bunu bu nitelik ve ait olduğu şeye tatbik eder, uyarlar." sözü ile ifade ettiği üzere müzikteki anlamlı nitelikleri büyük ölçüde sesin veya müziğin dinleyici üzerinde bıraktığı tesirin şartlarına dayandırmıştır (Turabi, 2004: V).

Doğu'daki çağdaş felsefeye geriye dönük olarak bakıldığı zaman, modern, İlk Çağ ve Orta Çağ da etkileyen bir 'bilim' yöntemi şeklinde 'sanat' ortaya koyma durumu görülmektedir. Bu durum felsefî zemin açısından Platoncu idealara kadar götürülebilir. "Bu dünyadaki görünüşler bizi yanıltır, bilgi olarak idesine sahibiz ve asılları da onlardır. Onlara ulaşabilirsen bu 'bilim' olur." Kadim bilgelikte ve gelenekte bilim ile sanat arasında bu şekilde bir ayrım bulunmamaktadır. Orta Çağ'a kadar tek bir perspektifte görülen bilim ve sanat daha sonraları özellikle Platon, Aristo ve Plotinos'un izleriyle birlikte bilim inşası ve paradigma şeklinde görülmektedir.

Bilim tek tek görülen nesneleri özsel olarak sabitleyerek açıklar. Herhangi bir 'şey' hakkında bilgi sahibi olabilmemiz için onun olgusal realitesine karşılık gelen bir tecrübe yaşamamız gerekmektedir. Peki sanat böyle bir şey midir? Yüzyıllar boyu bu soru tartışılmıştır. Sanatçı eserini üretirken bir bilimsel yöntemle üretemez. Çünkü sanatçının tecrübesi "açıklanamaz" bir tecrübedir. Bilim 'açıklar', sanat ise 'anlar'.

Çalışmamızın başlığında yer alan 'sistem' tabiri müzik ilmi ve felsefe ilmine göre terminolojik olarak iki farklı anlam içermektedir. Çalışma yaptığımız temel alanımızın ve anabilim dalımızın müzik üzerine olması sebebiyle felsefî sistem açısından değerlendirmelerde bulunmakla birlikte 'sistem'den kastımız nazarî temeller olmuştur. Belirlemiş olduğumuz bu çerçevede dâhilinde daha ziyâde kuramsal açıdan değerlendirmelerde bulunulmuştur.

2.1.1 Müziğin Târifi

Yaşadığı dönemde birçok ilim dalında ilk defa kullandığı terminolojik tabirler ile bilinen Kindî, mûsikî ilmi ile ilgili de yeni terimler keşfetmiştir. Müziği temel ilimler arasında bir matematik ilmi olarak târif etmektedir. Kindî'ye göre 'sayı olmasa idi sayılan da olmaz, dahası çizgi, yüzey, cisim, zaman, hareket ve buna bağlı olarak matematik, geometri, astronomi ve mûsikî ilmi de olmazdı (Sarioğlu, 2013: 96). Kindî

böylece müziğin, gök cisimleri ve doğa ile yakından ilişkisi olduğunu savunmakla beraber yeni Pisagorcu felsefî akıma dâhil olmaktadır (Turabi, 2004: 96).

Fârâbî de müziği ta‘limî bir ilim olarak sınıflandırmaktadır. Müziği; makam ve melodi türlerini, teşekkül ediş şekillerini, tesirinin ve güzelliğinin ne gibi işlemler yapılarak sağlanacağını araştıran ilim dalı olarak tanımlamaktadır (Turabi, 2015: 753). Ayrıca müziği oluşturan seslerin sadece insanlar tarafından çıkarılan seslerden ibaret olduğunu söylemektedir. Çünkü bu seslerin fikirlerin ifade edilirken çıkarılan sesler olduğunu ve bundan dolayı haz alınarak algılandığını savunmaktadır. Mûsikî üzerine Pisagorcuların hatalı olduğunu ve algıyı harekete geçiren öğelerden bahsetmekten ziyade müziği, insanın kendi mizacına, tutkularına ve ruh haline göre değerlendirmek gerektiğini düşünmektedir (D’erlanger, 1930: 14).

İhvân-ı Safâ müziği nefisler üzerinde etkisi olan rûhânî cevherler olarak tanımlamaktadır. İnsanların filozoflardan öğrenip uyguladığı müziğin hayatın birçok alanında kullanılmakta olduğunu ve tesir bıraktığını açıklamaktadır (Turabi, 2012: 133-134). Ayrıca İhvân-ı Safâ müziğin târifini örneklendirerek vermektedir. Nağmelerin birleşmesiyle meydana gelen bir şarkıda nağmeler harfleri, notalar kelimeleri, mûsikî sözü, hava ise kâğıdın karşılığıdır. Düzenli olan nağmeler duyulduğunda insan tabiatı zevk alır ve ruhu ferahlar. Çünkü mûsikî ile meydana gelen bu hareket ‘zamanı belirleyen bir ölçü ve miktara sahip olup uzaydaki cisimlerin hareketlerine benzemektedir’. Bu hareketler ölçüldüğünde nağmeler gezegen ve yıldızların nağmeleriyle uyumlu olmaktadır. Bu uyum neticesinde kevn ve fesad âleminde bulunan kısmî ruhlar, gezegenler âlemindeki mutluluğu ve oradaki ruhların aldığı lezzeti hatırlar. İhvân’a göre bu düzenli bir araya gelişin oluşturduğu tam bir uyum, mûsikî demektir (Çetinkaya, 1995: 99-100).

İbn-i Sînâ’ya göre de mûsikî ilmi aritmetik, geometri ve astronomiden sonra gelen dördüncü riyâzî ilimdir. İbn Sînâ müziği, hep daha güzel olan üzerine kurulu bir iş olarak kabul etmektedir. Burada güzellik mükemmellik olarak tanımlanmaktadır. Görüş olarak Pisagorculara karşı, Fârâbî’nin düşünce sistemini devam ettiren İbn Sînâ’ya göre, Mûsikîde sayılar aslî unsur değildir. Aralıklar kendi süreleri içerisinde düşünülmeli ve değerlendirilmelidir (Turabi, 2004: 31-32).

İbn Zeyle, mûsikî ilminin ilki nağmelerin uyumlu ya da uyumsuz olduğu durumları araştıran ‘te’lif’ ilmi, ikincisi nağmeler arasında bulunan zaman aralıklarının miktarlarını araştıran ‘îkâ’ ilmi olmak sûretiyle iki bahisten oluşmakta olduğunu aktarmaktadır. Ayrıca mûsikî ilmine ait herkes tarafından kabul edilen temel prensipler olduğunu anlatmaktadır (Öncel, 2018: 164).

Urmevî ise, müziğin târifine müstakil bir başlıkta yer vermemekle beraber eserlerinde sesin oluşumu ve uyum hususundaki bilgiler ile giriş yapmaktadır.

Şîrâzî’ye göre Mûsikî’nin mânâsı Yunanca’da elhân demektir. Lahinin iki anlamı vardır. Birincisi çeşitli nağmelerin bir araya gelmesiyle oluşan lahin, ikincisi ise anlamlı sözlerle birleşerek çeşitli nağmelerin bir araya gelmesiyle oluşan lahindir (Nasehpour, 1387: 49). Burada Şîrâzî lahinlerin enstrüman ya da gırtlaktan terennümle oluşabileceğini ya da kârîler ve hatiplerin okuduğu gibi mânâsı olan kelimelerle oluşturulabileceğini anlatmaktadır.

Mûsikî sanatı lahinlerin icrası, lahinlerin güzelleşmesini sağlayan ve kemâle erdiren unsurlardan ibarettir. Şîrâzî’ye göre Mûsikî üç ana başlığa ayrılır. Bunlar elhânın icrası, te’lîfî ve nazariyâtıdır. Elhânın icrası ve te’lîfî amelî boyutuna aittir. İlmî boyutu da nazariyattır (Nasehpour, 1387: 51). Bu ilmin temelleri ise bazı bilinen ilimlerdenidir. Meselâ bazıları adet ilmi (matematik), bazıları hendese (geometri) ve bazıları tabiat (fizik) ilimlerindendir (Nasehpour, 1387: 52).

Hasan Kâşânî, etimolojik olarak mûsikî kelimesinin ‘mûsi’ (güzel nağme veren) ve ‘kî’ (uyumlu) kelimelerinin birleşiminden oluştuğunu belirterek târifine başlamaktadır. Bu birleşimden meydana gelen Mûsikî kelimesinin uyumlu ve güzel nağmeler anlamına geldiğini aktarmaktadır (Yıldız, 2011: 28).

Merâğî mûsikî kelimesinin Yunanca bir kelime olduğunu, ‘elhân’ yani sesler anlamına geldiğini anlatmaktadır. Merâğî’ye göre Fârâbî’nin ‘mûsikî lafzının anlamı elhandır. Lahin; bazen belirli biçimde sıralanmış çeşitli nağme gruplarına denir. Bazen de belirli tarzda kompoze edilen, genelde birleşimleri manzum ve anlamlı olan lafızlara denir.’ şeklindeki tanımında bazı hatalar bulunmaktadır. Nitekim Merâğî’ye göre Arap lügatinde lahin (الحن) uyumlu seslere delâlet eder ve bu nedenle Merâğî melodiyi, uyumlu nağmelerle sınırlandırmıştır (Sezikli, 2007: 88). Bu hususta Merâğî,

Urmevî'nin 'mûsikî, çeşitli ve sınırlı nağmelerin sınırlı ve uygun bir şekilde tertip edilerek toplanmış hâlidir.' ve "lahin"ın anlamında uyumluluk şarttır." tanımlarını aktararak kendi görüşünü temellendirmek ister (Sezikli, 2007: 88).

Müstevfî, mûsikînin târifini, nağmelerin keyfiyeti ve zamanlarını tanıtan bir ilim şeklinde yapmaktadır. Bu keyfiyeti bilenlerin nağmeleri, zamanlarını ve uyumluluğunu bilenler olduğunu söylemektedir (Hosseini, 66-67: 2021).

Yûsuf bin Nizâmeddîn Kırşehrî müziğin târifi hususunda müstakil bir târif vermemiştir. Ancak eserinde her konu başlığı altında Urmevî'yi bu ilim üzerine kemâl sahibi olarak ilk sırada zikretmesi ve mûsikî ilmini ihyâ ederek tasniflendiren bir ilim erbâbı olarak görmesi vesilesiyle Urmevî'nin târifini benimsediği söylenebilir. (Doğrusöz, 2007: 174).

Hızır b. Abdullah, mûsikînin cismânî ve rûhânî bütünleşmesiyle oluştuğunu, gınâ ve elhân'ın te'lifinin de bu iki unsurdan meydana geldiğini aktarmaktadır (Çelik, 2001: 8).

Evbehî, lahin'i "tizlik ve pestlikte ve (zaman) uzunluğu ve kısalığında farklı olan uyumlu bir tertib ile dizilmiş bir gurup eşit ve farklı seslerdir" şeklinde târif ettikten sonra, mûsikînin de bunların kaide ve usulunu bilmekten ibaret olduğunu kaydeder. Yani seslerin tizlik ve pestlikte farklılıkları ve uyumlu dizilmesi (ilm-i telif, ilm-i elhan) ve seslerin uzunluğu ve kısalığının (ilm-i îka) kaidelerinden ibarettir. (Hosseini, 2021: 51)

Seydî mûsikî ilmi ile ilgili târif ve anlatımlarında Fârâbî ve Urmevî'den birebir alıntılar yapmaktadır (Arisoy, 1988: 20).

IX. yüzyılda müziği ilk kez matematik bir ilmi olarak konumlandıran Kindî, sayıları ve küreler müziğini ön planda tutan Pisagorcu bir yaklaşımla bu ilmi astronomi gibi diğer bazı ilimlerle irtibatlandırılıp, tanımlamıştır. Bir asır sonra Fârâbî ise müziğe çok farklı boyut kazandırılarak araştırmasında insan faktörünü ön plana alacak ve haz, mizaç, duygu, ve ruh hali gibi kavramlar ile müziği yeniden şekillendirecektir. Müziği insan dışı faktörlerden arındıran Fârâbî böylelikle müzikal araştırmasında öncelikli olarak ele alınması gereken hususun, müziğin bileşenlerinden ziyade, oluşan etkisi üzerinde durulması gerektiğine işaret etmektedir. XI. yüzyılın başlarında ise

İhvân-ı Safâ hem Kindî'nin hem de bu hususta ona katılmayan Fârâbî'nin görüşlerini harmanlayarak müziğin insan üzerindeki tesiri ve gök cisimleriyle irtibatı üzerinde durarak bu tesirin oluşturduğu düzen ve uyuma dikkat çekmektedir. İbn Sînâ ise Kindî'nin sadece ilmî tasnifine yer verip, diğer hususlarda Fârâbî'nin görüşlerini geliştirerek estetik boyutu da ele almış, müziğin güzel ve mükemmele ulaştırmak üzere yapıldığını savunmuştur. İbn Sînâ'nın öğrencisi olan İbn Zeyle ise hocasının tasnifine yer vererek müziği iki ana konu altında te'lif ve ikâ olarak toplamış, İbn Sînâ'nın işlediği bütün temel konuları aktarırken bunları müziğin genel olarak herkes tarafından kabul gören prensipleri olarak işlemiştir.

2.1.2 Ses ve Nağme

Kindî'nin risâlelerinde bu hususta bir başlık altında açıklamalar yer almamaktadır. Yalnızca insan sesinin ciğerlerden boğaza yükselen hava vasıtasıyla oluşumunu anlatan örnek üzerinden farklı konulara geçmektedir (Turabi, 1996: 184).

Fârâbî sesin oluşması için çarpışan iki cismin birbirine mukamevet etmesi gerektiğini bu çarpma esnasında sesin oluştuğunu anlatmakla beraber verdiği misalde kırbaç vurması sonucu sesin yalnızca havada oluştuğunu anlatmaktadır (Sezikli, 2007: 53). Fârâbî nağmeyi ise, zamanı hissedilecek kadar olan bir ses olarak tanımlamaktadır (Nasehpour, 1387: 43).

Nağme ise Fârâbî tarafından, hissedilir ölçüde duraksaması olan tek ses olarak tanımlanmaktadır. Fârâbî için nağme havada uzayan herhangi bir ses olabilir. Düzenli ya da düzensiz olması önem arz etmemektedir (Haşebe ve el-Hıfnî, 1967: 212).

İhvân-ı Safâ sesin cisimlerin birbirlerine şiddetli ve hızlı çarpması durumunda zerreciklerin havada birbirlerine çarpması sonucu oluştuğunu, bu çarpışma esnasında aradaki havanın çekilmek sûretiyle her yöne dairesel dalgalar halinde yayılması ile oluştuğunu ve duyulduğunu ayrıntılı bir şekilde anlatmaktadır. Sesleri canlı ve cansız sesler olarak ikiye ayıran İhvân, canlıları insan ve hayvan kaynaklı ses olarak tasnif etmektedir. İnsan kaynaklı sesleri de anlamlı ve anlamsız olarak ikiye ayırmaktadır. Cansız sesleri ise tabii ve âlî (aletler vasıtasıyla) oluşan sesler olarak

sınıflandırmaktadır. En hızlı çarpma sonucu ortaya çıktığı için seslerin en şiddetlisini yıldırım sesi olarak târif etmektedir (Turabi, 2012: 135; Çetinkaya, 2002: 87-89). Ayrıca sesleri büyük-küçük, süratli-yavaş, tiz-pest ve parlak-sönük olarak tasnif etmek sûretiyle örneklerle izah edilmektedir (Turabi, 2012: 136).

İbn-i Sînâ sesin oluşumuna dair bir bilgi vermemekte, sesin insan ruhuna olan tesirine göre haz verici ya da rahatsız edici olarak sınıflandırmaktadır. Ayrıca İbn-i Sînâ nağmenin oluşması için bir uyum aramamaktadır. Nağmeyi hissedilir bir zaman içerisinde devam eden ses olarak tanımlamaktadır (Turabi, 2004: 10). *Dürretü't-Tâc*'da İbn Sînâ'ya ait tanım 'belli ölçüde tizlik ve pestlik çerçevesinde olan sestir' şeklinde geçmektedir (Nasehpour, 1387: 43). İbn Sîna Fârâbî'nin târifine tizlik ve pestlik ifadesini ekleyerek insan kulağının duyabileceği aralığı ima etmekte ve tanımı geliştirmektedir. Burada nağmenin oluşabilmesi için insan faktörünü ön plana alarak insanın tizlik ve pestlik algılama sınırları arasında bulunan sesleri dikkate alarak bu çerçevede dışında olan sesleri nağme târifine dâhil etmemiştir. Günümüzde insan kulağının işitme sınırlarının 20 Hz ila 20000 Hz arasında olduğunu bilmekteyiz.

İbn Zeyle, sesin oluşumunu direnen bir cisme dirençli bir cismin sertçe vurulması ile oluştuğunu belirtmektedir. Böylece sert bir şekilde birbirine vurulan aynı ya da iki farklı cismin çarpışması neticesinde arada bulunan hava dalgalar halinde kulağa ulaşmaktadır (Öncel, 2018: 52).

Urmevî de sesin iki cismin çarpışması sonucu arada oluşan mukavemetten oluştuğunu aktarmaktadır. Ayrıca Urmevî'nin eserlerinde bir cismin yırtılması sonucunda ortaya çıkan havanın da sesi oluşturduğu belirtilmektedir. Birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü dalgaların sırayla birbirlerine etki ederek dairesel olarak yayılmasıyla da kulak vasıtasıyla duyulduğunu açıklamaktadır. Urmevî, nağme hususunda Fârâbî ve İbn Sînâ'ya katılmamaktadır (Arslan, 2007: 49, 270). Zira Urmevî bu tanımları kapsayıcı bulmamaktadır (Nasehpour, 1387: 43). Sesleri nağme olarak isimlendirmek için seslerin düzensiz ve dağınık olmaması gerektiğini savunur. Ona göre tizlik ve pestlik olarak sayısal farklılığı anlaşılabilen sestir (Arslan, 2007: 49, 270). Bir başka açıdan Urmevî'ye göre nağme tizlik ve pestlik sınırında bir müddet duran ve insanın hoşlandığı sestir (Uygun, 1996: 134).

Şîrâzî eserinde geçmişten kendi dönemine kadar ses ve nağme târiflerine yer vererek Urmevî'nin nağme tanımına katılmadığını söylemekte, İbn Sînâ'nın tanımlamasının doğru olduğuna dair fikirlerini beyan etmektedir (Nasehpour, 1387: 45).

Hasan Kâşânî bir cisme vurduktan sonra çıkan ses kuvvetinin o cisme ait hacmin büyüklüğüne bağlı olduğunu belirtmektedir. Bunu akciğer ve nefes borusu büyük olan hayvanların sesi daha kuvvetlidir şeklinde açıklamaktadır.

Nağme konusunda ise iki sesin birbirine göre durumu olarak bahsetmektedir. Nağmenin oluşması için sesin havada doğal olarak uzatılması ve uyumlu olması şartını koşar. Bu seslerden biri diğerine göre pest ya da tiz olur ve arada nağmeyi oluştururlar. Belli bir zamandaki seslerin birleşiminden oluştuğunu, tiz veya peste kendinden uzatılması sûretiyle oluştuğunu anlatmaktadır (Yıldız, 2011: 101).

Abdülkâdir Merâgî Câmîü'l-elhân adlı eserinde sesin ve nağmelerin kulağa ulaşması başlıklı bölümünde sesin oluşumunu şu şekilde izah eder: “Eskiler sesin havada birdenbire darbe sebebiyle vuran ve vurulan arasında meydana gelen bir keyfiyet olduğunu söylemişlerdir. Yani o çarpışarak ses çıkaran cisimlerin imkân ve özelliklerinden teşekkül etmektedir. Sesin oluşumunda birinci kısım, havaya yakınlığı, bu kısmı oluşturan cisimlerin sayısı ve sesin çarpışarak çıkması gibi şartların avantajıyla ikinci ve üçüncü kısmı oluşturanlardan şüphesiz daha etkili olmasına neden olur. Ses ikinci kısımda birinci kısımda olduğundan daha zayıftır. Bu kıyaslamayla dördüncü ve beşinci kısımda kuvvetin sayısına göre daha da azdır. Birbirine vurulan sesi meydana getiren unsurlar görülen, ses ise duyulan bir yapıdadır” (Sezikli, 2007: 51).

Merâgî ayrıca sesi vezinli ve muayyen olarak ikiye ayırır. Bunlardan ilki belirli kurallara ve uyuma sahip olduğu için nağmeyi oluşturmaktadır. Tizlik ve pestlik bakımından sayısal farklılığı anlaşılan sesi nağme olarak tanımlamaktadır.

Müstevfî, müziğin temelini bilmenin nağmeyi bilmek olduğunu vurgulayarak nağmenin tizlik veya pestlik ile beraber hissedilecek kadar zamanı olan bir ses olduğunu anlatmaktadır.

Yûsuf Bin Nizâmeddîn Kırşehrî *Risâle-i Mûsikî* adlı eserinde ses ve nağme târifleri hakkında bir bilgi yer almamaktadır.

Hızır b. Abdullah’a göre de ses, cisimlerin birbirine çarpmasıyla meydana gelir. Ayrıca ona göre sesler canlı ve cansız cisimlerden çıkanlar olarak ikiye ayrılır. Bu bölümde anlatılan tasnif birebir İhvân-ı Safâ’daki ile aynıdır (Çelik, 2001: 178).

Evbehî, keyfiyette farklı olan seslere nağme denir şeklinde tanımlamaktadır. Bunun için de Evbehî üç şart getirmiştir:

I. Mutedil bir zamanı olmalı

II. Uyumlu olsun ve fitratı sağlıklı bireyler ondan hoşlanmalı

III. Tizlik ve pestlik bulunmalıdır (Hosseini, 2021: 51)

Seydî’nin eserinde ses ve nağme tanımlarına rastlanılmamıştır. Daha ziyâde makamlar, âvâzlar ve şûbeler ile ilgili konular üzerinde durulmuştur (Arısoy, 1988: 64).

2.1.3 Aralık – Bu’d – Eb’ad

Kindî günümüze ulaştığı kadarıyla *Risâle fî Hubr Sînâ’ati-l-Te’lif* adlı eserinde konuya ud telleri üzerinden aralıkların hesaplanması üzerine açıklamalarla giriş yapmakta, tanini, dörtlü, beşli ve oktav gibi tabirlere çok sık olarak yer verilmekte ancak terminolojik bir târife rastlanılmamaktadır (Turabi, 1996: 114).

Fârâbî ise tek bir zaman veya birbirine yakın iki zaman içerisinde tizlik ve pestliğe sahip iki nağme arasında işitilen ses olarak açıklamıştır (Fârâbî: 113,114, 223) (D’erlanger, 1930: 65-66).

İhvân-ı Safâ risâlelerinde bu hususta bir tanım ve tasnif yer almamaktadır. Yalnızca uyum ve uyumsuzluk bahsi geçmektedir (Turabi, 2012: 137).

İbn-i Sînâ’ya göre aralarında tizlik–pestlik mesafesi olan bitişik iki notanın meydana getirdiği veya arasında bir nota bulunan birliğe “aralık” denir. Aralıkları küçük, orta ve büyük şeklinde anlatmakta bu üçlü tasnifi ‘aslî’ aralıklar olarak adlandırmaktadır. İkinci sınıf olarak bir oktav aralığından büyük (zâid) veya oktava yaklaşamayan (nâkıs) olan aralıkları da ‘bedelî’ olarak sınıflandırmaktadır. Aslî aralıklar uyum, şiddet ve kuvvet olarak birbirlerinin yerini tutabilen sesler arasında oluşmaktadır. Bu aralıklardan büyük aralıklar oktav aralığıdır. Orta aralıklar ise dörtlü ve beşli aralıklardır. Küçük aralıklar ise dörtlüden daha küçük olan aralıklardır. Küçük

aralıklar da üçe ayrılmaktadır. Bunlardan küçük büyükler; $1+1/4$ oranından $1+1/13$ oranına kadar olan aralıklardır. Toplam 10 adettir. Küçük ortalar; $1+1/14$ oranından $1+1/28$ oranına kadar olan 5 adet aralıktır. Küçük küçükler ise $1+1/29$ oranından $1+1/33$ e kadar olan aralıklardır. İbn Sîna $1+1/33$ aralığından daha küçük olanları kulağın algılayamayacağını belirterek bu aralıklardan bahsetmez (Turabi, 2002: 45).

İbn Sînâ uyumluluk arz eden birtakım aralıklardan da bahsederek oranlarını vermektedir. Bunlar, Bu'du'l-Müttetik (Uyumlu Aralık – Oktav $2/1$), Bu'du'l-Müteşâbih (Benzer Aralık Dörtlü ve Beşli Aralıklar $4/3$ ve $3/2$), Tanini (Tam Aralık $9/8$), Fadla (Yarım Tanini), Bakiyye, İrhâ (Çeyrek Tanini) (Turabi, 2002:46-47).

İbn Zeyle aralığı tizlik ve pestlik konusunda iki nağmenin toplamı olarak tanımlamıştır ve küçük, orta, büyük ölçekli olmak üzere aralıkları üçe ayırmıştır (Öncel, 2018: 67). Aralıkların tanımlarını şu şekilde açıklamaktadır:

Küçük Aralıklar:

Tanini: Misil ve sekizde bir oranının birleşimi ile meydana gelir. ($1+1/8 = 9/8$)

Bakiyye: Yarım Tanini'dir.

İrhâ: Tanini'nin dörtte biri ya da bakiyyenin yarısıdır.

Orta Ölçekli Aralıklar:

Ellezî bi'l-hamse (5'li aralık): Misil ve yarım aralığın toplamıyla oluşan aralıktır. ($1+1/2=3/2$)

Ellezî bi'l-erba'a (4'lü Aralık): Misil ve üçte bir aralığın toplanmasıyla oluşan aralıktır. ($1+1/3=4/3$)

Büyük Aralıklar:

Ellezî bi'l-Küll (Oktav): Aralıklar arasındaki oranın 2 kat olması halidir ($2/1$).

Ellezî bi'l-Küll ve'l-hamse (Oktav + 5'li Aralık): İbn Zeyle bu aralığı Üç ve katlarının oranı olan tüm aralıklar olarak aktarmaktadır ($2/1 \times 3/2 = 3/1$).

Ellezî bi'l-Küll ve'l-Merrateyn (Çift Oktav): Bu aralık da dört ve katlarının oranı olarak tanımlanmaktadır. ($2/1 \times 2/1 = 4$).

Urmevî aralığı iki ayrı nağme arasındaki her türlü uyumlu telif olarak tanımlamaktadır (Arslan, 2007: 274). Aralıkları üçe ayırarak bir tasnif oluşturmuştur (Arslan, 2007: 54-55).

Büyük Aralıklar: 1- İki Oktav 2- Oktav + Beşli 3-Oktav + Dörtlü 4- Oktav.

Orta Aralıklar: 1- Beşli 2-Dörtlü.

Küçük (Lahnî) Aralıklar: Büyük ve orta aralıkların dışında kalanlar.

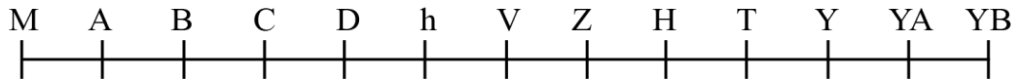
a) Büyük Lahnî Aralıklar: Dörtlü aralıktan çıkarıldıklarında kalan aralık dörtlüden küçük ise oluşur. 5/4, 6/5 ve 7/6 oranlı aralıklar.

b) Orta Lahnî Aralıklar: İki katları dörtlü aralıktan çıkarıldıklarında kalan aralık çıkarılan aralıktan daha küçük ise oluşur. 8/7, 9/8 ve 10/9 oranlı aralıklar.

c) Küçük Lahnî Aralıklar: 11/10 orandan başlayarak daha küçüğe doğru giden bütün aralıklardan oluşur.

Ayrıca Urmevî sayısının daha da fazla olduğunu ancak kullanılabilir olan aralıkları elde etmek için teli 12 eşit parçaya bölerek harfler vermiş ve belirtmiştir (Arslan, 2007: 53). Buna göre:

Şekil 1: Safiyüddin Urmevî'nin tel üzerinde gösterdiği aralıklar.



Burada M harfi alt eşiği, YB ise üst eşiği göstermektedir. Aralıkların oranları ise;

$$\frac{YB}{C} = \frac{12}{3} = \frac{4}{1}$$

Zü'l-kül Merrateyn (İki Oktav)

$$\frac{YB}{D} = \frac{12}{4} = \frac{3}{1}$$

Zü'l-kül ve'l-Hams (Oktav ve Beşli)

$$\frac{H}{C} = \frac{8}{3}$$

Zü'l-kül ve'l-Erba' (Oktav ve Dörtlü)

$$\frac{YB}{V} = \frac{12}{6} = \frac{2}{1}$$

Zü'l-kül (Oktav)

$$\frac{YH}{H} = \frac{12}{8} = \frac{3}{2}$$

Zü'l-Hams (Beşli)

$$\frac{YB}{T} = \frac{12}{9} = \frac{4}{3}$$

Zü'l-Erba' (Dörtlü)

$$\frac{T}{H} = \frac{9}{8}$$

Tanini (Tam Aralık)

şeklinde verilmektedir.

Şîrâzî iki farklı nağme arasında tizlik ve pestlik oluşturan diziyi bu'd olarak tanımlamaktadır. İki nağmeden fazla olan diziye ise cem' denir (Nasehpour, 1387: 56). Kısaca bu'd çeşitlerini büyükten küçüğe İzâm, Evsât ve Sığâr olarak üçe ayırmaktadır. Bilinen nisbetleri çeşitli nağmeler üzerinden örneklendirmektedir (Nasehpour, 1387: 56-58).

Hasan Kâşânî biri tizde diğeri pestte bulunan iki notadan her birinin diğeriyle birleşmesi olarak açıklamaktadır. İbn Zeyle ile aynı tasnifi yapmaktadır (Yıldız, 2011: 102-105).

Abdülkâdir Merâgî tizlikte ve pestlikte farklı iki nağmenin arasındaki mesafelerin toplamı olarak anlatmaktadır. Bu iki nağme bir mertebede olacak şekilde denkleştirildiğinde bunun bir aralık olarak adlandırılmayacağını ve tek nağmeden aralık olmayacağını, aralığın oluşması için farklılığın esas olduğunu aktarmaktadır (Sezikli, 2007: 106).

Aralıkları kendi oluşturduğu ‘tarh’ sistemine göre aralıkları art arda gelmesi durumunu ‘birleşik’ aralık olarak adlandırmakta ve üçe ayırmaktadır: (Sezikli, 2007: 57).

A‘lâ (Yüksek – Oktav): Bir lahnin telifinde nağmelerin birbirlerinin yerine geçecek olan aralıklardır.

Evsat (Orta – Dörtlü ve Beşli): Art arda veya aynı anda duyulduklarında birbirlerinin yerine geçmeyen aralıklardır.

Ednâ (Alçak – Tanini, Mücennep, Bakıyye): Aynı anda duyulduklarında uyumsuz, art arda duyulduklarında uyumlu olan aralıklardır.

Ayrıca Merâgî büyüklüklerine göre de Zi‘l-Küll (oktav), Zi‘l-Hams (beşli), Zi‘l-Erba (dörtlü), ve daha küçük aralıkları udun telleri üzerinde nasıl elde edildiği hakkında bilgiler vermektedir (Sezikli, 2007: 107-112).

Aralık hesaplamalarında ilk kez Merâgî’nin uyguladığı kendisine ait olan peşpeşe tarhlar (çıkarmalar) metodu ile 17 adet sesin yerini tel üzerinde pratik bir biçimde târif etmektedir. Bu metoda göre telin üst eşiğini A, alt eşiğini ise M harfiyle adlandırdıktan sonra bu iki nokta arasında 256/243 (bakıyye) oranını A perdesinden M perdesine doğru ilerlemek üzere kolay bir târifle ‘tel boyunun sekizde birinin çeyreği ve sekizde birinin sekizde beşi’ şeklinde uygulayarak B perdesini, bu yeni bulunan perdeden hareketle aynı şekilde 2 bakıyye aralığı hesabı yaparak C perdesini bulmaktadır. Bu yöntemle ard arda A-M perdeleri arasının 1/9’undan D perdesini, B-M arasının 1/9’undan He perdesini, C-M perdeleri arasının 1/9’undan V perdesini ve D-M arasını aynı şekilde 9’a tarh ederek Z perdesinin yerini tespit etmektedir. Her yeni tespit edilen perdeden itibaren yeni bir aralık tarh ederek tel üzerinde bu şekilde bütün seslere ulaşılmaktadır (Sezikli, 2007: 57-60).

Müstevfî nisbetlerin çok önemli olduğunun açıkça görülmekte olduğunu belirterek tîzlik ve pestlik açısından farklı olan iki nağmeye b’ud olarak tanımlamaktadır. Tîzlikte veya pestlikte aynı olan iki nağme arasında bu’d gerçekleşmeyeceğini, çünkü her ikisinin de çıkış yerlerinin aynı olmasıyla onların nağme olarak kabul edilmesi gerektiğini aktarmaktadır.

Bu'd ikiye ayrılmaktadır. Muttefik ve Mütenâfir.

Müttefik bu'dlar di'f, misli ve cüzü, di'f ve cüzü, emsâl, "id'âf" şeklindedir ve türlere ayrılmaktadır.

Birinci şekli: İlk ittifâk ile müttefik olan bu'ddur, bu da "di'f" veya "misli ve cüzü" nisbetinde olanlardır. Bu şikkın kendisi de üç türdedir:

Birinci türü: Gayet bir ittifâkta olanıdır, yani "di'f" nisbeti, (A – YH) gibi.

İkinci türü: Tam ittifâktır, üç ile iki nispeti gibidir.

Üçüncü türü: İttifâkları nâkıs olan bu'dlardır. Bu bu'dlar da misli ve üçte biri nisbetinden sonra gelen misli ve cüzüdür. Misli ve dörtte biri ya da misli ve beşte biri gibi nisbetlerdir.

İkinci şekli ise: İkinci ittifâkla müttefik olan bu'ddur. Bu da di'fi ve cüzü, emsâl, id'âf, misli ve cüzleri ve di'fi ve cüzler nisbetlerinde olan bu'dlardır (Hosseini, 2021: 218).

Yûsuf Bin Nizâmeddîn Kırşehrî'nin eserinde aralıklar hususunda bir târif yer almamaktadır.

Hızır b. Abdullah aralıklar bahsini işlememiştir (Çelik, 2001: 16).

Evbehî'nin eserinde iki nağmenin aralarına ve birbirine olan nisbete bu'd denir (Hosseini, 2021: 52).

Bu iki nağmenin arasındaki nisbetler de on iki sınıftadır. Bu iki nağme ya birbiri ile eşit olur, buna musavât derler. Eğer nağmeler farklı olup biri diğesinde fazla veya az ise on bir nisbet daha meydana gelir: (Hosseini, 2021: 53)

Büyük olan sayıyı küçük sayıya göre oranlayınca, oranların çeşitleri şöyledir: (Hosseini; 2021:70)

1. Misli ve bir cüzü $\frac{3}{2}$

2. Misli ve cüzleri $\frac{5}{3}$

3. İki katı $\frac{2}{1}$

4. İki katı ve cüzü $\frac{5}{2}$

5. İki katı ve cüzleri $\frac{8}{3}$

6. Emsâli $\frac{9}{3}$

7. Emsâli ve cüzü $\frac{10}{3}$

8. Emsâli ve cüzleri $\frac{11}{3}$

9. Dört katı $\frac{8}{2}$

10. Dört katı ve cüzü $\frac{13}{3}$

11. Dört katı ve cüzleri $\frac{14}{3}$

Bu on iki nisbetin altı sınıfı ‘şerif’ nisbetlerden sayılır. Bunlar; musavat, iki katı, misli ve cüzü, emsal, iki katı ve cüzü, dört katı şeklindedir.

Bu’lar ise uyumlu ve uyumsuz olarak iki kısma ayrılır: (Hosseini, 2021: 53)

Bunlar şerif nisbetlerde olan uyumlu (muttafik) bu’lar ve şerif nisbetlerde olmayan uyumsuz (mütenafir) bu’lardır. Bu’ların en uyumlu ve şerif olanları da; iki katı, misli ve yarısı (beşli), misli ve üçte biri (dörtlü) şeklindedirler (Hosseini, 2021: 53).

Seydî, “...gerekdir kim eb‘adı dahî niydiğün bilesin zîrâ bu fenn-i riyâziyede eb‘addan müşkil nesne yoktur” ifadesini kullanarak İbn Sîna ve İbn Zeyle’de geçen şekillerde aralıkları târif etmekte ve şema üzerinde göstermektedir. Ayrıca detaylı şemalar üzerinden perdelerin arasında bulunan aralıkların oranlarını geçmişteki eserlerden naklederek aktarmaktadır (Arısoy, 1988: 64-76).

Bütün eserlerde aralıklar matematiksel olarak ifade ediliken kesirler kullanılmaktadır. Aralık tel boyu üzerinden târif edilmek istendiğinde küçük rakam pay’da, büyük rakam ise payda’da yer alır (örn. 243/256). Ancak aynı aralık bu telden

ıkan ses üzerinden târif edilmek istendiğinde büyük rakam pay'da, küçük rakam ise payda'da yer alır (rn. 256/243).

2.1.4 Aralıkların Eklenmesi ve ıkartılması

Kindî aralıkların hesaplanmasını ayrıntılı bir şekilde ele almamakla birlikte aralıkların peşpeşe hesaplandığını aktarmaktadır. Dörtlü ve beşli aralığın arasındaki mesafenin $9/8$ olduğunu belirterek udun telleri üzerinde birer tanini ilerleyerek seslerin yerlerini bulduktan sonra birbirlerinin dörtlüsü ve beşlisi olan seslerin adlarını örneklendirmektedir. Bu şekilde bütün seslerin arasındaki ilişkiyi rakam vererek oranlandırmak suretiyle hesaplamaktadır (Turabi, 1996: 114-116).

Fârâbî ise aralık hesaplamalarının onları bölerek, birbirlerine ekleyerek ya da birbirlerinden çıkarak aritmetik ilmiyle olduğunu açıklayarak mûsikî ilminin aritmetikten aldığı bütün özellikleri belirtmektedir (D'éranger, 1930: 72-77).

Fârâbî bi'l-kuvve olarak icra edilemeyecek ya da algılanamayacak durumda olan aralıkları dahi kağıt üzerinde hesaplamalarını yapmaktadır. Ayrıca Fârâbî aralıkların eklenmesi ve çıkartılmasını diğér nazariyatılara göre daha ayrıntılı olarak işlemektedir. Mesela bir tam aralığı üç farklı bölüme ayırarak matematiksel olarak oluşturuğ bu aralıkların hesaplamalarını veren Fârâbî kullanılmayan bu ara perdelerin ud üzerindeki yerlerini de orantısal olarak belirlemektedir (Fârâbî: 131).

Kindî'den farklı olarak Fârâbî'nin aralık hesaplaması řu şekildedir: Bir aralığın katlanması söz konusu olduğunda, ilk önce aralığı oluşturan notaların her birini gösteren oranlar alınır ve yeni aralığı oluşturunca şekilde üçüncü sesin oranı araştırılır. Birinci ses ile ikinci sesin oranının aynı olduğ gibi ikinci ses ile üçüncü ses arasındaki oran da aynı olmalıdır. Birinci notanın ikinci ile olan oranını bulmak için, birinci notaya ait sayı kendisiyle çarpılır ve bu sonuç birinci notanın yeni değeri olarak alınır. Ardından ikinci notayı gösteren sayı da kendisiyle çarpılarak sonuç üçüncü yeni notanın değeri alınır. Son olarak birinci ve ikinci nota birbirleriyle çarpılır ve ikinci notanın yeni değeri olarak alınır. Birinci ve ikinci derece için elde edilen sayılar katlanan ilk aralık ile eşit olacaktır (D'éranger, 1930: 94).

İki farklı aralığın toplamını bulmak için ise bu iki aralıktan birinin notalarını gösteren sayıları alınır. İlk önce varsayalım ki, bu iki aralık art arda gelsin. Son aralığın

iki derecesini gösteren sayıları alınır; bu durumda birinci, ikinci ve üçüncü ses mevcut olur. Ortadaki ses iki sayıyla gösterilmelidir (Birinci aralığın birinci sesiyle olan oranı ve ikinci aralığın ikinci sesi ile olan oranı). Orta notayı ikinci aralıkla ilişki içine koyan sayı birinci aralığın birinci notasını gösteren sayıyla çarpılır. Sonra onu birinci aralıkla ilişki içine koyan sayı üçüncü notanın sayısı ile çarpılır (Bu da ikinci aralığın ikinci notasıdır). Birinci işlem bize birinci derecenin yeni değerini, üçüncünün ikinci değerini vermektedir. Ortadaki sesin iki sayısını birbiriyle çarptığımızda, ikinci derecenin yeni değeri elde edilir (Bu da ortadaki notadır). Birinci, ikinci ve üçüncü notaları gösteren yeni sayıların arasındaki ilişki, verilen iki aralığın toplamının ilişkisi olacaktır (D'éranger, 1930: 95).

Verilen herhangi bir aralığı yarıya bölmek istediğimizde uygulamamız gereken ilişkiyi bulmamıza olanak sağlayan kuralı da ayrıca tanımamız gereklidir. İlk önce, söz konusu aralığın iki notasını gösteren sayılar oluşturulur. Bu sayıların her biri 2 ile çarpılır ve daha sonra bu iki sonucun en büyüğünün yarısı en küçüğünün üzerine eklenir. Bu iki işlem bize orta notanın değerini vermektedir. Aralığın iki uç derecesi arasında tam orta noktadadır. Bu kural bize istediğimiz bütün aralıkları yarıya bölme imkanı vermektedir (D'éranger, 1930: 97).

Bir aralığın birçok aralığa paylaştırılması; sayısı belirli olan ve değerleri düzenli olarak ilerleyen diğer aralıklara bölmek söz konusu olduğunda, paylaşılabilecek aralığın iki uç notasını gösteren sayılar elde edilmek istenen aralık sayısı ile çarpılarak çoğaltılır. Bu işlem bize paylaşılabilecek olan aralığın iki uç seslerinin yeni aralıklarını verir. Daha sonra bu sayılar birbirinden çıkarılır ve bölmek istenilen kadar eşit kısma bölünür. Bu sonucun birincisi iki sayının [paylaşılabilecek aralığın yeni değerlerini gösteren] en küçüğüne eklenir. Bu işlemin sonucu bize bu aralığın tiz uç noktasına en yakın notanın rakamını verir. Paylaşılabilecek aralığın iki notasını gösteren en küçük sayıya eklediğimiz diğer iki sayı ile aynı şekilde ikinci orta dereceyi gösteren sayı elde edilir. Son sayı ise bölünen aralığın en pest notasını ortaya çıkaracaktır. Bir aralığı düzensiz olarak ilerleyen başka aralıklara paylaştırma işlemi elde edilecek aralıkların arasındaki farklar ne olursa olsun yapılabilir. Aralık iki eşit aralığa bölünebildiği gibi, onlardan biri, iki ya da daha fazla aralığa tekrar bölünebilir ya da başka daha fazla aralığa bölünebilir (D'éranger, 1930: 97-98).

Fârâbî’de ayrıca bir aralığın bir başka aralıktan çıkarılması kuralı şöyledir: İşlem pest taraftan yapılır ve büyük aralığın pest notasını gösteren sayı bir kez küçüğün pest notasını gösteren sayıyla çarpılır ardından ikinci kez onun tiz notasını gösteren sayıyla çarpılır. Sonrasında büyüğün pest notasını temsil eden sayı küçüğün tiz notasının sayısıyla çarpılır. Böylelikle üç sayı elde edilir; ortadaki sesin üçüncüyle olan ilişkisi kalan aralığın oranı olacaktır (D’erlanger, 1930: 99).

İhvân-ı Safâ risâlelerinde aralıkların hesaplanmasına dair bir husus işlenmemektedir.

İbn-i Sînâ’ya göre aralıkların birleşmesi tiz ve pest bölgeden olmak sûretiyle iki şekilde de yapılabilir. Herhangi iki aralığı birbiriyle toplamak istediğimizde aralıkların oranları birbiriyle çarpılarak hesap edilmektedir. Örneğin tam aralık ile dörtlü aralığın birbirine eklenmesinde bu hesap uygulandığında göre beşli aralığın oranına ulaşılır ($9/8 \times 8/6 = 3/2$). İbn Sîna bu şekilde birçok oran üzerinden örnekler vererek pay ve paydalardaki ortak katı bulmak sûretiyle hesaplar yapılabileceğini anlatmaktadır (Turabi, 2004: 27-28).

İbn Zeyle’nin bu konudaki anlatımlarının tamamı talebesi olduğu İbn Sîna ile aynıdır (Öncel, 2018: 79-83).

Urmevî ise iki aralığın birbiriyle toplanması, birbirine bölünmesi ve birbirlerinden çıkarılması üzerine bilgiler aktarmaktadır (Arslan, 2007: 57). Ona göre aralıklar birbirleriyle toplanırken pay ve payda birbirleriyle çarpılır. Büyük sayı olan paylar birbirleriyle çarpılma suretiyle ‘uzmâ’ sayısı yani aralığın en büyük sayısı elde edilir. Aynı şekilde küçük sayılar olan paydalar da birbirleriyle çarpılarak aralığın en küçük sayısı olan ‘suğrâ’ elde edilir. Urmevî İki dörtlü aralığın ($4/3$) toplanmasını, üç adet dörtlü aralığın toplanmasını, bir dörtlü ve bir tam aralığın toplanmasını ve dörtlü ile beşli aralığın toplanmasını örneklendirerek açıklamaktadır (Arslan, 2007: 57-58).

Aralıkların birbirlerine bölünmesi hususunda Urmevî, pay ve paydaların 2 ile çarpılması ile çıkan sonucun büyük sayısı ile küçük sayısı arasındaki farkın yarısının küçük olana eklenmesi ile bulmaktadır. Bu hususta da dörtlü ve sekizli aralıkları ikiye bölerek örneklendirmektedir. Ayrıca Urmevî’ye göre aralıklar ikiden daha fazla olmak üzere bölünebilmekte ve bunun için aralık kaç bölünmek isteniyor ise pay ve paydalar

o sayı ile çarpılıp çıkan sayılar arasındaki fark bölünmek istenen sayıya bölünür. Bu değerlerden biri büyük olandan çıkarılarak ya da küçük olana eklenerek ortadaki sayı bulunur (Arslan, 2007: 59).

Urmevî'ye göre aralıkların çıkarılması ise iki şekilde olabilmektedir. Birincisi bir aralıktan kendisinden daha küçük bir aralık çıkarılmak istendiğinde çıkarılacak olan oranın tiz olan tarafta kalması durumu varsa küçük aralığın küçük sayısı ile büyük aralığın büyük sayıları çarpılır ve ardından iki aralığın küçük sayıları birbirleriyle çarpılarak elde edilen bu iki sonuç iki tarafa ait seslerin sayılarıdır. Ortadaki sayıyı bulmak için de büyük aralığın küçüğü ile küçük aralığın büyüğü çarpılır (Arslan, 2007: 59).

Şîrâzî bu hususta kısaca bilindik hesapları açıklamaktadır. Urmevî ile birebir aynı yoldan aralıkları birbirine ekleyip çıkarmaktadır (Nasehpour, 1387: 57-58).

Hasan Kâşânî aralıkların hesaplanması konusuna yer vermemektedir.

Merâğî aralıkların birbirine eklenmesi ve bölünmesi başlıkları altında bu konuyu işlemektedir. Aralıkların birbirine eklenmesini bir aralığın pest tarafına diğer bir aralığın tiz tarafının eklenmesi ile oluştuğunu savunan Merâğî bu eklenmenin eşit aralıkların eklenmesi veya bir aralığın kendinden fazla olan diğer bir aralığa eklenmesi şeklinde iki türlü olabildiğini belirtmektedir. Merâğî ayrıca İbn Sînâ'nın da anlattığı gibi matematiksel olarak pay ve paydalardaki ortak katı bularak hesaplamaların yapılması gerektiğini ayrıntılı örnekler üzerinden aktarmaktadır. Merâğî bölünme kurallarını ise ikiye bölünme, üçe bölünme olarak farklı örneklerle şu şekilde izah eder:

“Var olan her aralığı eşit iki parçaya ayırmak istenildiğinde pay ve paydalarını iki kat kabul edip en küçük sayıyı ortaya çıkarılır ve en büyük kısmının yarısını en küçük olanın üzerine eklenir. Mesela dörtlü aralığı ikiye bölmek için hâşiyeteyn sayıları olan 4 ve 3, ikiyle çarpıldığında 8 ve 6 olur. En büyük bölümünün bir yarısı, en küçük üzerine eklenir. Bilindiği üzere $8=7+7 \times 1/7$ ’dir. Bu durumda dörtlü aralığı biri pest tarafında oktav ve oktavın $1/7$ ’si, diğeri tiz tarafında oktav ve oktavın $1/6$ ’sı olmak üzere iki aralıktan oluşur. İkiye ayrılan her aralığın, tiz tarafta olan aralığı bölünen adedin iki katıyla aynı isimde ve onun ölçüsünün yarısındadır. Çünkü oktav ve oktavın $1/6$ ’sı olan aralığın çıkış

yeri (hançeresi) altıdır. Hançerenin üçte biri üçlü aralık olup, altı ise onun iki katıdır. Ayrıca her aralığı üç eşit parçaya bölmek istersek tarafların sayısını 3 ile çarparız. Mesela beşli aralığı üç eşit parçaya bölmek istersek, $3 \times 3 = 9$, $2 \times 3 = 6$ olarak hesaplanır. Sonra adedler şu şekilde düzenlenir: en büyük bölümü 3 olduğu için 9 ve 6 ortaya çıkar; en büyük bölümü iki hâşiyeteynin ortasına koymak doğru değildir. Bu dört nağmeden üç aralık elde edilir: Birincisi pest tarafında oktav ve oktavın $1/8$ 'idir. İkincisi ise tiz ve pes olarak oktav ve oktavın $1/7$ 'sidir. Üçüncüsü tiz ve pes olarak oktav ve oktavın $1/6$ 'i dir. Böylece bu dört nağmeden üç aralık ortaya çıkar: Birincisi pest tarafında yer alan oktav ve oktavın $1/8$ 'i olan, ikincisi bundan daha alttaki pest tarafındaki oktav ve oktavın $1/7$ 'si olan aralık, Üçüncüsü ise bu pestten daha aşağı tarafta olan oktav ve oktavın $1/6$ 'sı olan aralıktır. Bu şekilde her aralık istenilen sayıda sonsuza kadar eşit bölümlere çoğaltarak ayrılabilir” (Sezikli, 2007: 116).

Müstevfî bu hususta Merâgî ile aynı hesaplamaları göstermektedir.

Yûsuf Bin Nizâmeddîn Kırşehirî eserinde bu konuda bilgilere yer vermemektedir.

Hızır b. Abdullah eserinde aralıkların hesaplanması bahsini işlememektedir (Çelik, 2001: 16).

Evbehî'nin eseri aralıkların tasnifi ve oranlarına ait bilgileri aktarmakta ancak hesaplama ile ilgili bilgileri içermemektedir (Çakır, 1999: 111).

Ayrıca aralıkların birbirine eklenmesine cem'² etmek yani bir nağmenin diğer nağmeye izafet edilmesinden meydana geldiğini kaydeder (Hosseini, 2021: 54).

Seydî Matla' adlı eserinde aralık hesaplamalarına yer vermemektedir. Sadece aralıkların çeşitleri ve adlandırması hakkında İbn Sînâ'nın tasnifiyle aynı şekilde bilgiler aktarmaktadır (Arısoy, 1988: 64-76).

2.1.5 Perdeler ve Ebced Notası

Kindî eserlerinde 17 adet perdeden bahsetmektedir. Bu perdelerin yerlerini ud üzerinde elde etmiş olup hepsini ebced notalarıyla zikretmemektedir. Risâlelerinde yazı ile gösterilen bir oktavlık aralıktaki nota sayısının, kromatik dizideki ile aynı

² Burada ismi geçen cem' ifadesi mûsikî nazariyatındaki kavramsal şekliyle değil, ekleme eylemini ifade etmek için kullanılmıştır.

sayıda olduğunu belirten Kindî buna ‘cem’ullezî bi’l-küll’ ismini vermektedir (Turabi, 1996: 76). Bu perdelerin ebced sıralaması Kindî tarafından ا , ب , ج , د , ه , و , ز , ح , ط , ي , ك , ل şeklinde 12 adet olarak gösterilmiştir (Turabi, 1996: 90).

Dizek üzerinde bu perdelerin dizilimi aşağıdaki şekildedir:

Şekil 2: Kindî’nin Risâlelerindeki 12’li Perde Sisteminin Dizek Üzerinde Gösterimi

1. Oktav

A	B	C	D	h	V	Z	H	T	Y	K	L	A
ا	ب	ج	د	ه	و	ز	ح	ط	ي	ك	ل	ا

2. Oktav

A	B	C	D	h	V	Z	H	T	Y	K	L	A
ا	ب	ج	د	ه	و	ز	ح	ط	ي	ك	ل	ا

Fârâbî notaların isimlerini ‘eskiler (*kudemâ*) bu isimleri kullanıyorlardı’ şeklinde eder ve Pisagor’dan alınan Yunanca isimli notaları ebced notaları ile harmanlayarak aşağıdaki anlatımlar ve adlandırmalarla aktarmaktadır (D’erlanger, 1930: 119-129).

Fârâbî’ye göre ‘mükemmel dizi’ on beş derece içerir. Kalın oktavdaki bazı temel derecelerinin isimlendirilmesi diğer oktavlarda değişmez. Sadece tiz oktavda bazı notaların isimleri yerine göre değişir. İlk önce A-B teli üzerinde sabitlendiği varsayılan mükemmel değişmez dizinin notalarını ele alalım. Onlar şu harflerle gösterilir:

A, C, D, h, Z, H, T, Y, K, L, M, N, S, ‘A, F

A pest oktavın en pest sesidir. Y ise en tiz sesidir ve ‘orta’ olarak adlandırılır. Tiz taraftan onu izleyen K notası ise ‘ortanın ayırıcısı’ olarak adlandırılır. A-B teli üzerindeki notaların en kalını A’dır. C, D, h dereceleri de ‘temel notalar’ olmaktadır. Z, H, T notaları da ‘ortalamlar’ olur. Ortanın ayırıcısının arkasına yerleşen L, M, N

notaları dizinin cinsi içinde ‘ayrıklar’ olarak adlandırılır. Son olarak ise S, ‘A, F notaları ise ‘tizler’ olur.

İhvân-ı Safâ Risâlelerinde Perdelerin isimleri ile ilgili bir bölüm yer almamaktadır (Turabi, 2012).

İbn Sînâ’nın perdeler hakkındaki bilgilere ud klavyesindeki konumlarını aktardığı bilgiler üzerinden ulaşmaktayız (Turabi, 2002: 84). Aralıklara rakamsal sıralamanın verildiği bu bilgi haricinde ayrıntılı bir biçimde seslerin birbirlerine olan oranlarının hesaplanmasını hem matematiksel hem de ud üzerindeki yerlerine göre açıklamasına rağmen ebced gösterimi şeklinde bir isimlendirmeye yer vermemektedir.

İbn Zeyle perdelerin ebced notası ile gösteriminde kendisinden önceki Kindî ve Fârâbî’ye göre farklı bir yöntem kullanmaktadır. ا , ب , ج , د , ه , و , ز , ز , و , ه , د , ج , ب , ا , یه , يد , يج , يب , يا , ي , ط , ح şeklinde gösterim harf sırasına göre değil, harflerin ebced değeri sıralamasına göredir. İbn Zeyle’nin ilk kez oluşturduğu bu sıralama daha sonra Urmevî ve Merâgî gibi nazariyatçıların son şekline getirdiği sistemin temelini oluşturmuştur. Aynı zamanda bu yeni sıralama şekli Arap gösteriminden Fars gösterimine geçiş olarak da yorumlanmaktadır (Öncel, 2018: 67).

Urmevî perdeleri ilk önce ud üzerinde daha sonra ise aralık hesaplamaları yaparak elde ettiği perdeleri daima isimlendirerek aktarmaktadır. Kendisinden önce varolan ebced sistemini geliştirmiş ve bir oktavlık aralık içerisinde 17 adet perdeye ayırarak her perdeye ikinci oktavı dâhil olmak üzere ayrı isimlendirme yapmıştır (Uygun, 1996: 55-56).

Şekil 3: Urmevî'nin Sistemine Göre Ebced Notalarının 2 Oktavlık Aralıkta Dizek Üzerinde Gösterimi

1. Oktav



2. Oktav



Şîrâzî'nin kullandığı perde sistemi Urmevî'nin perde sistemi ile birebir aynıdır (Farmer, 1929: 204).

Kâşânî 'destân' adıyla anarak anlattığı perdeleri aktarırken Urmevî'nin tel boyu üzerinden yapmakta olduğu hesaplamayı kullanarak târife başlamaktadır. Ancak Zeynep Yıldız'a ait eser incelemesinde Urmevî tarafından tel üzerindeki D ve M noktaları arasının dokuza bölünmesiyle hesaplanan Z noktasını h harfiyle göstererek hesaplamakta ve bu hesabın ardından devamında gelen bütün perdelerin hesaplarının yanlış oranlara sahip olduğu belirtilmektedir. Bu durumda perdelerin birçok hususta Urmevî ile örtüşerek hesaplanmasından dolayı kuvvetle muhtemel ondan nakledildiği düşünülmektedir ve incelemede yanlış olarak tespit edilen hesaplama sebebiyle Urmevî'nin perde sistemine yer verilmiştir (Yıldız, 2011: 31-38).

Abdülkâdir Merâgî kendi dönemine kadar Urmevî tarafından en fazla 2 oktav üzerinden gösterilen perde adlandırmalarına bir oktav daha ilave ederek 3 oktavlık bir genişlikte ele almaktadır. Aşağıda Merâgî'nin son haline getirdiği ve geçmişten beri kullanılan perde listesi tablosu ve dizek üzerinde gösterimleri verilmiştir (Sezikli, 2007: 57; Tıraşçı, 2019: 100).

Tablo 2 : Perdelerin 3 Oktavlık Aralıktaki İsimlendirmesi Ve Ebced Karşılıkları

1.OKTAV		2.OKTAV		3.OKTAV	
Perde Adı	Ebced Karşılığı	Perde Adı	Ebced Karşılığı	Perde Adı	Ebced Karşılığı
Rast	A ا	Gerdaniye	YH یح	Tiz Gerdaniye	Lh له
Şûrî	B ب	Nim Şehnaz	YT یط	Tiz Nim Şehnaz	LV لو
Zengûle	C ج	Şehnaz	K ك	Tiz Şehnaz	LZ لز
Dügâh	D د	Muhayyer	KA كا	Tiz Muhayyer	LH لح
Kürdî	h ه	Sünbüle	KB كب	Tiz Sünbüle	BT بط
Segâh	V و	Tiz Segâh	KC كج	Tiz Tiz Segâh	M م
Bûselik	Z ز	Tiz Bûselik	KD كد	Tiz Tiz Bûselik	MA ما
Çârgâh	H ح	Tiz Çârgâh	KH كح	Tiz Tiz Çârgâh	MB مب
Sabâ	T ط	Tiz Sabâ	KV كو	Tiz Tiz Sabâ	MC مج
Uzzâl	Y ي	Tiz Uzzâl	KZ كز	Tiz Tiz Uzzâl	MD مد
Nevâ	YA یا	Tiz Nevâ	Kh كه	Tiz Tiz Nevâ	Mh مه
Beyâtî	YB یب	Tiz Beyâtî	KT كط	Tiz Tiz Beyâtî	MV مو
Hisar	YC یج	Tiz Hisar	L ل	Tiz Tiz Hisar	MZ مز
Hüseynî	YD ید	Tiz Hüseynî	LA لا	Tiz Tiz Hüseynî	MH مح
Acem	Yh یه	Tiz Acem	LB لب	Tiz Tiz Acem	MT مط
Evc	YV یو	Tiz Evc	LC لج	Tiz Tiz Evc	N ن
Mâhur	YZ یز	Tiz Mâhur	LD لد	Tiz Tiz Mâhur	NA نا
Gerdâniye	YH یح	Tiz Gerdâniye	Lh له	Tiz Tiz Gerdâniye	NB نب

Şekil 4 : Merâgî'nin Sistemine Göre Ebced Notalarının 3 Oktavlık Aralıkta Dizek Üzerinde Gösterimi

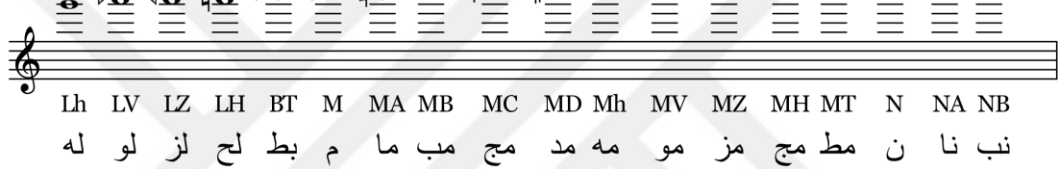
1. Oktav



2. Oktav



3. Oktav



Kırşehirli risâlesinde perdeleri konu edinen bir başlık bulunmamaktadır. Nazarî anlatım makamlar bahsiyle başlamaktadır (Sezikli, 2000: 45).

Hızır b. Abdullah ebced notalarını ilk sekiz ses için ا, ب, ج, د, ه, و, ز, ح şeklinde kısaca belirtmektedir. Hızır b. Abdullah kendinden önceki dönemde bulunan eserlerden farklı olarak ilk kez perdelerin isimlerini zikretmektedir. Bugün kullandığımız Urnevî ile şekillenen perde isimlerinin temelleri Hızır b. Abdullah tarafından atılmıştır (Çelik, 2001: 13; Çakır, 1999: 116).

Evbehî perde isimlendirmesinde Urnevî ile aynı sistemi kullanarak 2 oktav aralığındaki perdeleri vermektedir (Çakır, 1999: 117).

Seydî el-Matla' adlı eserinde perdeleri Merâgî'nin adlandırdığı şekilde 3 oktav aralığı üzerinden anlatmaktadır.

Şimdiye kadar görüşlerini teorik açıdan aktardığımız nazariyatçıların eserlerinde tespit ettiği ilk oktav aralığındaki perdeler; oran, cent 'ç' ve frekans (Hertz) 'Hz' olmak üzere aşağıda üç farklı şekilde tablolaştırılmıştır. Ayrıca bu tablolar elinizdeki çalışmanın da ana tezini ortaya koymaktadır. Bu tablolarda elde

edilen verilerden hareketle her dönemin perde anlayışı ile dönemler arasındaki ilişki analiz edilebilir ve nazariyatçıların belirttiği perde oranları arasındaki farklılıklar üzerinden değerlendirmeler yapılabilir. Oranlar ve cent karşılıkları literatür taramalarından, frekans analizleri ise ‘scala’³ yazılımı aracılığıyla verilmiştir. Perde isimleri günümüzde anılan şekliyle, ebced notaları da Urmevî’nin kurmuş olduğu sıralama sistemiyle tabloda yer almaktadır.

Eserlerin yazıldığı dönem icralarının günümüze ulaşan ses kayıtları olmaması nedeniyle perdelerin ‘frekans’larını kesin olarak bilme imkânına sahip değiliz. Buna rağmen günümüz teknolojisinin gelişmesiyle birlikte ses fiziği hesaplamaları yapan yazılımlar, eski dönemlerde yaşamış nazariyatçıların perde oranlarını belirlememize katkı sunabilir. Biz de bu çalışmamızda ses sistemleri üzerine geliştirilmiş ‘Scala’ yazılımını kullanarak, mûsikî tarihimizde nazarî olarak belirlenen perdelerin frekans hesaplamalarını güncel veriler üzerinden sunmak istedik.

İlgili yazılıma 1/1 (açık tel)’den 2/1 oranına kadar bir oktavlık alandaki perdelerin oranlarının girilmesiyle diziler oluşturulmuş ve bu diziler üzerinden analizler yapılarak veriler üretilmiştir.

Geçmişte La notası için 377 Hertz’den 567 Hertz’e kadar farklı farklı frekansların baz alındığı bilinmektedir. Günümüze ulaşan en eski diyapazon olan Mozart’ın piyanolarından sorumlu piyano üreticisi Viyanalı Johann Andreas Stein’in târihî diyapazonunun frekansı da 421,6 Hertz olarak ölçülmektedir. Benzer şekilde Handel’in şahsi diyapazonu da La sesinin frekansını 422,5 Hertz olarak vermektedir. 1939 yılında Londra’da gerçekleştirilen uluslararası konferansta 1930’lu yılların başından itibaren standardize edilmeye çalışılan La sesinin frekansı en sonunda anlaşmaya varılmış ve 440 Hertz dünya standardı olarak kabul edilmiştir (Ellis ve Mendel, 1969: 23). Bu standart gereği yaptığımız analizlerde eşit tampereman sisteme göre La sesinin frekansı olan 440 Hertz referans alınmış ve 1/1 (açık tel) Rast perdesinin frekansı olarak yazılıma girilmiştir. Ancak La frekansının mutlak olarak 440 Hz. kabul edilmesi ile ilgili günümüzde fikir ayrılıkları bulunmakta, La= 444 Hz.,

³ Scala; akord, eşit tamperaman ve tarihi diziler, mikrotonal ve makrotonal diziler ve Avrupa Müziği dışındaki diziler üzerinden deney yapmak için güçlü bir yazılım aracıdır. <http://www.huygens-fokker.org/scala/>

La= 432 Hz. gibi insan fitratına ve doğaya daha uyumlu olabileceği varsayılarak üzerinde tartışılan çeşitli görüşler de yer almaktadır. Bu tartışmalara bir de nazariyatçılarımızın içinde olduğu dönemsel farklılıklar da eklenince niceliksel olarak mutlak ve sabit bir frekans elde etmenin ne kadar zor olduğu takdir edilecektir. Bununla birlikte alanda daha önce yapılmayan ve tezimize de sistemsal/yöntemsel farklılıkları sunmak bakımından katkı sunduğunu düşündüğümüzden en azından bir fikir vermesi amacıyla bu verileri sunmayı uygun bulduk.

Bu bakımdan, yazılıma, perde aralıklarını ihtiva eden eserlerdeki matematiksel oranlar girerek bir veritabanı oluşturulmuştur. 1/1 (açık tel) oranına sahip ilk oran La=440 Hz'in bir oktav kalını olan 220 Hz. frekansı üzerinden hesaplanarak analiz edilmiştir.

Son olarak, günümüzde kullanılanlara kıyasla çok daha gelişmiş imkânlar sağlayacağını düşündüğümüz yapay zeka teknolojilerine sahip gelecekteki yazılımların, geçmiş döneme ait perde frekanslarını çok daha isabetli hesaplamalarla tespit edeceği tarafımızdan öngörülmektedir. Kindî'den Seydî'ye kadar tespit edilen perdelerin günümüzde de icra edilmesine imkan sağlayabilmesi için bu frekanslar tablo şeklinde aşağıda verilmiştir:

Tablo 3 : Perdelerin Matematiksel Oranları

EBCED	PERDE	KİNDİ	FÂRÂBİ	İHVÂN-I SAFÂ	İBN SİNÂ	İBN ZEYLE	URMEVÎ	ŞİRAZÎ	KÂSANÎ	MERAGÎ	MÜSTEV FÎ	HİZİR B. ABDULLAH	EVBEHÎ	SEYDÎ
A	RAST	1/1	1/1	1/1	1/1	1/1	1/1	1/1	1/1	1/1	1/1	1/1	1/1	1/1
B	ŞÛRÎ	256/243	256/243	256/243	256/173	256/243	256/243	256/243	256/243	256/243	256/243	256/243	256/243	256/243
C	ZENGÜLE	-	12/11	1024/945	12/13	1024/945	65536/59049	65536/59049	1024/945	65536/59049	65536/59049	1024/945	65536/59049	65536/59049
D	DÜĞÂH	9/8	9/8	9/8	9/8	9/8	9/8	9/8	9/8	9/8	9/8	9/8	9/8	9/8
h	KÛRDÎ	32/27	32/27	32/27	32/27	32/27	32/27	32/27	32/27	32/27	32/27	32/27	32/27	32/27
V	SEGÂH	8192/6561	8192/6561	8192/6561	32/39	8192/6561	8192/6561	8192/6561	8192/6561	8192/6561	8192/6561	8192/6561	8192/6561	8192/6561
Z	BUSELİK	81/64	81/64	81/64	81/64	81/64	81/64	81/64	81/64	81/64	81/64	81/64	81/64	81/64
H	ÇARGÂH	4/3	4/3	4/3	4/3	4/3	4/3	4/3	4/3	4/3	4/3	4/3	4/3	4/3
T	SABÂ	1024/729	1024/729	729/512	91/64	729/512	1024/729	1024/729	729/512	1024/729	1024/729	729/512	1024/729	1024/729
Y	UZZAL	-	16/11	4096/2835	13/9	4096/2835	262144/177147	262144/177147	4096/2835	262144/177147	262144/177147	4096/2835	262144/177147	262144/177147
YA	NEVÂ	3/2	3/2	3/2	3/2	3/2	3/2	3/2	3/2	3/2	3/2	3/2	3/2	3/2
YB	BEYÂTÎ	128/81	128/81	128/81	128/81	128/81	128/81	128/81	128/81	128/81	128/81	128/81	128/81	128/81
YC	HİSAR	32768/19683	32768/19683	512/315	13/8	512/315	32768/19683	32768/19683	512/315	32768/19683	32768/19683	512/315	32768/19683	32768/19683
YD	HÜSEYNÎ	27/16	27/16	27/16	27/16	27/16	27/16	27/16	27/16	27/16	27/16	27/16	27/16	27/16
Yh	ACEM	16/9	16/9	16/9	16/9	16/9	16/9	16/9	16/9	16/9	16/9	16/9	16/9	16/9
YV	EVC	4096/2187	4096/2187	64/35	91/48	64/35	4096/2187	4096/2187	64/35	4096/2187	4096/2187	64/35	4096/2187	4096/2187
YZ	MÂHUR	-	64/33	243/128	152/67	243/128	243/128	243/128	243/128	1048576/531441	1048576/531441	243/128	243/128	1048576/531441
YH	GERDANÎYE	2/1	2/1	2/1	2/1	2/1	2/1	2/1	2/1	2/1	2/1	2/1	2/1	2/1

Tablo 4: Perdelerin Cent ‘ç’ Cinsinden Oranları

EBCED	PERDE ADI	<u>KİNDİ</u>	<u>FÂRÂBİ</u>	<u>İBN SİNA</u>	<u>İBN ZEYLE</u>	<u>URMEVİ</u>	<u>ŞİRAZİ</u>	<u>KÂSANİ</u>	<u>MERAGİ</u>	<u>MÜSTEVFİ</u>	<u>HİZİR B. ABDULLAH</u>	<u>EVBEHİ</u>	<u>SEYDİ</u>
A	RAST	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
B	ŞÜRİ	90,224996	90.224996	90,224996	90,224996	90,224996	90,224996	90,224996	90,224996	90,224996	90,224996	90,224996	90,224996
C	ZENGÜLE	-	150.637059	138.995377	138.995377	180,449991	180,449991	138.995377	180,449991	180,449991	138.995377	138.995377	138.995377
D	DÜĞÂH	203,910002	203.910002	203,910002	203,910002	203,910002	203,910002	203,910002	203,910002	203,910002	203,910002	203,910002	203,910002
h	KÜRDİ	294,134997	294.134997	294,134997	294,134997	294,134997	294,134997	294,134997	294,134997	294,134997	294,134997	294,134997	294,134997
V	SEGÂH	384,359993	384.359993	384,359993	384,359993	384,359993	384,359993	384,359993	384,359993	384,359993	384,359993	384,359993	384,359993
Z	BUSELİK	-	407.820003	407,820003	407,820003	407,820003	407,820003	407,820003	407,820003	407,820003	407,820003	407,820003	407,820003
H	ÇARGÂH	498,044999	498.044999	498,044999	498,044999	498,044999	498,044999	498,044999	498,044999	498,044999	498,044999	498,044999	498,044999
T	SABÂ	588,269995	588.269995	611.730005	611.730005	588,269995	588,269995	611.730005	588,269995	588,269995	611.730005	611.730005	611.730005
Y	UZZAL	-	648.682058	637.040376	637.040376	678,494990	678,494990	637.040376	678,494990	678,494990	637.040376	637.040376	637.040376
YA	NEVÂ	701,955001	701.955001	701,955001	701,955001	701,955001	701,955001	701,955001	701,955001	701,955001	701,955001	701,955001	701,955001
YB	BEYÂTİ	792,179997	792.179997	792,179997	792,179997	792,179997	792,179997	792,179997	792,179997	792,179997	792,179997	792,179997	792,179997
YC	HİSAR	-	882,404992	840.950378	840.950378	882,404992	882,404992	840.950378	882,404992	882,404992	840.950378	840.950378	840.950378
YD	HÜSEYNİ	905,865003	905.865003	905,865003	905,865003	905,865003	905,865003	905,865003	905,865003	905,865003	905,865003	905,865003	905,865003
Yh	ACEM	996,089998	996.089998	996,089998	996,089998	996,089998	996,089998	996,089998	996,089998	996,089998	996,089998	996,089998	996,089998
YV	EVC	1086,314994	1086.314994	1044.860380	1044.860380	1086,314994	1086,314994	1044.860380	1086,314994	1086,314994	1044.860380	1044.860380	1044.860380
YZ	MÂHUR	-	1146.727057	1109.775004	1109.775004	1109.775004	1109.775004	1109.775004	1176,539990	1176,539990	1109.775004	1109.775004	1109.775004
YH	GERDANİY E	1200	1200	1200	1200	1200	1200	1200	1200	1200	1200	1200	1200

Tablo 5 : Perdelerin Frekans Değerleri

EBCED	PERDE ADI	<u>KİNDİ</u>	<u>FÂRÂBİ</u>	<u>İHVÂN-I SAFA</u>	<u>İBN SİNA</u>	<u>İBN ZEYLE</u>	<u>URMEVİ</u>	<u>SİRAZİ</u>	<u>KÂSANİ</u>	<u>MERAGİ</u>	<u>MÜSTEVFİ</u>	<u>HIZIR B. ABDULLAH</u>	<u>EYBEHİ</u>	<u>SEYDİ</u>
A	RAST	261.625565301	261.625565301	261.625565301	261.625565301	261.625565301	261.625565301	261.625565301	261.625565301	261.625565301	261.625565301	261.625565301	261.625565301	261.625565301
B	ŞÛRÎ	275.621994720	275.621994720	275.621994720	275.621994720	275.621994720	275.621994720	275.621994720	275.621994720	275.621994720	275.621994720	275.621994720	275.621994720	275.621994720
C	ZENGULE	-	285.409707601	283.496908855	283.496908855	283.496908855	290.367204314	290.367204314	283.496908855	290.367204314	290.367204314	283.496908855	283.496908855	283.496908855
D	DÛĞÂH	294.328760964	294.328760964	294.328760964	294.328760964	294.328760964	294.328760964	294.328760964	294.328760964	294.328760964	294.328760964	294.328760964	294.328760964	294.328760964
h	KÛRDÎ	310.074744060	310.074744060	310.074744060	310.074744060	310.074744060	310.074744060	310.074744060	310.074744060	310.074744060	310.074744060	310.074744060	310.074744060	310.074744060
V	SEGÂH	326.663104854	326.663104854	326.663104854	326.663104854	326.663104854	326.663104854	326.663104854	326.663104854	326.663104854	326.663104854	326.663104854	326.663104854	326.663104854
Z	BUSELİK	331.119856084	331.119856084	331.119856084	331.119856084	331.119856084	331.119856084	331.119856084	331.119856084	331.119856084	331.119856084	331.119856084	331.119856084	331.119856084
H	ÇARGÂH	348.834087068	348.834087068	348.834087068	348.834087068	348.834087068	348.834087068	348.834087068	348.834087068	348.834087068	348.834087068	348.834087068	348.834087068	348.834087068
T	SABÂ	367.495992961	367.495992961	367.495992961	372.509838095	367.495992961	367.495992961	367.495992961	367.495992961	367.495992961	367.495992961	367.495992961	367.495992961	367.495992961
Y	UZZAL	-	380.546276801	387.156272419	377.995878474	387.156272419	387.156272419	387.156272419	387.156272419	387.156272419	387.156272419	387.156272419	387.156272419	387.156272419
YA	NEVÂ	392.438347951	392.438347951	392.438347951	392.438347951	392.438347951	392.438347951	392.438347951	392.438347951	392.438347951	392.438347951	392.438347951	392.438347951	392.438347951
YB	BEYÂTÎ	413.432992081	413.432992081	413.432992081	413.432992081	413.432992081	413.432992081	413.432992081	413.432992081	413.432992081	413.432992081	413.432992081	413.432992081	413.432992081
YC	HİSAR	435.550806472	435.550806472	435.550806472	425.245363283	435.550806472	435.550806472	435.550806472	435.550806472	435.550806472	435.550806472	435.550806472	435.550806472	435.550806472
YD	HÛSEYNÎ	441.493141445	441.493141445	441.493141445	441.493141445	441.493141445	441.493141445	441.493141445	441.493141445	441.493141445	441.493141445	441.493141445	441.493141445	441.493141445
Yh	ACEM	465.112116091	465.112116091	465.112116091	465.112116091	465.112116091	465.112116091	465.112116091	465.112116091	465.112116091	465.112116091	465.112116091	465.112116091	465.112116091
YV	EVC	489.994657281	489.994657281	489.994657281	478.401033693	489.994657281	489.994657281	489.994657281	489.994657281	489.994657281	489.994657281	489.994657281	489.994657281	489.994657281
YZ	MÂHUR	-	507.395035735	516.208363226	496.679784126	516.208363226	516.208363226	516.208363226	516.208363226	516.208363226	516.208363226	516.208363226	516.208363226	516.208363226
YH	GERDANİYE	523.251130602	523.251130602	523.251130602	523.251130602	523.251130602	523.251130602	523.251130602	523.251130602	523.251130602	523.251130602	523.251130602	523.251130602	523.251130602

Tablolar üzerinden değerlendirmeler yapıldığında görölmektedir ki, Kindî döneminde Zengüle, Uzzal ve Mahur perdeleri bulunmamaktadır. Bu perdeler ilk kez Fârâbî döneminde karşımıza çıkmaktadır.

Şîrâzî'nin *Dürretü'd-Tâc* adlı eserinde perde "icracıların kullanımında birbirine yakın sınırlı bir düzen ile düzenlenmiş nağmelere denir" şeklinde tanımlanmıştır. Şîrâzî'ye göre birinci Tabaka, Cumu' (Gerdaniye, Nevrûz, Muhayyer, Isfahanek, Avâz)'dan ikinci tabaka Terkib (Devr-i Büzürg, Isfahan ve Büzürg)'den oluşmaktadır. Ayrıca Şîrâzî Urmevî'nin *Şerefiyye* adlı eserindeki terki b bahsine itiraz etmekle birlikte, perde isimlerini ve oranlarını Urmevî'den birebir aktarmaktadır (Nasehpour, 1387: 143-144).

2.1.6 Uyum ve Uyumsuzluk

Kindî'nin risâlelerinden günümüze ulaşan kısımlarda seslerin uyumu hakkında bir bilgi bulunmamaktadır.

Fârâbî uyumun müziğin ilk sıradaki ilkesinin uyum olduğunu mûsikî konusuna ilk bu mevzudan başlamak gerektiğini anlatmaktadır. Fârâbî'ye göre en uyumlu aralık oktav aralığı olup, ardından beşliler ve onun akabinde de dörtlüler gelir. Bu üç aralık birbirlerine eklenerek ya da çıkarılarak diğer sesler arasındaki uyumu ortaya çıkaran aralıklardır (D'éranger, 1930: 67). Oktav + dörtlü aralık az önce bahsedilen diğer üç aralıktan daha uyumsuzdur. Birçok icracı bu aralığın uyumsuzluğunu algılar. Birçok icracı da onu duyuma göre değerlendirdiğinde uyumlu kabul etmez. Çünkü bu aralık pek kullanılmamaktadır. Hatta Pisagor'un öğrencileri olan kuramcılar bu aralığı uyumlular arasında göstermezler. Limma aralığı bütün makamlarda kendisini gösteren çok kullanılan bir aralıktır. Bu aralık çok eski zamanlardan beri kullanılmaktadır (D'éranger, 1930: 68).

Uyum hususundaki açıklamalarının sonunda Fârâbî yine de melodileri yasalar ya da dogmalar olarak değerlendirmemek gerektiğini belirtir. Fârâbî ayrıca bir mûsikîde değişmez yasaların olmadığını ve bunların belli bir dönemde insanların tümüne ya da çoğuna kabul ettirilen şeyler olup, insanların melodileri birbirlerine taklit yoluyla aktardıklarını ve tatmin edici bulduklarını vurgulamaktadır. Tıpkı alışık

olunan herhangi bir şeyden tatmin olunduğu gibi zaman içerisinde mûsikî de doğal olandan farklı işleyebilir. ‘Şayet bu sanatta herhangi bir şey kabul edilirse ya da reddedilirse o itibarsız değildir. Ancak biz onu onunla ilgili olan ve belli bir süre devam eden başka şeylere göre iyi ya da kötü diye değerlendiririz’ şeklinde önemli bir ifadeye yer vermektedir (D’erlanger, 1930: 69).

İhvân-ı Safâ’da uyum ve uyumsuzluk “Ey kardeşim Allah seni ve bizi kendisinden bir ruhla desteklesin. Bil ki kalınlık, uzunluk, gerginlik bakımından eşit olan tellere tek bir vuruş yapıldığında aynı olurlar. Tellerin uzunluğu eşit olup kalınlık farklı olduğunda kalın sesler daha kalın, tiz sesler daha tiz olur. Uzunluk ve kalınlıkta eşit, gerginlikte farklı olursa gergin sesler tiz olur, gevşek sesler kalın olur. Uzunluk, kalınlık ve gerginlikte eşit olur da vuruş farklı olursa en şiddetli vuruş en yüksek sesi verir. Bil ki tiz ve pest sesler birbirinin zıddıdır. Bununla birlikte uyumlu bir oran üzere bir araya getirilir. İmtizâc eder ve birlik sağlarsa ölçülü bir melodi olur ve kulaklara hoş gelir. Ruhlar ferahlar ve nefisler mutlu olur. Şayet belirli bir oran üzere olmazsa uyumsuz olur ve farklılık arz eder. Birlik sağlanamaz, kulaklar bundan haz almaz. Bilakis nefisler bundan nefret eder ve tiksindir. Ruhlar bunu kabul etmez. Uyumsuz olan şiddetli sesler aniden ve bir defada kulaklara ulaşırsa mizaç bozulur ve itidalden uzaklaşır; hatta ani ölüme sebep olabilir. Mutedil uyumlu ve güzel sesler ise vücuttaki sıvı cevherleri güçlendirir, tabiatları ferahlatır. Ruhlar bundan lezzet alır ve nefisler bununla mutlu olurlar” (Turabi, 2012: 137) şeklindeki ifadeleriyle uyumlu ve uyumsuz aralıkların insan üzerindeki etkilerinden bahsetmektedir.

İbn-i Sînâ’ya göre bir kompozisyon oluşturması için nağmenin tekrar etmemesi ve farklılık arz edecek bir şekilde kullanılması gerekir. Aynı zamanda bu farklılıkların dinleyicide uyandırdığı etki (*te’sir*) de son derece önemlidir. Bir kompozisyon oluşturarak etkileyicilik sağlamak için birbirlerine uyumlu ve uyumsuz olan, benzerlik ve yakınlık içeren aralıkları bilmek gerekmektedir. Benzerlik ve yakınlıkta farklılık ya 2 kat (bi’l-fiil), ya da karesi (bi’l-kuvve) şeklinde olmaktadır. Aralıklar bu şekilde ise uyumlu, bunların dışında ise uyumsuzdur. Uyum için iki sesin arasında mutlaka bu şekilde bir oran bulunmalıdır. İki ses arasındaki uyum; şiddet ve kuvvet olarak bir ses diğerinin yerini tutacak kadar güçlü ise veya düzen arz etseler de, birbirlerinin yerini tutamayan sesler olarak iki şekilde olur (Turabi, 2004: 11-13).

İbn Zeyle, uyumun oluşması durumunu, İbn Sînâ'dan alıntı yaparak aralıklar arasında benzerliğe sebep olan yakınlık ve münasebetin oluşmasına bağlamaktadır. Bu yakınlık ve ilişki iki perdenin birbirinin katı ya da yarısı nisbetinde olmasıdır. İbn Zeyle bu duruma 'bilfiil' olarak isim vermiştir. Uyumlu sağlayan diğer bir durum olan 'bilkuvve' ise perdeler arasındaki ilişkinin birbinin karekökü ya da üst kuvvetlerine denk olmasıyla gerçekleşir. Yani bilfiil ve bilkuvve olma durumu uyumlu bir duyumu oluşturmaktadır (Öncel, 2018: 77-78).

İbn Zeyle uyumsuz aralıkları ise; dinleyenlerin çirkin bulduğu aralıklardır (Öncel, 2018: 80) ifadesini kullanarak açıklamaktadır.

Urmevî ise uyumlu aralıkları dinleyenlerin kulağına hoş gelen, uyumsuz aralıkları ise çirkin gelen olarak tanımlamaktadır. Uyumlu aralıklar aralarında misil ve cüz (4/3), zı'f (6/3), zı'f ve cüz (7/3), üç emsâl (9/3), üç emsâl ve cüz (10/3), ez'âf (12/3), ez'âf ve cüz (13/3) oranı bulunan nağmelerdir Misil ve eczâ (5/3), zı'f ve eczâ (8/3), emsâl ve eczâ (11/3), ez'âf ve eczâ (14/3) oranlı aralıkları ise uyumsuz aralıklar olarak saymaktadır (Arslan, 2007:55-56).

Şîrâzî bu hususta Urmevî ile aynı tasnifi yaparak "sağır (küçük) aralıklarını ard arda gelmesi uyumsuzluk oluşturur" ifadesine yer vermektedir (Nasehpour, 1387: 104).

Hasan Kâşânî aralıkları uyumlu ve uyumsuz olarak İbn Zeyle'nin ele aldığı şekilde anlatmaktadır. Uyumlu aralıkların nefse lezzet verip bağımlılık yaptığını, uyumsuz aralıkların da kötü duyulduğu için tam tersine insanları etkilediğini aktarmaktadır. Tasnif olarak ise İbn Zeyle'den nakletmektedir (Yıldız, 2011: 102-105).

Abdülkâdir Merâgî 17 adet perdeyi peşpeşe tarhlar metoduyla hesaplamakta ve pratik bir biçimde elde etmektedir. Ayrıca Safiyyüddîn Urmevî'nin 2 oktava genişlettiği ebced notasyonuna bir oktav daha ekleyerek 3 oktava çıkarmıştır. Merâgî'nin Perde dizilimi perde konusunda ele alınmıştır. Ayrıca bu metod yöntem açısından değerlendirmelerde bulunacağımız bölümde de işlenecektir.

Müstevfî uyum ve uyumsuzluk bahsinde şu hususları aktarmaktadır: Zi'l-erba' bu'du, üçe ya da dört parçaya bölünebilir, bu durumda meydana gelen türlerin tamamı uyumlu olmamaktadır. Uyumsuzluk zi'l-erba'da bakîyye bu'dunun tekrarlanması ile oluşmaktadır. Ayrıca zi'l-erba' bu'dunu tamamlamak için en küçük bakîyye bu'du eklenirse bu aralık zi'l-erbayı aşar, bu durumda iki bakîyyenin oluşur ve uyumsuzluk oluşturur. Bakîyyenin mücennebden önce bulunması durumunda zi'l-erba bu'dunu tamamlar ve aşar bu da uyumsuzluk oluşturur. Eğer bakîyye mücennebden sonra yer alırsa zi'l-erba bu'dunu aşsa dahi uyumlu olarak duyulacağını belirtmektedir. Bu husus sadece zi'l-erba aralığı için değil, zi'l-hams için de geçerlidir. Uyumsuzluk sebepleri ise, zi'l-erbada iki bakîyye bu'dun bulunması; zi'l-erbada taninî, mücenneb ve bakîyye bu'dalrın üçü beraberce bulunması; bakîyye bu'du mücennebten önce gelmesi şeklindedir.

Yûsuf Bin Nizâmeddîn Kırşehrî eserinde uyum ve uyumsuzluk bahsini işlememektedir.

Hızır b. Abdullah uyum ve uyumsuzluk üzerine bir bilgi aktarmamaktadır.

Evbehî'nin eserinde bu bölümü içeren kısım nüshada eksiktir ve bir varak kadar kopukluk vardır. Eserdeki anlatılardan Evbehî'nin bu konudaki görüşü gözlenebilir. Eserde zil'hams kısımlarını anlattıktan sonra bazı kısımların uyumsuz olduğunu ifade eder ve bunların nedenini de zikreder. Zikredilen uyumsuzluk sebepleri bu şekilde sıralanabilir (Hosseini, 2021: 57):

I. Teaddi, yani ha nağmesinin aşması ve dörtlüyü geçmesi.

II. Cem'-i lahniyyat, yani T, C ve B aralıkların bir dörtlü içerisinde bir araya toplanması.

III. Bir dörtlüde iki B aralığının tekrarlanması.

IV. B aralığının C aralığından önce gelmesi.

Seydî'ye göre bir kimse uyumlu ve uyumsuz nağmeleri çözerse bu ilimde üstad olur. Bir bu'd ağırlıkta ve gerginlikte eşit olan iki sestem oluşursa pest olursa bilmek gerekir ki, iki nağme bir nağme gibi duyulur. Ama bunun birine nağme-i bam (pest nağme), diğerine nağme-i zir (tiz nağme) derler. Bu iki nağmenin ortasında aslında

duyulmayan bir nağme vardır. Buna bu'd-u müttetik (ortak aralık) derler. İki nağme ya uyumlu ya da uyumsuz olabilir. Eğer uyumlu olursa buna bu'd-u müttetik, uyumsuz olursa da buna bu'd-u mütenafir derler. Bu'd-u müttetik eğer tam olursa bu'd-u bi'l-küll derler. Oktav olan tüm perdeler birbirinin aynısıdır (dügâh ile muhayyer, Segâh ile eviç gibi). Dörtlü aralıklar da rast ile çargah gibi, beşli aralıklar da rast ile pençgah gibi devam etmektedir. Bunların dışında daha az uyumlu ve uyumsuz aralıkları İbn Sînâ'nın tasnifiyle aktarmıştır (Arısoy, 1988: 64).

2.1.7 Cinsler (Dörtlü ve Beşliler)

Genel olarak eserlerde cinsler oluşturulurken kullanılan aralıklara verilen harf rumuzları; Tanini (T), Bakiyye (B), Mücenneb (C) şeklinde yer almaktadır.

Kindî üç cinsin bulunduğundan bahsetmektedir;

- 1- Tanini Cinsi (Diyatonik): Tanini (204¢) + Tanini (204¢) + Bakiyye (90¢) = 498¢.
- 2- Levnî Cinsi (Kromatik): 1,5 Tanini (318¢) + Bakiyye (90¢) + Bakiyye (90¢)=498¢.
- 3- Telifî Cinsi (Anarmonik): 1/4 Tanini (45¢) + 1/4 Tanini (45¢) + 2 Tanini (408¢) = 498¢ (Turabi, 1996: 83; el-Farukî, 1981: 125; Yusuf, 1962: 59).

Fârâbî ise Kavî ve Leyyin şeklinde ikiye ayırmaktadır. Kavî Cinsler el-cins'ül-kavî zü'l-taz'if (tetraord dizide iki eşit aralık), el-cins'ül-kavî el-munfasıl (tetraord dizide iki büyük aralığın ardışık olan oranlara sahip olmadığı) ve el-cins'ül-kavî el-muttasıl (tetraord dizide iki büyük aralığın ardışık olan oranlara sahip olduğu) şeklinde üçe ayrılmaktadır. Leyyin cinsler ise Nâzım (anarmonik), Râsim (Majör üçlü) ve Mülevven (Minör üçlü - Kromatik) şeklinde sınıflandırmaktadır (el-Farukî, 1981: 126).

İhvân-ı Safâ risâlelerinde 'dört sayısı – dörtlüler' başlığı yer almaktadır. Ancak bu başlık altında 4 sayısının mevsimler, yönler, o döneme ait olan udun tellerinin sayısı gibi dörtlü grup olan unsurlarda bahsetmekte ve bundaki hikmet ya da illetler hakkında bilgi vermektedir. Cinsler ile ilgili bir konu yer almamaktadır (Turabi, 2012: 154).

İbn-i Sînâ'ya göre cinsler kişilerin ruh haline tesir etmesine göre sınıflandırılmaktadır. Kavî (Güçlü), Mu'tedil/Râsime (Orta) ve Rahve (Zayıf) olmak üzere üç cins bulunmaktadır. Rahve de 'Mülevven (Renkli) ve Te'lifiyye (anarmonik) cinsler olarak ikiye ayrılır. Kavî cins insana güç veren, mu'tedil ve rahve cinsleri zayıflık ve moral bozukluğu verir. İnsan fitraten kavî cinsleri duymak ister (Turabi, 2002: 116-123).

Kavî cinslerin oranları:

- $8/7 (231,17\text{¢}) \times 8/7 (231,17\text{¢}) \times 49/48 (35,70\text{¢}) = 4/3 (498,04\text{¢})$
- $9/8 (203,91\text{¢}) \times 8/7 (231,17\text{¢}) \times 28/27 (62,96\text{¢}) = 4/3 (498,04\text{¢})$

Leyyin Cinslerin oranları:

- $16/15 (111,73\text{¢}) \times 15/14 (119,44\text{¢}) \times 7/6 (266,87\text{¢}) = 4/3 (498,04\text{¢})$
- $7/6 (266,87\text{¢}) \times 12/11 (150,64\text{¢}) \times 22/21 (80,54\text{¢}) = 4/3 (498,04\text{¢})$
- $10/9 (182,40\text{¢}) \times 36/35 (48,77\text{¢}) \times 7/6 (266,87\text{¢}) = 4/3 (498,04\text{¢})$
- $20/19 (88,80\text{¢}) \times 19/18 (93,60\text{¢}) \times 6/5 (315,64\text{¢}) = 4/3 (498,04\text{¢})$
- $6/5 (315,64\text{¢}) \times 15/14 (119,44\text{¢}) \times 28/27 (62,96\text{¢}) = 4/3 (498,04\text{¢})$
- $6/5 (315,64\text{¢}) \times 25/24 (70,67\text{¢}) \times 16/15 (113,73\text{¢}) = 4/3 (498,04\text{¢})$

İbn Zeyle cinsi üç aralıktan meydana gelen dörtlüler olarak açıklamaktadır. Kavî (güçlü/diyatonik), Mu'tedil (orta/anarmonik) ve Rihve (zayıf/kromatik) olarak üçe ayırmaktadır. Kavî Cinsler 3 tanedir: 'Tanini – Tanini – Bakiyye', 'Tanini – Bakiyye' – 'Tanini ve Bakiyye – Tanini – Tanini'. Mu'tedil Cinsler 3 tanedir: 'Tanini ve Yarım – Bakiyye – Bakiyye', 'Bakiyye – Tanini ve Yarım – Bakiyye', 'Bakiyye – Bakiyye – Tanini ve Yarım'. Son olarak Rihve Cinsler de 'İki Tanini – İrhâ – İrhâ', 'İrhâ – İki Tanini – İrhâ', 'İrhâ – İrhâ – İki Tanini' şeklinde üçe ayrılmaktadır (Öncel, 2018: 84-85).

Urmevî cinsleri Leyyin ve Kavî olarak ikiye ayırmaktadır. Ayrıca dörtlü (üç aralıktan meydana gelen) dizilerde bulunan aralıkların dizilişlerine göre de *Şerefiyye Risâlesi*'nde ayrıntılı olarak adlandırmalar yapmaktadır (Arslan, 2004: 66-67).

Leyyin Cins: Üç adet aralıktan en büyük olanın oranının diğer iki aralığın oranlarının toplamından büyük olduğu cinstir. Bir dörtlü dizide diğer iki aralığın

oranından büyük olan oranlar 5/4, 6/5 ve 7/6'dır. Leyyin cinsler en büyük aralığı bu üç orana sahip olma durumuna göre üçe ayrılmaktadır. Bu sınıflandırmayı da Râsim (5/4), Levnî (6/5) ve Nâzım (7/6) olarak belirtmektedir (Arslan, 2007: 60).

Kavî Cins: Leyyin'in kuralı dışında kalan tüm cinslere denir.

Urmevî'ye göre aralıkların üçünün de farklı orana sahip olduğu durumda büyük oran, dörtlünün pest, orta ya da tiz bölgesinde yer alabilir. Bu şekilde her tasnif için 6 farklı cins oluşur. Eğer üç orandan ikisi birbirine eşit ise bu durumda da 3 farklı cins sınıfı oluşur. Cinslerde büyük oran pest veya tiz bölgede yer alırsa 'muntazam mütetâli (düzenli sürekli)', ikinci büyük oran tiz veya pest bölgede olursa 'muntazam gayri Mütetâli (düzenli kesintili)', büyük oran ortada yer alırsa 'gayri muntazam (düzensiz) olarak adlandırılmaktadır (Arslan, 2007: 62). Ayrıca Urmevî *Kitâbü'l-Edvâr*'da 7 adet dörtlü (1. tabaka), 12 adet beşli (2. tabaka) bulunduğunu aktarmakta ve isimlerini şu şekilde vermektedir (Uygun, 1996: 71-72).

Dörtlüler:

- 1- T-T-B
- 2- T-B-T
- 3- B-T-T
- 4- T-C-C
- 5- C-C-T
- 6- C-T-C
- 7- C-C-C-B

Urmevî, sonuncu sıradaki cins gibi 5 farklı sesin yan yana dizilmesiyle dörtlü aralık oluşturan cinslerin de bulunabileceğini belirtmektedir.

Beşliler ise;

- 1- T-T-B-T
- 2- T-B-T-T
- 3- B-T-T-T
- 4- T-C-C-T
- 5- C-C-T-T
- 6- C-T-C-T

7- C-C-C-B-T

8- T-C-C-C-B

9- C-T-C-C-B

10- C-B-T-C-C

11- C-C-B-T-C

12- T-C-T-C olarak eserlerinde yer almaktadır.

Şîrâzî ise; Cinsler iki kısımdır: Leyyin ve Kavî şeklidir (Şîrâzî: 337-338).

Leyyin Cinsi, Râsim, Levnî ve Nâzim olan üzere üç kısımdır. Yine bunların her birisi Ed'âf ve Eşedd olmak üzere iki çeşittir. Yine herbiri de altı sınıftır. Toplam olarak da 36 sınıftır (Şîrâzî: 337-338).

Kavî Cinsi de dört kısımdır: Gayr-ı muttasıl, Züt-tazîf, Muttasıl ve Munfasıl. Gayr-ı Muttasıl olan cins, Gayr-ı muttasıl-ı evvel-i ez'af, Mu'tedil-i sanî ve Eşedd-i Salis olmak üzere üç kısma ayrılır. Bu kısımlar her biri iki çeşit ve her çeşidi de altı sınıftır. (Şîrâzî: 337-338)

Zü't-tazîf kısım da 1. Kısım, 2. Kısım, 3. Kısım olmak üzere üç türdedir ve her birisi de üç sınıfta:

Muttasıl olan cins de üç kısım ve her biri altı sınıftır.

Munfasıl olan da iki kısım ve her biri altı sınıftır.

Bu şekilde tüm cinsleri çeşitleri 111 olur, ancak Gayr-ı Muttasıl cinslerinde beş kısmı batıldır, zira üç kısmı (3 x 6) uyumsuz ve iki kısmı (2x6) da mükerrerdir. Bu şekilde cinsleri sayısı 81 olmaktadır (Şîrâzî: 337-338).

Hasan Kâşânî cins ve cem' konusunu bir arada işlemektedir (Yıldız, 2011: 102-103). Cinsi bir telin tamamına göre dörtte biri kadar olan oranın parmak pozisyonuna göre boş telden küçük parmağa kadar tekabül eden yere kadar olan mesafe olarak anlatmaktadır. Daha sonra cem' konusuna geçerek cinslerin çeşitlerine dair ayrıntı vermemektedir.

Abdülkâdir Merâgî de cinsleri Urmevî gibi Leyyin, Kavî olarak iki ana kola ayırmakta, Leyyin cinsleri Râsim, Levnî ve Nâzim olarak üçe bölmektedir. Merâgî

konuyu uzatmamak adına bütün cinsleri değil, tıpkı Urmevî'nin *Şerefiyye* adlı eserindeki gibi uyumlu olanlara yer verdiğini belirtmektedir.

Merâgî yaptığı tanımlamalar ve tasnifin ardından uyumlu olan 7 adet dörtlü, 13 adet beşliyi şu şekilde zikretmektedir. Tıpkı Urmevî'deki gibi dörtlülere 1. tabaka, beşlilere ise 2. tabaka ismi verilmektedir (Sezikli, 2007: 60-68).

Dörtlüler:

- 1- Tanini – Tanini - Bakiyye (Uşşak Dörtlüsü – A-D-Z-H)
- 2- Tanini – Bakiyye – Tanini (Nevâ Dörtlüsü – A-D-h-H)
- 3- Bakiyye – Tanini – Tanini (Bûselik Dörtlüsü – A-B-h-H)
- 4- Tanini – Mücenneb – Mücenneb (Rast Dörtlüsü – A-D-V-H)
- 5- Mücenneb - Mücenneb – Tanini (Nevrûz Dörtlüsü – A-C-h-H)
- 6- Mücenneb – Tanini – Mücenneb (Irak Dörtlüsü – A-C-V-H)
- 7- Mücenneb – Mücenneb – Mücenneb – Bakiyye (İsfahan Dörtlüsü – A-C-h-Z-H)

Beşliler ise;

- 1- Tanini – Tanini – Bakiyye – Tanini (H-YA-YD-Yh-YH)
- 2- Tanini – Bakiyye – Tanini – Tanini (H-YA-Yh-YH)
- 3- Bakiyye – Tanini – Tanini – Tanini (H-T-YB-Yh-YH)
- 4- Tanini - Mücenneb - Mücenneb – Tanini (H-YA-YC-Yh-YH)
- 5- Mücenneb - Mücenneb – Tanini – Tanini (H-Y-YB-Yh-YH)
- 6- Mücenneb – Tanini - Mücenneb – Tanini (H-Y-YC-Yh-YH)
- 7- Mücenneb - Mücenneb – Mücenneb - Bakiyye – Tanini (H-Y-YB-YD-Yh-YH)
- 8- Tanini - Mücenneb - Mücenneb – Mücenneb – Bakiyye (H-YA-YC-Yh-YZ-YH)
- 9- Mücenneb – Tanini - Mücenneb – Mücenneb – Bakiyye (H-Y-YC-Yh-YZ-YH)
- 10- Mücenneb - Bakiyye – Tanini - Mücenneb – Mücenneb (H-Y-YA-YD-YV-YH)
- 11- Mücenneb – Mücenneb – Bakiyye - Tanini – Mücenneb (H-Y-YB-YC-YV-YH)

12- Tanini - Mücenneb - Tanini - Mücenneb (H-YA-YC-YV-YH)

13- Tanini – Tanini – Mücenneb – Mücenneb (H-YA-YD-YV-YH)
şeklindedir.

Müstevfî eserinde cinsler hususunda Merâgî ile aynı bilgilere yer vermektedir (Hosseini, 2021: 86).

Yûsuf Bin Nizâmeddîn Kırşehrî'nin risâlesinde cinslerle ilgili bir bilgiye rastlanılmamaktadır.

Hızır b. Abdullah'ın *Kitâbü'l-edvâr*'ında cinslerle ilgili bir bilgiye rastlanılmamaktadır (Çelik, 2001: 16).

Evbehî, cinsi bölünmüş dörtlü olarak tanımlar. dörtlünün içindeki aralıkların terkihi ve sırasına göre Leyyin ve Kavi cinsler meydana gelir (Hosseini, 2021: 103-104). Leyyin cinslerinde 5/4 nisbetinde olursa Râsım ve 6/5 nisbetinde olursa Levni, 7/6 nisbetinde olursa da Nâzım denir. bu üç tür herbi altı çeşidi ve toplamda 36 çeşid olur. Kavi cinslerde 8/7, 9/8 ve 10/9 nisbetlerinde olur.

Evbehî ayrıca eserin içinde bazı cinslerin isimlerini de vermiştir:

Cins-i Müfred: üç C ve bir B aralığından müteşekkildir.

Cins-i Küçük, Zir efkend-i küçük veya Bestenigâr: Zir efkend-i Büüzürg'den vir C ve T aralığı çıkarınca meydana gelir. (C C B C C B), H Y YB YC Yh YV YH

Cins-i Hicazi: C T C (A C V H)

Cins-i Rast: T C C (A D V H)

Cins-i Nevrûz: C C T (A C h H)

Cins-i Neva: T B T (A D h H)

Eserin nüshasında dörtlülerin bahsi geçen 9. varak eksik olmakla beraber 48a varağında dörtlülerin bölünmesi bahsinde 7 adet dörtlünün bulunduğunu aktararak bunların isimlerinin 1-Uşşak 2-Nevâ 3-Bûselik 4-Rast 5-Nevrûz 6-Hicâzî ve 7-İsfahan olarak sıralanmıştır. Eserde 19 adet de beşli zikredilmektedir. Bunların cetveli (Evbehî, 54a) aşağıdaki şekilde verilmiştir: (Evbehî, 54a)

Tablo 6 : Evbehî'nin Beşliler Cetveli

Beşliler	H	T	Y	YA	YB	YC	D	Yh	YV	YZ	YH
1- Nişaburek	H			YA			YD	Yh			YH
2- Nevâ	H			YA	YB			Yh			YH
3- Bûselik	H	T			YB			Yh			YH
4- Pençgâh	H			YA		YC		Yh			YH
5- Asl-ı Hüseyinî	H		Y		YB			Yh			YH
6- Uzzâl	H		Y			YC		Yh			YH
7- Zinderûd	H		Y		YB		YD	Yh		YZ	YH
8- Pençgâh-ı Zâid	H			YA		YC		Yh		YZ	YH
9- Asl-ı Büzürg	H		Y			YC		Yh			YH
10- Asl-ı Gerdâniye	H		Y	YA			YD		YV		YH
11- Zirefkend-i Büzürg	H		Y		YB	YC			YV		YH
12- Nîrez-i Sagir	H			YA		YC			YV		YH
13- Asl-ı Şehnâz	H		Y		YB			Yh		YZ	YH
14- Mâhur-ı Sagir	H			YA			D		YV		YH
15- Asl-ı Zü'l-hams-i Bûselik	H			YA			YD			YZ	YH
16- Bûselik-i Maklûb	H	T			YB			Yh		YZ	YH
17- Muhâlifek	H		Y			YC			YV		YH
18- Maklûb-ı Nevrûz-ı Arab	H	T			YB		YD		YV		YH
19- Sabâ	H		Y		YB		YD			YZ	YH

Seydî'nin *Matla'* adlı eserinde ise cinslerle ilgili bir bilgiye rastlanılmamaktadır.

2.1.8 Devirler (Cem', Âvâze, Şûbe, Makam ve Terkibler)

Kindî'nin günümüze ulaşan risâlelerinde devirlere ya da makamlara birebir karşılık gelen bir veriye rastlanılmamaktadır. Dönemi itibariyle Grek dizilerinden istifade ederek ortaya koyduğu 'luhûn' ifadesi kullanılarak bahsedilen 7 adet dizi bulunmaktadır (Turabi, 1996: 82-85).

Fârâbî ise Kindî'nin risâlelerindeki gibi 15 adet sekizliye yer vermektedir.

İhvân-ı Safâ'da bu hususta bir bilgi yer almamaktadır.

İbn-i Sînâ'ya eserinde sadece cem'ler üzerinde durmaktadır. Ancak cem'lerin özel yönlerinin, tabakalarının ya da mertebelerinin bulunduğu ve bu yapılar üzerinde çeşitli uygulamalar yapılabileceğini belirtmektedir (Turabi, 2015: 995).

İbn Zeyle, bu hususta *Cem* ' başlığı altında hocası İbn Sinâ ile aynı bilgilere yer vermektedir (Öncel, 2018: 92).

Urmevî ise, *Kitâbü'l-Edvâr*'da ' Devirler ve Oranları Hakkında' başlığı altında makamlar konusunu işlemektedir. Mûsikî nazariyatı eserlerine verilen *Edvâr* ismi bu makam gösterim şeklinden dolayı verilmiştir. Dairelerin ilk altısı 1. tabakaların 2. tabakalara belirli bir düzen çerçevesinde eklenmesiyle oluşturulur. Örneğin 1. daire; 1. tabakanın ilk kısmına 2. tabakanın ilk kısmının eklenmesi suretiyle oluşur. 7. daireden itibaren bu yöntem uygulanmaz, çünkü uyumsuz olacağını belirtir ve buna tenâfûr olarak isim verir. Urmevî bu ekleme yöntemiyle 63 adet dizi elde etmektedir. Bunlardan en çok kullanılan 12 adet temel daireye ait bilgileri cetveller oluşturarak vermektedir (Uygun, 1996: 73-74; Arslan, 2007: 354-367). Bunlar;

- 1- Uşşâk Dâiresi: T-T-B-T-T-B-T (1.tabakanın 1.si + 2. tabakanın 1.si)
- 2- Nevâ Dairesi: T-B-T-T-B-T-T (1. tabakanın 2.si + 2. tabakanın 2.si)
- 3- Bûselik Dâiresi: B-T-T-B-T-T-T (1. tabakanın 3.sü + 2. tabakanın 3.sü)
- 4- Rast Dairesi:T-C-C-T-C-C-T (1. tabakanın 4.sü + 2. tabakanın 4.sü)
- 5- Hüseyinî Dâiresi:C-C-T-C-C-T-T (1. tabakanın 5.si + 2. tabakanın 5.si)
- 6- Hicâzî Dairesi: C-C-T-C-T-C-T (1. tabakanın 6.sı + 2. tabakanın 6.sı)
- 7- Râhevî Dâiresi: C-T-C-C-T-C-T
- 8- Zengûle Dâiresi: T-C-C-C-T-C-T
- 9- Irak Dâiresi: C-T-C-C-T-C-T
- 10- Isfahan Dâiresi: T-C-C-T-C-C-C-B
- 11- Zîrefkend Dairesi: C-C-T-C-C-B-T-C
- 12- Büzürg Dâiresi: C-T-C-C-B-T-C-C

Şîrâzî makamlar hususunda da Urmevî ile aynı doğrultuda açıklamalarda bulunmaktadır (Farmer, 1929: 204).

Hasan Kâşânî 12 devre, 6 âvâzeyeye, ait aynı isimleri vermekte ve kaynağını Urmevî'ye dayandırmaktadır (Yıldız, 2011: 46). Ayrıca; Segâh + Çargâh terkibine 'Mubâraka', Dügâh, Çargâhtan bir nota fazla ise 'Uzzâl', Uzzâl'den üç nota fazla icra edilirse 'Nühüft-Hicaz', Hicaz ile başlayıp bir nota aşağıda karar edilirse 'Dügâh-Hicaz', Uzzâl ile başlayıp Rast'ta karar edilirse 'Nevrûz', Gerdaniye Uşşak ile karar

ederse ‘Mâhur’, Hüseyînî’nin notalarının birkaçı değişik olursa ‘Hisar’, Nevrûz’dan yarım ses eksiltirirse ‘Rekbî’ ve Zengûle Rehâvî ile karar verirse ‘Humâyûn’ şeklinde 9 adet terkibe ait isimleri vermektedir (Yıldız, 2011: 47-48).

Abdülkâdir Merâgî *Camii’l-elhan* adlı eserinin altıncı bölümünü ‘Meşhur dâireler, adetleri, ud perdelerinden uygulaması, dâirelerin tabakaları (kısımları), altılı âvazelerin belirlenmesi’ başlığı ile detaylı bir şekilde dairelere ayırmıştır. Dairelerin sayısı 12’si meşhur olmak üzere toplam 91 tanedir. Merâgî eserinde dairelerin oluşumunu, tabakalarını ve bu tabakaların ihtiva ettiği tüm durumları, Altı âvâze, yirmi dört şûbe ayrıntılı bir biçimde aktarmaktadır. Merâgî bunların sayısız şekilde çoğaltılabileceğinin de altını çizerek, konuya ilişkin tüm esaslar hakkında kendisine itiraz edilen hususlarda bilgilendirmelerde bulunmaktadır (Sezikli, 2007: 68-79).

Müstevfî devirler hususunda en detaylı açıklamaları yapmış ve eserinde 133 adet tabakaya ait cetvellere yer vermiştir. Urmevî’nin zikrettiği seksen dört dâirenin kırk üçünün uyumlu olduğunu, bazılarının da diğer dâirelerin tabakalarında bulunduğunu vurgulayarak, bu devirlerin farklılıklarının ihtiva ettikleri cinslerinden kaynaklandığını belirtir. Bu on iki cins meşhur on iki makâmın temelini oluşturmaktadır. Bunlar; Uşşak, Nevâ, Râst, Bûselîk, Îrâk, İsfahan, Zîrefkend, Büzürg, Zengûle, Rûhâvî, Hüseyînî ve Hicâzî şeklinde isimlendirilmiştir (Hosseini, 2021: 96).

Tablo 7: Müstevfî’nin On İki Makam Ve Devirleri

1	Uşşâk	A D Z H	T T B
2	Nevâ	A D h H	T B T
3	Ebûselîk	A B h H	B T T
4	Râst	A D V H	T C C
5	Nevrûz	A C h H	C C T
6	Îrâk	A C V H	C T C
7	İsfahân	A C h Z H	C C C B
8	Büzürg	A V H Y YA	C T C C B

9	Hüseyinî	A C h H YA	C C T T
10	Zengûle	A D V H Y	T C C C
11	Râhuvî	V H Y YB	C C C
12	Zîrefkend	H Y YB YC	C C B

Müstevfî'nin eserinde zikrettiği on iki makâm ve devirler aşağıdaki gibidir:

1. Devir: Uşşâk; Uşşâk cinsi + Uşşâk cinsi + tanini.
2. Devir: Nevâ; Birinci tabakanın ikinci kısmı olan Nevâ Cinsi + İkinci tabakanın ikinci kısmı olan Nevâ Cinsi + Taninî.
3. Devir: Bûselîk; Birinci tabakanın üçüncü kısım olan Bûselîk Cinsi + İkinci tabakanın üçüncü kısmı olan Bûselîk Cinsi + Tanini.
4. Devir: Râst; Birinci tabakanın dördüncü kısmı olan Râst Cinsi + İkinci tabakanın dördüncü kısmı olan Râst Cinsi + Tanini.
5. Devir: Nevrûz; Aslî makâmlardan değildir, zîrâ onun en büyük Cem'i dörtlünün iki katından fazla değildir.
6. Devir: Hicâzî – Irak; Birinci tabakanın altıncı kısmı olan Irak cinsi + İkinci tabakanın altıncı kısmı olan Irak Cinsi + Tanini.
7. Devir: İsfahân; Birinci tabakanın yedinci kısmı olan İsfahan cinsi + İkinci tabakanın yedinci kısmı olan İsfahan Cinsi.
8. Devir: Büzürg; Birinci tabakanın altıncı kısım olan Büzürg Cinsi + İkinci tabakanın onuncu kısmı olan Taninî + Râst Cinsi.
9. Devir: Hüseyinî; Pest tarafta da Nevrûz Cinsi + Tiz tarafta Hüseyini Cinsi.
10. Devir: Zengûle; Zengûle cinsi Râst veya Irak Cinsleri ile terkib olarak meydana gelir.
11. Devir: Râhuvî; Râhuvî Cinsi + Irak veya Nevrûz Cinsi.
12. Zîrefkend; Nevrûz cinsi + Zîrefkend Cinsi.

Müstevfî devirlerin tabakaları hususunda şunları zikretmektedir :

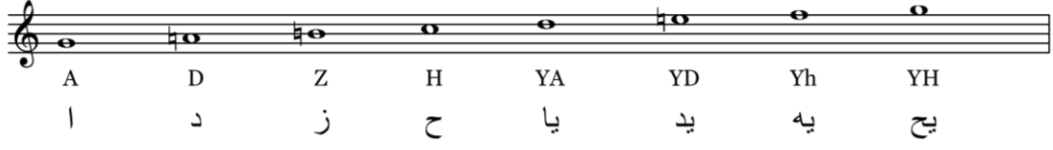
“Bu 12 devrin haricindeki devirlerin bir kısmı şube, bir kısmı ‘açıktan uyumsuz’ ya da ‘gizli uyumsuz’ şeklinde uyumsuz devirler, bir kısmı ise on iki makâmın terkiplerinde ve tabakalarında bulunan devirlerdir. (ikinci dâire ile on yedinci dâire, üçüncü dâire ile on altıncı dâire ve dokuzuncu dâire ile onuncu dâire gibi...) Mesela; Büzürg’ün ikinci tabakası Zengûle’dir. Zengûle’nin on yedinci tabakası Büzürg’dür; Uşşâk’ın üçüncü tabakası Nevâ’dır ve Nevâ’nın da on altıncı tabakası Uşşâk’tır. Tüm devirler bu minvalde incelenip tabakaları kıyas edilebilir.

Meşhur devirlerin tabakalarında bulunmayan diğer uyumlu devirler de vardır. ayrıca Safiyüddîn Urmevî’nin zikrettiği seksen dört dâire dışında Kırk dokuz devir daha bulunmaktadır. Bunlardan bazıları adı geçen 84 devrin tabakalarında bulunmaktadır. Mesela doksan dokuzuncu dâire için düşünürsek; Bu dairenin on yedinci tabakası Uşşâk, on beşinci tabakası Nevâ, on üçüncü tabakası da Bûselik’tir” (Hosseini, 2021: 170-174).

Müstevfî eserinde daireler hususunda en düzenli ve geniş bilgilere yer vermektedir. Bunların başında âvazeler gelmektedir. Adı geçen devirlerin haricinde terkipler de bulunmaktadır, ancak bu terkipler bir oktavlık ses aralığına sahip olmadıkları için ‘dâire’ olarak değil, âvâze olarak adlandırılırlar. Müstevfî’nin eserinde dört adet meşhur âvâze ismi geçmektedir. Bunlar Nevrûz, Selmek, Şehnâz ve Mâyedir. Urmevî, Merâgî ve Hızır b. Abdullah ise eserlerinde altı adet âvaze saymaktadırlar. Bunlar Geveşt, Gerdâniye, Nevrûz, Selmek, Mâyedir, Şehnâz’dır (Urmevî, 46; Merâgî, 135; Hızır b. Abdullah, 84b). Kırşehirli edvârında ise ek olarak Hisar adında 7. Âvaze bulunmaktadır (Kırşehri, 22).

İncelenen edvârların tamamında yer alan –toplamda- 133 adet daireye ait ebced notası cetvellerinin günümüz notasyonu ile karşılıkları aşağıda verilmiştir. Bunlardan bir kısmının isimleri mevcut olmakla beraber büyük bir kısmının isimleri eserlerde geçmemektedir. Elde ediliş sıralarına göre en kapsamlı şekilde Müstevfî’nin eserinde 1’den 133’e kadar numaralandırılarak cetvel halinde yer almaktadır. Bugüne dek ulaşılmamış edvâr ve mûsikî risâlelerinin günyüzüne çıkarılmasıyla gelecek zamanlarda bu isimlendirmelerin de elde edilmesi muhtemeldir. Şimdi edvârlarda yer alan dairelerin günümüz notasyonuna göre karşılıklarını verelim:

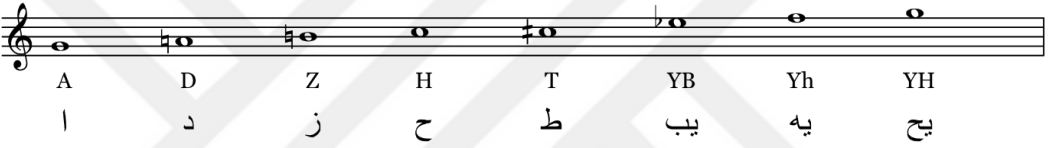
Şekil 5: 1. Dâire: Uşşâk



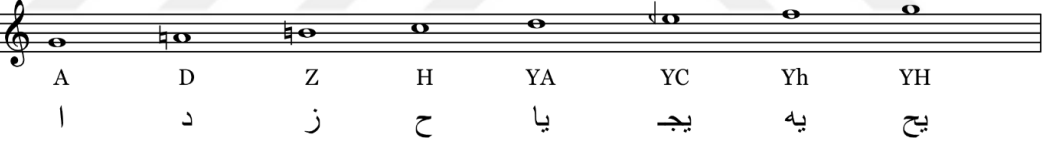
Şekil 6: 2. Dâire



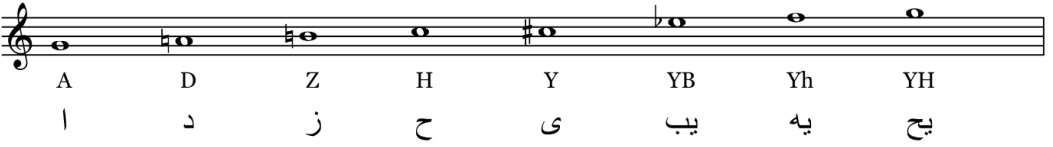
Şekil 7: 3. Dâire



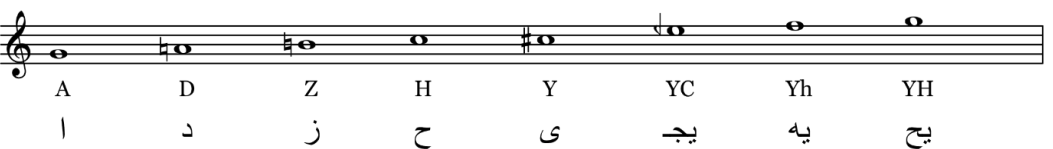
Şekil 8: 4. Dâire: Buhârî



Şekil 9: 5. Dâire



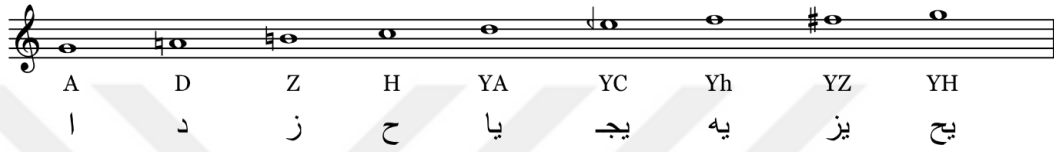
Şekil 10: 6. Dâire



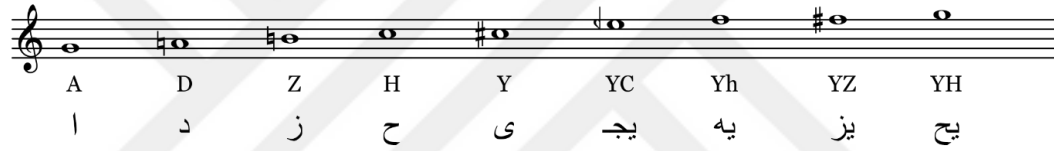
Şekil 11: 7. Dâire



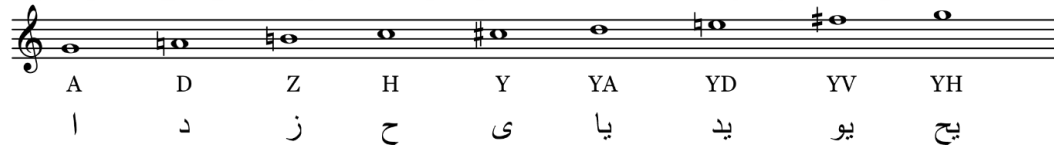
Şekil 12: 8. Dâire: Azrâ



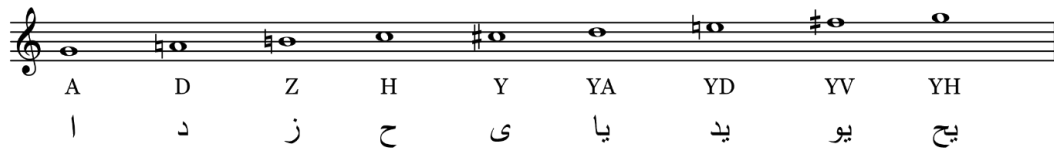
Şekil 13: 9. Dâire



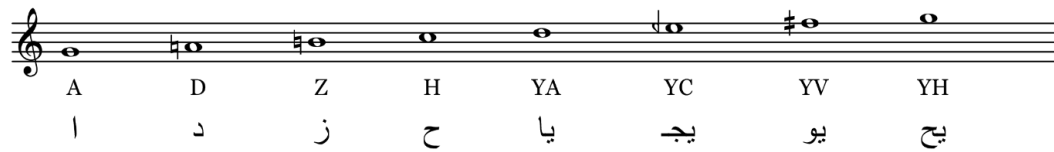
Şekil 14: 10. Dâire



Şekil 15: 11. Dâire



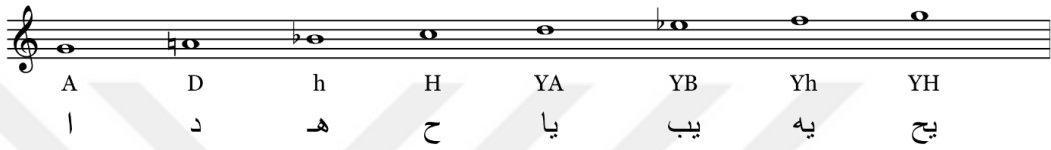
Şekil 16: 12. Dâire: Dûstgânî



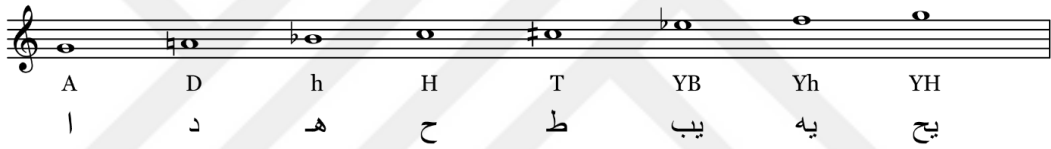
Şekil 17: 13. Dâire: Mâşuk



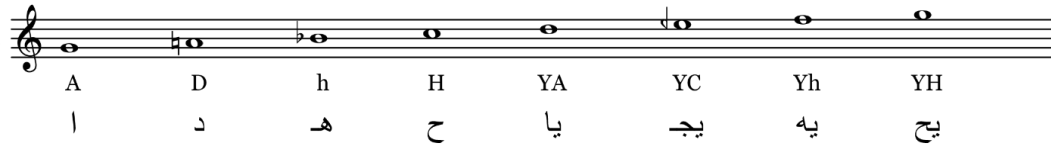
Şekil 18: 14. Dâire: Nevâ



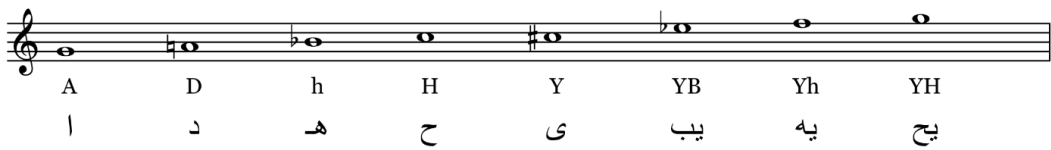
Şekil 19: 15. Dâire



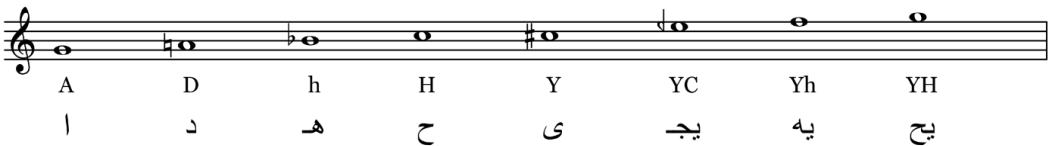
Şekil 20: 16. Dâire: Hoşserâ



Şekil 21: 17. Dâire



Şekil 22: 18. Dâire



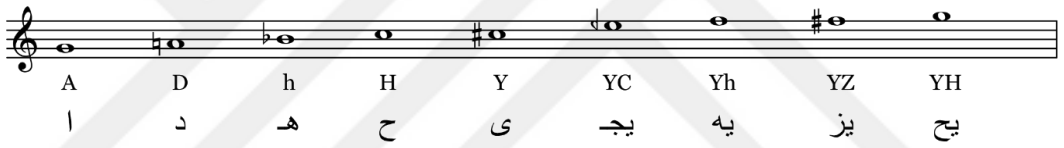
Şekil 23: 19. Dâire



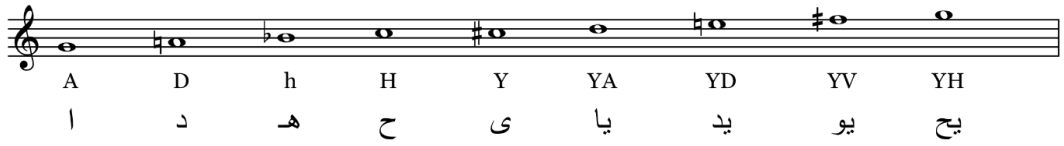
Şekil 24: 20. Dâire: Hazzân



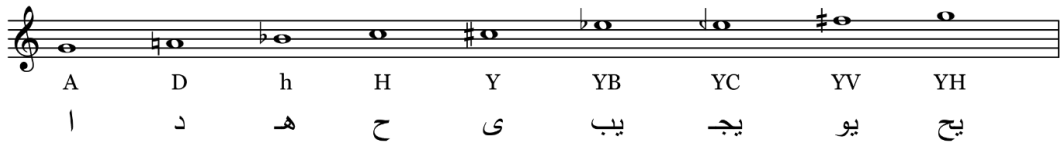
Şekil 25: 21. Dâire



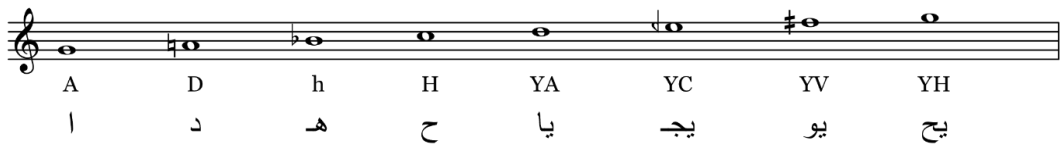
Şekil 26: 22. Dâire



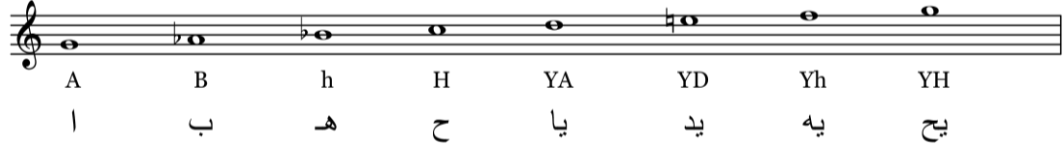
Şekil 27: 23. Dâire



Şekil 28: 24. Dâire



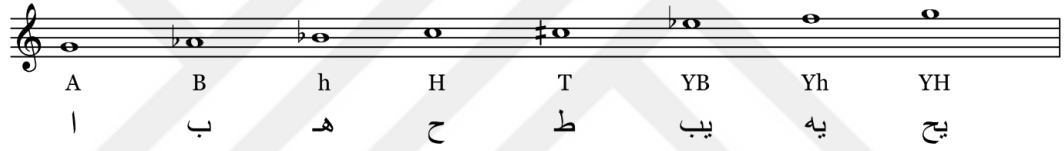
Şekil 29: 25. Dâire: Nevbahâr



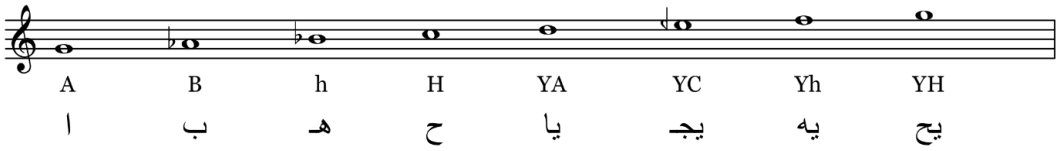
Şekil 30: 26. Dâire: Visâl



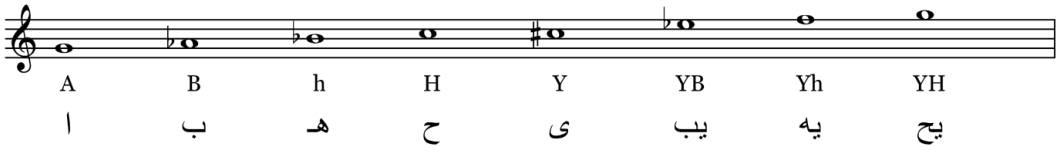
Şekil 31: 27. Dâire: Ebûselik



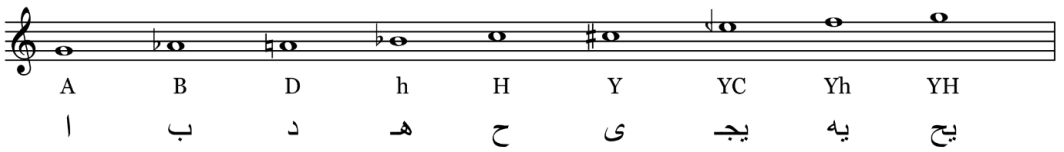
Şekil 32: 28. Dâire: Gûlistân



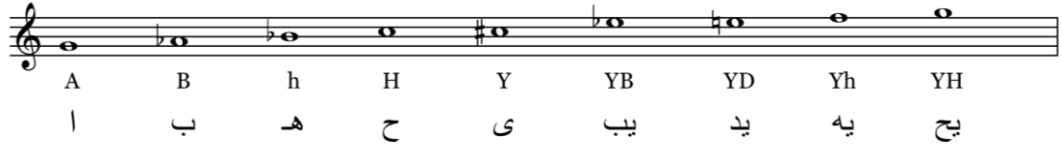
Şekil 33: 29. Dâire: Gamzüdâ



Şekil 34: 30. Dâire



Şekil 35: 31. Dâire: Bahâr



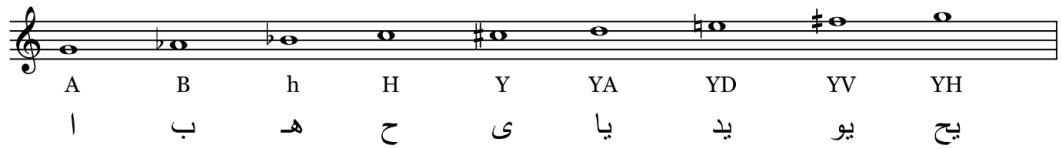
Şekil 36: 32. Dâire



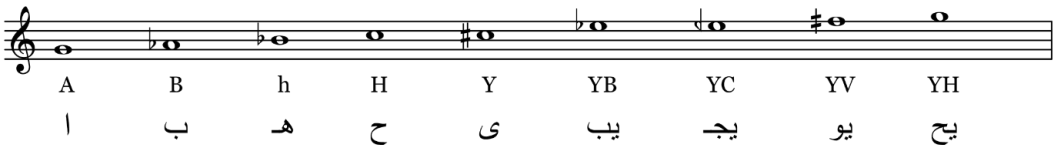
Şekil 37: 33. Dâire



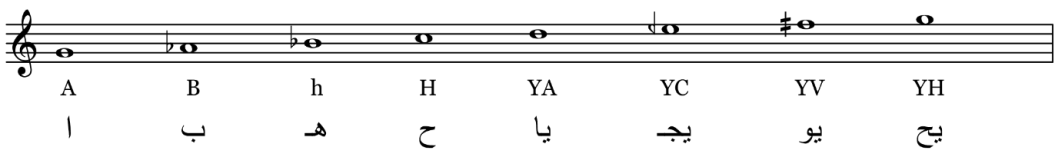
Şekil 38: 34. Dâire



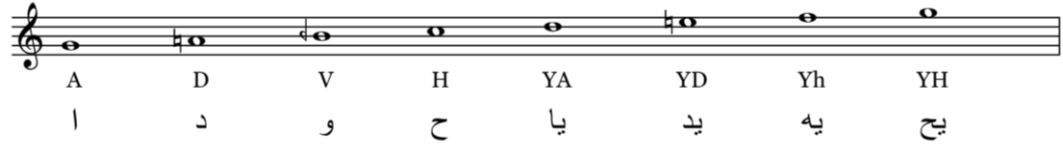
Şekil 39: 35. Dâire



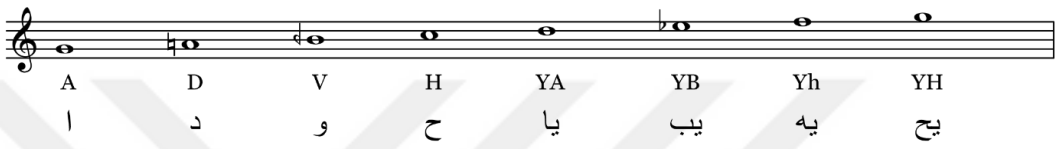
Şekil 40: 36. Dâire



Şekil 41: 37. Dâire: Dilgüşâ



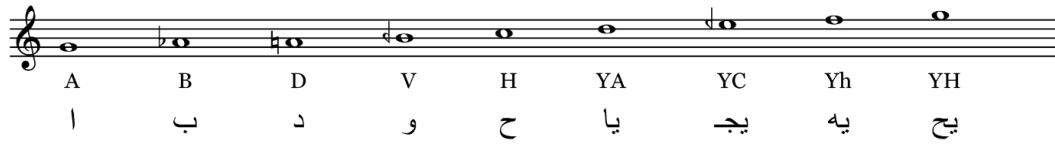
Şekil 42: 38. Dâire: Bostân



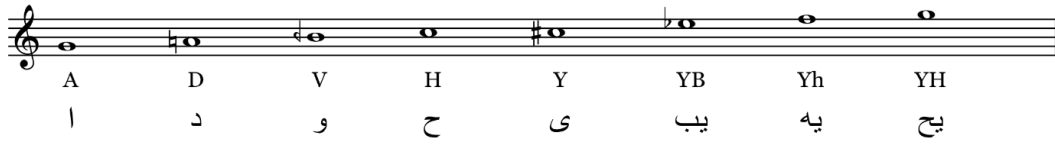
Şekil 43: 39. Dâire



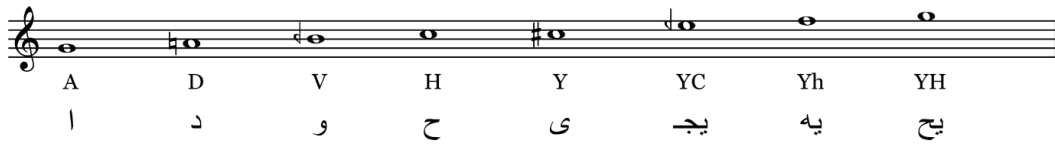
Şekil 44: 40. Dâire: Râst



Şekil 45: 41. Dâire



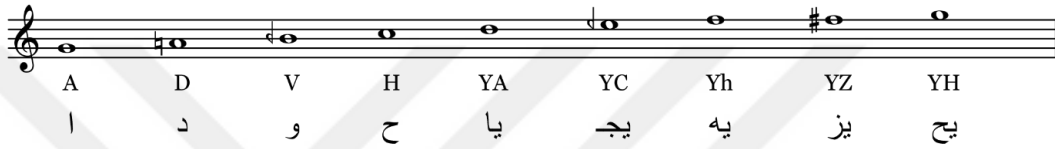
Şekil 46: 42. Dâire: Zengûle



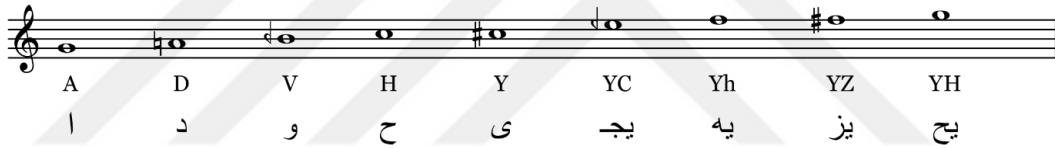
Şekil 47 :43. Dâire



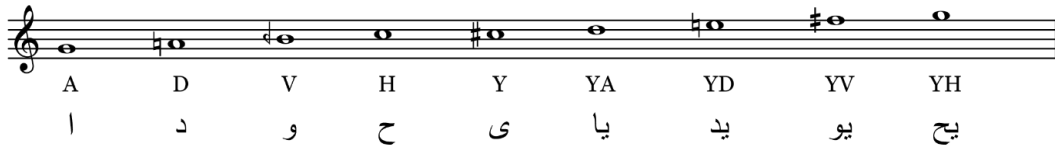
Şekil 48 : 44.Dâire: İsfahân



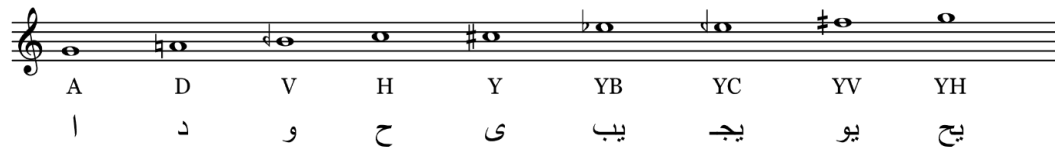
Şekil 49 : 45. Dâire: Zengûle



Şekil 50: 46. Dâire: Gerdânîde



Şekil 51: 47. Dâire



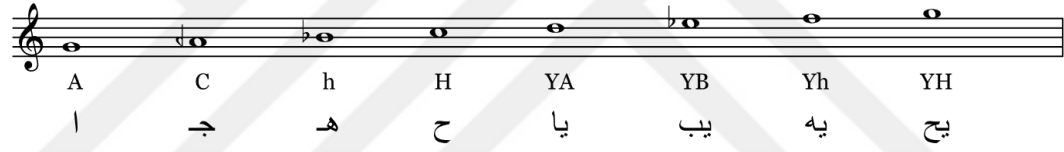
Şekil 52: 48. Dâire: Meclisefrûz



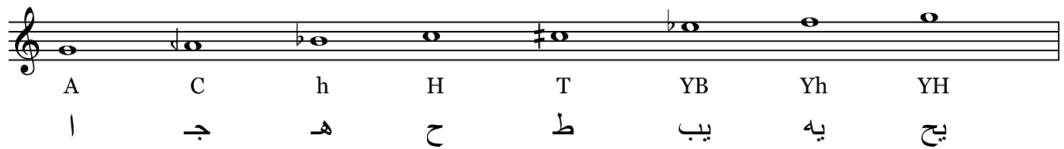
Şekil 53 : 49. Dâire: Nesîm



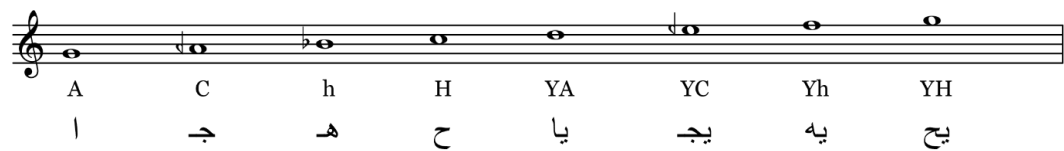
Şekil 54 : 50. Dâire: Cânefzâ



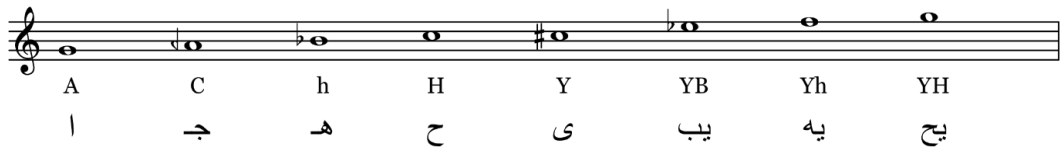
Şekil 55: 51. Dâire



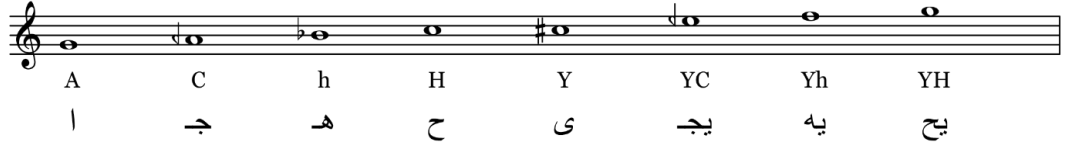
Şekil 56: 52. Dâire: Muhayyer



Şekil 57: 53. Dâire: Hüseyinî



Şekil 58: 54. Dâire: Hicâzî



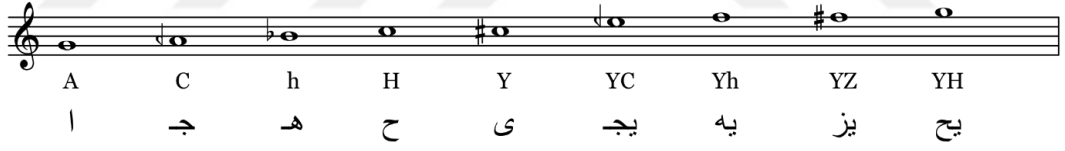
Şekil 59: 55. Dâire: Zinderûd



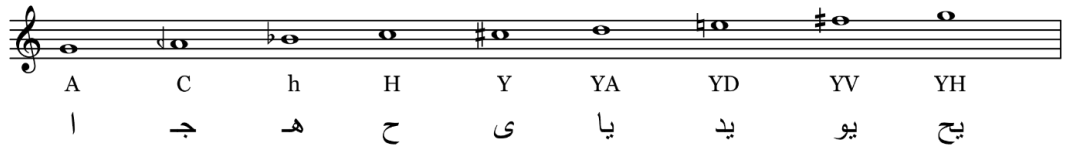
Şekil 60: 56. Dâire



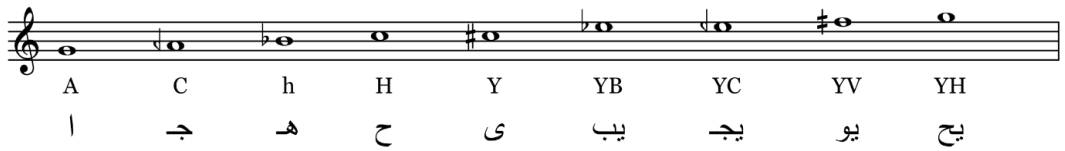
Şekil 61: 57. Dâire



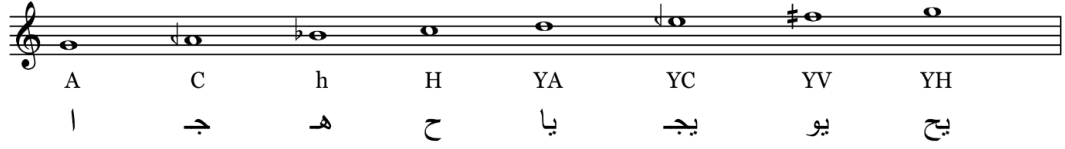
Şekil 62: 58. Dâire



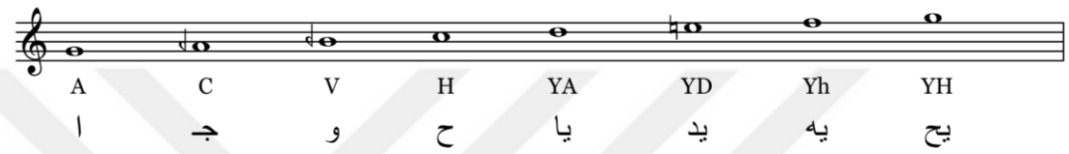
Şekil 63: 59. Dâire: Zîrefkend



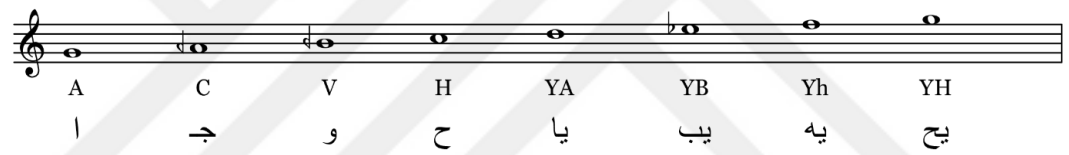
Şekil 64: 60. Dâire: Hicâzî Hüseyinî



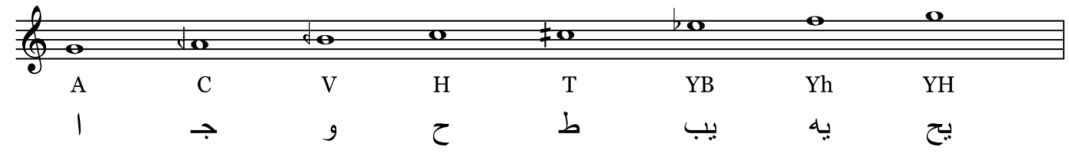
Şekil 65: 61. Dâire: Müjdegânî



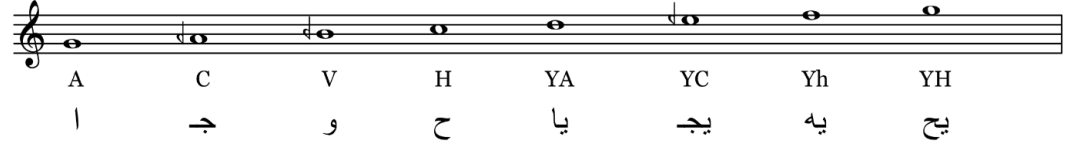
Şekil 66: 62. Dâire



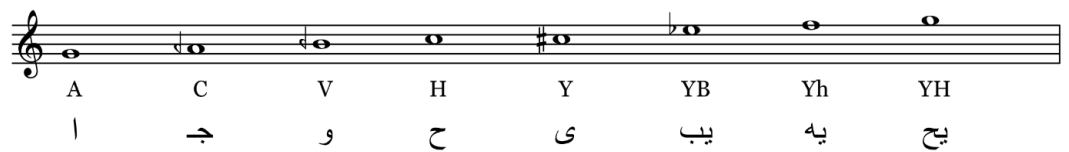
Şekil 67: 63. Dâire



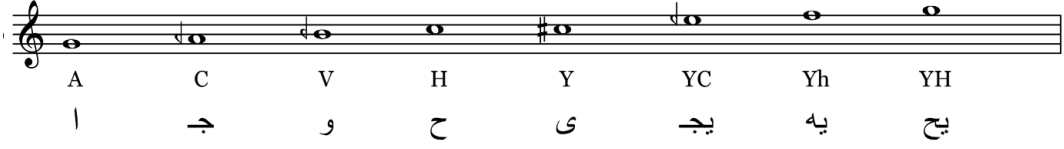
Şekil 68: 64. Dâire: Nühüft



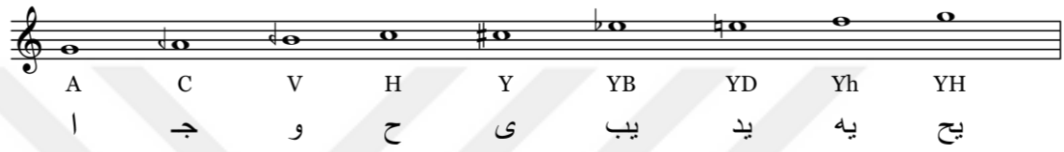
Şekil 69: 65. Dâire: Râhuvî



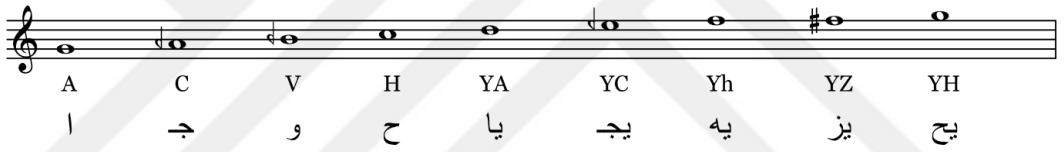
Şekil 70: 66. Dâire: Hicâzî



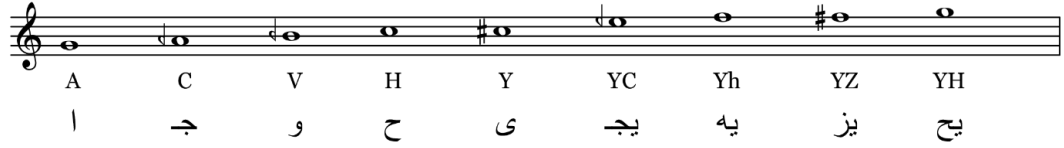
Şekil 71: 67. Dâire



Şekil 72: 68. Dâire



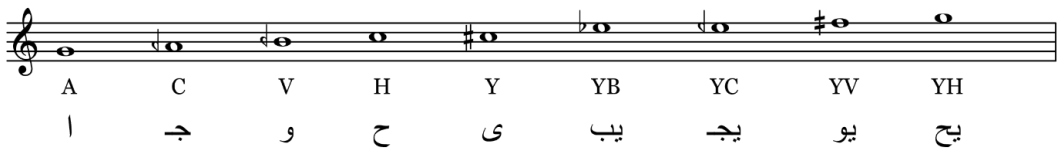
Şekil 73: 69. Dâire



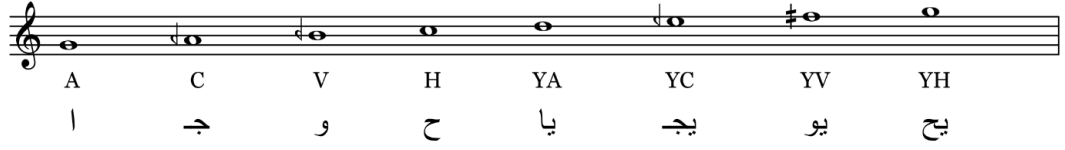
Şekil 74: 70. Dâire: Büzürg



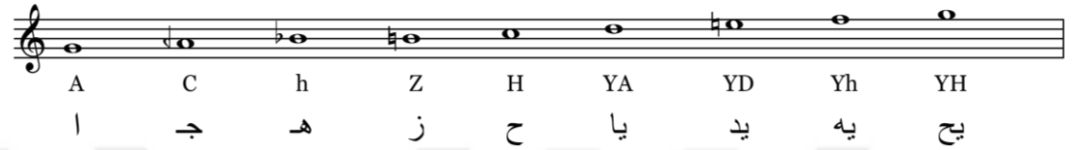
Şekil 75: 71. Dâire: Gevâşt , İsfahâne



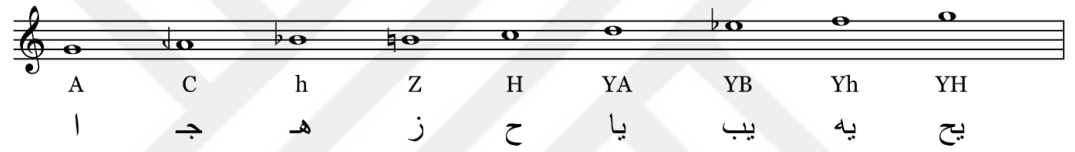
Şekil 76: 72. Dâire: Evc



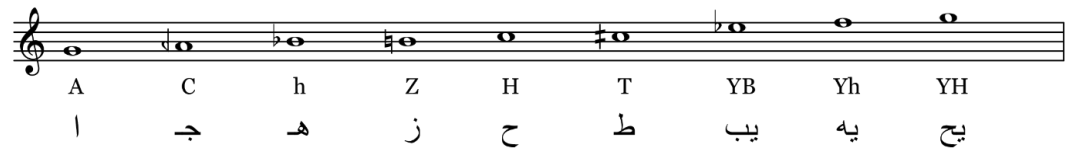
Şekil 77: 73. Dâire: Vâmık



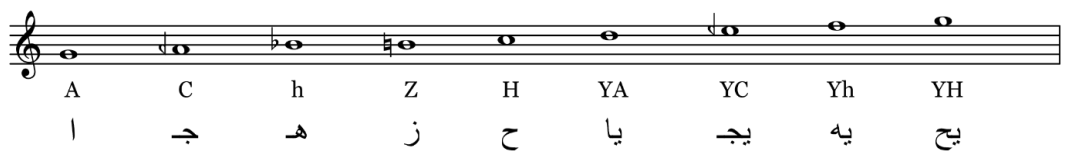
Şekil 78: 74. Dâire



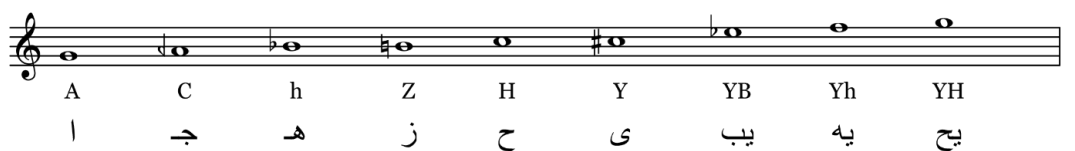
Şekil 79: 75. Dâire



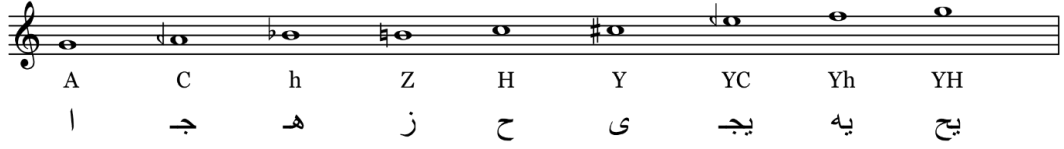
Şekil 80: 76. Dâire



Şekil 81: 77. Dâire



Şekil 82: 78. Dâire



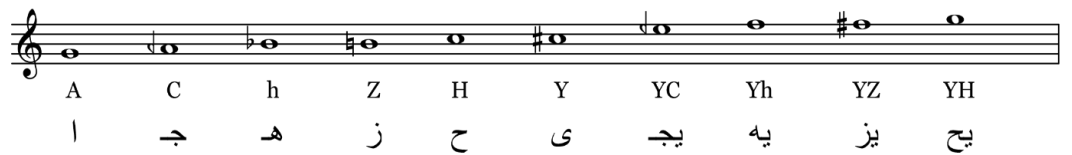
Şekil 83: 79. Dâire



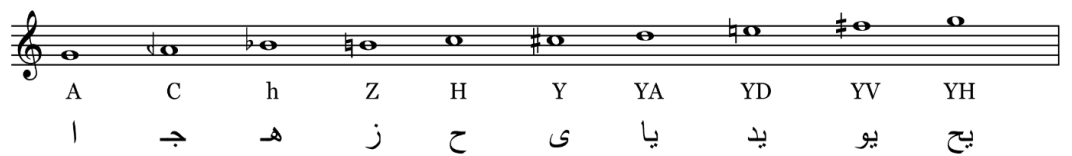
Şekil 84: 80. Dâire



Şekil 85: 81. Dâire



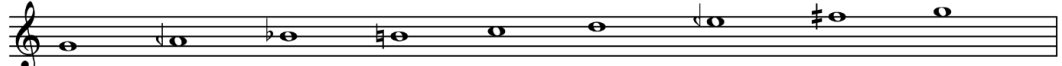
Şekil 86: 82. Dâire



Şekil 87: 83. Dâire

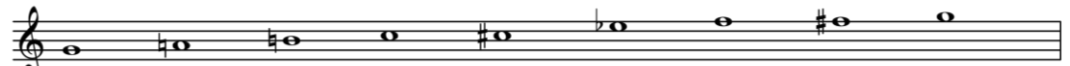


Şekil 88: 84. Dâire



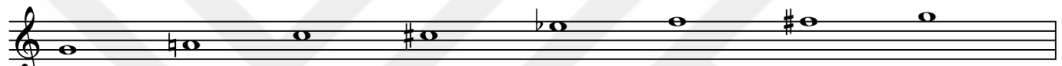
A C h Z H YA YC YV YH
ا ج ه ز ح يا يج يو يح

Şekil 89: 85. Dâire



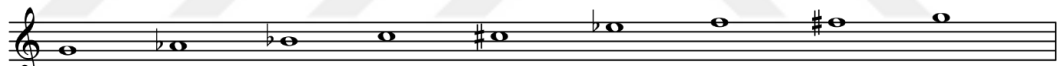
A D Z H Y YB Yh YZ YH
ا د ز ح ى يب يه يز يح

Şekil 90: 86. Dâire



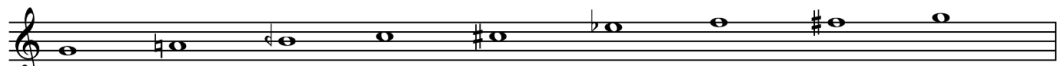
A D H Y YB Yh YZ YH
ا د ح ى يب يه يز يح

Şekil 91: 87. Dâire



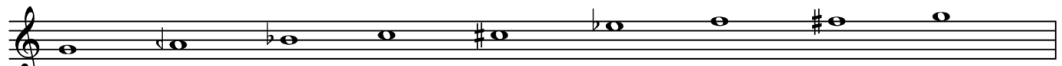
A B h H Y YB Yh YZ YH
ا ب ه ح ى يب يه يز يح

Şekil 92: 88. Dâire



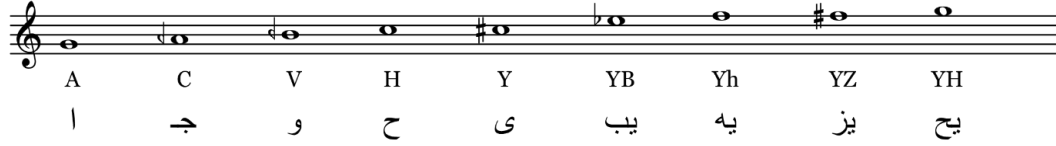
A D V H Y YB Yh YZ YH
ا د و ح ى يب يه يز يح

Şekil 93: 89. Dâire



A C h H Y YB Yh YZ YH
ا ج ه ح ى يب يه يز يح

Şekil 94: 90.Dâire



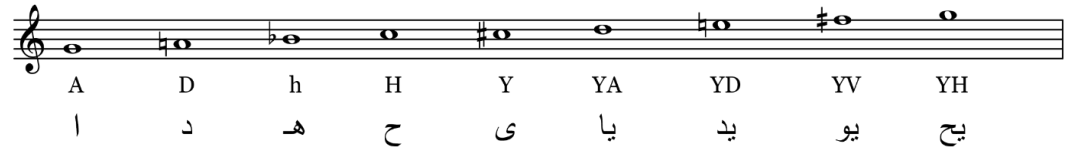
Şekil 95: 91. Dâire



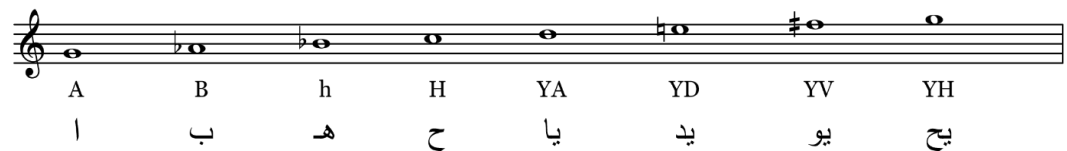
Şekil 96: 92. Dâire: Mâhûr-i Kebîr



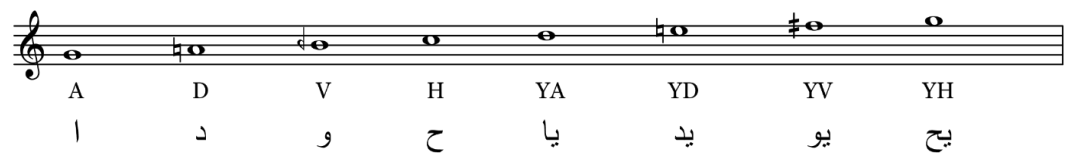
Şekil 97: 93. Dâire



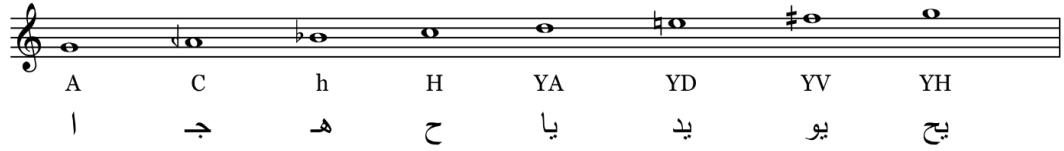
Şekil 98: 94. Dâire



Şekil 99: 95. Dâire: Beyzâ



Şekil 100: 96. Dâire



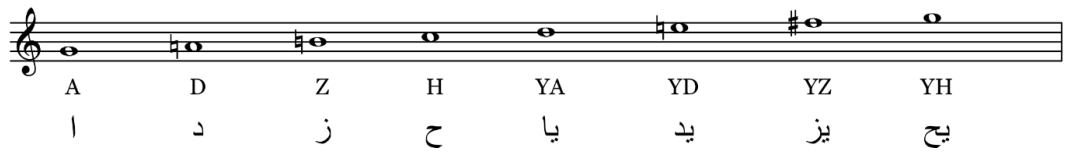
Şekil 101: 97. Dâire



Şekil 102: 98. Dâire



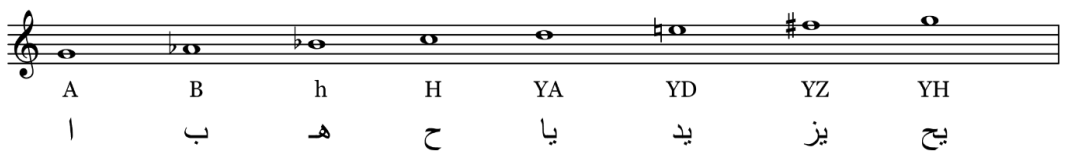
Şekil 103: 99. Dâire: Mâhûrî



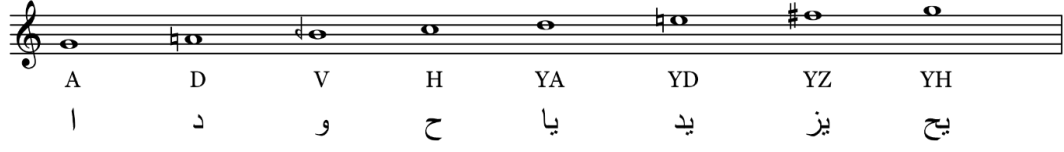
Şekil 104: 100. Dâire



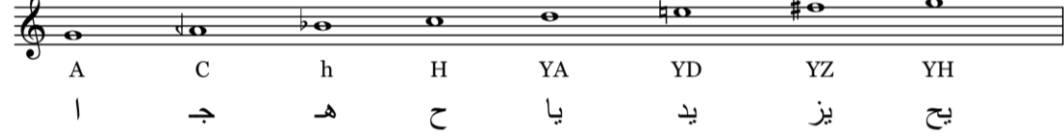
Şekil 105: 101. Dâire



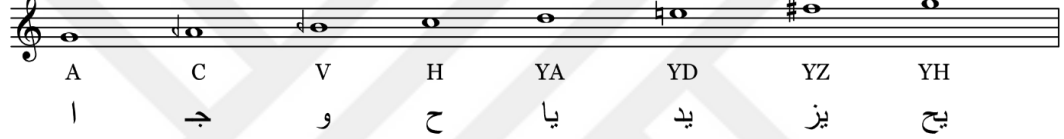
Şekil 106: 102. Dâire



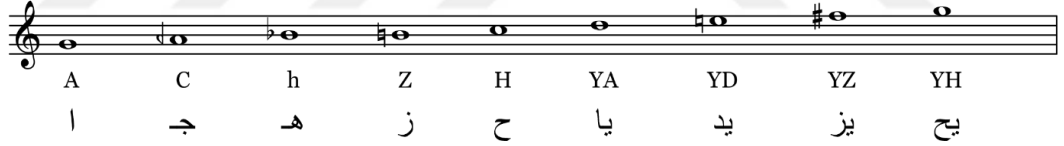
Şekil 107: 103. Dâire



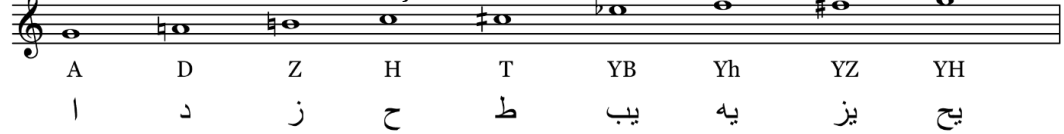
Şekil 108: 104. Dâire



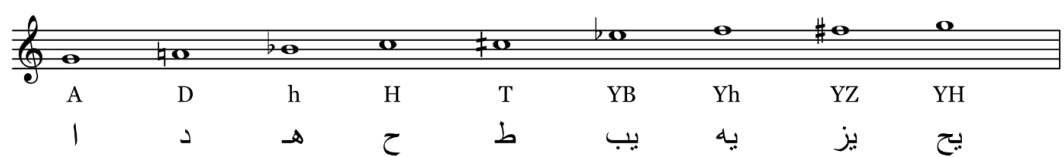
Şekil 109: 105. Dâire



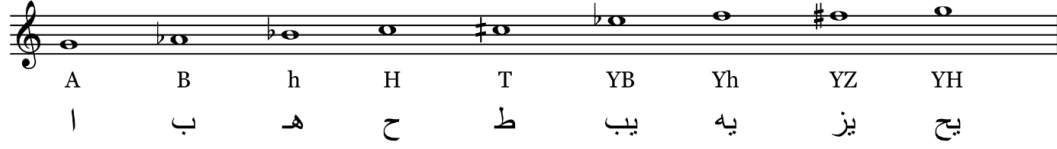
Şekil 110: 106. Dâire



Şekil 111: 107. Dâire



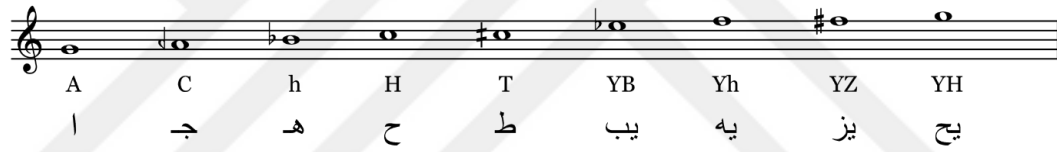
Şekil 112: 108. Dâire



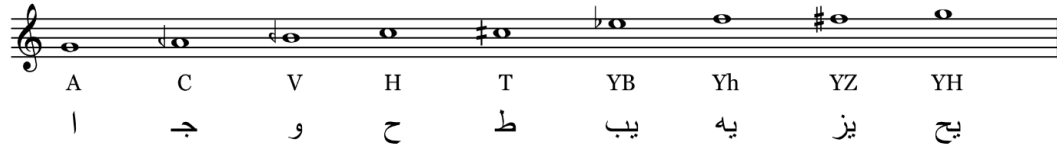
Şekil 113: 109. Dâire



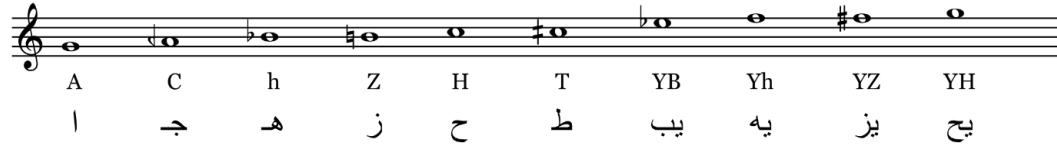
Şekil 114: 110. Dâire



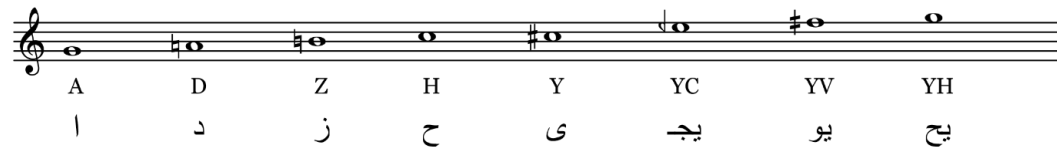
Şekil 115: 111. Dâire



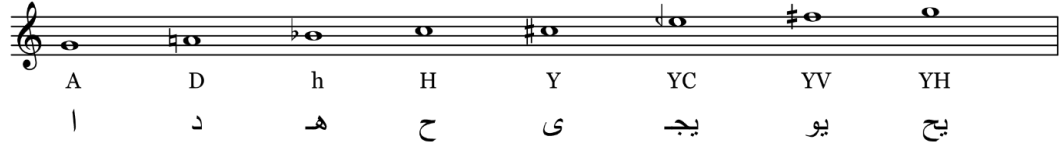
Şekil 116: 112. Dâire



Şekil 117: 113. Dâire



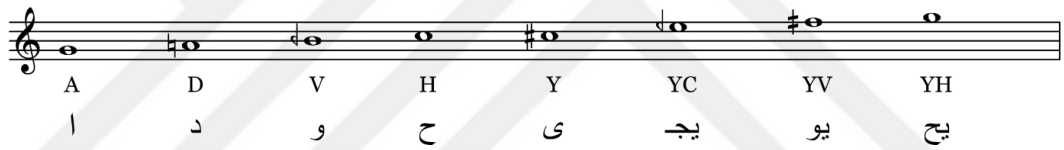
Şekil 118: 114. Dâire



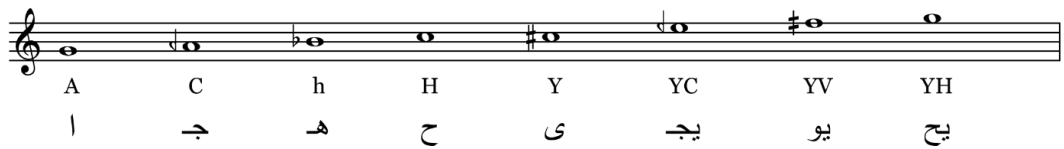
Şekil 119: 115. Dâire



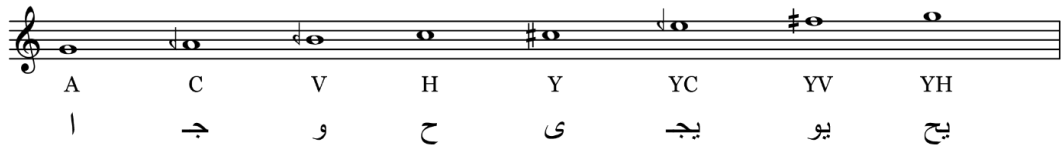
Şekil 120: 116. Dâire



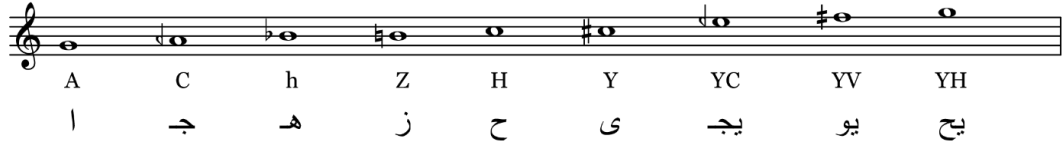
Şekil 121: 117. Dâire: Hazrâ



Şekil 122: 118. Dâire



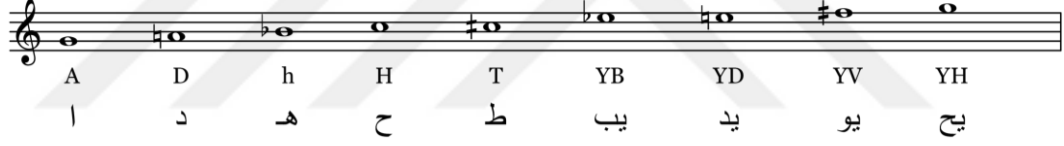
Şekil 123: 119. Dâire



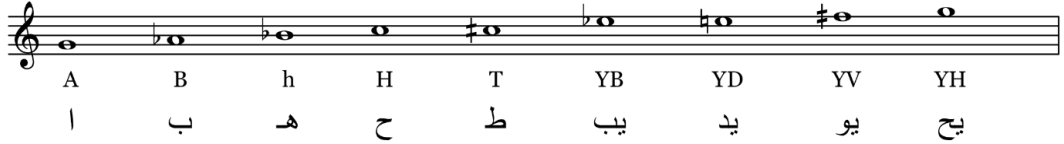
Şekil 124: 120. Dâire



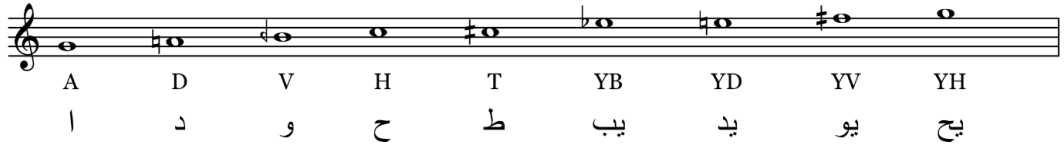
Şekil 125: 121. Dâire



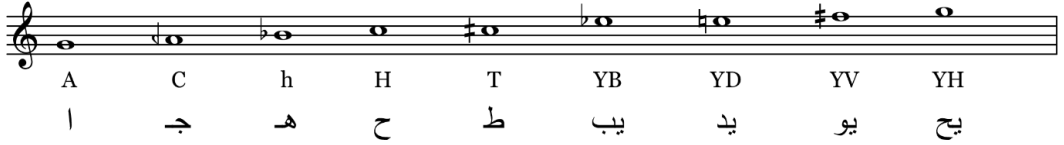
Şekil 126: 122. Dâire



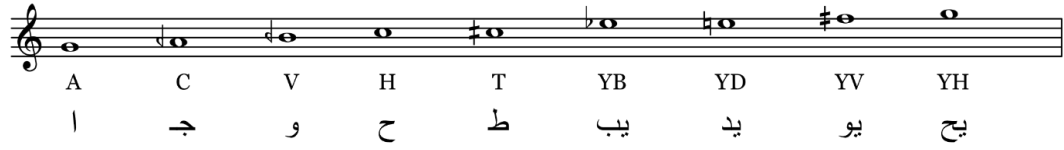
Şekil 127: 123. Dâire



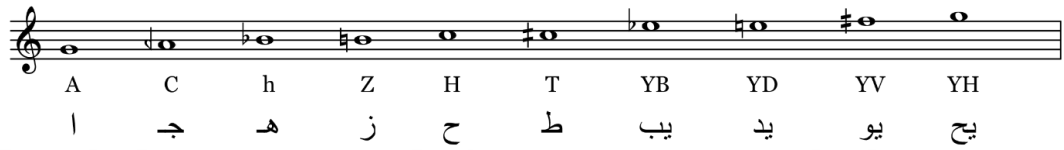
Şekil 128: 124. Dâire



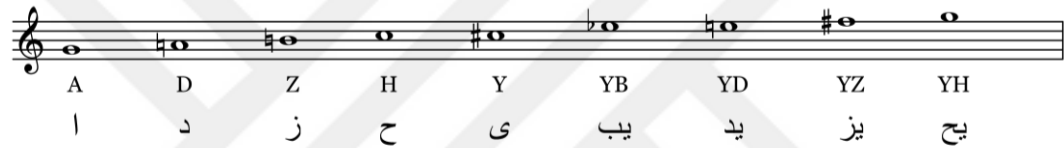
Şekil 129: 125. Dâire



Şekil 130: 126. Dâire



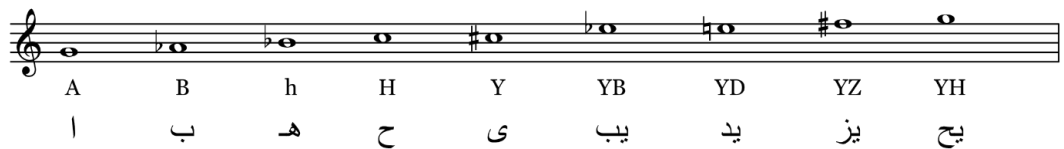
Şekil 131: 127. Dâire



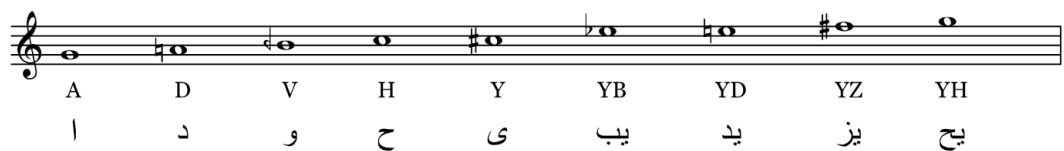
Şekil 132: 128. Dâire



Şekil 133: 129. Dâire



Şekil 134: 130. Dâire



Şekil 135: 131. Dâire



Şekil 136: 132. Dâire



Şekil 137: 133. Dâire



Kırşehrî Fârâbî'ye istinaden 12 asıl makam olduğunu, 7 âvâze ve 4 şûbe bulunduğunu belirtmektedir (Kırşehrî, Paris: 5b-6a). Ayrıca Kırşehrî'nin eserinde 53 adet terkib yer almaktadır (Doğrusöz,2007:177-192). Bunlar şu şekildedir:

Makamlar; Rast, Irak, Isfahân, Büzürk, Zirefkend-i Kûçek, Zengûle, Rehâvî, Hüseyînî, Hicaz, Bûselik, Nevâ, Uşşâk.

Âvâzeler; Gevaşt, Nevrûz, Şehnaz, Mâye, Selmek, Gerdâniye, Hisar.

Şubeler; Yegâh, Dügâh, Segâh, Çargâh.

Terkibler; Bestenigâr, Nikriz, Pençgâh, Besteisfahân, Isfahânek, Zilkeşhâveran, Zirkeşîde, Aşîran, Uzzal, Nihavendek, Hümayun, Hisarek, Türkihicaz, Hicazmuhalif, Rahatülervah, Nevâaşîran, Zâvilî, Müberkâ, Terkîb-i Zemzeme, Rekb-i Nevrûz, Zîrefkend-i Büzürg, Sazkâr, Nihavend-i Rumî, Nişaverek, Vech-i Hüseyîni, Karcığar, Rûy-i Irak, Müstear, Nigâr, Gerdâniye (Nigâr), Nigârînek, Gerdâniyebuselik, Muhayyer, Sebahr (Sipîhr), Hüseyînâcem, Hicaz-ı Büzürg, Muhâlifek, Hisarevc, Nühüft, Rastmâye, Irakmâye, Uşşakmâye, Segâhmâye, Terkîb-i

Sabâ, Acemzirkeşide, Nevruzacem, Çargahacem, Segahacem, Dugahacem, Hicazacem, Uzzalacem, Acemrast, Sebzendersebz şeklindedir.

Evbehî 133 adet devrin bulunduğunu nağmeleri, aralıklarıyla ve bazen devrin ismiyle beraber cetvellerde aktarmaktadır. Müstefvî kısmında verilen cetveller ile aynıdır (Evbehî: 55b – 59a). Bunlar;

On iki makam: Uşşak, Neva, Buselik, Rast, Zengule, İsfahan, Hüseyini, Hicazi, Zirefkend, Rahuvi, Irak, Büzürg (Hosseini, 2021: 60).

Avazeler: Selmek, Gerdâniye, Nevruz-i Asl, Gevaşt, Şehnaz, Mâye (Hosseini, 2021: 70).

Şubeler: Dugah, Segah, Çargah, Pencgah, Mahur, Aşiran, Muberkâ, Nevruz-i Arab, Nevruz-i Hara, Hisar, Nevruz-i Beyati, Neyriz, Uzzal, Nehüft, Evc, Saba, Rekeb, Ru-yi Irak, Bestenigar, Zavuli, Nişaburek, Nihavend, Hümayun, Muhayyer şeklindedir (Hosseini, 2021: 84).

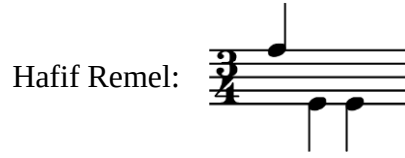
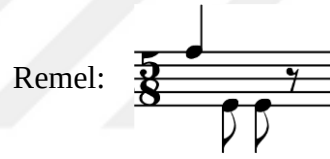
Seydî'nin *Matla* 'ı ile Kırşehrî'nin *Edvâr* 'ı bu konuda aynı içeriğe sahiptir.

2.1.9 İkâ

İkâ terimi “aralarına sınırlandırılmış zamanlar giren nakreler (vuruş, darb) topluluğu” anlamına gelmektedir. Bu terimin geçtiği ilk yazılı kaynak, el-Halil b. Ahmed el-Ferâhidî (ö. 791)'ye atfedilen ve günümüze ulaşmayan *Kitâbü'l İkâ* 'dır. (Harmancı, 2011: 15)

Kindî mûsikî risâlelerinde ikâ'yı “vuruşlarının kıymetleri birbirine eşit veya eşit olmayan fakat mutlaka kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli şekillerde sıralanmasıyla meydana gelen muayyen kalıplar halindeki sayı veya vuruş grupları” şeklinde tanımlamaktadır (Turabi, 1996: 78).

Döneme ait sekiz adet usulü belirli harflendirme ya da terennüm ibareleriyle aktarmayan Kindî'nin târif ettiği kalıplar üzerinden (Turabi, 1996: 81) usuller aşağıdaki şekilde değerlendirilmiştir:



Fârâbî ilk önce îkâdaki kullanılan zaman birimlerini en kısa zamandan uzun zaman kadar bu şekilde açıklamıştır:

1. Tene, 2. Ten, 3. Tenn, 4. Tennen, 5. Tennen.

Fârâbî ikalarda bu zaman birimlerinin terkiplerini “Muvassal” (bitişik) ve “Mufassal” (fasıllı) olarak iki guruba ayırtmıştır.

Muvassal olan ikalarda, zaman birimlerinin bir çeşidi kullanılır.

1. Hezec-r seri' ikâda, birinci zaman birimi (tene) tekrarlanır.
2. Hezec-i hafif'de ikinci zaman (ten).
3. Hezec-i hafif-i sakil'de üçüncü zaman (tenn).
4. Hezec-i sakil'de dördüncü zaman (tennn).

Muvassal ikâlarda beşinci zaman, çok uzun olduğu için kullanılmamaktadır.

Remel-i Hafif: (ten tennnnnn, ten, tennnnnn) veya (ten tenn tennn), veya (ten tenn ten tenn ten tenn) veya (ten tenn ten tenn ten tennnnnn) gibi...

5. Remel: (tenn ten tennnnnn tene tene ten) veya (tennnnn tennn ten tennnnnn) veya (tenn ten tennnnnn tene tene ten) veya (tennnnn tenn ten tennnnnn)

6. Remel-i sakil: (tennnnn ten tennnnnn).

7. Sakil-i evvel: (tenn tenn tennnnnn) veya (ten ten ten ten tenn tenn) veya (tenn ten ten tenn tenn).

8. Sakil-i sani (tenn tennnn tennnnnn) veya (tenn tennnn tennnnnn ten) veya (te ten tenn ten tenn).

9. Hafif-i sakil-i evvel: (ten ten tenn ten ten tenn) veya (ten ten tenn te tene ten tennn) veya (tene ten ten ten ten ten ten)İhvân-ı Safâ usulleri makamın kuralları bahsi altında sebep, veted ve fâsıla olarak 3 kural şeklinde aktarmaktadır. Sebeb; kendisini bir sükûn zamanının takip ettiği hareketli bir vuruş, veted; iki vuruş; fasıla ise üç vuruştur Örneğin Sebeb (tün tün tün tün). Veted (tünün tünün tinün tinün), Fasıla (tennün tennün tennün tennün)bu üç vuruş kuralı birbirleri ile birleşip bir vuruş+ iki vuruş (tün tünün) şeklinde kalıplar oluşturabilirler. Arap müziğinde sekiz adet usul kullanılmaktadır. Bunlar; es-sakîlû'l-evvel, el-hafîfû'l-evvel, es-sakîlû's-sânî,el-hafîfû's-sânî, er-remel, hafîfû'r-remel, hezec ve hafîfû'l-hezec. Aynı şekilde aruz devirlerinde de sekiz tefile vardır. Tüm melodi türleri bunlara nispet edilerek oluşturulur (Turabi: 2012: 139).

İbn-i Sînâ'ya göre îkâ ilmi bilinirse, notaların kompozisyonu meselesini anlamak kolaylaşmaktadır. Art arda sıralanan notalar aralarına girmiş zamanlar içermektedir. Bu zamanlar bazen duyulabilen bazen de duyulamayan sürelerden meydana gelir (Turabi, 2004: 62-63). İbn Sînâ eserinde îkânın sadece ritim sazlara vurularak elde edilmesi suretiyle meydana gelmediğini herhangi bir enstrüman ya da insan sesinden de ikâ oluştuğunu belirterek ikâ'nın her bir birimine 'darb' ifadesi yerine 'nakre' terimini kullanmıştır. Usul çeşitlerini Fârâbî'nin eserindeki gibi ele almakla beraber kelimeler ve ikâ arasındaki ilişkiyi aruz kalıpları ile örneklendirerek aktarmaktadır (Turabi, 2002: 74-76).

İbn Zeyle, îkâ tanımı ve çeşitlerini İbn Sînâ ile aynı şekilde aktarmaktadır. Fârâbî gibi ikâ'yı sadece katedilen süre olarak değil kuvvetli, orta ve zayıf zamanlarının da değerlendirmek gerektiğini vurgulamaktadır. Bu durumu göz önünde bulundurarak kendi sistemini oluşturmuş, her vuruşa karşılık gelen birer harf belirlemiştir. (ت) düm, (ت) tek, (ة) harfi ise sessiz süreleri (sus) ifade etmektedir (Öncel, 2018: 115).

Urmevî îkâyı belirli zamanların araya girdiği vuruşlar topluluğu olarak tanımlamaktadır. Birtakım oranlara ve birbirine eşit devirlere sahiptirler. Bu devir ve zamanların eşit olduğu anlaşılabilir ve doğal his tarafından kabul edilir (Arslan, 2007: 372).

Kendinden önceki nazariyatçıların îkâ hususundaki birtakım görüşlerini nakleden Urmevî her vuruş grubunun bitişik ise muvassal, bitişik değil ise mufassal olarak adlandırıldığını anlatmaktadır. Fârâbî'nin îkâ konusundaki açıklamalarını birebir aktarım örneklendirmektedir (Arslan, 2007: 373-376). Ardından sanat erbabının kullandığı usulleri aşağıdaki şekilde sınıflandırmaktadır:

Sakîlü'l-Evvel: 16 vuruştan meydana gelmektedir:

Te – ne – n – Te – ne – n – Te – ne – ne – n – Te – n – Te – ne – ne – n

Sakîlü's-Sânî: Her iki devri birinci sakîl'deki tek bir devrin yerine geçen usuldür:

Te – ne – n – Te – ne – n – Te – n – Te – ne – n – Te – ne – n – te – n

Hafîfu's-Sakîl: Bu devrin iki hareket süresi ikinci sakîlin bir devri kadardır:

Te – n – Te – n – Te – n – Te – n – Te – n – Te – n – Te – n – Te – n

Remel: Remel'in her bir devri 12 vuruşa eşittir. Altı adet sebep'den meydana gelir her bir sebep'in öncesinde 'Te' ye bir vuruş katılır:

Te – n – te – n – te – ne – ne – n – te – ne – ne – n

Sakîlu'r- Remel: Sakilu'l-Evvel-in 3/2 sine eşittir:

Te – ne – ne – n – Te – ne – ne – n – Te – n – Te – n – Te – n – Te – n – Te – ne – ne – n (Uygun, 1996: 116-122).

Hafîf'ur-Remel: İki müf te i lün, bir müf te i la tün fe i lün'e eşittir ve tam bir devir hissi verir. Bir müf te i lün devrin yarısıdır ve bunu hafifu'r-remel olarak isimlendirdiler (Arslan, 2007: 380).

On zamanlıdır:

Te – n – Te – ne – n – Te – n – Te – ne – n

Hezec: Hezec'in zamanı remel devrine eşittir:

Birinci şekli: Te – ne – ne – n – Te – n

İkinci şekli: Te – ne – ne – n – Te – ne – n – Te – ne – n – Te – n

Fahte: Arap olmayanlarda (acemler) kullanılan bir ikâ'dır:

Te – ne – ne – n – Te – n Te – ne – ne – n – Te – ne – ne – n – Te – n – Te – ne – ne – n (Uygun, 1996: 124-126).

Meşhur ikâ devirleri Urmevî tarafından bu şekilde zikredilmektedir.

Şîrâzî bu hususta Fârâbî ve Urmevî'nin tanımlarına tasniflerine yer vermektedir (Nasehpour, 1387: 153,162).

Hasan Kâşânî ikâ bahsini de Urmevî'den nakletmiştir (Yıldız, 2011: 52).

Abdülkâdir Merâgî *Camiü'l-elhân*'ın on birinci bölümünde usulleri daireler üzerinde anlatmaktadır. Bu bölümü 'Eskilerin Târif Ettiği Yolla İkâ Devirleri', 'Bu Zamanda Kullanılan İkâ Devirleri', 'Bu Fakirin İcât Ettiği İkâ Devirlerinin Usul Ve Fûrûu' ve 'Tasnîflere Giriş Kuralları' şeklinde dört kısımda detaylandırmaktadır. Merâgî ikâ'nın tanımını Fârâbî ve Urmevî'den şu şekilde aktarmaktadır:

Eskilerden bazıları ikâyı şöyle târif etmişlerdir: "İkâ vuruş zamanlarını belirlemektir". Hakîm Ebu'n-Nasr de şöyle demiştir: "İkâ vuruşların zamanlarını taktir etmektir. Belirli zamanlarda miktarı ve oranı belirli nağmelere gitmektir" Şerefiyye sâhibi demiştir ki: "İkâ; aralarına miktarı

belirli zamanlar giren, belirli bir oranla ve belli konumlara göre kendine özgü eşit devirlerle oluşan vuruşlar cümlesidir”. Edvâr kitabında şöyle denmiştir: “Îkâ vuruşlar bütünüdür ve aralarında miktarı belirli -eşit- zamanlar vardır. Bu zaman ve devirlerin doğruluk ve eşitliğini ancak doğru bir tab’ı selîm (yaratılıştan gelen yetenek) terazisi ile fark edersin (Sezikli, 2007: 225-226).

Ayrıca usullerle ilgili olarak ikâ’yı idrak etmenin şiirdeki vezni idrak etmekten daha dakik olduğu ve ikâ’nın anlaşılması için uzun bir tâlim süreci gerektirdiği hususlarında ayrıntılara yer vererek vuruşların zamanlarını ‘sebeb’, ‘veted’ ve ‘fâsıla’ olarak üç kısımda değerlendirmektedir.

Sebeb ikidir: sebeb-i sakîl, sebeb-i hafîf. Sebeb-i sakîl tene kelimesindeki gibi iki hareketliden oluşur. Çünkü burada iki vuruşun her ikisi de harekeli. Sebeb-i hafîfte şu misâlde görüldüğü gibi birinci harf harekeli, ikincisi sâkindir: Ten. Veted de iki türdür: veted-i mecmû‘, veted-i mefrûk. Veted-i mecmû‘un ilk iki harfi harekeli, son harfi sâkindir. Bunun hareketlileri bir yerde olduğundan veted-i mecmû‘derler. Veted-i mefrûkun birinci harfi harekeli, ortadaki harfiyse sakin, meselâ: tân. Buna mefrûk (ayrılmış) denmesinin nedeni sâkin harfin iki harekeli arasında yer almasıdır. Fâsıla da iki kısımdır: birincisi fâsıla-yı suğrâ, şu misâldeki gibi dört harfinin ilk üçü harekeli son harfi sâkindir: Tenenen. Fâsıla-yı kübrâ ise şu misâldeki gibi beş harfinin ilk dördü harekeli sonuncusu sâkindir: Tenenenen (Sezikli, 2007: 226).

Sebeb-i sakîl, veted-i mefrûk ve fâsıla-yı kübrâ’nın ikâ zamanları arasında çok kullanılmadığını belirten Merâgî, Urnevî gibi Muvassal ve Mufassal adlandırmalarını kullanmaktadır (Sezikli, 2007: 227).

Meşhur usulleri ‘Devr-i Sakîl-i Evvel, Devr-i Sakîl-i Sâni, Hafîf-i Sakil, Sakîl-i Remel, Remel, Hafîf-i Remel ve Hezec’ ayrıntılı olarak Urnevî’nin edvârındaki gibi açıkladıktan sonra Merâgî bu zamanda kullanılan ikâ devirlerini de aktarmaktadır. Bunlar; Sakîl (16 zamanlı), Çihâr-Darb (12-24-48-96 zamanlı), Türkî-i Asl (3-6-10-20-24-48 zamanlı), Türkî-i Hafîf (12 zamanlı), Yürük Türkî (6 zamanlı), Büyük Muhammes (16 zamanlı), Muhammes-i Evsat (8 zamanlı), Muhammes-i Sağîr (4 zamanlı), Remel (12 zamanlı), Hezec (10-16 zamanlı) ve Fahte (10-20-28-80 zamanlı) ikâlardır (Sezikli, 2007: 229-236).

Darbü'l-Feth (50 zamanlı -Te ne n - te ne n - te ne ne n - te ne ne n - te ne n -
te ne n - te ne ne n - te ne n - te ne n - te ne ne n -te ne ne n - te ne ne n – te ne ne n –
te ne ne n) Devr-i Şâhî (30 zamanlı – te ne ne n - te ne n - te n - te n – te ne n – te ne
ne n – te n – te n – te ne n – te ne n – te n), Devr-i Kumriye (5,8 ve 9 zamanlı – Te n –
te ne n, Te ne ne n – Te ne ne n, Te n – te ne n – te ne ne n), Darbü'l-Cedîd (14 zamanlı
Te ne ne n – te ne ne n – te ne n – te ne n) ve darpleri günümüze ulaşan eserlerinde
geçmeyen Devr-i Mieteyn (200 zamanlı) îkâ devirleri Merâgî'ye aittir.

Yûsuf Bin Nizâmeddîn Kırşehirî de eserinde îkâ hususunda Merâgî'nin ışığında aynı bilgileri aktarmaktadır (Sezikli, 2000: 69-87).

125

Şekil 138: Hızır B. Abdullah'ın İkâ Çeşitlerinin İttifakına Dair Çizimi.

Evbehî, îkâyı anlatırken Fârâbî'nin tanımını aktararak, nakraların arasındaki zaman birimlerini 1. zaman, 2. zaman, 3. zaman ve 4. zaman olarak dörde böler.

Evbehî, eserinde Urmevî'nin eserlerinde bulunmayan bazı ikalardan da söz etmiştir (Hosseini, 2021: 90-95):

Hezec-i Çenber: Tenenen Ten Tenen Ten

Çekavek: Tenenenenenenenen – Tenenenenenenenen – Tenenenenenen –

Fahti-i Sagir: Tenen Ten

Fahti-i Evsat: Ten Tenenen Tenenen

Türk-i Seri': Tenenen – Ten – Tenenen - Ten

(İka kısmının sonrasında nüsha kopukluğu vardır).

Seydî, îkâ konusunu Merâgî'nin eserlerindeki şekilde aktarmaktadır (Arısoy, 1988: 77).

2.1.10 Enstrümanlar

Kindî, *Kitâbü'l-Musavvitâti'l-Veteriyye Min Zâti'l-Veteri'l-Vâhid İlâ Zâti'l-Aşrâti'l-Evtâr* isimli risâlesinde aletin ismini vererek ya da vermeden bir telliden on telliye kadar olan enstrümanları bölge halklarına göre anlatarak tel ve perde sayıları üzerine ilişki kurmaktadır (Turabi, 1996: 69).

Kindî risâlelerindeki bu kısım haricinde detaylı olarak yalnızca udu inceler. Yaşadığı dönemde udun, içinde bulunduğu toplum tarafından nasıl görüldüğü, nasıl yapıldığı, tel boyları, tel sayıları ve teknik diğer detaylar ile ilgili bilgiler aktarmaktadır. Burada yer alan bilgilere göre udun o dönemde günümüze nazaran çok daha küçük bir enstrüman olduğu söylenebilir.

Fârâbî ise sazların sınıflandırmasında tam bir şeffaf çerçeve oluşturmadan telli ve üflemeli (mizmar gibi) sazlara ayırmaktadır. Ayrıca Fârâbî telli sazlara da “her bir teli bir kaç nağme için kullanılan” ve “her bir teli bir nağme için olan” sazlara (çeng, mizef gibi) ayırır. Her telinden bir kaç nağme çıkan telli sazlarda mızrapla (ud, tanbur, rebab gibi) ve yayla (kemança) icra edilmek üzere ikiye bölünür. Fârâbî, mûsikî nazariyatına dâir nağme, aralıklar ve oranları, cem'ler, cinsler ve akordları gibi konuları en mükemmel şekilde bildiği için ud sazı üzerinde geniş ve ayrıntılı bir şekilde anlatmıştır.

Fârâbî *Kitâbü'l-Mûsika'l-Kebîr* adlı eserinde Tanbûr-i Horasânî ve Tanbûr-i Bağdâdî, nay, rebab, mizef'den söz ederek akordları, perdeleri, nağmeleri ve aralıklarından ayrıntılı bir şekilde bahsetmiştir. Ardından Fârâbî üflemeli sazlardan da nay'ın çeşitlerinden söz ederek ney, mürekkebe ney ve sünnâ'ı açıklamıştır.

İhvân-ı Safâ risâlelerinde sazlar ve bunların düzene konulması adlı bölümde davul, def, ney, sanc, mizmar, zurna, düdük, silbâb, şevâşil, ud, tanbur, çeng, rebab, mi'zef, org ve armonika sazlarının adı geçmekte, bunların en güzelinin filozofların icad ettiği ud olduğu söylenmektedir. Devamında da udun yapımı ve düzeni ile ilgili ayrıntılı bilgiler verilmektedir (Turabi, 2012: 140-141).

İbn-i Sînâ'ya göre sazlar telli sazlar, yaylı sazlar, nefesli sazlar ve ritim sazlar olarak ayrılmaktadır telli sazları ud ve tanbur gibi mızrapla çalınip telleri ve perde baskıları olan sazlar ile şahrud, zû'l-ankâ ve fecceste gibi perde baskıları olmayıp herhangi bir şekilde tellerine darbedilerek ses elde edilen şeklinde ayırır. İbn Sînâ ayrıca telleri, enstrümanın büyük yüzeyi ile birlikte yanları ve üst tarafını kaplayan sanc ve silyak adlı sazlardan bahseder (Turabi, 2002: 79).

İbn-i Sînâ nefesli sazları da ucu ağza alınarak icra edilen (mizmar) ve ucundan nefes üflenerek icra edilen (sürnay, yerâ'a, torbalı mizmar –tulum/gayda – ve arğun) şeklinde belirtmektedir (Turabi, 2002: 80).

İbn-i Sînâ'da yaylı saz olarak sadece rebâb adı geçmektedir (Turabi, 2002: 80). Ritim sazlarından da def, davul ve sanc sazlarının adları geçmektedir. Enstrüman bahsinin devamında ise ud ile ilgili detaylı bilgiler yer almaktadır (Turabi, 2002: 81).

İbn Zeyle, enstrümanları üçe ayırmaktadır. Telli çalgılar ud, şahrud, tanbur, rebab, anka.

Üflemeli çalgılar nay, surnay, yerâ'a ve arganon.

Vurmalı çalgılar sanç, davul ve def olarak aktarılmakta ve ud, ney, ile ilgili bilgiler aktarmaktadır (Öncel, 2018: 278).

Urmevî'nin eserlerinde enstrümanların çeşitleri ve tasnifi ile ilgili bilgi bulunmamaktadır.

Şîrâzî'nin eserinde enstrüman olarak yalnızca ud zikredilmektedir. Bunun sebebi farklılıklarına rağmen mûsikî aletlerinin titreşimli ve üflemeli olmak üzere iki çeşit oluşudur. Titremelileri telliler (ud, çeng, kanun) ve telsizler (kâseler, levhalar), nefeslileri ise ney, zurna ve organon olarak sayılmaktadır. Şîrâzî'nin özellikle ud sazını seçmesinin sebebi, o dönemde mûsikî aletleri arasında udun en mükemmel saz olarak

kabul edilmesi ve lahinlerin udda çıkartılmasının kolay olmasıdır (Nasehpour, 1387: 113-114).

Hasan Kâşânî Enstrümanlar hususunda özel bir incelemeye yer vermiş ve ayrıntılı olarak saz yapıldığı malzemeler ve ölçüleriyle ilgili detaylı bilgiler aktarmalıdır. Enstrümanları kâmil ve eksik sazlar şeklinde ikiye ayırmaktadır. Kâmil enstrümanlar: Ud, İkliğ, Rebâb, Mizmar ve Bîşeh, eksik sazlar ise; Çeng, nüzhe, kânun ve muğni'dir. Bu sazlarda kullanılan telleri ise bağırsak ve ipekten (ibrişim) yapıldığını anlatmaktadır (Yıldız, 2011: 117-127).

Abdülkâdir Merâgî eserinde mûsikî âletlerini tanımlarken en güzel ve mükemmel olanın insan sesi (gırtlığı) olduğunu, her sesi verebilen ve her nağmeyi lâyıkıyla icrâ edebilecek kabiliyette olan bu enstrümanın insanlar tarafından yapılanların tümünden çok üstün olduğunu vurgular. Eserlerinde Merâgî ayrıca Orta Asya halkları, Araplar, Çinliler, Hintliler ve Frenklere ait enstrümanları detaylı olarak tasnif etmektedir. Bu tasnifte enstrümanların yapıları, özellikleri ve düzenlerine ilişkin açıklamalar bulunmaktadır. Merâgî'nin eserlerinde işlenen bir diğer konu da eskiden icra edilen ancak sonradan unutulmuş sazlardır (Karabaşoğlu, 2011: 193).

Merâgî özellikle *Câmiu'l-Elhân*'ın dördüncü kısmı olan Mûsikî Âletlerinin Adları ve Mertebeleri isimli bölümde mûsikî aletlerini târif etmekte, bunları telli, üflemeli ve kâseli-vurmalı enstrümanlar olarak tasnif etmektedir:

Telliler: Ūd-ı Kâmil, Ūd-ı Kadîm, Tarabu'l-Feth, Şeştây, Tarab-Rûd, Tanbûr-ı Şirveniyân, Tanbûre-i Moğolî, Rûh-Efzây, Kopuz-ı Rûmî, Evzân, Nây-ı Tanbûr, Rebâb, Muğni, Çeng, Egri, Kânun, Kemânçe, Gıjek, Yektây, Terentây, Sâz-ı Dolab, Sâz-ı Gâibî-i Murassâ, Tuhfetü'l-ûd, Şidirgû, Piypa, Yatugan, Şahrûd, Rûd-ı Hânî.

Üflemeliler: Nây-ı Sefid, Zembr-i Siyeh Nây, Surnây, Nây-ı Balabân, Nây-ı Çâver, Nefîr, Burgu, Mûsikâr, Çıpçık, Organon, Nây-ı enbân.

Kâseli ve Vurmalılar: Sâz-ı Kâsât, Sâz-ı Tâsât, Sâz-ı Elvâh-ı Fülâd.

İsmi zikredilen sazların –varsa– farklı şekillerde üretilmiş türleri, tel sayıları, boyları, tekne formları, sap boyları, akordları, birbirlerine benzerlik durumları ve hangi toplumlar tarafından nasıl icra edildiği gibi tüm hususlar en ayrıntılı biçimde Merâgî'nin eserinde yer almaktadır (Sezikli, 2007: 217-225).

Yûsuf Bin Nizâmeddîn Kırşehirî'nin risâlesinde ud, ney, çeng detaylı anlatımları yer almakta, şeştâr isimli sazın da sadece ismi geçmektedir. Ayrıca Kırşehirî'nin risâlesinde ud ve çeng'e ait çizimlere de yer verilmektedir (Doğrusöz, 2007:122).

Hızır b. Abdullah'ın eserinde sazlar ile ilgili bir başlığa yer verilmemiştir.

Evbehî, sazlara ait özel bir başlık açmadan Musikâr, Tanbûr, Kemançe, Dotâr, Rebab, Kopuz, Ud-i Kadîm, Ud-i Cedîd, Kâse-i Çini, Davul ve Kanun sazlarından söz etmiştir. En kâmil saz ud kabul edildiği için bu saz üzerinde ana hususlarda açıklamalar yapmıştır (Hosseini, 2021: 157).

Seydî'nin eserinde (Vr.35a) ud, ney, çeng ve şeştâr sazları anlatılmaktadır (Doğrusöz, 2007: 122).

Sistem açısından önem arz eden bu on konu başlığı altında topladığımız hususların haricinde her eserde ortak bir konu üzerinde örtüşmeyen Hamdele-Salvele, Mukaddime, Formlar, Musikîşinas İcrâ Âdâbı, Güfteler, Ebced Haricindeki Nota Yazıları gibi başlıklar da yer almaktadır. Örnek olarak bu başlıklardan bazılarına ait içerikler şöyledir:

Fârâbî eserinin hamdelesinde "Kitabın açılışı" mânâsında olan "İftitâhü'l-Kitâb" ile başlayarak, "(bana) Kudemâlara mensub olan mûsikî sanatı hakkında bilmek arzunu andın, ve benden herkes rahatça anlayabilecek şekilde bu konuda bir kitab telif etmemi istedin" ibâreleri ile hamdele ve salvele getirirmeden başlar. Fârâbî'den eseri telif etmesini isteyen şahıs da Vezir Ebi Cafer Muhammed b. el-Kasım el-Kerehî'di (Fârâbî: 35).

Yine Fârâbî'nin *Kitâbu'l-Mûsikâl-Kebîr* eserinin mukaddimesinde, kendisinden daha önce telif edilmiş mûsikî kitaplarında mûsikî konularının kapsamının eksik ve noksan olduğu, işlenmiş birçok konunun da hatalı olduğunu zikrederek, bir ilmin nazariyatında kemâle erişmenin üç şartından şöyle söz etmektedir: ilki bu ilmin temelleri ve ilkelerini bilmek, ikincisi bu temellerden elde edilen malzeme üzerinde uygulamak ve üçüncüsü de dahil olan hataları bilmek ve onlara cevap vermektir. Fârâbî bu şartlara uygun olarak telifini iki kitap şeklinde düzenler. Kitab-ı Evvel'de mûsikî ilmine ait olan tüm nazarî konulardan ayrıntılı bir

şekilde bahsedilmiştir. Kitab-ı Sani’de ise mûsikî ilmine ait söz sahibi olanların görüşleri ve bunlara yazdığı şerhden ibaret idi. Ancak İkinci kitap günümüze ulaşmamıştır. Fârâbî, mukaddimenin devamında Birinci Kitabı iki ana bölüme ayırarak işlenen konuların fihristine yer vermiştir (Fârâbî: 40).

Şîrâzî ise eserinin mukaddime bölümünde sesin fiziksel oluşunu ve tanımına yer vermektedir. Ardından Müziğin Mekruh olduğundan bahsetmekte ve bu kerahetin sebebinin ifrattan kaynaklandığını belirtmektedir (Nasehpour, 1387: 31-33).

Formlar hususunda Merâgî mûsikî nazariyatına son derece hâkim bir nazariyatçı olarak icrâ konusunda üst düzey bir konumdadır. Yaşadığı dönemde en büyük form olarak görülen nevbet formunun bölümleri olan kavl, gazel, terâne ve furudaşt’a ek olarak müstezâd adında bir bölüm eklemiştir. Sonradan bu bölümün eklenmesiyle oluşan Nebbet formuna ‘Nebbet-i Müretteb’ adı verilmiştir. 11 Ocak 1377 tarihinde başlayan ramazan ayı nevbetlerine ay boyunca her gün bir beste yapmış ve bu bestesini icra etmiştir. Bu durum icra ve bestekârlık hususlarındaki mâhirliliğini gözler önüne sermektedir (Özcan, <https://islamansiklopedisi.org.tr/abdulkadir-i-Merâgî>, 20.10.2018).

Notalar hususunda Kindî ve Şîrâzî ön plana çıkmaktadır. Kindî ebced notasının kurucusu olarak kabul edilen, günümüze kadar gelen ilk müzikal notasyon denemesini gerçekleştiren ilim adamıdır (Çetinkaya, 1995: 52; Turabi, 1996: 75). Özellikle ebced harflerini kullanarak oluşturduğu sistem farklı şekillerde kendisiden sonra gelen nazariyatçılar tarafından da kullanılmıştır. İlk risâlesinde dizi adlandırmasını yapan ve uddaki nota pozisyonlarını târif eden Kindî, ikinci risâlesinde oluşturmuş olduğu nesir şeklinde yazılan nota sistemi ile bir eseri kayıt altına almıştır. Üç adet rebabın çoksesli olarak kompozisyonun içeren bu nota, Henry George Farmer tarafından günümüz notasına aktarılmıştır (Turabi, 1996: 75-76; Farmer, 1929: 346-347).

Şîrâzî ise Urmevî’nin sonrasında nota sisteminin yazıdan icra edilebilmesi için daha açık işaretlerin kullanılması gerektiğini eserinde belirtmekte ve eserinin son bölümünde tecvid ilminden faydalanarak icad ettiği bir nota cetveline yer vermiştir. Bu cetvel vasıtasıyla Şîrâzî, eserin seslerinin, seslerin sürelerinin, eserin usulünün ve güftenin aynı anda takip edilerek okunmasını amaçlamıştır (Dinç, 2021: 162-174).

Bütün bu konu başlıklarını aktardıktan sonra ele alınan eserlerin muhtevâsı genel hatlarıyla belirginleşmiş bulunmaktadır. Bu hususların her devirde aynı adı taşıdığını ancak aktarım yöntemlerinin birebir aynı olmadığını gözlemlemekteyiz. Örneğin bazı eserlerde aralıklarla ilgili hususlar udun perdeleri bahsi geçerken aktarılmakta, bazı eserlerde ise müstakil bir başlık altında yer almaktadır. Bir sonraki bölümde tespit edilen bu gibi hususlara değinilecektir.



2.2 YÖNTEM AÇISINDAN DEĞERLENDİRMELER

Çalışmamızın başlığında kullandığımız ‘yöntem’ kavramı hem mûsikî ilmi hem de felsefe ilminde iki terminolojik anlam içermektedir. Sistem başlığı altında yaptığımız değerlendirmelerle aynı bakış açısıyla bu konuda da ‘yöntem’den kastımız çalışma evrenimizde yer alan yazılı kaynaklarda kuramsal konuların ele alınışı ve aktarım biçimi bağlamında değerlendirilmesidir.

Kindî sadece en genel hatlarıyla felsefe risâlelerinde değil, mûsikî risâlelerinde de kendisinden önceki hikmet anlayışını tevarüs etmiş ve içinde bulunduğu coğrafyanın ve inanç sisteminin etkisiyle bu kavrayışı ilmî açıdan geliştirmiştir. Çünkü kendisinden önceki dönemde mûsikînin amelî yanı güçlü olmasına rağmen yeni tercümelerle beraber teorik yapı da yeniden teşekkül etmiştir. Öte yandan Grekçe metinlere yaslanan teorik yapı çoğu zaman mûsikînin amelî yönüne uyum sağlamadığından, temel hususlar hakkında oluşan bazı uyumsuzluklar tartışmalara sebebiyet vermiştir. Nitekim o dönemde müellifler mûsikîye dair tüm konuları ayrıntılı olarak değil, parça parça ve birbirlerinden bağımsız olarak risâlelerinde ele almıştır.

Fârâbî eserini dönemin Abbasi Halifesi Râzî-Billâh’ın veziri Ebû Ca’fer Muhammed b. el-Kâsım el-Kerhî’nin isteği üzerine kaleme aldığını belirtmektedir. (<https://islamansiklopedisi.org.tr/el-musikal-kebir>, 03.04.2022).

Kendisi kudemânın önceki dönemlerde yazılmış mûsikî nazariyatı eserlerinin tamamını detaylı şekilde incelemiş ve birtakım eksiklikler ve kusurlar olduğunu gördüğü için *Kitâb’ül-Musikal-Kebîr*’i bu eksiklikleri gidermek amacıyla kaleme aldığını belirtmektedir (Fârâbî, 35-36).

Fârâbî birçok ilimde söz sahibi olduğu için ister istemez eserine mûsikî ile ilişkide olan tüm ilim dallarını dahil ederek konuları geniş bir perspektifte ele almıştır. Bu detaylar ‘mûsikînin gayesi’ açısından bakıldığında fazlaca derinliklidir. Daha sonraki dönemlere ait risâlelerde bu derin hususlar çıkartılmış olup, daha öz mûsikî bilgilerine yer verilmiştir. Fârâbî mûsikîye dair bu derinlikli araştırma yöntemi itibarıyla bazı konuları parça parça nakletmiş ve incelediği konuları bir başlık altına toplamadan bunları eserin farklı bölümlerinde okuyucusuna aktarmıştır. Örneğin *Kitâbu’l-Mûsika’l-Kebîr*’in 449-487 sayfa aralığında işlenen îkâ bahsi, 1029-1056

sayfaları arasında mükerrer ya da farklı muhtevayla yeniden ele alınmıştır. Yöntem açısından Fârâbî'yi özgün kılan en önemli husus ise –İbn-i Sînâ ile birlikte– Pisagorcu küreler mûsikî anlayışını reddetmesi ve Aristotelesçi/Aristoksenosçu çizgide duyumcu bir mûsikî anlayışını benimsemesidir.

İhvân-ı Safâ risâlelerinde de konuların işleniş tarzı Kindî'de olduğu gibi Pisagorcu/Platoncu çizgide gelişir. Sözkonusu bu mûsikî anlayışına yaslanan İhvân'ın mûsikî risâlelerinde teorik ve teknik hususlar ayrıntılı olarak değil, müziğin felsefî boyutu itibariyle işlenmiş olup, hacim olarak küçük olmasına rağmen birçok konu da kısa ve öz olarak aktarılmıştır. Ayrıca Kindî'de olduğu gibi İhvân-ı Safâ'da da müziğin manevi, irfani ve hikemî boyutu ön plana çıkartılmış, mizaçlardan iklimlere, gök cisimlerinden yıldızların dönüşleri ve burçlara kadar bir dizi konu mûsikî ile ilişkilendirilmiştir. Fârâbî'den ayrılarak bu yaklaşım tarzı da onların müziğe ve müziğin insan yaşamındaki etkisine dair açıklamalarına yansımıştır.

İbn-i Sînâ düşünce yapısı olarak mûsikînin ilmî boyutunun gelişmesine katkı sağlamıştır. Kavramları tabiat ve astronomik unsurlara nispet etmeden aktardığı için, Kindî ve İhvân-ı Safâ'da gördüğümüz tarzda udun dört telinin anasır-ı erbâ'ya nispet edilmesi gibi hükümler İbn-i Sînâ'nın eserlerinde yer almaz. Buna karşın tabip olmasının bir sonucu olarak, mûsikînin insan doğasına etkileri üzerine daha gerçekçi ifadelerle mûsikî araştırmasına ilmî bir içerik kazandırmıştır. Ayrıca İbn-i Sînâ eserinde incelediği müzikal konuları başlıklar altında ve derli toplu halde ele almıştır. Üstelik İbn-i Sînâ'nın eserinde -Fârâbî kadar olmasa da- daha sonraki nazariyatçıların konu listesine dahil etmediği birtakım detaylı hususlar da bulunmaktadır. Örneğin, nisbetler bahsinde ses fiziği açısından uyumlu ve doğru olmakla birlikte, icrada kullanılmayan nisbetler bu hususların başında gelir.

İbn Sinâ'nın eserinin yer alan eksik ve yanlış bazı hususlar İbn Zeyle tarafından düzeltilmiştir. Nağmelerin ebced harflerini ve rakamsal değerlerini birbirine eşleştirmesi bunların en önemlilerinden biridir.

İlk nağmenin hangi ses olacağı hususunda geçmişte nazariyatçıları arasında anlaşmazlıklar bulunmaktaydı. İshak el-Mevsilî mesna telinin mutlağını, Kindî ise bam telinin mutlağını esas almaktaydı. Mevsilî ve Kindî arasındaki en önemli

ihtilaflardan birisi de nağmeler ve sayıları üzerinedir. Mevsilî ve Kindî nezdinde mutlak ve sebbabe arasında herhangi bir perde, dolayısıyla bir nağme bulunmamaktadır. Bu nedenle Mevsilî mutlak ve sebbabe arasındaki nağmeyi es geçerek, zir telinin mutlak nağmesini “he”, sebbabeyi ise “v” olarak harflendirmiştir. Bu şekilde, bu nağmenin oktavı olan bam telinin bınsır perdesi isimsiz kalmıştır ve onu “muattala” olarak adlandırmıştır. Kindî ise bu sorunu çözerek bam telinin mutlağı için “a” ve sebbabesi için de “c” harflerini kullanır. Bam telinin mutlak ve sebbabe arasında olan nağmenin oktavı olan mesna telinin vusta perdesi için de “b” harfini kullanmıştır.

Bu şekilde Kindî, her bir oktav içerisinde on iki nağme adet bulmuştur :

A B C D h V Z H T Y K L (1. Oktav)

A B C D h V Z H T Y K L (2. Oktav)

Kindî’nin bu yöntemi ile nağmeler konusundaki eksikliğin bir kısmı çözülmektedir. Ancak Kindî ikinci oktavda da nağmelere aynı harfleri verdiği için, iki oktavın nağmelerini birbirinden ayırmak mümkün olmamaktadır.

Fârâbî ise ikinci zi’l-küllün nağmeleri için ebced harflerinin devamını kullanarak birinci ve ikinci nağmelerini birbirinden ayırmış, ama nağmeler ve nağmelerin adetleri sorunu yine de çözülmemiştir.

A B C D h V Z H T Y K L (1. Oktav)

A M N S ‘A (2. Oktav)

Bu harflendirme sisteminde de ebcedin rakamsal değerlerinde uyumsuzluk oluşmaktadır. Bu uyumsuzluğu da İbn-i Zeyle ebced harflerini birbiri ile terkip ederek gidermiştir. A’nın oktavına ‘YA’, B’nin oktavına ‘YB’, C’nin oktavına ‘YC’ şeklinde geliştirdiği yöntemle o dönem elde edilen perde sayısına göre oluşan harf sıralamasında nağmelerin dizideki sırası ile ebced değerinin rakamsal karşılığını örtüştürmektedir. Örneğin 11. nağme için eski sıralamada kullanılan değeri 20 olan K harfi yerine YA ($Y+A=10+1$), 12. sıradaki nağme YB ($Y+B=10+2$) şeklinde harflendirme yapılmıştır.

Urmevî ise konuların detaylarını kendi süzgecinden geçirerek, kendinden önce yazılmış risâlelerdeki konuların gereksiz bulduğu kısımlarını eserlerine dahil etmemiştir. Mûsikînin ilkelerinden başlayarak ihtiyaç duyulan devirleri üst düzeye ulaştırmıştır. Bu bakımdan Urmevî'nin, nazariyat sisteminin özünü kurduğu söylenebilir. Urmevî mûsikînin temel konularının tümünde yeni tanımlar geliştirerek, gelecekteki nazariyatçıların araştırmalarında onlara ışık tutmuştur.

Urmevî'nin eserlerinde ön plana çıkan bir diğer nokta metodolojik sıralamadır. Onun eserlerinde en temel bahisten detaya doğru bir akış bulunmakta ve bu durum onun sistematığına bir bütünlük sağlamaktadır. Devamında ikaları çok temel olarak düzen vererek ele almıştır. Öte yandan mûsikî ile ilişkili olan bazı hususları da aktaran Urmevî, örneğin Tağsir-i Nağam bahsinde; kavimler, insanlar ve huyları üzerindeki etkileri gibi konulara da eserlerinde yer vermiştir.

Şîrâzî aynı zamanda felsefe ve mantık üzerine çalışmalarda bulunan bir ilim adamı olduğu için, eserlerinde işlediği müzikal konuları bu perspektiften değerlendirmiştir. Dolayısıyla kendinden önceki nazariyatçılar hakkında değerlendirmelerde bulunmuş, onların eserlerinde geçen bahislere de birtakım şerhler ve eleştiriler getirmiştir. Ayrıca Şîrâzî'nin *Dürretü't-Tâc* eseri Urmevî'nin *Şerefiyye* adlı eserinin bir nevi şerhi niteliğindedir.

Hasan Kâşânî'nin eserinde ise en önemli husus, enstrümanlara ait müstakil ve karakteristik özelliklerine dair yaptığı anlatımlarıdır. Kâşânî'den önceki nazariyatçılar enstrümanları müstakil bahis olarak değil konu içerisinde örneklendirme bazlı olarak aktarmaktadır. Örneğin Fârâbî'nin eserinde ikinci fennin birinci makalesinde “ud” başlığı altında udun kendisinden ziyade üzerindeki nispetler, oranlar, akordlar ve perdeler dikkate alınmıştır. Ancak Kâşânî'nin eserinde tüm temel konular anlatıldıktan ve usuller bahsi de tamama erdirildikten sonra, müstakil bir başlık altında sazların tarihi, yapısı, üretim şekli, ölçüleri, kullanılan malzemeler, tellerinin yapısı ve akordları gibi konular detaylı bir şekilde aktarılmaktadır.

Abdülkâdir Merâgî tüm zamanların doruk noktasında yer alan en büyük nazariyatçıdır. Onu bu konuma gelmesini sağlayan faktör tüm nazarî ve amelî hususlarda Urmevî'nin kurmuş olduğu temel sistemi baştan sona genişletmesidir.

Özellikle sazlar üzerinde yaptığı sınıflandırma, ebced notasına 3. oktavdaki sesleri eklemesi, Şîrâzî ve ona tâbî olan Âmûlî gibi Urmevî'yi reddedenlerin aksine, Urmevî'nin kurmuş olduğu sistemdeki eksiklikleri kendi katkılarıyla bertaraf etmesi ve nazarî sistemi mükemmel hâle getirmiş olması onu dinî mûsikî tarihinde ayrıcalıklı bir konuma taşımıştır. Bundan ötürü sonraki nazariyatçılar da Merâgî'nin katkıları vasıtasıyla Urmevî sistemine hiçbir eleştiri getirememiştir. Merâgî'nin ardından gelen nazariyatçılar onun izinden giderek, kendi coğrafyalarına özgü icra hususunda ek birtakım bilgiler nakletmiş ve toplumlarındaki mûsikî dinamiklerini diri tutmuşlardır.

Fahreddîn-i Müstevfî, Yûsuf Bin Nizâmeddîn Kırşehrî, Hızır b. Abdullah, Evbehî ve Seydî gibi isimler Urmevî'nin kurup Merâgî'nin geliştirdiği sistemin izinden ilerlemişlerdir. İsmi zikrettiğimiz bu nazariyatçılar daha önce bilinmeyen bazı devirleri de sistemlerine dahil ederek bu sayısı 133'e kadar çıkarmışlardır. Üstelik onlar kendi yüzyıllarında edvâr geleneğinin anlatım şeklini korumuşlar. Ayrıca tüm nazariyatçılar dönemlerindeki icra farklılığını da dikkate alarak sistemselsel olarak birçok terkinin imkânına işaret etmişlerdir.

IX. yüzyıldan itibaren XVI. yüzyılın ortalarına kadar gelindiğinde edvâr geleneğinin genel görünümü bu minvaldedir. Daha sonraki dönemlerde nazariyata olan ilginin azalmasıyla amelî olan yönü de bu yoksunluktan etkilenmiştir. Bu dönemden XIX. yüzyıla kadar telif edilen nazarî eserler edvâr geleneğinin sistemselsel yönüne katkı sağlayamadığı gibi, bu eserler hemen hemen birbirini tekrar etmiştir. XVI. yüzyıldan sonra daha ziyade meşk usulüyle aktarılan icra örneklerinin hafızaya alındığı ve farklı sistemlerde nota yazımlarının olduğu görülmektedir. Ali Ufkî Bey'e ait *Mecmuây-ı Sâz-ı Söz* bunlar arasında sayılabilir.

XIX. yüzyıla kadar uzanan zaman dilimi içerisinde birçok nazariyatçı edvâr geleneğinin temellerinden istifâde etmiş, kendi coğrafyasındaki icraları notaya aktarmak ve birtakım eklemeler yapmak suretiyle bu geleneği taze tutmuştur. Ayrıca bu dönemde meşk usulü yoluyla icra edilen eserlerin hafızaya alınması yanında, Avrupa müziğinin nota yazımından da faydanılarak birtakım çalışmalar yapılmış ve bu yönde eserler kaleme alınmıştır. Ebced notası zaman içerisinde sırasıyla Ali Ufkî Bey (ö. 1675), Kantemiroğlu (ö.1723), Nâyî Osman Dede, (ö.1729), Abdûlbâkî Nâsır Dede (ö.1820) ve onun akabinde de mûsikî tarihinde en fazla rağbet görmüş olan

Hamparsum Limonciyan'ın (ö.1839) nota yazıları mûsikî hafızamızın günümüze kadar taşınmasına katkı sağlanmıştır. Bu nota yazılarından bir kısmı unutulmuş, bir kısmı da kabul görerek icracılar tarafından kullanılmıştır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

EDVÂR GELENEĞİNİN GÜNÜMÜZ NAZARÎ SİSTEMLERİNE YANSIMALARI

İnsanlık tarihiyle yaşıt olan mûsikî, kâinatta aks edegeldiğinden bu yana keşfedilmeye çalışılmaktadır. İnsanlık târihi açısından bakıldığında ilkel insan gayet sade, kaba, haşın nağmelerle ve ağaçtan yaptığı alelâde çalgılarla güzellik duygusunu ve mûsikî zevkini tatmin etmiş olsa da, zamanla insanlar bu seslerin ötesine geçmek istemiştir. İnsanoğlu güzellik arayışında kendini tatmin edecek yeni besteler, nağmeler, makamlar ve mûsikî aletleri üretmişlerdir. Beşeri duyguların ifade edilmesinde iki önemli vasıta bulunmaktadır. Bunlar söz ve sestir. İnsanların ilk defa hislerini ifade ediş biçimleri söz ve ses ile mi olmuştur? şeklinde bir soru sorulduğunda farklı görüşler bulunduğu görülmektedir. Bu konuda iki farklı görüş vardır. Birinci grupta yer alan âlimlere göre insanlar yeryüzünde ilk defa hislerini hayvanların maksatlarını terennüm ederken kullanmış oldukları seslere bakarak teganni ve terennümün konuşmadan önce geldiğini ifade etmektedirler. İkinci grupta yer alan âlimler ise insanoğlunun ilk defa duygularını hem ses hem de söz ile aynı anda ifade ettiğini düşünmektedir (Uludağ, 2015: 12-13).

Mûsikînin temel unsurları olan ses ve ritim insanın tabiatında da bulunan iki unsurdur. Kişi konuşabilmek için sese, kelimeleri düzgün kullanabilmek için de bir ritme ihtiyaç duymaktadır. Ayrıca insanın doğasında sürekli bir ritim ile çalışan kalp ve belli bir düzen içerisinde işleyen organların varlığı bizi ses ve ritmin bir düzen içinde buluşması anlamına gelen mûsikînin ilk insan ile birlikte var olduğu düşüncesine götürmektedir (Rızvanoğlu, 2007: 1).

“Mûsikî sanatı kendisini meydana getiren, işleyen ve kendisinden istifade edenlerin hayatlarında ve dolayısıyla kültürlerindeki değişikliklere uyarak değişim geçirmektedir. Her devir kendi mûsikîsini yapmaktadır. Hatta her devir önceki devirlerde meydana getirilen mûsikîleri de yine kendine göre yorumlamakta ve kendine çevirmektedir” (Tura, 1988: 25). Zaman içerisinde mûsikînin kulaktan kulağa bir ses dağarcığı olarak aktarıldığı, yazının icadından sonra ise kağıt üzerinde bir sûrete büründüğü görülmektedir. Bu sûretin; inişleri-çıkışları olan, durgun ya da doruk

noktası bulunan bir olgu gibi değerlendirilmesinden ziyade, devirden devire ‘farklılık’ gösteren, kültürel bir vâkıa olarak ele alınması gerekmektedir. Zira mûsikî; Allah’ın havayı, suyu ve toprağı vb. yarattığı gibi, en mükemmel halde yaratılmıştı ve bu sanat kâinatın yaratıldığı ilk andan itibaren bulunmaktaydı. İnsanlar onu sonradan keşfetmiş oldu. Bu durumda gelişen ya da değişen müziğin kendisi değil yalnızca insanlığın ‘müziği idraki’ olarak görülmelidir.

Her sanat eseri kendi yasalarını içinde taşımaktadır. Bir eserin yasalarını bir başka esere birebir uygulama girişimi o eserin ancak taklidini ortaya çıkarır. Taklit ise sanatta en istenmeyen şeydir. Sanat özgünlük istemektedir. Özgünlük ise kendine benzemek, bir başkasına benzememektir. İlk insandan son insana kadar baktığımızda hiçbir bir diğerinin yerine geçmesi mümkün olmayan, yalnız bir kez oluşmuş yegâne varlıktır. Görüntüde birbirlerine benzeyen varlık olmasına rağmen insan biriciktir. Bu da yüce yaratıcının yüce kudretinin sayısız tezahürlerinden biri olmaktadır (Tura, 1988: 71-72). Taklit sadece meşk esnasında eğitim amaçlı olarak yapılması gereken bir uygulama olarak kalmalıdır. Sanatta mâhir olana kadar icracı taklit eder. Mûsikî çeşnileri zihnine dolup taşmaya başladığı andan itibaren özgün tavrını ortaya çıkarmalıdır. Ancak taklitten uzaklaşıp özgün karaktere geçiş sürecini başarıyla tamamlayabilen kişi gerçek mânâda sanatçı olabilir. Bu yönüyle insanın kendisi gibi eseri de biricik olmalıdır.

İslâm müziğinde bir eserin bestelenme süreci öncelikle uygun usûlü seçerek başlar. Bu usûl eserin kalıbıdır. Eser ortaya çıktığı zaman usul ve melodi bir bütün oluşturacak ve bütünleşmiş bir yapı olacaklardır. Bu son derece muntazam ölçüler hafızaları taze tutan bir nota görevi görmektedir. İcra sırasında daima ellerin dizlere vurulması sûretiyle veya kudümler ile usûl vurulması ile icracılar güvende tutulup bir yönlendirme sağlanır (Fonton, 1987: 71).

Bu noktada meşkin önemi bestelenme aşamasından nakil aşamasına kadar olan süreçte özümsemesi ve tavrına uygun şekliyle bir bütün olarak ezberlenerek aktarılmasından kaynaklanmaktadır. Meşk geleneği ile nesilden nesile aktarılan eserler sadece muhteva bazlı olmayıp, aynı zamanda kadim bir tavrın ve üslûbun da aktarımıdır.

İslâm dünyasındaki büyük mûsikî geleneklerinin kökeni kadim medeniyetlere dayandırılıyor olsa da, bunlar İslâm'ın mevcut dünyası ile birleşerek İslâm sanatının merkezî tezâhürleri arasında yerlerini almıştır. Bu bağlamda İslâm dünyasında iki mûsikî nazariyesi ortaya çıkmıştır. Bu nazariyelerden birini Fârâbî ve İbn Sînâ, diğerini ise Kindî ve İhvân-ı Safâ temsil eder. İslâm estetiğinin daha iyi anlaşılması için bu iki farklı görüş arasındaki meselenin doğru bir şekilde tespit edilmesi gerekmektedir. Fârâbî ve İbn Sînâ, Kindî ve İhvân-ı Safâ'dan farklı olarak 'Yeni Platoncu' mûsikî anlayışını benimsemez. Kindî ve İhvân-ı Safâ, tıpkı Pisagorcular gibi müziğin aritmetik ve göğe ait olgularla ilişkili olduğunu kabul etmektedir. Bu kabule göre mûsikî, gerçek ve nesnel olan bir şeyi andırır ve gücünü de buradan alır. Fârâbî ve İbn Sînâ ise buna karşılık olarak müziği başlı başına bir konu olarak ele almış, başka her şeyden bağımsız olarak değerlendirmişlerdir.

Onlar için önemli olan husus sesin ve bu sesin düzenleniş biçiminin dinleyicide meydana getirdiği hazdır. Dolayısıyla Kindî ve İhvân-ı Safâ için mûsikîde önemli olan onun neyi yansıttığı iken, Fârâbî ve İbn Sînâ için bu konuda önemli olan onun üzerimizde oluşturduğu etkidir (Koç, 2009: 75).

Mûsikî, fizikî bir olaya dayanması münasebetiyle ölçülebilir niteliklere sahiptir. Sesin sahip olduğu özellikler, incelik, kalınlık, gürlük, tını vs. durumu ölçülebilir ve standart değerlerle ifade edilebilir. Birtakım sembollerle kurulmuş olan yazılı mûsikî kuramı yalnızca maddi yapıyı taşıyabilmektedir ve her eser için geçerli niteliklere ve niceliklere sahiptir. Bunlar her eserin iskeleti sayılabilecek hammadde olmaktan öteye geçememektedir (Tura, 1988: 72). Yazılı kaynaklar üzerinde yer alan semboller tamamen matematiksel ifadelerden ibarettir. Esere 'tesir' boyutunu kazandıracak olan değer ise meşkten başka bir şey değildir.

Mûsikî sistemi üzerine yapılmış çalışmaların farklılık göstermesi, her devirde tecrübe edilen müziğin coğrafyaya bağlı etkiyle ortaya çıkmasından kaynaklanır. Bu farklılıkları tam anlamıyla doğrudur ya da yanlıştır şeklinde nitelemek mümkün değildir. Kendi devrine göre mûsikî o şekliyle anlaşılmıştır. Bu durum, o dönemin hâkim paradigması ile alakalı bir meseledir. İlim olarak müziği konumlandırmak için temel yaklaşımımız ve değerlendirmelerimiz bu minval üzeredir.

IX. yüzyılda Kindî ile birlikte mûsikî nazariyatımızın kuramsallaşma safhası başlamış, XIII. yüzyılda Urmevî'nin öncülüğündeki “sistemci okul” olarak adlandırılan ekol ile birlikte de perde sistemleri ve nazarî konular işlenmiş ve XV. yüzyılda Merâgî'nin katkılarıyla doruk noktaya ulaşmıştır. Günümüze gelindiğinde Kantemiroğlu ilk basit ve birleşik makam tasnifi yapmış, Abdülbâki Nasır Dede tarafından makam sayılarının çoğaltılmış, Rauf Yekta Bey ile birlikte Batı entegrasyonu ve düzenlemeleri gerçekleştirilmiştir. Ardından Suphi Ezgi, Hüseyin Saadettin Arel ve Salih Murat Uzdilek tarafından Batı notasyon sistemine daha uyumlu hâle getirilerek mûsikîmizin hem teorik ve hem de pratik anlamda eşsiz örnekleri kağıt üzerinde günümüze kadar gelmiştir (Eskitaş, 2019: 91).

Hem meşk geleneği hem de yazılı kaynaklar üzerinden günümüze gelindiğinde bütün bu kadim ilmin ve tecrübenin farklılıklar arz ederek bugüne ulaştığı görülmektedir. Rauf Yekta Bey (ö.1935), Abdülkâdir Töre (ö.1946), Hüseyin Saadettin Arel (ö.1955), Suphi Zühdü Ezgi (ö.1962), Salih Murat Uzdilek (ö.1967) ve M. Ekrem Karadeniz (ö.1981) gibi önemli müzikologların son yüzyıl içerisinde gerçekleştirmiş olduğu mûsikî nazariyâtı çalışmaları kendi aralarında uzlaştıkları ya da birbirinden farklılaştıkları birçok husus barındırmaktadır. Özellikle icra ve kuram uyumsuzluğu hususunda hâlen olgunlaşmamış durumlar söz konusudur. Nazariyat ve meşk arasında oluşan bu uyumsuzlukların ortak bir kanaat üzere sabitlenmesinden ziyade nazariyatın tıkanıdığı noktada meşkin ifade gücü ön plana çıkarılabilir.

Günümüzde mûsikî eğitimi veren kurum ve konservatuarlarda kullanılan nazariyat, her ne kadar Hüseyin Saadeddin Arel'in ismi ile anılsa da, bu çalışmada isimlerini zikrettiğimiz ve eserlerine müracaat ettiğimiz bütün nazariyatçılarımızın zaman içerisinde sunduğu katkılar unutulmamalıdır. Öte yandan Arel nazariyatının yaygın kullanıldığı halde açıklanamayan ve olgunlaşmamış birtakım yönlerinin olduğu gerçeği de bu alana gönül vermiş olan akademisyenlerin malumudur. Yaygınlaşmamış olan Abdülkadir Töre nazariyatının da birtakım hususlarda daha sağlıklı olduğu aşîkârdır. Son dönem nazariyatçılarının mükemmeliyetçi yaklaşımlar sonucu aşırı detaylandırma ya da eğitim sistemine entegre etme amacıyla basitleştirme gibi çabalarının karşılığı olarak oluştuğunu değerlendirdiğimizde, bu farklılaşmalar kutuplaşmaları ve ekol farklılıklarını beraberinde getirmektedir.

3.1 Cumhuriyet Dönemi Nazariyatı

Cumhuriyet dönemi itibariyle yapılan tüm nazariyat çalışmaları, günümüz bilgi ve teknoloji imkanları ile yeniden anlamlandırma ve temellendirme faaliyetleri yürütülerek geliştirilmeli, ancak bu çalışmalar yürütülürken müziğimizin meşk ile olan irtibatı taze tutulmaya çalışılmalıdır. Zira kağıt üzerindeki bir detayın sayfalar dolusu ifade edilmesi icra boyutuna taşındığında birkaç saniyelik örneklendirme ile aktarılabilmekte ve bu kısa süre zarfında anlaşılabilir.

Cumhuriyet dönemi nazariyatçılarından kaleme aldığı yayınlar üzerinden yola çıkıldığında temel hususlarda pek çok ortak nokta göze çarpmaktadır. Tanımlar, perde isimleri, makamlar ve usuller gibi pek çok hususta ortaklıklar söz konusudur. Son dönemdeki üç nazariyatçı üzerinden bu husustaki ortaklıkların ve farklılıkların değerlendirilebilmesi mümkündür.

Bu dönemin en önemli isimlerinden birisi Rauf Yektâ Bey'dir. Rauf Yektâ Bey'in, dönemin Dârü'l-Elhân için ders kitabı olarak kaleme aldığı *Türk Mûsikîsi Nazariyatı* eseri, formalar halinde yayınlanmış önemli bir vesikadır. Eser 9 adet formadan sonra yayınlanmamıştır. Harf devriminden sonra Latin harfleriyle basılmış olan 4 yaprakta bu formalara eklenmiştir (Çergel, 2007, 25-26). Darü'l-Elhan'daki bu yayınlarında, Türk Mûsikîsi'nde kullanılan yirmi beş adet perdeyi, iki sekizli içerisinde oranlarını vererek aktarmaktadır. Aşağıdaki tabloda perdeler ve oranları yer almaktadır:

Tablo 8: Rauf Yektâ Bey'e Göre Perdeler Ve Oranları

Çargâh	Telin 16 eşit parçaya bölünmesi yöntemiyle elde edilen parçalardan telin tiz tarafından 9'uncusu	9/16
Yegah	Telin bölünmemiş hali	1
Tiz Çargâh	Telin 8 eşit parçaya bölünmesi yöntemiyle elde edilen parçalardan telin tiz tarafından 3'üncüsü	9/32
Tiz Segâh	Telin 65536 eşit parçaya bölünmesi yöntemiyle elde edilen parçalardan telin tiz tarafından 19683'üncüsü	19683/65536
Tiz Nevâ	Telin 4 eşit parçaya bölünmesi yöntemiyle elde edilen parçalardan telin tiz tarafından 1'inci	1/4
Segâh	Telin 32768 eşit parçaya bölünmesi yöntemiyle elde edilen parçalardan telin tiz tarafından 19683'üncüsü	19683/32768
Rast	Telin 4 eşit parçaya bölünmesi yöntemiyle elde edilen parçalardan telin tiz tarafından 3'üncüsü	3/4

Nim kaba (pest) Hisâr	Telin 256 eşit parçaya bölünmesi yöntemiyle elde edilen parçalardan telin tiz tarafından 243'üncüsü	243/256
Nevâ	Telin yarısı	1/2
Muhayyer	Telin 3 eşit parçaya bölünmesi yöntemiyle elde edilen parçalardan telin tiz tarafından 1'inci	1/3
Kaba (Pest) Hisâr	(Açıklama yok)	2048/2187
Irak	Telin 8192 parçaya bölünmesi yöntemiyle elde edilen parçalardan telin tiz tarafından 6561'inci	6561/8192
Hüseynî Aşîrân	Telin 9 eşit parçaya bölünmesi yöntemiyle elde edilen parçalardan telin tiz tarafından 8'inci	8/9
Hüseynî	Telin 9 eşit parçaya bölünmesi yöntemiyle elde edilen parçalardan telin tiz tarafından 4'üncüsü	4/9
Geveşt	(Açıklama yok)	64/81
Gerdâniye	Telin 8 eşit parçaya bölünmesi yöntemiyle elde edilen parçalardan telin tiz tarafından 3.	3/8
Evc	Telin 16384 eşit parçaya bölünmesi yöntemiyle elde edilen parçalardan telin tiz tarafından 6561'inci	6561/16384
Dügâh	Telin 3 eşit parçaya bölünmesi yöntemiyle elde edilen parçalardan telin tiz tarafından 2'inci	3/2
Dik Kaba (Pest) Hisâr	(Açıklama yok)	59049/65536
Dik Geveşt	(Açıklama yok)	243/320
Nim Zengüle	(Açıklama yok)	729/1024
Dik Acem Aşîrân	(Açıklama yok)	16384/19683
Acem Aşîrân	(Açıklama yok)	27/32
Şehnâz	(Açıklama yok)	256/729
Zengüle	(Açıklama yok)	512/729
Tiz Hicâz	(Açıklama yok)	64/243
Tiz Bûselik	(Açıklama yok)	8/27
Sünbüle	(Açıklama yok)	81/256
Nim Şehnâz	(Açıklama yok)	729/2048
Nim Tiz Hicâz	(Açıklama yok)	2187/8196
Nim Hisâr	(Açıklama yok)	243/512
Nim Hicâz	(Açıklama yok)	729/1280
Mâhûr	(Açıklama yok)	32/81

Kürdî	(Açıklama yok)	81/128
Hisâr	(Açıklama yok)	1024/2187
Hicâz	(Açıklama yok)	128/243
Dik Şehnâz	(Açıklama yok)	177147/524288
Dik Zengüle	(Açıklama yok)	177147/262144
Dik Tiz Hicâz	(Açıklama yok)	531441/2097152
Dik Tiz Bûselik	(Açıklama yok)	729/2560
Dik Sünbûle	(Açıklama yok)	2048/6561
Dik Mâhûr	(Açıklama yok)	243/640
Dik Kürdî	(Açıklama yok)	4096/6561
Dik Hisâr	(Açıklama yok)	59049/131072
Dik Hicâz	(Açıklama yok)	531441/1048576
Dik Bûselik	(Açıklama yok)	729/1280
Dik Acem	(Açıklama yok)	8193/19683
Bûselik	(Açıklama yok)	16/27
Acem	(Açıklama yok)	27/64

Rauf Yektâ Bey, cinsleri, Urnevî ve Merâgî'nin eserlerinde yer aldığı şekilde aktarmaktadır. Yektâ Bey ile kadim nazariyatçılar arasında yalnızca uyumlulukları hususunda birtakım görüş farklılıkları bulunmaktadır (Rauf Yekta, 33).

Leyyin Cinsler:

- $4/5 \times 30/31 \times 31/32$
- $4/5 \times 23/24 \times 45/46$
- $5/6 \times 18/19 \times 19/20$
- $5/6 \times 14/15 \times 27/28$
- $6/7 \times 15/16 \times 14/15$ (Uyumlu)
- $6/7 \times 11/12 \times 21/22$ (Uyumlu)

Sürekli Cinsler:

- $7/8 \times 8/9 \times 27/28$
- $8/9 \times 9/10 \times 15/16$ (Uyumlu)

- $9/10 \times 10/11 \times 11/12$

Kesintili Cinsler:

- $7/8 \times 13/14 \times 12/13$
- $7/8 \times 19/21 \times 18/19$
- $8/9 \times 59/64 \times 54/59$
- $8/9 \times 43/48 \times 81/86$
- $9/10 \times 11/12 \times 10/11$
- $9/10 \times 8/9 \times 15/16$

İki Katlı Cinsler:

- $7/8 \times 7/8 \times 48/49$
- $8/9 \times 8/9 \times 243/256$ (Uyumlu)
- $9/10 \times 9/10 \times 25/27$

Ayrı Cinsler:

- $7/8 \times 9/10 \times 20/21$
- $8/9 \times 10/11 \times 297/320$
- $9/10 \times 11/12 \times 10/11$

Rauf Yekta Bey, uyumlu olarak nitelendirdiği cinsleri kullanarak 9 adet dörtlü ve 14 adet beşli aktarmaktadır (Rauf Yekta, 66):

Dörtlüler:

- 1) Tanîni – Tanîni – Bakîyye (TTB)
- 2) Tanîni – Bakîyye – Tanîni (TBT)
- 3) Bakîyye – Tanîni – Tanîni (BTT)
- 4) Tanîni – Büyük Mücenneb – Küçük Mücenneb (TKS)
- 5) Büyük Mücenneb – Küçük Mücenneb – Tanîni (KST)

6) Küçük Mücenneb – Tanîni – Büyük Mücenneb (STK)

7) Küçük Mücenneb – Büyük Mücenneb – Tanîni (SKT)

8) 14/15 – 6/7 – 15/16

9) 11/12 – 6/7 – 21/22

Beşliler:

1) Tanîni – Tanîni – Tanîni – Bakîyye (TTTB)

2) Tanîni – Tanîni – Bakîyye – Tanîni (TTBT)

3) Tanîni – Bakîyye – Tanîni – Tanîni (TBTT)

4) Bakîyye – Tanîni – Tanîni – Tanîni (BT TT)

5) Tanîni – Tanîni – Büyük Mücenneb – Küçük Mücenneb (TTKS)

6) Tanîni – Büyük Mücenneb – Küçük Mücenneb – Tanîni (TKST)

7) Tanîni – Büyük Mücenneb – Tanîni – Küçük Mücenneb (TKTS)

8) Büyük Mücenneb – Küçük Mücenneb – Tanîni – Tanîni (KSTT)

9) Küçük Mücenneb – Büyük Mücenneb – Tanîni – Tanîni (STKT)

10) Küçük Mücenneb – Tanîni – Büyük Mücenneb – Tanîni (STKT)

11) Küçük Mücenneb – Tanîni – Tanîni – Büyük Mücenneb (STTK)

12) 15/16 – 8/9 – 14/15 – 6/7

13) 8/9 – 14/15 – 6/7 – 15/16

14) 8/9 – 11/12 – 6/7 – 21/22

Son dönem nazariyatçılarından Rauf Yektâ Bey'in sisteminde, perdelerden dörtlü-beşli bahsine kadar olan başlangıç evresi göstermektedir ki, IX. yüzyıldan beri artarılan birçok sabit matematiksel değer korunmuştur. Matematiksel açıdan bu gibi konu başlıklarını ve örneklerini çoğaltmak mümkündür. Temelde edvâr geleneğinin sistemini kuran Urmevî ve geliştiren Merâgî'nin izinden giden günümüz çalışmaları, kağıt üzerinde matematiksel değerler bakımından bir standart oluşturmaya çalışmakla beraber, icra ve meşkin olduğu gibi kağıda dökülmesinin pek de mümkün olmadığı

izahtan uzaktır. Bu nedenle de sonraki dönemde birçok farklı ekol ve yaklaşım tarzları gün yüzüne çıkmıştır. Bunların başında Arel-Ezgi-Uzdilek adıyla anılan ekol gelmektedir. Ayrıca bu ekol ile birlikte Abdülkadir Töre ve öğrencisi Ekrem Karadeniz'in geliştirdiği nazari sistem de öne plana çıkmaktadır. Bu iki sistemin arasında Arel-Ezgi-Uzdilek daha çok kabul görmüş ve yaygınlaşmıştır. Bu iki sistem, perdeleri ve tüm diğer tüm konuları kavramsal ve kuramsal açıdan çok farklı şekillerde ele almaktadır. Nitekim bu farklılıklar üzerinden değerlendirmeler yapıldığında da sistemin meşke daha yakın ya da meşkten uzaklaşmış olma durumu açığa çıkmaktadır.

Meşk ile yüzyıllar boyu aktarılan müziğin nazari temellerinin sıhhati tabii olarak icraya yakınlığı ile örtüştüğü derecede kıymetli görülmekte, uzaklaştığı takdirde ise oluşan uyumsuzluklardan ötürü makbul karşılanmamaktadır. Ancak meşkin birebir şekilde kağıt üzerine tüm nüansları ve detaylarıyla aktarılmasının müziğin doğasına aykırı bir durum olduğu tarafımızdan değerlendirilmektedir. Her çeşnisinde seyir yönüne göre kompozisyonu oluşturan perdelerin farklı pestlik ve tizlikte icra edildiği bu müziğin sayısız varyantı bulunmaktadır. Aynı eser içerisinde makamdan çıkmadan kullanılan perdelerde dahi cent bazında farklı incelik ve kalınlıkların bulunması, kullanılan enstrümanların perdeli ya da perdesiz olması, icra edilen karar sesinin okuyucuya göre göçürülebilme ihtimalinin olması vb. gibi farklılıklar, her duruma özel olarak ayrı nota yazılmasını gerektirmektedir. Bu da standardizasyonu imkansız kılan bir gerçektir.

Mevcut icra parametreleri gerek nüans gerekse frekans bazlı olsun farklı önceliklere göre düşünüldüğünde ayrı yollardan sonuca ulaşmakta ve her halükârda bazı hususlar kağıt üzerinde eksik kalmaktadır. Örneğin Töre'nin sisteminde ana perde ve makam olarak kabul edilen Rast, Arel sisteminde yerini Çargâh'a bırakmaktadır. Bu ana sesler üzerinden seslerin elde edilmesi ile oluşan şablon iki sistemi de çok farklı bir yol ayrımına sokmaktadır. Aynı şekilde tam aralığın komalara bölünmesi hususundaki farklılıklar, kullanılan seslerin duyumunu etkilemekte ve yazım farklılıkları oluşturmaktadır. Nihayetinde iki ekole ait birbirinden çok farklı perde cetvelleri oluşmakta, bu perdelerle elde edilen dörtlü-beşliler ve makam dizileri art arda küçük ya da büyük sorunları da beraberinde getirmektedir.

Günümüzde birbirinin çağdaşı iki ekolün oluşturduğu bu sistemi konu konu incelemekten ziyade tezimizi destekleyecek başlıklar üzerinden değerlendirmek daha sağlıklı olacaktır. Bu başlıkları şu şekilde sıralayabiliriz:

3.1.1 Arel – Ezgi – Uzdilek Sistemi ile Töre – Karadeniz Sistemi

a) Ana makam:

Töre, ana makamı Rast olarak kabul etmektedir. Arel ise Çargâh makamını ana makam olarak baz almaktadır. Töre'ye göre nota sistemi kullanılacak olan Avrupa müziğinin diatonik dizisine Rast makamı dizisi birebir uymakta, Arel-Ezgi-Uzdilek'in kullandığı Çargah makamı ise Pisagorun hatalı bulduğu ve kullanışlı görmediği kromatik dizi karşılığına denk gelmektedir. Töre bu dizinin düğâh perdesinden bir önceki perdesine yegâh yerine, Rast perdesi denilmesinin Do majör gamına uydurma zorlaması olarak görmektedir. Ayrıca Töre'ye göre Arel'in Çargâh makamı olarak belirttiği dizin asıl Çargâh makamına uymamakta, gerçek Çargâh makamında Nevâ perdesi yerine Sabâ, Hüseyinî perdesi yerine Hisârek, Bûselik perdesi yerine ise Segâh perdesi yer almaktadır (Karadeniz, 1983: 7).

b) Perdelerin elde edilmesi yöntemi, oranları, frekansları, aralıkların komalara bölünmesi:

Töre, beş koma oranını dört koma oranı ile çarparak çıkan sonucun 9. dereceden kökünü almıştır ve oluşan bir komalık sesin frekansı oranını 1,0132 olarak hesaplamıştır. Bu duruma göre aralıklar aşağıdaki tablodaki gibidir (Karadeniz, 1983: 10-11):

Tablo 9: Töre'nin Sisteminde Komalar

Aralık Adı	Koma	Frekans Oranı	Türk Sent Usulü	Rumuz
Koma	1	$77/76=1,0132$	200	K
İrha	1,5	$51/50=1,02$	300	R
Sağır	2,5	$31/30=1,033$	500	S

Bakiyye	4	$20/19=1,0535$	800	B
Küçük Mücenneb	5	$16/15=1,068$	1000	C
Büyük Mücenneb	8	$10/9=1,11$	1600	M
Tanini	9	$9/8=1,125$	1800	T

c) Perde dizgesi ve perdelerin hesaplanması:

41'li perde sistemini oluşturan Töre, Türk müziğinin seyir sınırlarının 3 oktavlık bir genişlikte bulunmasıyla, toplamda 124 perde / 123 aralık bulunduğunu belirtmektedir.

Aralıkların hesaplanmasını ise beşli aralıklar üzerinden 3/2 oranını kullanarak yapmaktadır. Bu ondalık sistemde 1,5 olduğundan her perdenin frekansını 1,5 ile çarparak ya da sentleri toplayarak bulunmaktadır. Ancak dizideki 5. ve 17. seslerde +100 sentlik bir düzeltme yapmak gerektiğini belirtmektedir (Karadeniz, 1983: 12-14).

Bu hesaplamalar sonucu töre 41 perde elde etmektedir.

Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde ise 24 perde bulunmaktadır. Tablo üzerinde kıyaslanacak olursa:

Tablo 10: Töre Ve Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemlerinde Perdeler

Töre-Karadeniz		Arel-Ezgi-Uzdilek
Pest Çargâh	DO	Kaba Çargâh
Pest Niyaz	DO 1,5 Koma Diyez	-
Pest Dikçe Niyaz	DO 3 Koma Diyez	-
Pest Nim Hicaz	DO 4 Koma Diyez	Kaba Nim Hicaz
-	DO 5 Koma Diyez	Kaba Hicaz

Pest Hicaz	DO 5,5 Koma Diyez	-
Pest Dikçe Hicaz	DO 7 Koma Diyez	-
Pest Sabâ	DO 8 Koma Diyez	Kaba Dik Hicaz
Yegâh	RE (9. Koma)	Yegâh
Pest Gülzar	RE 1,5 Koma Diyez	-
Pest Dikçe Gülzar	RE 3 Koma Diyez	-
Pest Nim Hisar	RE 4 Koma Diyez	Kaba Nim Hisar
-	RE 5 Koma Diyez	Kaba Hisar
Pest Hisar	RE 5,5 Koma Diyez	-
Pest Dikçe Hisar	RE 7 Koma Diyez	-
Pest Hisarek	RE 8 Koma Diyez	Kaba Dik Hisar -
Hüseynî Aşiran	MÎ (9. Koma)	Hüseynî Aşiran
Pest Dilâviz	MÎ 1,5 Koma Diyez	-
Pest Dikçe Dilâviz	MÎ 3 Koma Diyez	-
-----	FA (4. Koma)	Acem Aşiran
Acem Aşiran	FA (5. Koma)	-
-	FA 1 Koma Diyez	Dik Acem Aşiran
Sûzidil	FA 1,5 Koma Diyez	-
Dikçe Sûzidil	FA 3 Koma Diyez	-
Arak	FA 4 Koma Diyez	Irak
-	FA 5 Koma Diyez	Geveşt
Geveşt	FA 5,5 Koma Diyez	-
Dikçe Geveşt	FA 7 Koma Diyez	-
Dik Geveşt	FA 8 Koma Diyez	Dik Geveşt

Rast	SOL (9. Koma)	Rast
Nigâr	SOL 1,5 Koma Diyez	-
Dikçe Nigâr	SOL 3 Koma Diyez	-
Nim Zengüle	SOL 4 Koma Diyez	Nim Zirgüle
-	SOL 5 Koma Diyez	Zirgüle
Zengüle	SOL 5,5 Koma Diyez	-
Dikçe Zengüle	SOL 7 Koma Diyez	-
Dik Zengüle	SOL 8 Koma Diyez	Dik Zirgüle
Dügâh	LA (9. Koma)	Dügâh
Dilârâ	LA 1,5 Koma Diyez	-
Dikçe Dilârâ	LA 3 Koma Diyez	-
Nim Kürdî	LA 4 Koma Diyez	Kürdî
-	LA 5 Koma Diyez	Dik Kürdî
Kürdî	LA 5,5 Koma Diyez	-
Uşşak	LA 7 Koma Diyez	-
Segâh	Sİ 1 Koma Bemol	Segâh
Buselik	Sİ (9. Koma)	Bûselik
Dikçe Buselik	Sİ 1,5 Koma Diyez	-
Dik Buselik	< Sİ 3 Koma Diyez DO 1 Koma Bemol >	Dik Bûselik
-----	DO (4. Koma)	Çargâh
Çargâh	DO (5. Koma)	-

Perde cetveli incelendiğinde kağıt üzerinde icrayı aslına daha uygun olarak yansıtılan sistemin Töre'nin perdeleri olduğu gözlemlenmektedir. Uşşak makamındaki

perde baskısı ile segâh ya da rast makamında kullanılan segâh perdesinin baskısını ayırt ettiği gibi, 1,5–3–5,5 komaların kullanıldığı perdelerde yazım icra açısından daha gerçekçi görünmekte ve nota üzerinde bu farklı baskıların varlığı farkedilebilir şekilde yer almaktadır.

Geleneksel müziğimizde herhangi bir eser içerisinde bulunan ‘inici’ ya da ‘çıkıcı’ ezgilendirmelerin her ikisinde de yer alan bir perde aynı perde baskısı ile kullanılmayabilir. Bu farkı Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi nota üzerine yansıtmamakta, meşk ile elde edilmesi gerektiğini ifade etmektedir. Bu durumda nota üzerinde yer almayan ve meşke esnasında ortaya çıkan nünaslar halihazırda çok fazla iken, bir de perdenin baskı durumu buna eklenmektedir. Arel-Ezgi-Uzdilek notasını kullanarak hocasıyla meşk eden sazandeler bu tizlik ve pestlik durumunu nota üzerine ek işaretlemeler yaparak gidermektedir.

Bu perdelerin kullanımı sadece seyrin ‘inici’ ya da ‘çıkıcı’ olmasına da bağlı olmayabilir. Meşki gerçekleştiren hoca, öğrencisine kendisinin de hocasından öğrendiği şekilde bazı perdelerin pestleştirilmesini ya da dikleştirilmesini talep etmektedir. Bu durum göreceli olduğu için sonradan nota üzerinde yapılan işaretlemeler makul görülebilir. Ancak Töre, nazarî olarak 1,5–3–5,5 komalık perdeleri hesaplayarak varolan bir perdenin varlığını kanıtlamaktadır. Bu durumda Arel nazariyatında hesaplanmayan ve perde dizisinde var olmayan perdelerin, icra esnasında ustanın çırağından talep etmesi gibi bir durum oluşmaktadır. Örneğin Uşşak makamı icrasında güçlüden karar perdesi yönüne seyreden bir melodide Segâh perdesinin daha pest olarak kullanılması ile iniş cazibesi yapılması gerektiği belirtilir. Ancak Arel nazariyatında bir koma bemol değerine sahip olan segâh perdesi ile dört koma bemol değerine sahip Dik Kürdi perdesi arasında konumlanan başka bir perde bulunmamaktadır. Bu durumda icracıdan talep edilen perde sisteme göre var olmayan bir perdedir. Örnekler çeşitlendirilebilir ve bu gibi pek çok sorun tüm sistemlerde yer alabilir. Her iki ekolün farklı ve eksik yönleri de dikkate alınarak ilerleyen zamanlarda birleştirilerek izah edilmesi ve eğitim sisteminde kullanılması mûsikî geleneğimizde bir zenginlik yaratabilir.

Bu düzenlemelerin yapılması ile birlikte meşk usulünün, yerini tamamiyle notaya bırakması gibi bir durum söz konusu değildir. Müziğimizin dinamikleri gereği

perdelerin sabitlenmesi, makamların ve seyir özelliklerinin standardize edilmesi ve tüm nüansları ile birlikte her yönüyle icranın kağıda dökülmesi hem teknik/nazarî olarak hem de felsefî açıdan pek kolay değildir. Mutlak sabitler üzerine kurulu Aristotelesçi bilim anlayışı XVI. yüzyılın ilk yarısının sonlarına doğru geçerliliğini yitirmeye başlamış ve edvâr geleneği de bu geçerliliğin sona ermesi ile mevcut sürecini tamamlayarak olgunlaşmıştır. Öte yandan icra edilen müziğin her ‘ânı’ birbirinden farklıdır ve geriye dönüşü yoktur. Eser icrasında seslendirilen Nevâ perdelerinin tamamı birbirinden farklıdır. Ayrıca her bir Rast, Segâh, Muhayyer..vb. perdeleri icracı tarafından mükerrer olarak kullanılsa da, farklı frekans salınımına ve hissiyata sahiptir. Bu durumda nazarî muhtevâ ve meşkin birbirlerini destekleyici biçimde yeniden yorumlanarak kullanılmasıyla mûsikî ilminin bizden sonraki nesillere taşınması, geçmişten alınan mirasın korunması ve geliştirilmesi adına önem arz etmektedir.

SONUÇ

Geçmişten günümüze müziğin sistem ve yöntemini idrak edebilmemiz ve anlamlandırabilmemiz için felsefî, nazarî ve sanatsal açıların tümü üzerinden bütüncül bir değerlendirme yapmak gerekmektedir. Bu çalışma çerçevesinde elde edilen verilerin ışığında farklı paradigmlar üzerinden birkaç sonuca ulaşılmıştır.

İncelediğimiz eserleri sistem ve yöntem açısından ele aldığımızda nazariyâtın her dönemde sabit ve mutlak değerler üzerine inşa edilmiş olduğu tarafımızdan gözlemlenmiştir. Bu durum aslında müziğin, bir sanat olması yanında, aynı zamanda bilim olmasından kaynaklanır. Başka bir deyişle mûsikî pratik boyutu itibariyle bir sanat, teorik içeriğiyle bir bilimdir. Sanatsal içeriğiyle müziğin, meşk geleneğinden intikal eden eserlerin matematiksel karakteri ve notaya aktarılması zorunluluğu nedeniyle, aynı zamanda bilim olarak algılanmasına vesile olmuştur. Ancak bu aktarım sonra gerçekleşen bir faaliyettir. Mûsikî esasında bir sanattır. Eserlerin tesiri ne derece kağıt üzerine aktarılabilir? Her defasında her icrada bu te'sir sabit kalmakta mıdır? Bu yaklaşımla değerlendirildiğinde mûsikî sabitlemiş bir sistem şeklinde salt bir teori olarak düşünüldüğü zaman, duygudan yoksun matematiksel açıklamalardan ibaret olur. Bu sebeple kanaatimizce mûsikî 'açıklanma'sı değil, 'anlaşılma'sı gereken bir tecrübedir. Bu düşüncemiz bir nevi pozitivist düşünceye itiraz olarak kabul edilse de, tam anlamıyla bir post modernlik tarafgirliği olarak da görülmemelidir. Çalışmamız günümüze ait yeni kavramlar üretme ve anlamlandırma arayışı üzerine gerçekleştirilmiştir.

Felsefî açıdan ulaştığımız sonuç ise Yunan çevirilerinin etkisiyle başlayan tercüme hareketleri sürecine dayanmaktadır. Farklı akımların etkisiyle oluşturulmaya çalışılan sistemler o akımın etki ettiği dönemin temas kurduğu birçok ilim dalını şekillendirmiştir. Dolayısıyla içiçe geçmiş halkaları andıran bu ilim dallarındaki gelişme ve değişimler tek bir alanda olmayıp, karşılıklı etkileşim içerisinde gerçekleşmiştir. Bu dolaylı etki tabii olarak mûsikî ilmini de etkilemiştir. Örneğin Kindî'nin Aristotelesçi felsefe üzerine kurmuş olduğu mûsikî sistemi yerini sonraki devirlerde Platoncu yaklaşıma bırakmıştır. Aristotelesçi felsefenin mevcut dönemde yaygın olan deneyle kanıtlanamayan tümdengelimli yöntemini reddedip, Bacon'un insanın anlama yetisini gözlem ve deneyde temellendirmeye çalışan sisteminin

benimsenmesiyle edvâr geleneğinin de bundan nasibini almış olduğunu söyleyebiliriz. Edvâr geleneğinin, altın çağ olarak kabul edilen XV. yüzyıldan sonraki eserlerin birçoğunun yenilik ve katkı sunamamış nakil eserlerden oluşması neticesinde kendini yenileyemeyerek günümüze kadar devam ettirilemediğini düşünmekteyiz. İster gelenekçilik isterse taassup olarak adlandırılsın, o dönemin ön kabullerine ve kadim bilgisine dayanarak bakıldığında, ilim camiasına büyük bir yeniliği ya da değişikliği onaylatarak tabuları yıkmanın zorlukları düşünüldüğünde bu gerilemenin altında yatan nedenler daha belirgin ortaya çıkmaktadır. Ebu Ziryab'ın virtüözlükte üst düzeye ulaşarak uda 5. teli eklemek istemesiyle birlikte ilim meclislerinin ona karşı aldığı cephe bu duruma bir örnek olarak gösterilebilir.

Nazarî bir bakış açısıyla çalışmamızda gerçekleştirdiğimiz incelemelerimiz neticesinde IX. yüzyıldan XVI. yüzyılın ortalarına kadar neşredilmiş 'nirenge noktası' olarak gördüğümüz eserlerin ihtivâ ettiği özellikle perdeler, makamlar ve formlar konuları üzerinden birkaç sonuç ortaya çıkmaktadır. Gerek kadim geleneği devam ettirme amacıyla, gerekse sistemci ve idealist bir mantıkla oluşturulmuş olsun, eserlerde bulunan perdelerin, makamların ve formların büyük çoğunluğu günümüze kendi dönemlerindeki halleriyle ulaşmamıştır. Zaman içerisinde perde isimlerinin ve icralarının değişime uğrayabildiğini, makamları oluşturan dizilerin değişip tamamen farklı bir duyum sergileyebildiğini ve en belirgin şekilde birçok formun yitirilerek günümüz formlarının o dönemki formların yerini aldığını tespit etmekteyiz.

Bütün bu değerlendirmeler üzerinden kanaatimiz odur ki, mevzu bahis olan eserlerdeki ve edvâr geleneğinin tarihî seyrindeki içerik farklılıkları bize mûsikînin bir mutlak doğrusunun aranmasının yanlış olabileceği, her devrin mûsikîsinin kendi bünyesinde yorumlanması ve farklı çağlara ait verilerin ve görüşlerinin birbiriyle doğruluk ya da üstünlük ilişkisi üzerinden kıyaslanmaması gerektiğini göstermiştir. Günümüz icrasında bir perdenin, bir makamın ya da bir formun kullanımının geçmişte farklı olmuş olabileceği gibi bundan asırlar sonra da farklılık arz edebilir. Bu da yaşayan bir mûsikî kültürünün o çağın insanının kabiliyetine, ihtiyaçlarına ve imkânlarına göre şekil alması olarak yorumlanabilir.

Sanatsal olarak gözlemlediğimiz bulgulara dair icranın her çağda nazariyatı etkilediğini söyleyebiliriz. Bu etkileşim her ne kadar dönemin keskin değişimlere

kapalı geleneksel zihniyeti tarafından kontrollü olarak gerçekleşse de, toplumun içerisinde yer alan virtüöz derecesindeki isimler nazariyatı şekillendiren etkenlerin başında gelmektedir. Eserlerin müelliflerinin icracı yönleri ele alındığında bu durum daha da açıklık kazanır. Hiç icra yönü bulunmayan bir müellif, konuları tamamen matematiksel ağırlıkta ele alırken, icra yönü güçlü olanlar ise teknik yönlerle ek olarak duygusal ve ruhsal hususlara da değinilebilmektedir.

Çalışmamız neticesinde elde ettiğimiz tüm bu veriler bizlere sistem ve yöntem açısından İslâm düşüncesinde müziğin temellerinin anlamlandırılmasına yardımcı olmaktadır. Gerek icra gerekse nazarî açıdan daimâ yenilenerek yaşamaya devam eden ve birçok ilim dalından beslenen engin bir birikime sahip olan mûsikî ilminin kaynaklarının, gelecekte hem alanda hem de disiplinlerarası yapılacak olan çalışmalarla daha nice keşiflere yol gösterici nitelikte olduğunu düşünmekteyiz.

Günümüze değin Türk Din Mûsikîsi sahasında hocalarımız tarafından eser bazlı yapılan kıymetli akademik çalışmaların harmanlanan bulgularından destek alarak oluşturduğumuz çalışmamızı bir başlangıç olarak nitelendirebiliriz. ‘Geneli çalışılmamış olan konunun özeli çalışılmaz’ düsturu ile geniş bir perspektiften bakarak ana hatlarıyla ele aldığımız çalışmamızın gelecekte daha spesifik hususlar üzerine de devam ettirilmesi gerektiği kanaatindeyiz. Araştırmacılar tarafından bu nevi akademik eserlerin kaleme alınması mûsikî ilminin gelecek nesillere aktarılarak yeni verilere ulaşılması ve geleceğe ışık tutması açısından önem arz etmektedir.

KAYNAKÇA

Akdoğu, Onur:	Hüseyin Saadeddin Arel Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri , Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.
Aksoy, Bülent:	Geçmişin Mûsikî Mirasına Bakışlar , İstanbul, Pan Yayınları, 2008.
Alper, Ömer Mahir:	İslâm Felsefesine Giriş , Ankara, Grafiker Yayınları, 2012.
Alper, Ömer Mahir:	“İbn Sînâ”, https://islamansiklopedisi.org.tr/ibn-sina , (çevrimiçi) 12.01.2019.
Anwar, Sayyid Abdallah:	An Account of Mubarak-Shah Bukhari on Urmawi Adwar A Treatise on Music , Tahran, Iranian Academy of Arts, 1392.
Arel, Saadettin:	Türk Mûsikîsi Kimindir , Ankara, Kültür Bakanlığı, 1990.
Arisoy, Mithat:	<i>Seydî'nin el-Matla Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma</i> , Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1988.
Arslan, Fazlı:	Safiyyüddîn Urmevî ve Şerefiye Risâlesi , Ankara, Atatürk Kültür Merkezi, 2007.
Khazrai, Babek:	Jame-al-Alhan, Abd al-Qader Maraghi , Tahran, Iranian Acadey of Arts, 2009.
Bardakçı, Murat:	Maragalı Abdülkâdir , İstanbul, Pan Yayıncılık, 1986.
Behar, Cem:	Aşk Olmayınca Meşk Olmaz , İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat, 1998.
Binesh, Taghi:	Three Perisan Treatises on Music , Tahran, Iran University Press, trhsz.
Budak, Ogün Atilla:	Türk Müziğinin Kökeni–Gelişimi (Deneme) , Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000.

Can, Yılmaz; Gün, Recep:	İslâm Sanatına Giriş , İstanbul, Dem Değerler Eğitimi Merkezi Yayınları, 2009.
Can, Cihat M:	<i>XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatı</i> , Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2001.
Çakır, Ahmet:	<i>Alişah b. Hacı Büke (?-1500)'nin Mukaddimetü'l-Usûl Adlı Eseri</i> , Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1999.
Çam, Nusret:	İslâmda Sanat Sanatta İslâm , Ankara, Akçağ Basım Yayım, 1999.
Çelik, Binnaz:	<i>Hızır b. Abdullah'ın Kitâbu'l-Edvâr'ı ve Makâmıların İncelenmesi</i> , Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2001.
Çetinkaya, Bayram Ali:	İslâm Medeniyetinin Dinamikleri , İstanbul, İnsan Yayınları, 2013.
Çetinkaya, Yalçın:	Müzik Yazıları , İstanbul, Kaknüs Yayıncılık, 1999.
Çetinkaya, Yalçın:	İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi , İstanbul, İnsan Yayınları, 1995.
D'ancona, Cristina:	"Yunancadan Arapçaya İntikal Eden Miras; Tercüme Edilen Yeni-Eflatunculuk", İslâm Felsefesine Giriş , İstanbul, Kule Yayınları, 2007, ss.11-33.
D'Erlanger, Rodolphe:	Al-Fârâbî, Grand Traité de la Musique, Kitabı l-Musiqi alKabir. La Musique Arabe , Paris, Institut du Monde Arabe 1930.
Davud el- Kayseri:	Vahdet-i Vücut Felsefesi , İstanbul, İFAV, 2012.
Dinç, Sema:	<i>Kutbüddîn Şîrâzî'nin Dürretü't-Tâc'ındaki Mûsikî Bölümünün İncelenmesi</i> , Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2021.

Doğrusöz, Nilgün:	<i>Harîrî Bin Muhammed'in Kırşehirî Edvârı Üzerine Bir İnceleme</i> , İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2007.
Düzenli, Pehlül:	İslâm Kültür Tarihinde Mûsikî , İstanbul, Kayihan Yayınları, 2014.
Ebu'l-ala Afîfî:	İslâm Düşüncesi Üzerine Makaleler , İstanbul, İz Yayıncılık, 2011.
El-Ehwany, Ahmed Fouad, Emrullah Yüksel:	“Kindî”, Atatürk Üniversitesi İlâhiyât Tetkikleri Dergisi , S. 9, 1990.
el-Fârâbî, Ebû Nasr Muhammed b. Muhammed b. Tarhân:	Kitâbü'l-Mûsika'l-Kebîr , Kâhire, thk. ve şrh. Ğattâs Abdûlmelik Hâşebe, 1967.
el-Farukî:	An Annotatted Glossary of Arabic Terms , California, Greenwood Press, 1981.
Ergun, Sadeddin Nüzhet:	Türk Mûsikîsi Antolojisi , İstanbul, 1942, c.I-II
Farago, Franz:	Sanat , İstanbul, Çev. Özcan Doğan, 1. Baskı, Doğu-Batı Yayınları, 2006.
Farmer, Henry George:	A History of Arabian Music , London, Lusac Oriental, 1929.
Fonton, Charles:	18. Yüzyılda Türk Müziği , İstanbul, çev. Cem Behar, 1987.
Fubini, Enrico:	Müzikte Estetik , Ankara, çev. Fırat Genç, Dost Kitabevi, 2014.
Görgün, Tahsin:	“İbn Zeyle”, https://islamansiklopedisi.org.tr/ibn-zeyle , (çevrimiçi), 12.04.2019.

Güray, Cenk:	Bin Yılın Mirası, Makamı Var Eden Döngü: Edvâr Geleneği , İstanbul, Pan Yayıncılık, 2017.
Evbehî, Hacı Buke:	Mukaddimetü'l-usul , Tahran, Çev. Nizameddin Ali, Thk. Seyid Muhammed Taki Hüseyini, 2021.
Hafız, Muharrem:	Kutsal ve Sanat , İstanbul, Dört Mevsim Kitap, 2015.
Hakemi, İsmail:	A Study of Sama, in İslâmic Mysticism , Tahran, University of Tehran Publishing and Printing Institute, 1994.
Harmancı, A. Başak:	<i>Klasik Türk Mûsikisi'nde İkâ Kavramı</i> , Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2011.
Hosseini, Seyyed Mohammadtaghi:	<i>Kitâb-ı Fârsî Fî Fenni'l-Elhân ve 15.yy. Mûsikî Nazariyâtındaki Yeri ve Önemi</i> , İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2021.
Hosseini, Seyyed Mohammadtaghi:	Ibn Munajjim's Treatise on Music (Risala fi l'musiqi) , Tahran, Mant Publishing, 1388.
İbn Haldun:	Mukaddime , İstanbul, Dergah Yayınları, 2011.
İbn Sînâ:	Kitâbü's-Şifâ , Mısır, thk. Zekerîyya Yusuf, Riyâziyyât, 1977.
İlyasoğlu, Evrim:	Zaman İçinde Müzik , İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1994.
Ankaravî, İsmail:	Minhâcu'l-Fukarâ , İstanbul, İnsan Yayınları, 2011.
Jebrini, Alaeddin:	"Fârâbî", https://islamansiklopedisi.org.tr/Fârâbî#2-mûsikî , (çevrimiçi), 21.12.2018.
Karabaşoğlu, Cemal:	<i>Abdülkadir Merâgî'nin Makâsıdu'l-elhân Adlı Eseri</i> , Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2007.
Kaya, Mahmut:	Kindî: Felsefî Risâleler , İstanbul, Klasik Yayınları, 2013.

Kaya, Mahmut:	“Fârâbî”, https://islamansiklopedisi.org.tr/Fârâbî#1 , (çevrimiçi), 19.12.2018
Koç, Turan:	İslâm Estetiği , İstanbul, İsam Yayınları, 2009.
Koç, Turan:	“Sanat”, https://islamansiklopedisi.org.tr/sanat . (çevrimiçi), 20.12.2018.
Koç, Yalçın:	Nazarî Mûsikî’nin Esasları: Türk Mûsikîsi’nin Zemini Üzerine Bir İnceleme , İstanbul, E Yayınları, 2011.
Koç, Yalçın:	Anadolu Mayası: Türk Kimliği Üzerine Bir İnceleme , Ankara, Cedit Neşriyat, 2014.
Korucu, Semih:	Müzik, Duyumların Güzel Oyunu, Müzik-Felsefe Yazı ve Okumaları , İstanbul, Pan Yayınevi, 2014.
Kris-Kurz:	Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü , İstanbul, İthaki Yayınları, 2013.
Kuşeyrî, Abdulkerim:	Tasavvuf İlmine Dair Kuşeyrî Risâlesi , İstanbul, Dergah Yayınları, 1999.
Şîrâzî, Kutbüddîn Mahmut:	<i>Dürretü’l Tâc li Gurreti’-d-Dîbâc</i> , Nuruosmaniye Ktp, Nr. 3947 .
Lasserre, Pierre:	Nietzsche’nin Müzik Üzerine Düşünceleri , İstanbul, çev. Usmanbaş İlhan, Pan Yayıncılık, 1997.
Levinas, Emmanuel:	Sonsuza Tanıklık Emmanuel Levinas’tan Seçme Yazılar , İstanbul, Metis Yayınları, 2002.
Nasehpour, Nasrolah:	Risâle-i Mûsikî ez Dürretü’l Tâc li Gurrati’-d-Debbâc , Tahran, thk. Nasrullah Nasehpour, C. II, Ferhengistan Yayınevi, Trhsz.
Nasr, Seyyid Hüseyin:	İslâm Sanatı ve Maneviyatı , İstanbul, İnsan Yayınları, 1992.

Nietzsche, Friedrich:	Nietzsche Wagner'e Karşı: Bir Ruhbilimcinin Yazıları, Wagner Olayı: Bir Müzisyen Sorunu , İstanbul, Ara Yayıncılık, 1991.
Öncel, Mehmet:	(XI. Yüzyıl Mûsikî Nazariyesi) İbn Zeyle'nin el-Kâfî fi'l-Mûsikâ'sı , İstanbul, Endülüs Yayınları, 2018.
Özcan, Nuri:	https://islamansiklopedisi.org.tr/abdulkadir-i-Merâgî , (Çevrimiçi), 20.10.2018.
Özcan, Nuri:	“Osmanlılarda Mûsikî”, Osmanlı Ansiklopedisi , İstanbul, c.III, 1996.
Özcan, Nuri:	“XV ve XVI.Yüzyıllarda Türk Dünyasında Mûsikî”, <i>XV. ve XVI. Asırları Türk Asrı yapan Değerler Tartışmalı İlmi Toplantısı</i> , İstanbul, 1977.
Öztuna, Yılmaz:	Abdülkaadir Merâgî , Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1988.
Ridley, Aaron:	Müzik Felsefesi: Tema ve Varyasyonlar , Ankara, Çev. Bilge Aydın, Dost Kitabevi Yayınları, 2007.
Sarioğlu, Hüseyin:	“Ortaçağ Felsefesi-II”, Eskişehir, <i>Anadolu Üniversitesi Yayınları</i> , 2013.
Sezikli, Ubeydullah:	<i>Abdülkâdir Merâgî ve Câmiu'l-Elhan'ı</i> , Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2007.
Sezikli, Ubeydullah:	Türk Müzik Kültürünün Tarihsel Kaynakları Olarak Edvârlar - Risâle-i Mûsikî Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin , Ankara, ed. Okan Murat Öztürk, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2014.
Shiloah, Ammon:	The Theory Of Music in Arabic Writings (c.900-1900) Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe And The U.S.A. , Münih, G. Henle Verlag Yay. 1979.
Şerbetçi, Azmi:	https://islamansiklopedisi.org.tr/kutbuddin-i-sirazi , (Çevrimiçi), 25.11.2018.

Tanrıkorur, Cinuçen:	Osmanlı Mûsikîsi, Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi , İstanbul, Dergâh Yayınları, 1998.
Terbiyet, Muhammed Ali:	Dânişmendân-ı Âzerbaycan , Tahran, Matbaa-i Meclis, 1314.
Teymur, Ahmet Selim:	Türk Mûsikîsi , İstanbul, Pan Yayıncılık, 2010.
Tura, Yalçın:	Kantemiroğlu - Kitâb-ı ‘İlmü’l-Mûsikî ‘alâ Vechi’l-Hurûfât , İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1976.
Tura, Yalçın:	Türk Mûsikîsinin Meseleleri , İstanbul, Pan Yayıncılık, 1988.
Turabi, Ahmet Hakkı :	İbn Sînâ Mûsikî , İstanbul, Litera Yayıncılık, 2004.
Turabi, Ahmet Hakkı:	İhvân-ı Safâ Risâleleri , İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012.
Turabi, Ahmet Hakkı:	“İlk Dönem İslâm Dünyasında Mûsikî Çalışmalarına Bakış”, İstanbul, M.Ü.İ.F. Dergisi , 1997.
Turabi, Ahmet Hakkı:	Mûsikî İbn Sînâ, İslâm Felsefesi Klasikleri , İstanbul, Litera Yayıncılık, 2004.
Turabi, Ahmet Hakkı:	<i>el-Kindî’nin Mûsikî Risâleleri</i> , Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 1996.
Turabi, Ahmet Hakkı:	“el-Mûsikâ’l-Kebîr”, https://islamansiklopedisi.org.tr/el-musikal-kebir , (Çevrimiçi), 03.04.2022.
Uludağ, Süleyman:	İslâm Açısından Mûsikî ve Sema’ , Bursa, Uludağ Yayınları, 1992.
Uludağ, Süleyman:	İslâm Düşüncesinin Yapısı , İstanbul, Dergah Yayınları, 2012.
Uludağ, Süleyman:	İslâm ve Mûsikî , İstanbul, Dergah Yayınları, 2015.

Uygun, Mehmet Nuri:	Safiyyüddin Abdülmü'min Urmevî Ve Kitâbu'l-Edvârî , İstanbul, Kubbealtı Neşriyat, 1999.
Uygun, Mehmet Nuri:	https://islamansiklopedisi.org.tr/safiyyuddin-el-Urmevî , (Çevrimiçi), 01.11.2018.
Uysal, Enver:	“İhvân-ı Sâfâ”, https://islamansiklopedisi.org.tr/ihvan-i-safa , (Çevrimiçi), 03.02.2019.
Üçok, Bahriye:	“İslâm da Mûsikî Üzerine”, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi , Ankara, 1967.
Wright, Owen:	“Abdülkâdir Al-Marâghi And Ali B. Muhammad Bînâ'i: Two Fifteenth Century Examples of Notation, Part 1: Text, Bulletin of the School Of Oriental Studies , London, University Of London, 1994.
Yekta, Rauf:	Türk Mûsikîsi , İstanbul, çev. Orhan Nasuhioğlu, Pan Yayıncılık, 1986.
Yekta, Rauf:	Esâtiz-i Elhân , İstanbul, Pan Yayıncılık, 2000.
Yildiz, Zeynep:	<i>Hasan Kâşânî'nin Kenzü't-Tuhaf Adlı Eseri</i> , Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2011.
Zeren, Ayhan:	Müzik Fiziği , İstanbul, Pan Yayınevi, 1997.

ÖZGEÇMİŞ

Küçük yaşta amatör olarak başladığı müzik faaliyetlerini müzik öğretmenleri ve TRT İzmir Radyosu sanatçısı büyüklerinden aldığı destekle sahne ve stüdyolarda yürütülen birçok projede icracılık, aranjörlük, kompozitörlük ve tonmaisterlik yapmak suretiyle profesyonel olarak sürdürdü.

2003 yılında sınavlarında başarılı olarak konservatuara girmeye hak kazandı. Lisans öğrenimini 2008 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuarı Temel Bilimler Bölümünde Geleneksel Türk Müziği ve Ney üzerine, yüksek lisans öğrenimini ise 2012 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı Türk Din Mûsikîsi programında tamamladı.

2012 yılında İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü Türk Din Mûsikîsi Anabilim Dalında Araştırma görevlisi olarak göreve başladı.

Doktorasını ise İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı Türk Din Mûsikîsi programında 2022 yılında tamamladı.

Akademik çalışmalarının yanı sıra devlet kurumları ve sivil toplum kuruluşları nezdinde gerçekleştirilen ulusal ve uluslararası kültür ve sanat projelerinde araştırmalar yapmaktadır.

Evli ve bir çocuk babasıdır.