

MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
İLAHİYAT ANABİLİM DALI  
İSLÂM TARİHİ ve SANATLARI BİLİM DALI

117 440

İBN SÎNÂ'NIN KİTÂBÜ'Ş-  
ŞİFÂSÎ'NDA MÛSİKÎ

(Doktora Tezi)

Ahmet Hakkı TURABİ

Danışman  
Yrd. Doç. Dr. Nuri ÖZCAN

İstanbul - 2002

117440

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	V
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM  
İBN SÎNÂ VE ESERLERİ

A. HAYATI	15
B. MÛSİKÎ ESERLERİ	17
1- Mûsikîye Dâir Özel Bölüm Ayırdığı Eserleri	19
a. <i>Kitâbü 'ş-Şifâ</i>	19
b. <i>Kitâbü 'n-Necât</i>	24
c. <i>Dânişnâme-i 'Âlâî</i>	27
2- Mûsikîye Dâir Konuların Yer Aldığı Eserleri	27
a. <i>Risâle fi 'l-Hurûf</i>	27
b. <i>Risâle fi 'n-Nefs</i>	28
c. <i>Fî Beyâni Aksâmi 'l-Ulûmi 'l-Hikemiyye ve 'l-Akliyye</i>	28
d. <i>el-Kanûn fi 'l-Tıbb</i>	29
e. <i>Kitâbü 'l-Levâhik</i>	29
f. <i>el-Medhal ilâ Sînâ 'ati 'l-Mûsikâ</i>	30

## İKİNCİ BÖLÜM

## İBN SÎNÂ'DA MÛSİKÎ FELSEFESİ VE NAZARİYÂTI

A. MÛSİKÎ FELSEFESİ	31
1. Mûsikî Düşüncesi	31
2. Ses Ve Sesin Kaynağı	34
3. Mûsikî-astroloji	40
B. MÛSİKÎ NAZARİYÂTI	42
1. Ses ve Sesin Tizlik-Pestliği	42
2. Aralıklar	44
3. Cinsler	50
4. Cem' (dizi)	58

5. İntikal	60
6. Armoni	62
7. Şiir	65
8. İkâ (ritim) ve çeşitleri	70
9 Kompozisyon	76
10. Enstrümanlar	78
11. Ud	81
a- Ud'un akordu	82
b- Ud'daki teller ve perde bağları	82

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

#### *CEVÂMI'U İLMİ'L-MÛSİKÂ'NIN TÛRKÇE TERCÜMESİ*

RİYÂZÎ İLİMLERİN ÜÇÜNCÜ DALI OLAN MÛSİKÎ İLMİ	88
---	----

#### 1. MAKÂLE

[MUKADDİME-ÖNSÖZ]	88
-------------------	----

#### I. BÖLÜM

MÛSİKÎ VE SESİN TANIMI; SESİN TİZLİK VE PESTLİĞİNİN SEBEPLERİ	92
---	----

#### II. BÖLÜM

UYUMLU VE UYUMSUZ ARALIKLAR	95
-----------------------------	----

#### III. BÖLÜM

BİRİNCİ SINIF (ASLÎ) UYUMLU ARALIKLAR	99
---------------------------------------	----

#### IV. BÖLÜM

İKİNCİ SINIF (BEDELÎ) UYUMLU ARALIKLAR	105
--	-----

#### 2. MAKÂLE

#### I. BÖLÜM

ARALIKLARIN BİRLEŞMELERİ VE AYRILMALARI	107
---	-----

#### II. BÖLÜM

ARALIKLARIN TAD'İFİ (İKİYE KATLANMA) VE TENSİFİ (İKİYE BÖLÜNME)	110
---	-----

3. MAKÂLE	
I. BÖLÜM	
CİNS VE TÜRLERİNE AYRILMASI	114
II. BÖLÜM	
CİNSLERİN SAYISI	116
III. BÖLÜM	
KAVÎ CİNSLER	118
IV. BÖLÜM	
LEYYİN (YUMUŞAK) ARALIK CİNSLER	121
4. MAKÂLE	
I. BÖLÜM	
CEM' (DİZİ)	124
II. BÖLÜM	
İNTİKAL (GEÇİŞ)	128
5. MAKÂLE	
I. BÖLÜM	
MÜZİKAL SESLER (RİTMİK)	132
II. BÖLÜM	
İKÂ'NIN DİL İLE TAKLİDİ	141
III. BÖLÜM	
MUVASSAL VE MUFASSAL TÜRLERİNİN SAYISINA DÂİR	148
IV. BÖLÜM	
DÖRTLÜLER, BEŞLİLER, ALTILILAR	159
V. BÖLÜM	
ŞİİR VE VEZİNLERİ	169
6. MAKÂLE	
TE'LİFÜ'L-LAHN (MELODİNİN KOMPOZİSYONU); ENSTRÜMANLAR	
VE ONLARIN DURUMLARI	
I. BÖLÜM	
KOMPOZİSYON	182

## II. BÖLÜM

MÛSİKÎ ÂLETLERİ (ENSTRÜMANLAR)	185
SONUÇ	194
KAYNAKLAR	198
EK: <i>CEVÂMI'U İLMİ'L-MÛSİKÂ'</i> NIN ARAPÇA METNİ	202



## ÖNSÖZ

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

İslâm dünyasında mûsikî ilminin temel taşları olan Kindî, İhvân-ı Safâ ve bilhassa Fârâbî'yi kendisine mihenk alan; eserlerinde mûsikîyi sistenli bir nazariyât halinde derleyen ve sonraki kuşaklara aktaran en önemli düşünür ise İbn Sînâ'dır. İbn Sînâ'nın mûsikîyle ilgili yazıları o kadar yetkindir ki kendinden sonra bu sahaya dâir eserler ancak iki asır sonra görülmeye başlar. Bu öneminden dolayı biz de İbn Sînâ'nın mûsikîsi üzerine çalışmaya karar verdik.

Tezimizin adını belirlemeden önce yaptığımız ön çalışmada İbn Sînâ'nın mûsikîye dâir özel bölüm ayırdığı üç eserine ulaştık. *Kitabü'n-Necât ve Dâniş-nâme-i 'Âlâî* adlı eserlerindeki mûsikî bölümlerinin *Kitabü's-Şifâ*'da yer alan *Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ* adlı bölümün birer özeti olduğunu gördük. Dolayısıyla İbn Sînâ'nın mûsikî nazariyatı hakkındaki görüşlerini tam olarak tesbit edebilmek amacıyla, *Kitabü's-Şifâ*'da yer alan bu bölümü çalışmaya karar verdik.

Zekeriya Yusuf eş-Şifâ *Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ* adıyla Bağdat'da 1956 yılında basılmış çalışmasında *Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ* adlı eserin mevcut tüm yazmalarını tahkik ederek neşretmiştir. Bu kıymetli çalışmayı tezimizde ana kaynak olarak kullandık. Ayrıca Baron Rodolph D'erlanger'in *La Musique Arabe* adlı çalışmasında yer alan risâlenin Fransızca tercümesinden ve yazarın ilave etmiş olduğu kıymeti hâiz notlardan da bir hayli istifade ettik.

Mûsikî literatürü ve terminolojisinin yeni oluşmaya başladığı dönemlere ait olan İbn Sînâ'nın bu eseri üzerinde yapmış olduğumuz çalışma esnasında karşılaştığımız en önemli zorluk, birçok kelimenin Türkçe karşılığını bulmak olmuştur. İbn Sînâ'nın kendinden önce kullanılan bazı terimleri farklı anlamlarda kullanması ve bazen mevcut terminolojiyi tersyüz etmesi, bizi yeni literatür arayışına zorladı.

Tezimizi üç bölüme ayırdık:

I. Bölüm'de İbn Sînâ'nın hayatı ve eserlerini inceledik. Tanınmış olması ve hayatı ile ilgili bilgilere kolayca ulaşılabilmesinden dolayı bu başlık altındaki bilgileri kısa tutmaya gayret ettik. Bu bölümün ikinci başlığında müellifin mûsikî eserlerini ve bu eserlerin bulundukları yerleri; ayrıca üzerlerinde yapılan çalışmaları sunmaya çalıştık. Bu bölümün "Mûsikîye Dâir Özel Bölüm Ayırdığı Eserleri" alt başlığında, ana mûsikî risâlelerini; "Mûsikîye Dâir Konuların Yer Aldığı Eserleri" başlığında ise içinde mûsikî ile ilgili bazı pasajlar içeren önemli eserlerinin tanıtımını ele aldık.

II. Bölüm'de İbn Sînâ'nın *Kitâbü's-Şifâ'sını Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ'* kısmında; bazen dağınık da olsa genelde bir sistem içerisinde ele aldığı mûsikî konularını incelemeye ve bu konudaki görüşlerini tesbit etmeye çalıştık. Filozofun mûsikî teorisi dışındaki görüşlerini "Mûsikî Felsefesi" başlığı ile bu bölümde anlattık.

III. Bölüm'de *Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ'* nın Türkçe tercümesini verdik.

Ekte ise saha araştırmacılarının bizzat eserin orjinalini ve nüshalar arası farklılıklarını görebilmeleri için, Zekeriya Yusuf'un yapmış olduğu tahkik çalışmasında orjinal metni vermeyi uygun gördük.

Çalışmamda değerli bilgilerini ve yardımlarını esirgemeyen saygıdeğer danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Nuri Özcan Bey'e, çalışmalarımı teşvik eden ve her zaman varlıklarından güç aldığım sayın hocalarım Prof. Dr. Mustafa Fayda ve Prof. Dr. Mustafa Tahralı'ya; yardım ve desteklerinden dolayı sevgili arkadaşlarım Arş. Gör. Sa'im Yılmaz, Arş. Gör. Abdüssamed

Bakkaloğlu, Dr. Aynur Uraler ve bilhassa Arş. Gör. Yılmaz Özdemir'e, notaların yazılmasında yardımcı olan Cumhur Enes Ergür'e, maddî ve mânevî desteğinden dolayı sevgili eşim Kadriye Nihal'e teşekkürü bir borç bilirim.

**Ahmet Hakkı TURABİ**  
**Ekim 2002**  
**İstanbul**



## GİRİŞ

İbn Sînâ'nın felsefe, din, riyâziyyât, mantık, edebiyat ve psikoloji sahalarında zamanının en değerli âlimlerinden olduğu; bunun yanında tıp ilmindeki dehâsı herkesçe bilinmektedir. Şüphesiz ki onun, ortaçağ âlimlerince “Şeyhu'r-Reîs” ve batılı düşünürler tarafından “Filozofların Prensi” olarak anılması, bilim ve felsefe alanlarındaki eşsiz konumunu açıkça ifade etmektedir. Bunun yanında onun mûsikî alanındaki eserleri ve bu sahadaki muâsırları arasındaki konumu maalesef pek az kişi tarafından bilinmektedir.

İbn Sînâ'nın mûsikî ilmindeki yeri; bu sahada sayıca az eser yazmasına rağmen, onun bilim ve felsefede ulaştığı seviyenin gölgesinde kalmamıştır. Zira mûsikîye dâir yazdığı eserleriyle sayısal olarak değil, ilmî ve sanatsal kıymet olarak tüm nazarları üzerlerine çekmeyi bilmiştir. Bu eserler XI. yy. 'ın mûsikî anlayışını aksettirmesi bakımından oldukça değerlidir. Derin bir araştırma ve değerlendirmeye tâbi tutarak ortaya koyduğu mûsikî alanındaki felsefî düşünceler ve nazarî prensipler İbn Sînâ'nın adını mûsikî ilminin otorite âlimleri listesine yazdırmış ve onu yeni nazariyatçılar safına katmıştır.

İbn Sînâ mûsikî ilmine dâir yazdığı eserlerde, çeşitli vehim ve hayallerden uzak, Ortaçağ'ın bazı geleneksel hurâfelerinden sarf-ı nazar eden saf bir ilmî metod kullanmıştır. Gerek mûsikî ve gök cisimleri arasında kurulan ilişkiler konusunda ve gerekse enstrümanların icâdı meselesinde kendinden önce aktarılan hurâfe ve masallara iltifat etmemiş, târihî ve ilmî delillere dayanmayan çelişkili rivâyetlerden uzak kalmıştır.

Bilhassa mûsikînin orijini konusunda Charles Darwin (1808-1882), Herbert Spencer (1820-1903) ve Carl Bücher (1847-1930) gibi XIX. yüzyılın ünlü düşünürlerine önderlik yaptığı görülmektedir. Onların ancak XIX. yüzyılda ulaşabildikleri “mûsikînin orijininde toplumdaki canlıların anlaşmalarını aktif kılan ve bu sâyede hayâtiyetlerini devam ettiren anlamlı ses vardır” şeklindeki tezlerine İbn Sînâ'nın daha XI. yüzyılda ifadelendirdiği

“Aynı zamanda tabii ses ve müziksel ses, “sadâ”nın sürgünü olmalarına rağmen bunlar gerçekte, aynı sebebin birer parçasıdır ve anlamlı bir ses, canlıların yaşamında mûsikîden daha farklı bir rol oynar. Mûsikî ve anlamlı ses aynı zeminde oluşmaktadırlar. Fakat anlamlı ses, yaşam mücadelesinde ve haberleşme için kullanılırken mûsikî, bu fonksiyonel rolünden tecrîd edilmiştir.” görüşü temel teşkil etmektedir.

İbn Sînâ’nın mûsikî tarifi, ses ve seslerin uyumu, çok seslilik, ritm, şiir, enstrümanlar, uddaki perde bağları konularındaki derin araştırmaları sonucu ortaya koyduğu nazari kâideler; gerek kendi zamanında ve gerekse daha sonraki devirlerde birçok ilim adamının ilgi odağı olmuş ve bu eserlerde kullandığı ilmi metodla ileri sürdüğü fikirler, asırlar boyu mûsikî nazariyâtçılarına rehberlik etmiştir.

İbn Sînâ’nın mûsikî eserlerinde bu analizler ışığında özenle işlediği materyali; Arap, Fars ve Grek mûsikî sistemlerinin kıyasına ait modal yapıların birer beyânı olarak düşünmemek gerekir. Bununla birlikte İbn Sînâ’nın yaşadığı dönemin mûsikî ilmini ve icrâsını gözönünde bulundurarak Aristoxenes, Euclid, Ptolemy ve Pythagoras gibi Grek âlimlerinin; Yunus el-Kâtib (v. 765?), İbnü’l-Müneccim (v. 912), İshâk el-Mevsîlî (v. 850), İhvân-ı Safâ, Kindî (v. 874) ve Fârâbî (v. 950) gibi Arap ve Türk âlimlerinin eserlerinden ve görüşlerinden yararlandığı muhakkaktır. Bilhassa Fârâbî, İbn Sînâ’nın mûsikî ilminde rehberi ve hocası olmuştur. O, Fârâbî’nin mûsikî sistemini genişleterek incelemiş, zaman zaman eserlerinde tenkîdî bir yol takib etmiştir.

İbn Sînâ’nın mûsikî ilmine yaptığı katkılar ve bu sahada ortaya koyduklarını değerlendirebilmek için kendinden önceki döneme ait eserlere genel olarak gözatmak gerekmektedir. Hemen belirtmek gerekir ki günümüze ulaşamamış olmasına rağmen, İbn Sînâ’nın yaşadığı dönemde bu eserlerin mevcut olduğu ve onun bu eserlerden yararlanmış olması mümkündür.

Bilinebildiği kadarıyla İslam âleminde mûsikîye dâir ilk eserleri Emevîler Dönemi (m. 661-750)'nde yaşayan Yunus el-Kâtib yazmıştır. Eserleri; 1- *Kitâbü'n-Neğam*, 2- *Kitâbü'l-Kıyân*, 3- *Kitâbü'l-Eğânî*, 4- *Kitâbü'l-Mücerredi'l-Eğânî li Yunus*"tur. Aynı zamanda bestekâr ve muğannî olan Yunus'un bilhassa *Kitâbü'n-Neğam* adlı eseri, sonraki mûsikî nazariyâtçılarına ışık tutması açısından oldukça önemlidir. Bugüne hiçbir ulaşmayan bu eserlerde Yunus'un yazdıklarına rivâyetler halinde Ebû'l-Ferec İsfahânî (v. 967)'nin *Kitâbü'l-Eğânî*'si, Mes'ûdî (v. 956-7)'nin *Mürûcû'z-Zeheb*'i ve İbn Abd Rabbihi (v. 939-40)'nin *el-İkdul-Ferîd*'inde rastlamaktayız<sup>1</sup>.

Emevîler Dönemi'nde mûsikî altın dönemlerini yaşamış, meşhur muğanniye Cemile'nin hac için Mekke'ye gitmesi ve orada büyük bir merasim havasında diğer mûsikîşinaslarla buluşması, bu merasimi bir nevi mûsikî kongresine dönüştürmüştür. İbn Haldun'un, "Arap muğannîlerin Fars ve Rumlar'dan farklı olduğu" şeklindeki rivayeti o dönemlerde kültürlerin hâlâ kendi mûsikîlerini icrâ ettiklerini göstermesi bakımından önemi hâizdir.<sup>2</sup> Başkentin Dimaşk'a taşınması ile birlikte Grek ve Sâmi kültürlerin mûsikîsi de karşılıklı etkileşime girmiştir.

Emevîler Dönemi'nde yaşayan Yunus el-Kâtib'ten sonra ihmal edilen mûsikî ilmi sahasının bir yenileyicisi ve parlak bir ilim adamı olarak Halil b. Ahmed el-Ferâhîdî'yi (v. 791) görmekteyiz. Yunus'un takipçisi olan Halil, *Kitâbü'n-Neğam* ve *Kitâbü'l-Îkâ'* adlı eserlerinde makam türlerini yazmış ve bunlara bir sınırlama getirmiştir<sup>3</sup>. Arûz ilminin de kurucusu sayılan Halil,

1 İbnü'n-Nedim, *el-Fihrîst*, Beyrut 1978, s. 145; Ebû'l-Ferec el-İsfahânî, *Kitâbü'l-Eğânî*, Kahire 1927, IV, 114-5; Henry George Farmer, *Masâdiru'l Mûsika'l-Arabiyye*, (trc. Hüseyin Nassar), Kahire 1957, s. 21.

2 Farmer, *Târihu'l-Mûsika'l-Arabiyye* (trc. Hüseyin Nassar), Kahire 1956, s. 91-2

3. Yâkût el-Hamevî, *Mu'cemü'l-Udebâ*, London 1907, s. 182; *Fihrîst*, s. 43; Halil Mirdem Bek, *Cemheretü'l-Muğannîn*, Dimaşk 1964, s. 14-15.

İshâk el-Mevsîlî'ye göre en iyi ilkler arasındadır. Büyük bir ihtimalle de bu dönem mûsikî terimleri ona ait olması da kuvvetle muhtemeldir<sup>1</sup>.

Mûsikî ilmi, nazariyâtı ve icrâsı ile en büyük ilerlemesini Abbasîler (m. 749-1258)'e borçlu ise, bunda en büyük pay hiç şüphesiz yazdığı ondokuz eser ve bestelediği parçalarla İshâk el-Mevsîlî'ye aittir. İshâk, Halîl'in eserlerinde işlemediği konulardan; meselâ enstrümanlar, ğınâ, darb ve ikâ' ve vezin ilmi gibi konuları eserlerinde işlemiştir<sup>2</sup>. Dönemin ğınâ ekolüne damgasını vuran İbrâhim el-Mevsîlî (ö. 804 ?) ve oğlu İshâk'ın icrâ ettikleri mûsikî, mahallî bir özellik arzettiği<sup>3</sup>.

İbrâhim Mevsîlî ve Fuleyh b. Ebî'l-'Avrâ (ö. 820?) gibi müelliflerin yanı sıra Ebû Kâsım İsmail b. Câmî' (ö. 803?) *Mietü's-Savti'l-Muhtârâ*<sup>4</sup>, Yahya el-Mekkî (ö. 820?) *Kitâb fî'l-Eğânî*<sup>5</sup>, Yahyâ b. Ebi Mansûr el-Mevsîlî (ö. IX. yy. ) *Kitâbü'l-Eğânî ve Kitâbü'l-Üd ve'l-Melâhî*<sup>6</sup>, İbrâhim b. el-Mehdî (ö. 839) *Kitâbü'l-Ğınâ*<sup>7</sup>, Sindî b. Ali el-Verrâk (ö. 850?) *Kitâb Ahbâriyyi'l-Kebîr*<sup>8</sup>, Muhammed es-Sûlî (ö. 857) *Ahbâru İbrâhimu'bni'l-Mehdi ve Uhtihi Ulye ve Eşârihima*<sup>9</sup>, İbn Mûsâ en-Nasîbî (ö. 860?) *Kitâbü'l-Eğânî ale'l-Hurûf* ve *Kitâb Mücerredâtî'l-Muğannîn*<sup>10</sup>, Ahmed İbnu'l-Mekkî (ö. 864) *Tashîh Kitâbi'l-Eğânî li-Yahyâ el-Mekkî* ve *Kitâb Mücerred fî'l-Eğânî* adlı eserlerinde mûsikîyi Arap gelenekleri üzerine binâ ederek aktarmaya çalışmışlardır. Ayrıca döneminin en büyük mûsikîşinası ve müellifi

1. Muhammed b. Hasan Zubeydî, *Tabakatü'n-Nahviyyin*, Kahire 1954, s. 46. Geniş bilgi için bkz. , Nihad M. Çetin, "Arûz", *DİA*, İstanbul 1991, IV, 424-437; Ali ez-Zebîdî, "Halîlî'l-Mûsikâr", *Mevrid*, Bağdat 1975, IV, 23-24; İbn Hallikân, *Vefeyâtü'l-Ayân*, (thk. İhsan Abbas), Beyrut 1978, II, 15; Kâtib Çelebi, *Kesfû'z-Zünûn*, Beyrut ty. , I, 67.

2. Ahmed Mahmud Hıfî, *İshâk el-Mevsîlî*, Kahire 1951, s. 60; Ahmet Hakkı Turabi, "İshâk el-Mevsîlî", *DİA*, İstanbul 2000, XXII, 536-7; Ignace Goldziher, *Klasik Arap Literatürü* (trc. Azmi Yüksel-Rahmi Er), Ankara 1993, s. 85.

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

4. *Eğânî*, VI, 16.

5. *Kesfû'z-Zünûn*, I, 367; Farmer, *Masâdir*, s. 24.

6. *Fihrist*, s. 141.

7. *Masâdir*, s. 24, 29, 65-66.

8. *Fihrist*, s. 145.

9. *Eğânî*, V, 16.

İshâk el-Mevsılî şu eserleri yazmıştır: *Kitâbü'l-Eğâniyyi'l-Kebîr*, *Kitâb Eğânîhi'l-leti Ğannâ bihâ*, *Kitâbü'l-ihtiyâr mine'l-Eğânîhi li'l-Vâsik*, *Kitâb Eğânî Ma'bed*, *Kitâbü'n-Neğam ve'l-l'kâ*, *Kitâbü'r-Raks ve'z-Zefn*, *Kitâbü'l-Kıyân*, *Kitâb Kıyânî'l-Hicâz*, *Kitâb Ahbâri Tuveys*, *Kitâb Ahbâri İzzetu'l-Meylâ*, *Kitâb Ahbâri Saîd b. Miscah*, *Kitâb Ahbâri Huneyni'l-Hıyerî*, *Kitâb Ahbâri Dellâl*, *Kitâb Ahbâri Ma'bed ve'bni Sureyc*, *Kitâb Ahbâri Ğarîd*, *Kitâb Ahbâri Muhammed b. Aişe*, *Kitâb Ahbâri Ebcer*, *Kitâbü'n-Nüdemâ*, *Kitâbü Ahbâri Muğannîni'l-Mekkiyyîn*.

Eserlerinin hiçbirisi günümüze ulaşmayan İshâk mûsikîde babası İbrâhim'in yolunu takib ederek İbrâhim b. Mehdi'nin temsilciliğini yaptığı modern romantik ekole karşı Klâsik Hicaz ekolünü savunmuştur. İshâk'ın mûsikî ilmine yaptığı en büyük hizmet, yok olmak üzere olan klasik mûsikî nazariyatı ve icrâsını sistemleştirmesidir. Nazariyatta klâsik terminoloji ile ritmik ve müzikal formları birbiri içinde meczetmiş, ancak daha sonra Fârâbî tarafından tenkid edilmiştir. İshâk, hocası ve aynı zamanda dayısı olan meşhur üdî Zelzel'i aratmayacak derecede iyi bir üdî olduğu ve son derece hassas bir kulağa sahip bulunduğu, çoğu tiz perdelerden başlayan 200'ün üzerinde eser bestelediği, erkek sanatkarların zorlandıkları zamanlarda kullandıkları "kafa sesi (Falsetto)"ni ilk olarak onun kullandığı rivayet edilir.<sup>2</sup>

Mûsikî ve diğer ilimlerde Grek tesirinin yoğunlaştığı bir dönem olan Abbâsiler döneminin en meşhur mûsikîşinası olan İshâk'ta da bu tesiri görmek mümkündür. Zira o ve öğrencileri İbnü'l-Müneccim (v. 912) ve İbn Hordâzbih (v. 893-4) gibi mûsikîşinasıların eserlerinde Pythagoras skalasını kullandıkları rivayet edilmektedir.<sup>3</sup>

1. *Fihrist*, s. 141; *Mu'cemü'l-Udeba*, s. 223-224.

2. Ahmet Hakkı Turabi, "İshak el-Mevsılî", XXII, 536-7.

3. Farmer, "The Music of Islam", *Ancient and Oriental Music*, ed. Egon Wellesz, New York 1986, s. 457; M. Cihat Can, *XV. yy Türk Mûsikisi Nazariyatı* (MÜSBE basılmamış doktora tezi), İstanbul 2001, s. 57; Goldziher, s. 126.

İshâk'ın bihassa mûsikî nazariyâtına dâir değerli bilgilerine İbnü'l-Müneccim'in *Risâle fil-Mûsikâ* adlı eseri sayesinde ulaşılmaktadır. Zira onun öğrencisi olan İbnü'l-Müneccim sadece hocasının mûsikî sistemiyle yetinmemiş; bundan hareketle yeni bir ses ve nota sistemi ortaya koymuştur. Onun sisteminde de hocasında da nağme sayısı ondur. Halbuki Greklerde nağme sayısı sekiz, Klâsik Arap ekolünde on sekizdir. İbnü'l-Müneccim hocası İshâk'ın on nağmeli sisteminde bazı değişiklikler yapmış meselâ; nağmeler arasında uygun düşen yerlerde kulağın hoşlanacağı geçişlerle melodiyi daha da güzelleştirmeye çalışmıştır.

İbnül-Müneccim'in *Kitâbü'l-Bâhir fî Ahbâri Şuarâi Muhadramiyyi'd-Devleteyn*, *Kitâbü'n-Neğam* ve *Risâle fil-Mûsikâ* adlı üç eseri olup bunlardan sadece son eseri günümüze ulaşabilmiştir.<sup>1</sup>

Bizzat Abbasi halifeleri tarafından desteklenen ve halkın da rağbet ettiği mûsikînin bu dönemde büyük bir ilerleme kaydettiği, saraydaki pek çok profesyonel mûsikîşinastan anlaşılmaktadır. Meselâ sarayda yüz kaynenin (şarkıcı kız) aynı anda mûsikî icrâ ettiği korolar vardı ve Halife Hârûn Reşîd'in (m. 786-809) oğlu Ebû Mufaddal ve kardeşi Ahmed de bu korolara iştirak ediyorlardı<sup>2</sup>. Hârûn, dönemin meşhur muğanniyesi Mehârik (v. 845)'e bir şarkısı için yüzbin dinar ve yine Halife Hâdî (785-786) İshâk el-Mevsîlî'ye bir bestesi için yüzbin dinar ödül vermişti<sup>3</sup>.

Abbâsîler Dönemi'nde bir Akdeniz ülkesi başkenti olan Şam'dan, sulanabilen zengin bir vadi ve birçok ticaret yollarının kavşağı olan Bağdat'a geçmiş olması, mûsikî alanında da Bizans yerine İran tesirinin yoğunluk kazanmasına neden olmuştur<sup>4</sup>. Özellikle udun akordunda eskiden Pythagoras gamı olan C-D-G a (accordatura) sı kullanılırken, İran udunun

1 Ahmet Hakkı Turabi, "İbnü'l-Müneccim", *DİA*, İstanbul 2000, XXI, 155; Not: Eser Muhammed Behcet el-Eseri tarafından 1950 yılında tahkikli olarak neşredilmiştir.

2 Muhammed Bûzeyne, *el-Mevsûatü'l-Mûsikiyye*, Tunus 1991, s. 12; Ahmed Mahmud el-Hıfni, *Muhîtü'l-Fünûn*, Kahire tarihsiz, s. 69.

3 Farmer, *Târih*, s. 119.

4. Hakkı Dursun Yıldız, "Abbâsîler", *DİA*, İstanbul 1988, I, 33.

akordu olan A-D-G c şeklindeki akord kullanılmaya başlamıştır. Zira bu akord çalgıcının bir değişiklik ile çifte oktav elde etmesini sağlıyordu'. Bu dönemde Bizans ve İran'dan gelen –nazarî ve icrâya yönelik- ecnebî tesirlerden İran tesiri daha hakimdi. Corci Zeydan, Halife Me'mûn (m. 813-833)'un dönemiyle birlikte Horasan tesirini sözkonusu etmektedir<sup>2</sup>.

Araplar bu dönemde Bizans'tan sadece Grekler'e ait nazarî mûsikî eserlerini almışlar ve tercüme etmişlerdir. Süryanî ve Arap mütercimler tarafından Arapça'ya çevrilen bu eserleri o dönemde Rumlar yalnızca isim olarak biliyorlardı. Miladî 830'da Halife Me'mûn tarafından kurdurulan Beytü'l-Hikme bir çeşit İslâm üniversitesi olmuş ve bu tercüme faaliyetini üstlenmiştir<sup>3</sup>. Bu eserler arasında Aristo'nun *Problemata*'sı ile *De Anima*'sı, Themistius ile Afrodisyalı Alexandros'un bu iki esere dâir şerhleri, Aristoxenes'in iki eseri, Euclid'e atfedilen iki mûsikî eseri, Nikomachos'un bir risâlesi ve nihayet Batlamyus'un *Harmonika*'sı vardır<sup>4</sup>.

MÖ. VI. yüzyıldan itibaren mûsikî nazariyâtına dâir daha ileri ve yeni çalışmalar yapan Greklerin bu eserleri, Beytül-Hikmelerin öncülüğünde yapılan tercüme faaliyetleri çerçevesinde Arapça'ya çevrilmiştir. Ortaçağ İslâm dünyasında yazılan ilk mûsikî nazariyâtı ve ortaya konan kurallar büyük ölçüde Greklerden etkilenmiştir<sup>5</sup>.

Bilhassa İhvân-ı Safâ'nın *Mûsikî Risâleleri*'nde ve Kindî'de bu etkileri açıkça görebiliriz. Zira sayılar ve gökcisimleri ile mûsikî sesleri arasında güçlü bağlar kuran Kindî'de, müzikte aralıkların matematiksel değerlerinin bulunmasını icad eden Pythagoras'ın izleri mevcuttur. Kendisi tarafından yazılmış bir eseri zamanımızda mevcut olmayan Pythagoras düşüncelerini Kroton'da açtığı okulda yayarak sonraki nesiller üzerinde derin izler bırakmıştır. Onun düşünce sistemi matematiksel teori ve dinsel inançların bir

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

2. Corci Zeydan, *Medeniyet-i İslamiye Tarihi*, (trc. Z. Megamiz), I, 185-186.

3. Mahmut Kaya, "Beytü'l-Hikme", *DİA*, İstanbul 1992, VI, 88.

4. Farmer, "Mûsikî", *İA*, İstanbul 1993, VIII, 680.

5. Gültekin Oransay, *Mûsikî Tarihi*, Ankara 1976, s. 78.

karışımından ibarettir<sup>1</sup>. Pythagoras'a göre sayıların kendine özgü kimlikleri olup kâinatı oluşturan unsurlar arasında düzenli ilişkiler ve belli bir uyum bulunmaktadır ve bu uyumu sayılarla ifade edebilmek mümkündür. Ona göre sayılar kâinatın birer anahtarıdır.

Daha sonra Aristonun öğrencisi Aristoxenes çıkacak ve sayıları bir kenara bırakarak duyuma daha çok önem verecektir. Ptolemy ve Euclid'in de desteklediği bu görüşün uzantılarını Fârâbî ve İbn Sînâda görmek mümkündür. Aristoxenes'e göre kulak, zekâ ve hâfıza müziği anlamada büyük rol oynar ve müziksel duyum, sesler arasındaki aralıkların matematiksel olarak hesaplanmasından daha önemlidir<sup>2</sup>.

Her ne kadar İslâm düşünürleri bu dönemlerde Grek bilim ve felsefesi etkisinde kalsalar da, mevcut mirası kendi kültür ve düşünceleriyle zenginleştirmişlerdir. Marshall G. S. Hodgson bu durumu şu ifadelerle özetlemektedir: "Grek bilim ve felsefesi (tercümelerle), en azından Nil-Amuderya arasındaki bölgede daha önce ulaştığı derecede, evrenselliğini sürdürdü; Müslüman Feylesoflar bu süregelen geleneğin ve onun diğer geleneklerle olan diyalogunun hareket noktaları olarak, tam anlamıyla eski yazarların yerini alamadılar. Fakat bu gelenek nihayetle büsbütün Helenik değildi ve güdük hali bile, bir dînî cemaat olarak İslâm'a, daha önceki bazı cemaatlardan daha yabancıydı; İslâmileşmiş kültürde, katiyyen asıl entelektüel sâiki teşkil edemezdi."<sup>3</sup>

Ortaçağ İslâm dünyasında mûsikîye dâir yazılmış en önemli eserlerden biri de şüphesiz *İhvân-ı Safâ Risaleleri*'dir. IX. yüzyılda derlenen ellibir risaleden beşincisi mûsikî ilmine ayrılmış; bu risâlede sesin özellikleri, mûsikînin rûha tesiri, mûsikî aralıklarının sayısal ifadeleri, mûsikî ile kozmoz arasındaki güçlü ilişki, duyu organlarının sesi alma keyfiyeti, seslerin uyu-mu, mizaçlarla sesler arasındaki ilişki, kompozisyona dâir kurallar, ens-

1 Cihat Can, s. 37.

2 a. g. e. , s. 46.

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

trümanlar, ritm ve ud konularını değerlendirilmiştir. İhvân-ı Safâ “Mûsikî konusundaki risâlelerimizin amacı, bütün dünyanın aritmetik, geometrik ve müziksel ilişkilerle uyum içinde olduğunu göstermektir. Orada evrensel ahengin gerçekliğini detaylı bir şekilde açıkladık” diyerek İslâm dünyasında Pythagorasçı anlayışın temsilcisi olmuşlardır. İhvân-ı Safâ’da mûsikî sanatı, hukemâya ait bir sanattır ve mûsikî, evrensel ahlak anlayışlarının paralelinde ele alınmıştır<sup>1</sup>.

*İhvân-ı Safâ Risaleleri*’nde ortaya konan ses sistemi İshâk el-Mevsilî, İbnül-Müneccim ve İbn Hordâzbih gibi nazariyâtçıların sistemleriyle paralellik arzetymekte olup gerçekte Grek filozofu Pythagoras’ın adıyla anılan “Pythagoras Sistemi”dir.

#### el-Kindî

Ya’kub b. İshâk el-Kindî (v. 874), ilim ve sanat alanlarında Arap rönesansının gerçekleştiği parlak bir devir olan hicrî III. yüzyılda mûsikî eserleri bize ulaşan ilk düşündürdür. Kindî, m. IX. yüzyılda yaşamış; asâleti, zenginliği, ilmî kişiliği, zekâsı ve çalışması sâyesinde birçok eser telif etmiştir. Kindî’nin mûsikîye dâir on adet eser telif etmiştir:

1-Kitâbü’l-A’zam fî’t-Te’lif, 2-Risâle fî Nisebi’z-Zemâniyye, 3-Risâle fîSînâ’atî’l-Akvâli’l-Adediyye, 4-Muhtasarû’l-Mûsîka fî Te’lîfi’n-Nağam ve San’atî’l-Ûd, 5-Risâle fî’l-Medhal ilâ Sînâ’atî’l-Mûsîka, 6-Risâle fî Kısmeti’l-Kânûn, 7-Risâle fî Hubr Sînâ’atî’t-Telif, 8-Kitâbü’l-Musavvitâtî’l-Veteriyye min Zâtî’l-Veterî’l-Vâhid ilâ Zâtî’l-Aşreti’l-Evtâr, 9-Risâle fî’l-Luhûn ve’n-Nağam, 10-Risâle fî Eczâ Hubriyye fî’l-Mûsîka. Bunlardan ilk altısı kayıp son dört tanesi günümüze ulaşmış ve üzerlerinde çalışmalar yapılmıştır<sup>2</sup>.

1 Yalçın Çetinkaya, *İhvân-ı Safâ’da Mûsikî Düşüncesi*, İstanbul 1995, s. 87.

2 Ahmet Hakkı Turabi, *el-Kindî’nin Mûsikî Risâleleri*, İstanbul 1996 (MÜSBE basılmamış yl tezi), s. 38.

Kindî, Arap mûsikisinde ilmî ekolün de kurucusu ve temsilcisidir. Kendisine kadar yazılmış olan mûsikî eserlerinde müzik profesyonel anlamda ele alınmazken Kindî İslâm âleminde mûsikînin kaidelerini ilk vaz' eden olmuştur. Bir nevi bu alanda Fârâbî ve İbn Sînâ'ya öncülük etmiş, onlar da bu yolu geliştirmişlerdir. Pythagorasçılar mûsikîyi eserlerinde işlemişler ve nazarî kâideler koymuşlardır. Fakat Kindî bunları olduğu gibi almamış, ğınâ hususunda içinde bulunduğu kültürün mûsikî zevkine uygun bir şekilde tatbik etmiştir; bu bilgilerin üretilmesi ve arap zevki ile tatbiki hususunda oldukça önemli bir rolü olmuştur. Seslerdeki armoniyi Batı dünyası Hockbald ile tanırken Kindî, Hockbald'dan ikiyüz yıl önce armonilendirilmiş bir mûsikî parçasını eserinde vermiştir<sup>1</sup>.

Kindî'de irfan öğretisi "ilm-i insânî" ve "ilm-i ilâhî" şeklinde ikiye ayrılmaktadır. Kindî mûsikîyi mantık, felsefe, hesap, hendese, hey'et ilimleriyle birlikte ilm-i insânî kapsamında değerlendirir. Matematik bilgisinden (aritmetik, müzik, geometri, astronomi) yoksun olanların kendi eserlerindeki bilgilerin özüne vâkıf olamayacağını ifade eder<sup>2</sup>.

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

1 Owen Wright, *The Modal System of Arab and Persian Music AD 1250-1300*, London 1978, s. 23; Farmer, "An Old Arabian Modes", *JRAS*, 1930, II, 100.

2 Corbin, s. 240; Mahmut Kaya, *Kindî Felsefî Risaleleri*, İstanbul 1994, s. 157.

3 Turabî, *el-Kindî*, s. 88-9.

Kindî'nin udunda akort sistemi dörtlüler üzerine bina edilmiştir. Zira uddaki herbir tel dörtlü aralık sistemi ile bölünmüş ve yerleri buna göre tesbit edilmiştir. Buna binâen tam iki oktavlık diziyi elde edebilmek için o güne kadar dört telli olan uda beşinci teli –nazari olarak- eklemiş ve bunu “Hâdd” veya “Zîr-i Sâni” olarak isimlendirmiştir.

Kindî'nin mûsiki nazariyatındaki diğer bir önemi kendi icad ettiği “ebced notası”ndan gelmektedir. Arap harflerinin özelliğinden yararlanarak ebced harfleri üzerine tesis ettiği nota sistemini Yunan alfabe notasından yararlanarak kurduğu ileri sürülebilir. Kindî son eserinde bu nota ile yazılmış bir mûsikî parçası vermektedir<sup>1</sup>.

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

Kindî'nin eserlerinde bugünkü anlamda bir makam mefhûmundan söz edemeyiz. Ancak Kindî, makamları oluşturan üç adet cins (çeşni) vermektedir. Bunlar; 1. Tanîni cinsi 2. Levnî cinsi 3. Te'lîfi cinsi. Melodik inşânın gerçek kullanımında; diyatonik, kromatik ve anarmonik cinsler gerçeği Kindî'nin kendi sistemi içerisinde bir kompozitör (bestekâr) olduğu şeklindeki bir doğru ile desteklenmektedir<sup>2</sup>.

Kindî, mûsikî ve mûsikîşinasılığın kemâle erdirilmesinin ancak ritim, şiir, kompozisyon konularında iyi derecede bilgili olmakla gerçekleşebileceği kanaatini ileri sürmesiyle İslâm dünyasında prozodi ilminin de kurucusu sayılabilir.

Aynı zamanda Kindî risâlelerinde mûsikî ve nefis arasındaki ilişkiyi değerlendirerek, bundan tıp ilminde istifade ettiği mûsikînin insan ruhu ve

1 Yakub b. İshak el-Kindî, *Risâle fi'l-Luhun ve'n-Neğam*, (tahk. Zekeriya Yusuf), Bağdat 1965; Farmer, *Historical Facts*, New York 1970, s. 346-347.

2 Kindî, *Risâletü'l-Kindî*, (thk. Yusuf Şevki), Kahire 1969, s. 65-66.

bedeni üzerinde tesiri olduğunu ispatlamaktadır. Böylece Kindî, mûsikî vâsıtasıyla psikolojik tedaviye yer vermiş ve bu açıdan âdeta modern tıba öncülük etmiştir. Zîrâ Kindî'nin mûsikîsi, mûsikînin matematiksel meseleleri kadar sesin fizyolojik ve psikolojik tanımlarını da kapsamaktadır<sup>1</sup>.

Kindî, mûsikînin gök cisimleri ve tabiatla yakın ilişkisi olduğuna inanmakta, risâlelerinde alt ve üst âlemler arasındaki ilişkiyi ispatlamaya çalışmaktadır. Özellikle udun yapısındaki astronomik sebeplerden bahsederken, teli evrenin dört tabiatına benzetmiştir. Yine gezegenleri ve burçları tamamen ud üzerinde göstermiş, yedi asıl notayı yedi gezegene, udun oniki parçasını da oniki burca tekabül ettirmiştir. Özetle söylemek gerekirse Kindî, Ethos Doktrini çerçevesinde udun telleri ve tabiat arasında güçlü bir bağ keşfetmiş ve bunu ispatlamıştır<sup>2</sup>.

#### el-Fârâbî

Ebu Nasr Muhammed b. Tarhan b. Uzluğ el-Fârâbî (v. 950) felsefe dünyasında Aristo'dan sonra "Muallim-i sâni", mûsikî alanında da "Muallim-i evvel" olarak kabul edilmiştir. Fârâbî Türkistan'ın Fârab şehri yakınındaki Vesic'de 871-2 yıllarında doğduğu sanılmaktadır<sup>3</sup>.

İslâm felsefesini, metod, terminoloji ve problemler açısından temellendiren ünlü Türk filozofu Fârâbî felsefe, siyaset, mantık, matematik ve mûsikî gibi birçok sahada değerli eserler vermiş çok yönlü bir İslâm âlimidir. Grek felsefesini yorumlamadaki başarısı Platon ve Aristo felsefelerini İslâm'la bağdaştırma çalışmaları onu Ortaçağ Avrupası'na da tanıtmış, bazı eserleri Lâtinceye çevrilmiştir. Lâtin Ortaçağında "al-Fârâbîus-Abunaser" isimleriyle anılmıştır<sup>4</sup>.

1 Usâme Ânûtî, "el-Kindî Mûsikiyyâ", *Târihu'l-Arab ve'l-Âlem*, Beyrut 1978, I. Yıl, sayı 2, s. 27; Hilmi Ziya Ülken, "Irak'ta Bağdat ve Kindî'nin 1000. Yıldönümünü Anma Töreni", *AÜİFD*, Ankara 1962, X, 457.

2 Turabi, *Kindî*, s. 95-97.

3 Fârâbî'nin hayatı hakkında daha geniş bilgi için bkz. , Fahreddin Olguner, *Fârâbî*, İstanbul 1999, s. 12-13.

4 Mahmut Kaya, "Fârâbî", *DİA*, İstanbul 1995, XII, 145.

Fârab'daki tahsilinden sonra Bağdat'ta Ebû Bişr Matta b. Yunus'dan mantık, Harran'da Yuhanna b. Haylan'dan felsefe dersleri almıştır. Hamdânî emiri Seyfûddeve'nin himayesinde Haleb'e yerleşmiş ve burada dersler vermiştir<sup>1</sup>.

Fârâbî mûsikî nazariyâtını Aristo, Themistius ve Öklid gibi ünlü Grek alimlerin Arapça'ya tercüme edilen eserlerinden tanımıştır. Kindî'ninde eserlerine de vâkıf olan Fârâbî'nin mûsikîye dâir *Kitâbü'l-Mûsika'l-Kebîr*, *Kitâbü İhsâi'l-İkâât*, *Kitâb fîl-İkâât* adlı üç eseri vardır. Günümüze de ulaşan bu eserler üzerinde çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Fârâbî sadece Grek eserlerini şerhetmekle kalmamış, Yunanlılar'dan eksik bir şekilde intikal eden nazârî bilgileri tamamlamış ve hatta hatâlarını düzeltmiştir. Çalgılarla ilgili ayrıntılı bilgiler vermiş olması ve ses fiziği alanında Yunanlılar'ı aşması ona mûsikî tarihinde müstesna bir yer kazandırmıştır<sup>2</sup>.

Aynı zamanda iyi bir icrâcı olan Fârâbî'nin *Kitabü'l-Mûsika'l-Kebîr*'i Ortaçağ'da müzik teorisi üzerine yazılmış olan Arapça kitaplar arasında en ayrıntılı ve sistemli olanıdır. Bu eser Ortaçağ dünyasında geniş yankılar uyandırmış; Paris, Salamanca ve Bağdat'ta okutulmuştur<sup>3</sup>.

Gerek İhvân-ı Safâ ve gerekse Kindîde görülen Pythagoras ve Platon ekollerinin yansımaları Fârâbî'de mevcut değildir. Mûsikîdeki seslerle sayılar ve gök cisimleri ile sesler arasında güçlü bağlar kuran ve bu görüşleri temellendiren bu düşünceye Fârâbî'de rastlamak mümkün değildir.

Fârâbî, sayıların kendine özgü kimlikleri olup kainatı oluşturan unsurlar arasında düzenli ilişkiler ve belli bir uyum bulunduğunu ileri süren Pythagoras'ın değil, sayıları bir kenara bırakarak duyuma daha çok önem veren Aristoxenes'in etkisinde kalmıştır.

---

1 a. g. e. , s. 146.

2 Alâeddin Jebrini, "Fârâbî", *DİA*, İstanbul 1995, XII, s. 162.

3 Cihat Can, s. 9-10.

Fârâbî bunlardan çok sesin fiziği ile doğrudan ilgilenmiş; aralıklar, tetrakortlar ve diziler gibi ses sistemine yönelik konulara geniş yer ayırmıştır. Skala sistemi, Greklerin “Büyük Mükemmel Sistemi”ne benzemektedir. *Kitâbü’l-Mûsika’l-Kebîr*’de ud, şahrud, Horasan ve Bağdat tanburlarından söz etmiş, bunların perde bağları ve akord sistemleri hakkında geniş bilgiler vermiştir<sup>1</sup>.

İbn Sînâ mûsikî nazariyatı ve bilhassa mûsikî felsefesi konularında Fârâbî’yi kendine hoca ve rehber edinmiştir. İbn Sînâ’nın eserlerinde Fârâbî’nin izlerini açıkça görmek mümkündür.




---

<sup>1</sup> Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900)*, München 1979, s. 104; Farmer, *Târih*, s. 208

## BİRİNCİ BÖLÜM

### İBN SİNÂ VE ESERLERİ

#### A- HAYATI

Batı dünyasında “Avicenna” ve “Filozofların Prensi” olarak bilinen Ebû Ali b. Hüseyin Abdullah b. Sînâ, İslâm âleminde “İbn Sînâ” künyesiyle tanınmaktadır. Bilim ve felsefe alanındaki eşsiz konumunu ifade etmek amacıyla Ortaçağ âlim ve düşünürleri onu “eş-Şeyhu’r-Reis” ünvanıyla anmaktadır. Ayrıca “hucetü’l-hak, şerefü’l-mülk, ed-düstûr” gibi vasıflarla da anılmaktadır. İbn Sînâ asilen Belh’li olan babasının Buhâra taraflarına göç etmesiyle birlikte h. 370 (m. 980-81) yılında Buhâra yakınındaki Efşene köyünde doğdu<sup>1</sup>. Öğrencisi Ebû Ubeyd el-Cüzcânî’ye yazdırdığı oldukça ayrıntılı otobiyografisi sayesinde hayatı ve eserleri hakkında sağlam bilgilere sahibiz<sup>2</sup>.

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

Hocalarını şaşırtacak şekilde zeki olan İbn Sînâ daha on yaşındayken Kurân-ı Kerîm’i ezberlemiştir. Dil, edebiyat, akâid ve fıkıh öğrenimi gördü; hocası Ebû Abdullah el- Nâtîlî’den felsefe ve astronomi eğitimi aldı. Tıp konusunda İsa b. Yahyâ el-Mesîhî ve saray hekimi Ebû Mansûr Hasan b. Nûh el-Kumrî’den istifâde ettiği ileri sürülmektedir.

Sâmânî Hükümdârı Nuh b. Mansur (m. 892-913)’un rahatsızlığının tedavisinde elde ettiği başarı, onun daha 18 yaşındayken saray hekimi olma-

1 Ömer Mahir Alper, “İbn Sînâ”, *DİA*, İstanbul 1999, XX, 319; İbrahim Agah Çubukçu, *Türk-İslam Düşünürleri*, Ankara 1989, s. 24.

2 Macit Fahri, *İslam Felsefesi Tarihi* (terc. Kasım Turhan), İstanbul 1987, s. 105.

sını sağlamıştır. Böylelikle saray kütüphânesindeki değerli eserleri yakından okuma ve inceleme fırsatı elde etmiştir<sup>1</sup>.

Babasının vefatı sonrasında dönemin siyâsi çekişmelerinden dolayı Gürgeç'e göç etti. Bölgenin mahallî emiri olan Ali b. Me'mûn ona maaş bağladı. Gazneli Mahmud (m. 998-1030)'un oradaki alimleri sarayına istemesi üzerine İbn Sînâ oradan kaçarak Nesâ, Bâverd, Tûs, Şakkân, Semnîkan ve Câcerm'e uğradıktan sonra Dihistan'a, oradan da Cürcan'a geçti. Rahatsızlığı dolayısıyla burada iki yıl kaldıktan sonra Rey'e giden İbn Sînâ, burada Büveyhîler (m. 932-1062)'in himâyesinde kaldı. Bu aradaki siyasi çekişmelerden İbn Sînâ da payına düşeni aldı. Yakalandığı kulunç hastalığını alışılmamış usullerle tedaviye çalıştıysa da bu hastalığa yenildi ve 1037 yılında 58 yaşındayken vefat etti. Kabri Hemedan'dadır<sup>2</sup>.

Çok zekî ve çalışkan olmasının yanısıra velûd bir alim olan İbn Sînâ'nın; kısa risâleleri ve diğer telifleri olmak üzere birlikte toplam 250 eseri günümüze ulaşmıştır. Bunlardan *Dânişnâme-i Âlâî* ve birkaçı Farsça olup diğerleri Arapça'dır. İlk yazdığı eserlerindeki Arapçası düzensiz ve anlaşılması güç olmasına rağmen, sonraki eserlerinde kullandığı dil mükemmeldir<sup>3</sup>.

Kindî ile başlayan İslâm felsefesinin zirvesinde olan İbn Sînâ, bu konuda Fârâbî'ye çok şey borçludur. Fârâbî bir bakıma İbn Sînâ'nın hocası ve halefi olarak görülebilir. Tarih içerisinde hocasını aşmıştır. Zira İbn Sînâ daha parlak ve sistem sahibi bir müelliftir. Aristo, Grek müfessirleri ve Fârâbî'den başka, İbn Sînâ'nın düşüncesini şekillendiren diğer bir önemli tesir ise *İnvân-ı Safâ Risâleleri*'dir<sup>4</sup>.

İbn Sînâ'nın şîî olduğu, İsmâîlî görüşleri benimsediği şeklinde iddialar olsa da kendisi bu görüşleri benimsemediğini ifade etmektedir.

<sup>1</sup> Alper, "İbn Sînâ", *DİA*, XX, 320.

<sup>2</sup> Macit Fahri, 106; Seyyid Hüseyin Nasr, *Üç Müslüman Bilge* (terc. Ali Ünal), İstanbul 1985, s. 32-3; Alper, "İbn Sînâ", *DİA*, XX, 321.

<sup>3</sup> Seyyid Hüseyin Nasr, s. 34.

<sup>4</sup> İbn Ebî Usaybi'a, *Uyûnü'l-Enbâ fî Tabakâti'l-Etibbâ*, Beyrut 1965, s. 437.

Kaynaklarda mûsikî ilmini öğrendiği âlimler zikredilmemekle beraber İbn Sînâ bu konuda İhvân-ı Safâ ve Fârâbî'den oldukça etkilenmiştir. Mûsikî nazariyatı ve felsefesinde hemen hemen Fârâbî'nin çizgisinden ayrılmayan İbn Sînâ; Fârâbî'nin *Kitâbü'l-Mûsika'l-Kebîr*'inde ele aldığı konuları daha genişleterek sistemli ve gözcücü bir şekilde sunmuştur. O bu çalışmaları daha çok tenkîdî bir yol takip etmiştir. Gerek Fârâbî gerek İbn Sînâ bu mûsikî nazariyatını temellendirirken Grek mûsikî nazariyatının basit birer izleyicileri olmamışlar; eserlerini kendi dönemlerinde icrâ edilen mûsikî üzerine kurmuşlardır. Pythagoras gamını kullandıkları gerçeği, onların Greklerce ortaya konan teorileri takip ettiklerini göstermez. Çünkü pentatonik olan bu gam, Helen medeniyetiyle ilişkiye girilmeden çok önce Çin'de kullanılıyor ve herhangi bir Grek etkisinden bağımsız Batı Asya'da bulunuyordu. Bugün bile gerek Türk gerek İran ve gerekse Arap mûsikîleri nazariyatında İbn Sînâ'nın teorilerini görmemek ve o dönemlerde temellendirilen sesleri duymamak mümkün değildir'.

## B- MÛSİKÎ ESERLERİ

İbn Sînâ'ya göre mûsikî, dört riyâzî ilimden bir idi; aritmetik, geometri, astroloji-astronomi, mûsikî. Nitekim bu nazariye Kindî ve Fârâbî tarafından da kabul görmüştür. Bundan dolayı İbn Sînâ'yı bazı kaynaklar "Grek Eserlerini Şerhedenler" ekolünden saymaktadır'.

Ansiklopedik bilgilere ve çok yönlü ilmi bir kişiliğe sahip olan İbn Sînâ; tıp, felsefe, fıkıh, lisan, riyâziyyât, âdâb, psikoloji vb. sahalarda eserler yazmıştır. Mûsikî'ye dâir eserlerini -ömrünün sonlarında- on veya on iki yıl kaldığı İsfahan'da kalem aldığı iddia edilmektedir'.

İbn Sînâ'nın ilimler tarihindeki yeri ve bilgi-felsefe sahalarındaki konumu, mûsikî ilmindeki seviyesini de göstermektedir. Zira onun mûsikî e-

1 Seyyid Hüseyin Nasr, s. 49.

2 Ukaylî, s. 207.

3 Şa'rânî, s. 35.

serleri sadece müellifinin isminden dolayı değil ilim ve sanatsal kıymetlerinin yüksekliğinden dolayı her yönden ilgi odağı olmuştur. Bu eserlerde işlediği konular ve bunları işleyiş metodu, onu ilerici bir teorisyen yapmış ve sonraki müzisyenler ondan yararlanmışlardır<sup>1</sup>. İbn Sînâ, bu eserlerde daha çok Greklerin ihmal ettikleri konuları yeniden ele almış ve aydınlatmıştır<sup>2</sup>. Eserlerinde ele aldığı konuları ilmî bir dikkat ve incelikle araştırmış, konuları tüzel bir şekilde ifade etmiştir. İbn Sînâ Arap, Fars, Türk mûsikîsi nazariyâtçılarına asırlar boyu rehberlik etmiştir<sup>3</sup>. Eserlerindeki metodu konusunda *Şifâ*'daki girişinden bir nakil yapmak yeterli olacaktır kanaatindeyiz: "Biz kendimizi geleceğin çekiciliği ile kargaşalığa bırakmaksızın emin olduğumuz şeyler üzerinde ilerlemeye çabaladık. Bununla beraber bütün titizlik ve dikkatimize rağmen, eserimize bazı hatâlar sızmış olabilir. Bu sahada uğraşanların eserlerimizdeki fazlalıkları atıp, eksikliklerini de tamamlayacaklarını ümid ediyoruz. Allah'ın yardımını diliyor, gayretimizin hayırlı olması için O'nun rahmetine sığınıyoruz."<sup>4</sup>

Bu ibâreden anlaşıldığına göre İbn Sînâ, mûsikî araştırmalarında tamamen ilmî bir metod takip ediyor. Bu araştırmalar, hayalî teorilerden, şüphelerden, mûsikî ve gök cisimleri arasında irtibat kuran düşüncelerden tamamen uzaktır<sup>5</sup>.

İbn Sînâ'nın mûsikî eserlerinin kesin bir listesini vermek zordur. Zira o, ansiklopedik üç eserinde mûsikîye özel bölümler ayırmakla beraber; diğer eserlerinde de mûsikî ile ilgili konu başlıkları vererek bazı bilgiler sunmuştur. Biz öncelikle bu üç eserini sonra da diğer eserlerinin bir listesini sunarak tanıtmaya çalışacağız:

#### A- Mûsikîye Dâir Özel Bölüm Ayırdığı Eserleri:

1 Z. Yusuf, s. 14-15.

2 Farmer, *Tarih*, s. 258; İbnü'l-Kıfî, II, 413.

3 Farmer, *Tarih*, s. 259.

4 Korlaelçi, s. 347-8; *Şifâ*, s. 106.

5 Z. Yusuf, s. 15.

1. *Kitâbü 'ş-Şifâ "Cevâmiu İlmi 'l-Mûsikâ"*.
2. *Kitâbü 'n-Necât "Muhtasar fî İlmi 'l-Mûsikâ"*<sup>1</sup>.
3. *Dânişnâme-i 'Âlâ-i*.

**B- Mûsikîye Dâir Bahisler Geçen Eserleri:**

1. *Risâle fî 'l-Hurûf*.
2. *Risâle fî 'n-Nefs*.
3. *Fî Beyâni Aksâmi 'l-Ulûmi 'l-Hikemiyye ve 'l-Akliyye*.
4. *el-Kanûn fî 't-Tıbb*.
5. *Kitâbü 'l-Levâhik*.
6. *el-Medhal ilâ Sınâ 'atî 'l-Mûsikâ*.

**1. Mûsikîye Dâir Özel Bölüm Ayırdığı Eserleri:**

**a- *Kitâbü 'ş-Şifâ (Cevâmiu İlmi 'l-Mûsikâ)***

İbn Sînâ'ya ait olduğunda şüphe olmayan bu eser Arapça olup, birçok risâlenin bir araya geldiği bir kitaptır. Eser, bilimde mukayeseli bilgilerin özünü ihtivâ eder. Dört ana kısma ayrılmıştır. Lojik, fizik, matematik (riyâziyât), metafizik. Bunlar da kendi aralarında bölümlere ayrılmaktadır. III. Kısım olan Matematik'in ikinci bölümü "*Cevâmiu İlmi 'l-Mûsikâ*" adıyla mûsikî ilmine tahsis edilmiştir.

Dünyanın çeşitli kütüphanelerinde elyazması nüshaları bulunan *Kitâbü 'ş-Şifâ*'nın mûsikî bölümünün giriş cümlesi şöyledir:

الفن الرابع من الرياضيات وهو الفن الثاني عشر من كتاب الشفاء وهو من الموسيقى

Eserin son cümlesi de şu şekildedir:

و لنقتصر علي هذا المبلغ من علم الموسيقى و نتخذ من كتاب اللواحق تعريفات و زيادات

كثيرة ان شاء الله

---

<sup>1</sup> Ukaylî, s. 208.

“*Cevâmi’u İlmi’l-Mûsikâ*”nın elyazmalarını ve bulundukları kütüphâneleri şu şekilde sıralayabiliriz:

1- İngiltere, Londra, British Museum; Oriental III, nr. 90. Elyazması h. 485/m. 1092 tarihinde istinsah edilmiştir.

2- İngiltere, Londra, India Office Library, nr. 477. Elyazması h. 652/m. 1253 tarihlidir. h. 652/m. 1253 Musul’da Muhammed el-Hüseynî tarafından yazılan nüshadan h. 1152/m. 1739’da Hacı Abdülhakim Muhammed Sâdık tarafından istinsâh edilmiştir<sup>1</sup>.

3- İngiltere, Oxford, Oxford Universty, Bodleian Library, Pocock, nr. 109. Yazma h. 604/m. 1207 tarihlidir ve diğer nüshalarda belirsiz bazı yazılar bunda oldukça temizdir<sup>2</sup>.

4- İngiltere, Oxford, Oxford Universty, Bodleian Library, Pocock nr. 250<sup>3</sup>.

5- Türkiye, İstanbul, Süleymânîye Kütüphanesi, Damat İbrâhim Paşa Bölümü; vr. 556-823: Elyazması h. 697/m. 1297’de Şihâb el-Karmînî tarafından istinsah edilmiş olup ayrıca eserde iki tane enstrüman çizimi mevcuttur (vr. 408b, 409a).

6- Türkiye, İstanbul, Süleymânîye Kütüphanesi, Damat İbrâhim Paşa Bölümü, vr. 355-822.

7- Türkiye, İstanbul, Topkapı Sarayı; III. Ahmed Bölümü, nr. 3473.

8- İrlanda, Dublin, Chester Beatty Library; nr. 3325, 3983, 5412.

9- İngiltere, Manchester, John Rylands Library, nr. 379 c.

10- Türkiye, İstanbul, Süleymânîye Kütüphanesi, Ayasofya Bölümü; K. 2441, K. 270, O. 2422.

1 Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings*, Mülhchen 1975, s. 214.

2 Farmer, *Tarih*, s. 256.

3 Z. Yusuf, s. 41.

11- Türkiye, İstanbul, Topkapı Sarayı, nr. A. 3261, A. 3262, A. 3263.

12- Amerika, Princeton, Princeton Universty Library, nr. 861 (sadece I. ve 4. makâleler)<sup>1</sup>.

Bir bütün olarak *Kitâbü's-Şifâ* çeşitli yer ve zamanlarda tahkik edilmiştir. Mûsikî bölümü üzerinde, Zekerîyya Yusuf tarafından yapılan tahkikli metin 1956'da Kâhire'de basılmıştır.

“*Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ*”da işlenen konuları şu şekilde tasnif edebiliriz:

### 1. MAKÂLE

a. Psikolojik duyum, haberleşme aracı veya fikirleri ifade aracı olarak ses üzerinde genellemeleri içeren bir giriş; müzikal kompozisyonun yegâne niteliği harmoniye dâir; “mûsikî ilminde matematiksel görünümün üstünlüğü ile mûsikînin astrolojik spekülasyonlar ve insan-ruh karakterleri arasında ilişki kuran” teoriye reddiye.

b. Mûsikî İlminin tanımı; ses ve sesin şiddet-yüksekliğinin sebepleri.

c. Aralıklar ve süslemeler; sesler arası oranlar.

d. Birinci derecede uyumlu sesler.

e. İkinci derecede uyumlu sesler.

### 2. MAKÂLE

a. Aralıkların bir araya getirilmesi ve bölünmesi.

b. Aralıkların bölünmesi ve çoğaltılması öğretileri.

### 3. MAKÂLE

a. Cinsler ve türler halinde sınıflamalar.

---

<sup>1</sup> Shiloah, s. 218; Jules Rovagnet, *Târîhu'l-Mûsika'l-Arabiyye* (terc. İskender Şelfûn), Kahire 1927, s. 21.

b. Cinsler üç tanedir: Kavî (diyanotik), mülevven (kromatik), te'lîfi (enarmonik). [İbn Sînâ'ya göre mûsikîde yalnızca 1. türün varyantları -genel olarak- kullanılmaktadır. ]

c. 23 aralık sayesinde şekillenen 6 cinsin tanımı; 7 cins güçlü, 9 cins yumuşak (6 kromatik + 3 enarmonik) olmak üzere cinsler ve çeşitli kombinasyonlarının toplamı 48'dir.

#### 4. MAKÂLE

- a. Sistemler üzerine.
- b. Melodi yapımı ve intikâli ilmine dâir.

#### 5. MAKÂLE

- a. Ritim ve ritmin unsurları
- b. Karma ritimler; bileşik ve ayırık ritim.
- c. Bileşik ve ayırık ritimlerin listesi; bileşik olanların sınıfları: İkili ve üçlü.
- d. Dörtlü, beşli, altılı, mürekkep ritimler.
- e. Şiir ve prozodiye dâir.

#### 6. MAKÂLE

a. Kompozisyona (te'lîfu'l-lahn) dâir; süslemeler ter'îd (çarpma-trill), temzîc (çarpma notası-appogiatura), terkîb (uyumlu sesler), tevsîl (kaydırma-glissando).

b. Enstrümanlar: Ud, tanbûr (kısa ve uzun klavyeli udlar); şahrûd gibi açık telli ahşap; sanc ve silyak gibi harp-lir türleri; rebab gibi yaylı enstrümanlar. Üflemeliler: Mizmâr (kamuş); sürnây (flüt) olarak bilinen yarâa; tulum (kese-flüt) ve diğerleri: Erganun (org), sanc.

- c. Ud hakkında teferruatlı bilgiler.

İbn Sînâ, *Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ*'da yazdığı girişin, diğer ilimlere dâir araştırmalarını geride bırakan bir nitelikte olduğunu, alelâde bir şey olmadığını belirtir. O, burada yine aynı şekilde; fikirlerini güvenilir bir tecrübe ve ses sezgisi üzerinde temellendirdiğini garanti ederek konuya devam etmektedir.

*Şifâ*'daki ananevî mûsikînin önemi, -eserin verimli ve eksiksiz olması ile birlikte- eserin girişinde yatmaktadır. Zira girişte İbn Sînâ, bugün müzik felsefesi olarak isimlendirdiğimiz konuya dâir düşüncelerini açıklar ve bu konu tam manasıyla mûsikî nazariyâtından ayrılmıştır.

Girişten sonraki bölümün esas gövdesi bir nevî Fârâbî'nin modelini tekrardır. İbn Sînâ burada formüle edilebilen terimlerle mümkün yapıların bir serisini sunar. Esas analitik vâsıtalar, -Grek tesirinin uzaklaşması sonucu- Arap prozodi ilminden alınmıştır. Dolayısıyla bu konularda beklenmedik bir şey yoktur<sup>1</sup>.

*Şifâ*, Fârâbî'nin *Kitâbü'l-Mûsikâ'l-Kebîr*'i ile Safiyyüddin Abdülmümin el-Urmevî'nin (v. 1294) eserleri arasında ortaya çıkan teorik analizleri detaylı bir şekilde sunarak yazılmıştır. İbn Sînâ'nın *Şifâ*'daki bu genel yaklaşımı -umulduğu şekilde- Fârâbî'ye benzer. Sahası daha dar olmakla beraber, formüller daha kısa, materyali kullanım daha mantıklıdır. Girişte "ethos doktrini"ni tamamen reddeden İbn Sînâ; daha sonra sesin menşei ve fonksiyonlarından bahsetmektedir. Özetle söyleyecek olursak *Şifâ*'nın hedefi kompozisyonun prosedürüne dâirdir<sup>2</sup>.

İbn Sînâ'nın mûsikî düşüncesi, en güzel şekliyle *Şifâ*'nın mûsikî bahsinde işlenmiştir. Bununla birlikte bir mûsikî nazariyâtçısı olarak İbn Sînâ'nın herhangi bir değerlendirmesinin özellikle *Şifâ*, *Necât ve Dâniş-nâme*'de mûsikîye dâir bölümlerle alâkalı olması gerekir. Ayrıca analizlerin az-çok geniş versiyonlarının -temsilen- birlikte düşünülebilen amaçlarımıza

---

<sup>1</sup> Wright, IX, 93.

<sup>2</sup> Wright, IX, 92.

ulaşması gerekir. *Dânişnâme* ve *Necât*'taki bilgiler, aynı metnin Arapça-Farsça versiyonları gibidir ve bunlar, *Şifâ*'da derinliğine incelenmeyen hiçbir şeyi ihtiva etmezler<sup>1</sup>.

**b- *Kitâbü'n-Necât (Muhtasar fî İlmi'l-Mûsikâ)***

İbn Sînâ'nın felsefî eserlerinden olan *Necât*, *Şifâ*'dan sonra telif edilmiştir. Ansiklopedik bir özellik arzeden *Necât* mantık, tabîyyat, ilâhiyyat, riyâziyyat olmak üzere 4 bölümden oluşmaktadır. İlk üç bölümü İbn Sînâ yazmış; IV. bölümü ise, talebesi Cüzcanî hocasının hendese, felek ve mûsikîye dâir mevcut eserlerinden derlemiş, aritmetik kitabını da özetleyerek Riyâziyat kısmını tamamlamıştır. Bu durum *Necât*'ın girişinde de açıklanmaktadır<sup>2</sup>.

Dolayısıyla *Necât*'ın mûsikî kısmı, müstakil bir araştırmadır ve yukarıda belirtilen yaygın kanaate göre Cüzcanî, hocasının eserlerinden özet almamış, bilakis olduğu gibi *Necât*'a eklemiştir. Cüzcanî yalnızca “hesap” konusunda özet yoluna başvurmuştur. Bu eserin girişinde vâkıayı belirten Cüzcanî, *Necât*'a dâhil edilen “*Muhtasar fî İlmi'l-Mûsikâ*” adlı bu mûsikî kısmının İbn Sînâ'ya ait olduğunu teyid etmektedir.

*Muhtasar fî İlmi'l-Mûsikâ*'nın giriş cümlesi.

قال الشيخ الرئيس ان صناعة الموسيقى تشتمل على جزئين

Eserin son cümlesi ise şöyledir:

و التضعف في الثقال احسن وتبديلها الي المنخلات

şeklindedir.

*Muhtasar fî İlmi'l-Mûsikâ*'nın el yazması nüshaları dünyanın çeşitli kütüphanelerinde bulunmaktadır:

1 Wright, IX, 92.

2 Z. Yusuf, s. 37.

1- İngiltere, Oxford, Oxford Universty Bodleian Library, Marsh, nr. 521: Eser Sa'îd b. Lokman b. el-Kâtip al-Mardînî tarafından istinsah edilmiştir.

2- İngiltere, Oxford, Oxford Universty Bodleian Library, Marsh, nr. 161: Eserin istinsah tarihi h. 734/m. 1333'dür.

3- Türkiye, İstanbul, Topkapı Sarayı, nr. A. 3348.

4- Türkiye, İstanbul, Süleymâniye Kütüphanesi; Hüseyin Çelebi Bölümü, nr. 611.

5- İrlanda, Dublin, Chester Betty Library, nr. 4194.

6- İngiltere, Manchester, John Rylands Library, nr. I, 379.

7- Türkiye, İstanbul, Nûruosmâniye Kütüphanesi, nr. 2718.

8- Türkiye, İstanbul, Râgıp Paşa Kütüphanesi, nr. 878.

9- Türkiye, İstanbul, Süleymâniye Kütüphanesi; Ayasofya Bölümü, nr. K. 2471, K. 2573, O. 3689, B. 4829.

10- Türkiye, İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi; Hamidiye Bölümü, nr. 148/I.

11- Türkiye, İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi; Hüsnü Paşa Bölümü, nr. 1271.

12- Türkiye, İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi; Şehid Ali Paşa Bölümü, nr. 1751, 2077.

13- Türkiye, İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi; Yusuf Ağa Bölümü, nr. 295.

*Kitâbü'n-Necât*'ın mûsikî kısmı Mahmud Hıfî ve Robert Lachmann tarafından h. 1354 yılında *Mecmû Resâilu's-Şeyhu'r-Reis* adıyla Haydarâbad'da basılmıştır. Yine aynı müellifler tarafından 1939 yılında Berlin'de *İbn Sînâ's Musiklehre* adı altında Almanca tercümesiyle birlikte

yayınlanmıştır (Hıfî-Lachmann, 1935 Haydarâbad baskısını esas almışlardır. )<sup>1</sup>.

*Necât*'ın mûsikî kısmı şu konuları içermektedir:

1. a. Mûsikî ilmi, sahası ve amacı.
- b. Nota, aralıklar, uyumlu-uyumsuz sesler.
- c. Seslerin ağırlık ve şiddetlerinin sebepleri.
- d. Sesler arasındaki oranlar.
- e. Uyumlu-uyumsuz seslerin oranlarının listesi.
- f. Aralıkların sıfatları.
- g. Sistemler ve farklı kombinasyonları.
- 2- Ritmin tarifi, bileşik-ayrışık ritimler, ayrışık ritmin türleri.
- 3- Melodik kompozisyon.
- 4- Enstrümanlar:
  - a. Sanc (telli enstrümanlardan).
  - b. Barbat, tanbûr, şahrûd.
  - c. Mezâmîr (üflemliler).
  - d. Barbat'la ilgili teferruatlı bilgiler.
- 5- Melodik süslemeler ve zenginlik: Ter'îd (çarpma-vibrato), temzîc (çarpma sesi-appogiatura), tevsîl (kaydırma-glissando), terkîb (uyumlu sesler), tertîl (ritmi yavaşlatma-temphorubato), haşv (accelerando), tasdîr (uzun ritmik değerlerin ritmik süslemeleri).

---

<sup>1</sup> Hıfî and Lachmann, *İbn-i Sînâ's Musiklehre*, Berlin, 1930; Ayrıca aynı müellifler tarafından İbn Sînâ'nın risaleleri birarada basılmıştır; bkz. *Mecmû Resâilu'ş-Şeyhu'r-Reis*, Haydarabad, h. 1354.

### c- *Dâniş-nâme-i 'Âlâî*

*el-Hikmetü'l-Âlâiyye* diye de isimlendirilen eser Farsça olup, İbn Sî-nâ'nın son hâmîsi Sultan Alâüddeve (m. 998-1012)'ye ithaf edilmiştir. *Kitâbü'n-Necât* gibi kısa bir ansiklopedidir ve dört kısımdan oluşmaktadır: Mantık, tabiiyyat, ilâhiyyat, riyâziyyat. Riyâziyyâtın dört kısmından biri olan mûsikî bölümünün özel bir başlığı (ismi) yoktur ve neredeyse *Necât*'taki mûsikî kısmının aynısıdır. Farmer, bu eserin üstâdın vefâtından sonra talebesi Cüzcanî tarafından yazıldığını ileri sürmektedir<sup>1</sup>. Muhammed Achena ise *-Dâniş-nâme*'nin Fransızca tercümesinin girişinde- eserin orijinal olarak Farsça yazıldığını veya 1021-10367 arasında bu dilde Cüzcanî'ye dikte ettirildiğini belirtir. Böyle olması ihtimal dahilinde olmakla birlikte *Dâniş-nâme*'deki mûsikî kısmı, hemen hemen *Necât*'taki ile aynıdır. Eser Takî Bîniş tarafından 1992'de Tahran'da yayınlanmıştır<sup>2</sup>.

## 2. Mûsikîye Dâir Konuların Yer Aldığı Eserleri:

### a- *Risâle fi'l-Hurûf*

Bu risâlesinde İbn Sînâ, esas konu olarak fonetik, Arap harflerinin ifade ve sesleri, mahreçleri üzerinde durmaktadır. Mûsikî ile ilgili bahislerin yer aldığı II. bölümü 3 varak olup; sesin üretimine dâir mütâlaalar ve bazı akustik prensiplere ayrılmıştır. Bu kısmın giriş cümlesi şöyledir:

اظن ان الصوت سببه القريب تموج الهواء

Eserin son cümlesi ise şöyledir:

و سيأتي منا البيان لواحد ولحد من هاده الاقسام بالفضل

Eserin yazması Hollanda, Leiden University Library, Oriental 958 numaradadır; 1933'de Kâhire'de neşredilmiştir<sup>3</sup>.

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

2 Ahmed Münzevî, *Fihrist-i Nûshâh-yı Hattî-i Fârisî*, Tahran h.1351; Muhammed Taki Dânişpejûh, "Mûsikînâme", *Hüner ü Merdum*, h. 1354, s. 150.

3 Farmer, *Tarih*, s. 418; Shiloah, s. 214-5.

### b- *Risâle fi'n-Nefs*

Aristo'nun *De Anima*'sının bir çeşit devamı olan bu kısa eserin VI. bölümünde -bir varak içinde- dinleme melekesi, ses üretimi, ses alımı ve nakli konuları işlenmektedir. Bu konunun giriş cümlesi şöyledir:

و اما القوة السامعة و انما تسمع الصوت و الصوت فهو حركة

Eserin son cümlesi ise şöyledir:

و قرعه الادن بعد القرعة الاولى علي الشمل الاول

Eser, Hollanda, Leiden University Library, Oriental 958 numaradadır<sup>1</sup>.

### c- *Fî Beyâni Aksâmi'l-Ulûm li-Hikemiyye ve'l-Akliyye*

İbn Sînâ'nın bu eseri *Fi Tekâsîmi'l-Hikme* olarak da isimlendirilir ve ilimler üzerinedir. Hollanda, Leiden University, Oriental 958 numaradadır.

Mûsikî, matematik ilimlerinin çatısında incelenmiş; konsonantlar, aralıklar, cinsler, sistemler, geçişler, ritim, kompozisyon ve enstrümanları işleyen bir ilim olarak tarif edilmiştir. Bu ilmin branşları arasında “org” gibi olağan üstü enstrümanları da işleyen bir dal vardır. Giriş cümlesi şöyledir:

علم الموسيقى يعرف منه حال النغم

Eserin son cümlesi ise şöyledir:

و الهداية الي ايجار الملاهي كلها بالبرهان

Eserin el yazması nüshaları şu kütüphanelerde bulunmaktadır:

- 1- İngiltere, Londra, British Museum, nr. 7528.
- 2- Hollanda, Leiden Universty, Oriental, nr. 958.
- 3- İngiltere, Manchester, John Rylands Library, nr. 384.
- 4- Türkiye, İstanbul, Topkapı Sarayı, nr. A. 447<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Shiloah, 215; Standauer, *Zome* 1875, s. 339-372.

<sup>2</sup> Farmer, *Sources*, s. 207; İbnü'l-Kıfî, s. 413-26; Farmer, *The History of Arabian Music*, London 1973, s. 218-9; Shiloah, s. 215.

#### d- *el-Kânûn fi't-Tıbb*

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

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

Bu kısmın giriş cümlesi şöyledir:

و يبقي ان تعلم ان في النبض طبيعة موسيقارية موجودة

Eserin son cümlesi ise şöyledir:

و خروج النبض عن الوزن كثيرا يدل علي تغيير حال عظيم

Eserin bulunduğu kütüphaneler şöyle sıralanabilir:

1- Türkiye, İstanbul, Köprülü Kütüphanesi, nr. 976. Eser h. 889/m. 1484 de Muhammed el-Mürşidî tarafından istinsah edilmiştir.

2- Almanya, Bundersrepublik Deutschland, Folio, nr. 1395.

3- İngiltere, Londra, British Museum, nr. 4946-5033.

4- Türkiye, İstanbul, Süleymânîye Kütüphanesi, Ayasofya, nr. K. 3638, K. 3684, K. 3686, O. 3687.

5- Türkiye, İstanbul, Topkapı Sarayı, nr. 7227, 7240<sup>1</sup>.

#### e- *Kitâbü'l-Levâhık*

İbn Sînâ, bu eserden *Şifâ*'nın mûsiki kısmının sonunda bahsederek "inşaallah *Kitâbü'l-Levâhık*'da teferruat ve daha fazla bilgi bulacaksın" ifa-

<sup>1</sup> Shiloah, s. 215; Shiloah, En Kol, *Yuval*, s. 272-3 (French tr. of mus pass).

desine yer veriyor. Belki de mevcut durumlar onu bu eseri yazmaya sürükledi. Ancak bugüne kadar bu isimde bir esere rastlanmamıştır<sup>1</sup>.

**f- *el-Medhal ilâ Sınâ'ati'l-Mûsika***

Böyle bir eserin ismine İbn Ebî Usaybia'da da rastlamaktayız. O, “bu eser, *Necât*'tan konu olarak farklıdır” demektedir. Bugün elimizde böyle bir eser mevcut değildir<sup>2</sup>.



---

<sup>1</sup> Z. Yusuf, s. 30.

<sup>2</sup> Farmer, *Tarih*, s. 259.

## İKİNCİ BÖLÜM

### İBN SÎNÂ'DA MÛSİKÎ FELSEFESİ VE NAZARİYÂTI

#### A- MÛSİKÎ FELSEFESİ

##### 1- MÛSİKÎ DÜŞÜNCESİ

İbn Sînâ'nın ilimler tasnifinde mûsikî ilminin hesap, hendese, felekten sonra dördüncü ilim olarak zikredildiğine daha önce değinmiştik. Bundan dolayı mûsikîye dâir eserini "Riyâzî İlimlerin Bölümü Olan Mûsikî İlmi Üzerine" şeklinde isimlendirmiştir<sup>1</sup>. Aynı nazariye daha önce Kindî ve Fârâbî tarafından da kabul görmüştür. Zira Euclid, Ptolemy, Phythagoras ve diğer Grek üstadlarının mûsikî üzerine yaptıkları çalışmaların Arapça'ya tercümesiyle birlikte bahsi geçen tasnif müslüman âlimlerin de müşterek âdeti olmuştu.

Felsefenin çeşitli sahalarında eserler veren İbn Sînâ; Fârâbî'nin özetle açıklamış olduğu düşünceleri kabul edip tatbik eder; bunları daha da genişleterek kendi sistematigi içerisinde inceler, geliştirir ve iddialı birer teori haline getirir. Bu, konumuzun aktüel sahası olan "Mûsikînin Felsefesi" gerçeğidir.

İbn Sînâ'ya göre mûsikî: "Hep daha güzel olan üzerine kurulu bir iş-tir" Zira o kişisel lezzeti ifade eder. Onun kastettiği güzellik, mükemmellik-tir. Yani mûsikî içerisindeki âhengin, sayısal prensipler ve oranlar içermesi ve bunların sağlam yani âhenkli olması gerekir.

İbn Sînâ, mûsikînin teoriye dayanan bir şekilde uygun bir incelemeye tâbî tutulması konusunda müslüman Pythagorascılar'a karşı Fârâbî tarafını tutmaktadır. Kendisinden önce yaşayan Aristoxenes gibi o da mûsikî ilmini -mûsikînin kural ve öğelerini- işitsel ve fenomen olarak yeniden incelemiştir. İbn Sînâ mûsikîyle ilgili fikirleri mûsikînin bizzat kendi özelliği etrafın-

---

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

da odaklamakla beraber; İslâmî düşüncede öncelikli olması gerektiğini iddia etmektedir. Bu aynı zamanda, “Mûsikî’yi anlamanın için sayıları aslî birer anahtar olarak telakkî eden Pythagorascı anlayışla” İbn Sînâ’nın mûsikîye yaklaşmayı reddetmesine engel değildir. Gerçekten o; meselâ aralıkların ve oranların kendi süreleri içinde düşünülebileceğini doğrulamaktadır. Burada onun doğruladığı şey, mûsikî aralıklarına ait gerçektir ki bu, -dar- işitsel bir deneyim olarak mûsikî unsuru için zarûrîdir<sup>1</sup>.

Farmer, İbn Sînâ’yı Grek ilmine aşırı düşkünlüğüyle tanıtmaktadır. Ona göre İbn Sînâ, özellikle Euclid’e çok önem verir. Hatta o, Greklerin bir kenara attıkları problemleri yeniden ele almaktadır. Ama her ne olursa olsun *Şifâ* ve *Necât* adlı eserlerindeki mûsikî bilgileri, XI. yüzyılın pratik mûsikîsi hakkında bize çok değerli bilgiler sunmaktadır. Öğrencileri İbnü’l-Heysem (v. 1039) ve Hüseyin b. Zeyle (v. 1048) birçok konuda hocalarını izlemişlerse de yine de hocalarının seviyesine ulaşamamışlardır<sup>2</sup>.

İbn Sînâ, daha 17 yaşında iken zamanının tüm ilimlerini tahsil ettikten sonra “İşte insan, diğer ilimler nerede?” derken; mûsikînin tatbikatıyla uğraşmaya teşebbüs edince -mûsikî ilminin yüceliğini hayretle müşahade ederek- şöyle demiştir: “İşte ilim, insan nerede?” İbn Sînâ, eserlerinde bir nevî Fârâbî’nin mûsikî sistemini devam ettirmiştir<sup>3</sup>.

İbn Sînâ da Kindî gibi mûsikîyi pratikte bir psikolog olarak kullanmıştır. Onun “Şarkı Söylemek, sağlığı koruyan en iyi egzersizdir” “Inter omnia exercitatio sanitatis cantane melius est” sözü asırlardır zihinlerdedir<sup>4</sup>.

Mûsikîdeki anlamlı nitelikler büyük ölçüde, sesin veya mûsikînin dinleyici üzerinde bıraktığı tesirin şartlarına dayandırılmıştır: “Eğer melodi, niteliklerde (şemâil) birbirine benziyorsa, bu durumda ruh bunu, bu nitelik

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

2 Farmer, *Tarih*, s. 239.

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

4 Shehadi, s. 75.

ve ait olduğu şeye tatbik eder (uyarlar)". İbn Sînâ, bir estetik uzmanı olarak fark ettiği şeyin tedâvi edici değerine burada psikolog olarak dönmektedir.

Meselâ İbn Sînâ bazı nağmeleri gündüz ve gecenin bazı zamanlarına ayırmıştır: "Bir mûsikîşinâsın şunları gözetmesi gerekir: Subh-ı kâzibde rehâvî, subh-ı sâdikda hüseynî, şurûk vaktinde rast, duhâ vaktinde bûselik (zîrefkend), öğle üzeri zengûle, öğleyin uşşak, iki namaz arası hicaz, ikindi irak, akşam üzeri ısfahan, akşam nevâ, yatsı bûzûrk ve uyku vaktinde muhtelif nağmeleri icrâ edilmelidir."

Bu bağlamda İbn Sînâ mûsikîyi bizzat şöyle tarif etmektedir: "Mûsikî kompozisyonunun (beste) keyfiyyetinin bilinmesi için, birbirleriyle uyuşma-uyuşmama açısından seslerin ve seslerle içiçe olan zaman birimlerinin hallerinden bahseden riyâzî bir ilimdir." Kısaca ifâde edecek olursak mûsikî, nağmelerin ve ilgili ritimlerin incelenmesini konu edinen riyâzî bir ilimdir. Bu durumda mûsikî ilmi; nağmelerin (ses) uyuşmasını uyuşmamasını ve hatta sürelerini de inceler<sup>2</sup>. Yukarıda verilen tarifte iki unsur vardır:

1-Nağmelerin yapısı,

2-Îkâ (ritim) ilmi. Bu her iki unsur diğer ilim dallarının bazı prensipleri ile doğrudan bağlantılıdır. Bunların bir kısmı aritmetik (geometri) diğer bir kısmı tabîyyât (fizik) ile; çok az durumlarda da hendese ile ligilidir<sup>3</sup>.

Aristo, Pythagoras, Aristoxenes vb. eski Yunan filozofları, seslerin uyuşma ve uyuşmaması hususunda "mûsikîde uyuşma, nefsi (kişiyi) huzura erdiren şeydir" sözünde birleşmişlerdir. Bu konuda bazı İslâm âlimleri de onlara tâbî olmuşlardır. Hatta Safiyyüddin, İbn Sînâ'nın "Tizlikle ve pestlikle zamanla eş olarak çıkan sestir" şeklindeki nağme (ses) tarifiyle

1 Farmer, *Tarih*, s. 232, British Museum Manuscripts, Oriental, nr. 2361, v. 201.

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

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

yetinmeyerek şu şekilde ilâvede bulunmuştur: “Bir dereceye kadar tizlik ve pestlikle zamanla eş olan ve tabiata hoş gelen sestir.”<sup>1</sup>

İbn Sînâ da diğer nazariyâtçılar gibi mûsikî tarifinde ikâya yer vermiş ve eserlerinde hassasiyetle incelemiş; geniş izahlar vererek ele almıştır.<sup>2</sup>

İbn Sînâ; bir yandan mûsikîde seslendirmeyi çoğaltan araştırmalar veren, diğer yandan en tiz sesle birlikte 4. ve 5. sesin de kullanımını tavsiye eden ilk İslam âlimidir. Enteresandır ki İbn Sînâ’nın harmoni ile uğraştığı dönemde harmoni, Avrupa’da yeni işleniyordu. Batı müziğinde harmoniyi tesis eden Cydou Arisi İbn Sînâ ile çağdaştır. İbn Sînâ bu sahayla ilgili olarak *Şifâ*’da “Mehâsinü’l-Elhân” (sesin güzelliği) adı altında bir bölüm açmıştır<sup>3</sup>.

## 2- SES VE SESİN KAYNAĞI

İbn Sînâ, mûsikî nazariyâtına girmeden önce, mûsikînin konusu olan ses ve sesin fonksiyonu üzerinde durmaktadır. Bu konuda yaptığı değerlendirmelerin bazı varsayımlar ve zihni tecrübelerle dayandığını; konunun bu doğru varsayımlar ve felsefi metod çerçevesinde incelendiğini açıklamaktadır.

“Bizim mûsikî’de ilk olarak hoşumuza giden şey, sesin duyulan ve hissedilen nitelikleridir” diyerek “ses”in önemine işaret eden İbn Sînâ’ya göre ses, diğer hissedilebilir şeyler gibidir. Yani onun nazarında sesler, işitme duyumuzun memnûniyeti veya memnuniyetsizliği kadarıyladır. Meselâ o, “asıl cevherine (öz) aykırı koku, tiksindiricidir; güçlü olmasa bile”der. Son derece güzel olan misk kokusunun aşırı güçlü olduğunda bizi (duyumuzu) rahatsız etmesi gibi. Meselâ güneş ışınlarının da sağlıklı ve güzel olmasına rağmen aşırı olduğunda rahatsız etmesi de bu şekildedir. Zira bu durumda duyumuz yorulacak ve rahatsız olacaktır. Ses de böyledir. Yani

1 Z. Yusuf, s. 17-18.

2 R. Yekta, s. 95.

3 Mahmut Sami Hâfız, *Tarihu’l-Mûsikâ ve’l-Gınâi’l-Arab*, s. 73-74, yy ty.

duyum olarak kendiliğinden hoş veya nâhoş olacaktır. Güçlü olduğunda kulağımız ondan dolayı ızdırab duyacaktır<sup>1</sup>.

Aynı zamanda İbn Sînâ'ya göre "ses kendi başına yeterli değildir; bir ses aynı perdede tekrar edilirse, çeşitsiz arzedilmiş olur ve müzikal kompozisyon olarak mûsikî teşekkül edemez."

İbn Sînâ bu bağlamda mûsikîyi -daha önce hiç rastlamadığımız bir şekilde- ayırma tâbî tutar; mûsikîde saf sestten de öte iki durum vardır:

1- Beste: İbn Sînâ, bunu "nizâm", "te'lif" olarak isimlendirir.

2- Güfte: İbn Sînâ bunu "hikâyât" olarak isimlendirir.

Beste, aslında işitme duyumuzdan da öte akıl (müdrîke, kuvve-i mümeyyize) gücümüze seslenir. Yani nizâm, mûsikînin şekli konumu; hikâyât ise mûsikî ile insan ve tabii özellikleri arasındaki "taklîdî durum" sayılabilir. İşte İbn Sînâ buna mûsikînin "anlamli durumu" (anlamli ses) demektedir.

"Canlılar arasında" sesin taklîdî ", ne mûsikînin cevherine bir anahtar ne de onun en hoş durumu olarak telakkî edilir." Bu görüş, Grek üstadlarından bir yerde bağımsızlığını ilan eden İbn Sînâ'nın farklı bir yönüdür<sup>2</sup>.

İbn Sînâ'ya göre "biz, sesin ses olarak niteliklerinden hoşlanırsınız; daha önemlisi, mûsikînin dışındaki tabii dünya ve insandaki âşinâ (tanıdık) niteliklerin mûsikîdeki (seste) aksinden hoşlanırsınız; yani, bizlerin seste hoşlandığı şeyler 3 tanedir:

1 Shehadi, s. 73; Korlaelçi, s. 348.

2 Shehadi, s. 77.

- a. Sesin, ses olarak nitelikleri,
- b. Mûsikînin anlamlı nitelikleriyle -insan- tabîi ameliyeler arasındaki benzerlikler,
- c. Müzikal bir kompozisyon içinde melodilerin organizasyonu.

Özetle ifade edecek olursak ses, duyum olarak değil, onun ruhumuzda bıraktığı fikrî ve kompozisyonda oynadığı rolü yargılayan müdrike yeteneğimize oranla, bize hoş veya nâhoş gelebilir. Yani müzikal kompozisyonları bize hoş gösteren şey, işitme gücümüz değil; o kompozisyondan çeşitli telkinler çıkaran müdrike yeteneğimizdir.” Dolayısıyla sesler arasındaki uyum, ahenkli melodiler ve düzenli ritim, rûhu derinden cezbeder. Kısaca buna “kişisel tatlar”da diyebiliriz. Kişinin bir düzen içerisinde olan seslerde âşık olduğu kompozisyon, sesleri hayal ettiren vuruşlarda veya onun mizaçlara olan yakınlığında gizlidir.

İbn Sînâ, “ses nasıl olmalı?” sorusuna şöyle cevap vermektedir: “Mûsikî, ses perdelerine olan gereksiniminden ayrı olarak; melodi-ritim ikilisine uygulayabileceğimiz ölçülü (falsosuz/temiz) ses aralıklarına da sahip olmalıdır. Sonuç olarak mûsikî, ne türde olursa olsun -sesin yapısı ve anlamlı karakterinin nitelikleri açısından- hiç olmazsa dinleyene haz vermelidir. Bir insanın çıkardığı “anlamlı ses”, aşka dâir veya yalnızlığı gidermek için olabilir. İnsanlar tabîi ki melodiler kompoze eder; fakat bir şarkı -fonksiyonu ne olursa olsun- bir kuş çağrısı değildir.” Burada İbn Sînâ açıkça insan-hayvan yaşamında sesin fonksiyonel önemini de ileri sürmektedir.

Aynı zamanda tabii ses ve müziksel ses, “sadâ”nın devamı olmalarına rağmen bunlar gerçekte, aynı sebebin birer parçasıdırlar ve anlamlı bir ses, canlıların yaşamında mûsikîden daha farklı bir rol oynar. Mûsikî (teğannî) ve anlamlı ses (konuşma) aynı zeminde oluşmaktadırlar. Fakat anlamlı ses,

yaşam mücadelesinde ve haberleşme için kullanılırken mûsikî, bu fonksiyonel rolünden tecrîd edilmiştir<sup>1</sup>.

Hayvanlarda da sesin mevcûdiyetini belirten İbn Sînâ, onların bir araya gelmesindeki sebep olarak; Allah'ın onlar arasında meydana getirdiği üreme nizâmını ileri sürer. Zira üreme çiftleşme ile, çiftleşme de birbirlerine yaklaşma ile temin edilmiştir. Devamlı olmayan bu yaklaşma, çiftleşmeden sonra ayrılan hayvanları; gerektiğinde irtibat kurabilmeleri, yardıma çağırma, birbirlerini anma, tehlikeye karşı uyarma vb. gibi ihtiyaçlar için Allah Teâlâ onlara vâsıta olarak sesi bahşetmiştir. “Canlılarda tabiatın kendilerine bahşettiği ses, haberleşme aracıdır. Canlılar bunu yaşam mücadelesi, çiftleşme vb. ihtiyaçlarında kullanırlar”. İbn Sînâ, burada; insan-hayvan birey ve türlerinin hayatta karşılaştıkları durumlarda ses sayesinde gerçekleşen iletişimin verimliliğine dâir fonksiyonel bir noktada durur. İnsanlarda ise bu fonksiyonun hayvanlardan daha öte bir rolü vardır. Zira bizler, içimizdekileri karşımızdakilere paylaşma ihtiyacıyla yönlendiriliyoruz. Paylaşma ve iletişimin bu türü yaşamı sınırlayan yalnızlığa gâlib gelmektedir. İbn Sînâ'ya göre gerek insan gerek hayvan, ferahlık anında kuvvetli bir hisle dolduğunda “seslenme” sayesinde bunu dışa vurur. Bundan dolayıdır ki, insanda hep sese yönelme arzusu vardır. İnsanlar farklı olarak; sesi kısma, yükseltme, alçatma, çabukluk vs. gibi sesi, daha işlevsel kılarak birçok amaçlarına uygun hale getirebilirler.

Bu bağlamda “seslerin taklidine” ayrı bir anlam yükleyen filozof, taklidin insana daha yakıştığını ve kişinin taklidden zevk alıp, aradığı şeyleri bu taklitte bulmanın keyfini yaşadığını ifade eder.

*Şifâ*'nın mûsikî kısmındaki girişin ana konusu olan ses (savt), daha çok insan-hayvan türleri tarafından “haberleşme”de kullanılan sesle sınırlandırılmıştır. İbn Sînâ burada; sallanan ağaçlar, titreyen volkanlar veya gök gürültüsünde yayılan sesler veya bunların canlılar üzerindeki etkileri hak-

---

<sup>1</sup> Shehadi, s. 66.

kında söz eder. O, bir psikolog gibi değil bir biyolog gibi konuşur. Burada onun bahsettiği ses, Aristo'nun da daha önce konu edindiği sestir. Sadâ olarak, sesin fonksiyonu ve natürel konumuna dâir onun yorumu aynı zamanda mûsikînin esasını açıklamak için bir vâsıtaadır.

Mûsikînin menşe'i (orijini) konusunda İbn Sînâ, mûsikî-gök cisimleri ilişkisini ileri süren müslüman Pythagoras'cılarının aksine bir yaklaşım içindedir. O, mûsikînin menşei için mistik bir açıklamadan çok natüralist bir izahı tercih eder. Spesifik noktalarda o, bu -anlamli sesi- insanlar ve hayvanların bazı şeyleri ifade etme ve birbirleri arasında iletişim kurmak amacıyla içgüdüsel olarak kullandıklarını ifade etmektedir. İbn Sînâ, bu içgüdüllü kaynağa, insan ve hayvanların süregelen tecrübeleri ve bu tecrübeleri sonucunda ulaştıkları memnuniyet veya memnuniyetsizlik durumlarının ifadelerinden daha geniş bir fonksiyon atfeder. Onun nazarında -genel olarak- anlamli ses ve mûsikî, hoşnutluk veya hoşnutsuzluğa karşı bir tepkidir. Hocası Fârâbî ile bu noktada ayrılır: Fârâbî mûsikîye, bilhassa bu içgüdüllü kaynaktan ziyade, bizzat menbâ' şeklinde doğrudan bir rota tayin eder. Fârâbî mûsikînin kederli-neşeli türlerinde hoş olan veya olmayan hayat tecrübelerinin anlamli sonuçları görülebilir. İbn Sînâ'ya göre aynı kaynak; genelde anlamli ses, özelde ise mûsikînin kaynağını açıklamak için kullanılabilirdi<sup>1</sup>.

İbn Sînâ özetle bu felsefî önsözde sesin -bilhassa anlamli sesin- hayvan ve insan yaşamındaki fonksiyonel özelliğini vurgulamaktadır. Hıfî, bu noktada İbn Sînâ'yı otorite olarak görmektedir. Zira İbn Sînâ bu hususuta; Charles Darwin (1809-1882), İngiliz düşünür Herbert Spencer (1820-1903) ve Carl Bücher (1847-1930) gibi mûsikîyi fonksiyonel bir dil olarak yorumlayan âlimlere rehberlik yapmaktadır. Darwin; mûsikînin hayatın genelliği içerisinde eriyip yok olduğunu ileri sürmektedir. Bununla birlikte mûsikîye, erkeklerde dişileri arzu ettirecek bir güzellik ve böylelikle türün gelişmesini sağlama gibi fonksiyonlar atfetmektedir. Spencer mûsikînin özel bir etkiye

---

<sup>1</sup> Shehadi, s. 72.

sâhip medenî bir dil olduğu görüşündedir. Bücher ise mûsikîyi, canlıların yaşamındaki yardımlaşmaya dayandırır. Meşhur mûsikî tarihçisi Curt Sachs, bu bilgilerin ışığında konuyu şu şekilde özetlemektedir: “Belki de bu düşünürler arasında Spencer’in “Mûsikînin başlangıçta ifadesel bir dil olduğu” şeklindeki görüşü hakikate en yakın olanıdır. Onun kastettiği dil, insanlar arasında bugün kullanılmakta olan dil değil; belli anlamları olan hayvânî seslerdir. İnsanlığın gelişim aşamalarında diyalog, karşılıklı anlaşma ve konuşma arzuları bu sesleri bugün geldiği modern diller seviyesine taşımıştır.”<sup>1</sup>

Bu düşünürlerin ulaştıkları fikri İbn Sînâ daha XI. yüzyılda kelimelere dökmüştür. İbn Sînâ bu hususu şöyle belirtmektedir: “Tabiat, cisimler üzerine vurulmuş ilâhî bir damgadır: Bir intizam içinde konumunu bu şekilde korur ve bir düzen üzeredir. Yaradılıştan beri hayvanlar türlerini üreme yoluyla korurlar. Üreme çiftleşme ile; çiftleşme ise, ancak karşılıklı yaklaşma ile süregelir. Hayvan çiftlerinin devamlı birbirlerinin yanında olmaları mümkün değildir. Farklı sebeplerden kaynaklanan ihtiyaçlarından dolayı dağılırlar ve yine aynı sebeplerden dolayı biraraya gelirler. Hayvan yuvadan ayrıldığında haberleşmek için bir aracı âlet (enstrüman) kullanır. Onlardan her biri eşlerinin yuvadan her uzaklaşmasında onlar hakkında bilgileri olur. Sonra bu, hayvanlar için diğer bazı durumlarda da rehber olmuştur: Birbirlerini yardıma çağırarak, hemcinsini ürkütüp-kaçırtmak vb. Hatta bu, hayvanların yuvadan uzaklaşan yavruları için geri çağrı olmuş veya herhangi bir tehlikeyi hemcinslerine bildirmek için kullanılmıştır. Bunlar sana, tecrübelere dayanarak söylediğim şeylerin ne kadar sağlam olduğunu gösterir.”

---

1 Aktaran, Ahmed Mahmud Hıfni, Zekeriya Yusuf'un tahkikine yazdığı girişten, s. 16.

### 3- MÛSİKÎ-ASTROLOJÎ

Bu kısımda İbn Sînâ'nın mûsikî nazariyâtına dâir görüşlerinin ayrıntılarına girmeden önce İbn Sînâ'yı diğer İslâm filozoflarından ayıran ve mûsikî-astroloji ilişkisine getirmiş olduğu yenilikçi fikrini işlemek yerinde olacaktır. Zira bu kanaat onun mûsikî düşüncesinin temelinde hâkim rol oynamaktadır:

İbn Sînâ, *Şifâ*'daki mûsikî kısmının girişinde şu ifadelere yer vermektedir: “Şimdi zaman, felsefenin riyâzî branşını bir neticeye bağlamak ve mûsikî ilminin geliştirilmiş bir özetini tertip etme zamanıdır. Burada gerekli olan -mûsikî- anlayışının bir parçası ve müteâkiben bazı kural-unsurlardır; biz bunlarla yetineceğiz. Konumuzu ileri derecede aritmetik bilgisi gerektiren sayısal-aritmetiksel kurallar ve neticeleriyle uzatmayacağız. Aynı zamanda gök cisimleri ile mûsikî aralıklarının oranları ve insan karakterleri arasındaki benzerliklere temas etmeyeceğiz. Zira bu, birbirinden ayırdedilemeyen ilimlerin yoludur ve asıl olanla, tesâdüfî olanı net bir hale getirmez. -Bununla uğraşanlar-, kendi bütünlüğü içerisinde, öğretici felsefe ve gerçeği arayış analizlerini başka türlü anlayan bir takım dikkatsiz kimselerce taklid edilmiş kadîm bir felsefenin insanlarıdır. Bu çılgınlık ancak taklidden ibârettir. Bu derece dikkatsizlik, eskiler tarafından yüce bir itibarla korunmuş ve nihâyet kritik edilemeyen bir kabûle uzanmıştır. Bu âdet, bir gerçeği saptırmıştır: Bu da, ince düşünce bloklarını eğip-bükten bir durumdur...Biz, gücümüz oranında bizzat gerçeği göstermeye ve geleneğin câzi-besine karşı koymaya çalışacağız. Bununla birlikte -dâimî olmasa da- çoğu zaman birini yanılgıdan korumak üzere şu ihtiyâtî temâyülü ve dikkati elden bırakmayacağız..”

Yukarıda zikri geçen “kadîm bir felsefeye inananlar” cümlesi ile Grek filozoflar, “kendi bütünlüğü içinde miras alınmış” cümlesi ile Kindî, “dik-

katsiz kimseler” ile İhvân-ı Safâ; “öğretici felsefe ve gerçeği dileyen analizler” ile Fârâbî kastedilmiştir<sup>1</sup>.

İbn Sînâ’nın kendine rehber aldığı Fârâbî, gök cisimlerinin müzikal veya anti-müzikal herhangi bir ses vermediğini ifade eder. Bu durum, semâvî ve dünyevî mûsikîler arasında herhangi bir benzerlik olduğuna dâir iddiaya imkan vermez. Bu bağlamda İbn Sînâ şöyle demektedir: “Gök cisimleri, kendi yörüngelerinde hızlı bir şekilde dönmeleri neticesinde bir müzik üretebilirler; ancak bu ve beşerî müzikal kompozisyonlar arasında olabilecek benzerlik, en iyi ihtimalle bizim mûsikîmizin nazariyâtına denk düşen” tesâdüfî bir uygunluktur. “İşte bu ekstra müzikal bağları karıştıranlar, açıklandığı üzere aslî olanla (mûsikî gerçeği) tesâdüfî olanı (müziksel oranların matematiksel oranlarla uygunluğu) şaşıranlardır. Burada tabîî ki aritmetiksel bağlantılar kurulabilir; Fakat bu, -bu bölüm sonunda da görüleceği üzere- mûsikî ile insan tabiatı özelliklerinin arasındaki benzerliklere de uygulamak için bir vâsıtaadır.” İbn Sînâ, konuya şöylece devam eder: “Şimdi birisi çıkıp tesâdüfî olanla, aslî olan belirtiler aracılığı ile mûsikî ilminde sınırları çizerse; bu durum, ekstra-müzikal bağlantılar ve kıyasılar yapmasına engel olmaz; bunlar hâlâ mümkündür..” Bundan dolayı İbn Sînâ, mûsikî ilminin özerkliğini ortaya koyarken, mevcûdiyeti ve imkânları dâhilinde böylesi ekstra-müzikal bağlantılarının, mûsikînin elzem olan mâhiyetinin kavranmasında bize rehber olamayacağını beyan etmektedir. Görebildiğimiz kadarıyla o, mûsikî ile insan tabiatı arasında benzerlikten bahsetmektedir; fakat bu benzerlik, ne mûsikînin mahiyetinin odak noktasına ne de bizim mûsikî dinlemekten aldığımız lezzetin kaynağına yöneliktir.

---

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

## B- MÛSİKÎ NAZARİYÂTI

### 1- SES ve SESİN TİZLİK-PESTLİĞİ

İbn Sînâ, *Şifâ*'da "nota" kavramını "nağme" kelimesi ile ve on iki esas nağme olarak tesbit etmiştir. Bunlardan bazılarını Farsça isimler vermiştir. Zamanın geçmesiyle birlikte parmak adlarıyla anılan bu eski nağmeler hayâli isimlerle bilinir bir hale gelmiştir; ve bunlara zorlaştırmadan daha çok tabii diğer nağmeler eklenmiştir. Bilhassa "İsfahan" ve "Selmekî"yi *Şifâ*'dan öğreniyoruz. Eserde nağmeler cins adıyla anılarak "cemââtî"-meşhûra" olarak isimlendirilmiştir. Safiyyüddin zamanında da bu ana nağmelere makam adı verilmiş ve altı nağmeye "evâzât" denmiştir<sup>1</sup>.

İbn Sînâ mûsikî felsefesini ve sesin menşeyini anlattığı girişten sonra ilk bölümde ele aldığı konu mûsikînin tanımı; ses ve sesin tizlik-pestliğinin nedenleridir.

Ona göre mûsikî, "uyumlu olup-olmadıkları açısından seslerin ve içiçe girmiş zamanların hallerini bir melodinin nasıl bestelendiğinin bilinmesi açısından araştıran riyâzî bir ilimdir". Bu tarife göre, mûsikînin iki ana branşı vardır:

1- Sesin halleri: Bu kısım "te'lif"de denilen kompozisyon, yani besleme hâdisesidir.

2- Zamanın halleri: "İçiçe geçmiş zamanlar" ifadesiyle kastedilen şey, "îkâ' ilmi"dir; yani ritimdir.

İbn Sînâ bu iki ilmin gerek açıklanmasında ve gerekse kullanılmasında diğer ilimlerin ilke ve prensiplerinin de geçerli olduğunu belirtmektedir. Diğer ilimlerden kastettiği şey; matematik, fizik ve geometridir. Bilhassa aralıkların hesaplanmalarında matematikten istifade edileceğini açık-

---

<sup>1</sup> Farmer, *Historical Facts for the Arabian an Musical Influence*, New York 1970, s. 331-332.

layan İbn Sînâ, bu konunun teferruatı için *Kitâbü'l-Bürhân* isimli eserine müracaat edilmesini ister.

Müellif, sesleri birinci olarak “cehâre” (forte, güçlü) ve “hifâfe” (piano, hafif) şeklinde ikiye ayırmaktadır. Ona göre sesin güçlü veya hafif olması; seslerin aralıklara olan uyumsuzluklarından kaynaklanmaktadır.

İkinci olarak sesleri, “tiz sesler” (ince) ve “pest sesler” (kalın) olarak ikiye ayırmaktadır. Ona göre seslerin pest ve tiz olması, seslerin aralıklarla olan uyumlarındanadır.

Tizliğe sebep olan faktörler şunlardır: Sesi taşıyan hava dalgaları parçalarının bir düzen içinde olması; yüzeyin teması, gücü ve sıklığı. Aynı zamanda sarf edilen gücün sertliği ve kısalığı. Eğer hava safsa darlığı ve yine havanın saf olması halinde ses çıkış yerinin ona yakınlığı.

Pestliğe sebep olan faktörler de, tizlik sebeplerinin tam aksidir. Zira pestlik ve tizlik arasında ters orantı vardır. Tizlik, pestlik eksildikçe artar; pestlik ise, tizlik eksildikçe artar. Özetle artırma pest seslerin, eksiltme ise tiz seslerin oluşum sebebidir. Mesela bir telin uzunluğu ne kadar artarsa, aynı oranda sesi pest yönünde artar; ne kadar kısalırsa aynı oranda sesi tiz yönünde artar.

Konuyu tizlik ve pestlikle ilgili örnekler vererek genişleten İbn Sînâ, “tiz olan pest değildir; zira pest ses, tizden daha pesttir ve tiz olarak eksik olmayı gerektirir. Çünkü pestliğin eksikliği, tizliktir” şeklinde açık bir ifadeyle tamamlamıştır.

Konuları düzenli ve okuyucunun kolayca anlayacağı şekilde düzenleyen müellif, bu konunun sonunda sonraki bahislerin ana terimlerini açıklamıştır. Bu terimlerden birkaçı ve tanımları şöyledir:

Nağme (Nota, ses): Özel bir zamana ait olan ses; nota, perde, ses.

Bu'd (Aralık): Çoğulu “eb'âd”dır. Bitişik iki nağme birliğine veya o ikisi arasındaki nağmeye aralık denir.

Cins (Çeşni): Nağmelerin bir araya gelmeleriyle oluşan özel dörtlü ve beşliler.

Cem' (Dizi): Birden fazla cinsi içinde bulunduran özel birliklerdir.

Telhîn (Kompozisyon): Dizi olarak ortaya konan seslerin; makbûl oranlar üzere bir düzen, geçiş ve ritim üzere gerçekleştirilmesidir.

## 2- ARALIKLAR

Sesin esas kavramlarından biri olan aralık, iki ses arasındaki mesafedir. Bir melodi içinde ardarda gelen iki sesin tiz veya pest farklarına aralık denmektedir. İbn Sînâ aralık konusuna “farklılık” kavramıyla açıklık getirmeye çalışmaktadır. Ona göre kompozisyon ancak herhangi bir şekilde farklılık arzeden sesler arasında cereyan eder. Kompozisyonu ise birbirleri arasında farklılık olan sesler oluşturmaktadır.

İbn Sînâ, tarif edilebilmelerinden dolayı aralıkları matematiksel oranlarla ifade etmiş ve ses uyumundaki rölatif derecelerine göre sıralamıştır.

İbn Sînâ'ya göre bütün sesler arasında çift veya yarım oranlar mevcuttur. Uyumlu iki ses daima sayısal bir oran içindedir. O, aralıkları ikiye ayırır:

1- Uyumlu Aralıklar: Aralarında sayısal oran olan sesler, uyumludur; dolayısıyla aralıkları da uyumlu olur. Meselâ, iki ses arasındaki oran  $8/4$  olsun. Aradaki fark 4'tür ve bu iki rakam arasında 1.5 oranı vardır ve uyumludur.

2- Uyumsuz Aralıklar: Aralarında herhangi bir sayısal oran bulunmayan ses aralıkları uyumsuzdur. Meselâ, iki ses arasındaki oran  $7/11$  olsun. Burada 11, 7'den  $4/7$  oranında fazladır. 7 ile  $4/7$  arasında herhangi bir oran yoktur. Bu durumda bu aralık uyumsuz olur.

Uyumlu ses aralıklarının farklı oranları vardır:

1- Bîlfiil uyum benzerliği: Bu iki sayı arasında 1,5 oranı olan benzerliktir; 8 ve 4 arasındaki oran gibi.

2- Bilkuvve uyum benzerliği: Buna karesiyle benzerlik veya birleşik kesir oranı da denir. Kuvvetin manası, asilen birşeyin kendi katını vermesidir; 6 ve 4 arasındaki oran gibi. Zira iki rakam arasındaki fark 2'dir ve 2'nin karesi bize 4'ü verir. Bu kısma "çoklu katlar oranı" da denir.

İbn Sînâ bu konuda daha teferruatlı bilgi için *Kitâbü'l-Levâhık* isimli eserine müracaat edilmesini işaret etmektedir.

Filozofumuz uyumlu aralıkları "birinci sınıf (asılî)" ve "ikinci sınıf (bedelî)" olmak üzere ikiye ayırmaktadır:

I- Birinci Sınıf (Asılî) Aralıklar: İki ses arasındaki uyum, şiddet ve kuvvet açısından biri diğerinin yerini tutacak şekilde olur. Bu durumda herhangi bir melodi içerisinde aralıklardan biri atılıp diğeri onun yerine kullanılabilir ve melodi bozulmaz. Düzeni de bozulmaz; ses sanki tekrar edilen ses, aralık sanki tekrar edilen bir aralıktır. İşte bu bu uyum, asılî uyumdur. Bunlar da kendi arasında üçe ayrılır:

a- Büyük Aralıklar (Homofonik): Bunlar oktav aralığıdır. İki sesden birinin, diğerinin katı (oktavı) olduğu aralık "ellezî bi'l-küll" olarak adlandırılır.

b- Orta Aralıklar (Senfonik): Bunlar sesler arasında büyük kesir farklılıkları doğuran aralıklardır. Beşli ve dörtlü aralıkları bu gruptandır. Burada İbn Sînâ beşli aralığı  $2/3$ , dörtlü aralığı da  $4/3$  oranıyla ifade etmektedir.

c- Küçük aralıklar: "Karma"da denebilen bu aralıklar dörtlünün altında olan aralıklardır.  $1 + 5/4$ 'den başlayıp aşağı doğru inen kesirler şeklindedir. İbn Sînâ bunları "lâhniyyât" diye isimlendirir.

Bu arada İbn Sînâ sesler arasında oluşan aralıkların ayırtedilebilmesi konusuna ışık tutmaktadır. Ona göre "farklılığın fark edilmesi, duyunun

küçüklük ve azlığı ayırdedebilmesi” demektir. Gerçekten müzik daha güzelin arandığı bir ameliyye olduğuna göre müzisyenin bu aralıkların sayı ve oranlarını bilmesi gerekmektedir. Zira müzikal kompozisyon bu aralık oranları üzerine kurulmaktadır.

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

“Karma” dediğimiz küçük aralıklar da kendi aralarında üçe ayrılır: tadır:

1- Küçük Büyükler: Bunlar  $1 + 1/4$  oranıyla başlar ve  $1 + 1/13$  oranıyla sona erer. 10 tane küçük büyük aralık vardır.

2- Küçük Ortalar: Bunlar  $1 + 1/14$  oranıyla başlar ve  $1 + 1/28$  oranıyla sona erer. 5 tane küçük orta aralık vardır.

3- Küçük Küçükler: Bunlar  $1 + 1/29$  oranıyla başlar ve  $1 + 1/33$  oranıyla sona erer. 5 tane küçük küçük aralık vardır.

İbn Sînâ'ya göre,  $1 + 1/33$  oranından daha küçük oranları kulak ayıredemez ve bu aralıklarla ilgilenemez<sup>1</sup>.

İbn Sînâ burada bazı aralık oranları ve bunların tariflerini vermektedir:

1- Bu'du'l-müttefek (Uyumlu Aralık): Bu, “ellezî bi'l-küll” yani oktav aralığıdır;  $42/2$  oranındadır.

2- Bu'du'l-müteşâbih (Benzer Aralık): Dörtlü ve beşli aralığın ortak adıdır. Dörtlü  $4/3$ , beşli ise  $2/3$  oranındadır.

3- Tanîni: Bugün 9 komalık tam bir ses aralığını ifade eden ve  $9/8$  şeklinde orana sahip olan tanîniyi İbn Sînâ da aynı oranla tanımlamaktadır.

4- Fadla: Bu da yarım tanînidir.

---

<sup>1</sup> Korlaelçi, s. 352.

5- Bakiyye: Bazı yerlerde “el-Bâkî” şeklinde yazılan bakiyye aralığı,

6- İrhâ: Çeyrek tanîni oranı ve aralığıdır.

II- İkinci Sınıf Uyumlu (Bedelî) Aralıklar: Bedelî Aralıklar da diyebileceğimiz ikinci sınıf aralıklar, aralığın iki sesinden birinin oktavı aralığını aşması veya bu aralığa ulaşamamasıdır. İki ses arasında hissedilir bir uyum vardır. Meselâ 8’in 4’ün yerine; 6’nın 3’ün yerine geçmesi gibi. Yani 8/6, 4/3 arasındaki uyum gibi.

Bu bedelî aralıklar kendi aralarında Zâid (oktavı aşan) ve Nâkıs (oktava erişemeyen) şeklinde ikiye ayrılmaktadır. İbn Sînâ bunlar için birer tablo oluşturmuştur:

Çift ve tek sayı oranları				Pay ve payda arasında 2 sayı fark olan oranlar			
17 ile başlayan tek sayılar	8 ile başlayan sayılar	5 ile başlayan tek sayılar	2 ile başlayan sayılar	Oktav ve 2+2/5 oranı 12’nin katları olan sayılar	5’in katları olan sayılar	Oktav ve 2+2/3 oranı 8’in katları olan sayılar	3’ün katları olan sayılar
17	8	5	2	12	5	8	3
19	9	7	3	24	10	16	6
21	10	90	4	36	15	24	9
23	11	11	5	48	20	32	12
25	12	13	6	60	25	40	15
27	13	15	7	72	30	48	18

Doğal sayılar		Pay ve payda arasında 1 sayı fark olan oranlar	
5 ile başlayan doğal sayılar	3 ile başlayan doğal sayılar	8 ile başlayan tek sayılar	5 ile başlayan ve dörder artan sayılar
5	3	8	5
7	4	12	7
9	5	16	9
11	6	20	11
13	7	24	13
		28	15

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

İbn Sînâ aralıklarla ilgili olarak makâlede sırasıyla şu dört konudan bahseder:

- 1- Aralıkların birleşmesi,
- 2- Aralıkların ayrılması,
- 3- Aralıkların tad'ifi (ikiye katlanması),
- 4- Aralıkların tensîfi (yarıya bölünmesi).

Şimdi sırasıyla bu konuları ve İbn Sînâ'nın bu konularda yaptığı değerlendirmeleri sunalım:

1- Aralıkların birleşmesi: Bir aralığın birleşmesi, birleşecek aralığın seslerinden birinin diğer aralıklar -ister tiz ister pest taraftan- ortak olması demektir.

Meselâ birleşme pest taraftan olursa iki tarafın oranı o sesle bir araya gelir. Elimizde bir dörtlü aralık ve bu aralığın iki sesinden birinin sayısı 8, diğeri 6 olsun. 8 olan sese 9'u ekleriz ve aralık 9/8 oranında tanîni aralığıyla birleşmiş olur. Aralıklar ve sayıları da şöylece şekillenir:

6      8      9

Birleşmenin tiz taraftan olması ise, dörtlünün 12/9 oranında olmasıdır. Burada 8, 9'a eklenir ve sayılar şöyle tertiblenir:

8      9      12

İbn Sînâ burada güzel bir örnek daha vermektedir. Meselâ 4/3 oranındaki dörtlüye, 9/8 oranındaki tanîni aralığını eklemeye çalışalım. Öncelikle en pest seslerin sayılarını çarpalım ve en büyük tiz sesi bulalım:

$$4 \times 9 = 36$$

Sonra en tiz seslerin sayılarını çarparak en küçük tizi bulalım:

$$3 \times 8 = 24$$

Demek ki birleşecek aralığımızın tavan sayısı 36, taban sayısı 24 olacak. Vâsıta yani orta sesi bulmak için de, birleştirilenin en pestiyle birleşenin en tizini çarparak buluruz:

$$4 \times 8 = 32$$

O halde dörtlü aralığına tanîni aralığı eklediğimiz zaman karşımıza şu sayılar çıkar:

$$24 \quad 32 \quad 36$$

2- Aralıkların ayrılması: Aralıkların ayrılması, birleşmelerinin tam aksi şekilde cereyan eder. Yani en büyük aralığın en büyük iki sesinden birini ortak kılmamız ve en küçük aralık ilişkisi üzerine sesi ona eklememizdir.

3- Aralıkların tad'îfi (ikiye katlanması): Aralıkların tad'îfi, kısaca iki ses arasındaki oranın diğer iki ses arasındaki oran olmasıdır. Yani aralığın iki sesinden birine, iki eşit aralık arasında onu ortak kılan diğer bir ses eklemektir. Şöyle ki; iki aralıktan biri tanîni olursa diğeri de tanîni olur veya beşliyse diğeri de beşli olur.

Meselâ, beşli aralığı ikiye katlayalım: Beşli aralığın oranı olan  $2/3$ 'ün karelerini alırsak sonuç  $4/9$  olur. Bu sayıları  $2/3$  yapabiliriz. Bu iki sayının çarpımı sonucunun karekökünü alarak vâsıtayı elde ederiz:

$$4 \times 9 = 36$$

$$\sqrt{36} = 6$$

O halde sayıları şöyle tertib edebiliriz:

$$4 \quad 6 \quad 9$$

Aralıkların tad'îfi işlemini dörtlüye uyguladığımızda dörtlünün  $1 + 7/9$ , tanînin tad'îfi ise  $1 + 17/64$  oranı şeklindedir.

4- Aralıkların tensîfi (ikiye bölünmesi):

Aralıkların ikiye bölünmesi, ikiye katlamanın aksi üzeredir. Tensîf, aralığın eşit iki aralığa bölünmesidir. Ne var ki ikiye bölünme işlemi ancak

kökü alınabilen iki sayıyla gerçekleşir. Bunlardan biri çarpılan, diğeri kökü alınan ve kökü de vâsita yapılır. Zira iki sayı da kökü alınamayan sayı olduğunda elde edeceğimiz vâsitanın ikâsı mümkün değildir.

Meselâ tanîni aralığını ikiye bölelim.  $9/8$  oranındaki sayıları 2 ile çarparsak 18 ve 16 sayılarını elde ederiz. Bu iki sayı arasındaki fark 2'dir. Bunun yarısını alır ve 16'ya ekler ve 18'den çıkarırsak sayısal vâsitayı ikiye bölmüş olur ve  $1 + 1/17$  oranını elde etmiş oluruz. Demek ki tanîni aralığın tensîfi,  $1 + 1/17$  oranıdır.

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

### 3- CİNS (ÇEŞNİ)

İbn Sînâ eserinin 3. Makâlesi'nin tamamını cins ve cinslerin türlerine ayırmıştır. İbn Sînâ cinsi "içinde 3 aralık bulunduran dörtlü" şeklinde tarif etmektedir. Bugünkü anlamıyla "çeşni"de diyebileceğimiz cinslerin içinde bulunan aralıklar "lahnî" yani sesli aralıklardır. İbn Sînâ aralıkları 3 kısma ayırmıştır:

- 1- Büyük aralıklar: 1 oktavlık dizi aralığı,
- 2- Orta aralıklar: Dörtlü ve Beşli aralıklar,
- 3- Küçük aralıklar: Dörtlü aralığından küçük aralıklar.

İbn Sînâ'nın orta aralıklar kısmında cinsler dörtlü ve beşli aralıklarıdır. O dörtlü aralığını  $4/3$  oranıyla göstermiş ve beşliyi "dörtlüye bir tanîni aralığının eklenmesiyle oluşur" şeklinde tarif etmiştir.

Genel olarak mûsikîde bilhassa kişisel lezzete önem veren İbn Sînâ, cinsler ve cinsleri oluşturan aralıkların da tatlı sesler olması gerektiğini vur-

gular. Bu lezzet, sadece ses ve aralıkların uyumlarıyla elde edilmez. Oranların matematiksel uyumları belki kendi konumlarında mükemmel olabilir ama kişisel tatlara ulaşma konusunda bu yeterli değildir. Bu kişisel tatlara ulaşmak için bazı küçük işlemler yapılması gerekmektedir. Bunları madde-ler halinde şöylece özetleyebiliriz:

1-Cinsleri oluşturan aralıkların taktî'e müsait olmaları gerekir,

2-Genelde kişi mu'tedil (orta) aralıklardan hoşlanır,

3-Küçük aralıkların sık kullanılıp peşpeşe getirilmesi melodiyi bayagılaştırır; bundan dolayı az kullanılması gerekir,

4-Büyük aralıkları az kullanmak gerekir; zira onların icrâsı saza ve sese zor gelebilir,

5-Sesler arası geçişler, yakın seslere veya uzak seslere geçiş şeklinde olmaz. Zira yanındaki sese geçiş tembelliktir ve düşüncesizliğin eseridir. Uzaktakine geçiş ise aşırıktır ve meşakkatten başka bir şey değildir. Bu konuda mutedil olmak ve mutedil geçişleri kullanmak en güzeldir.

İbn Sînâ gerek bu konuda gerekse diğer konularda yeri geldikçe oktav aralıklarının kullanımının güzelliğinden bahsetmektedir. Oktav aralığını kullanmak, enstrüman egzersizlerinde -bilhassa kanunda- "çift el" (arabesk) çalışma olarak isimlendirilmektedir. Yani bir el alt seste ikinci el oktav sesinde olarak aynı sesleri aynı anda icrâ etmektir. İbn Sînâ'nın bu yorumları Arap mûsikîsinin vazgeçilmez unsuru, hatta ayırdedici özelliği olan bu icrânın o dönemde de kullanıldığı düşüncesini pekiştirmektedir.

3. Makâlenin bu I. Bölümü'nün sonunda İbn Sînâ günümüzde de aynı şekilde Türk mûsikî nazariyâtında kullandığımız oktavlar ve içinde bulunan aralıkları vermektedir:

Dörtlü: İçinde üç aralık bulundurur ve dört sestten oluşur.

Beşli: Dörtlüye bir tanîni aralığının eklenmesiyle oluşur.

Bir Oktavlık Dizi: İçinde iki dörtlü ve bir tanîni bulunduran dizidir. Bunu bir dörtlü ve bir beşli şeklinde de tanımlamak mümkündür.

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

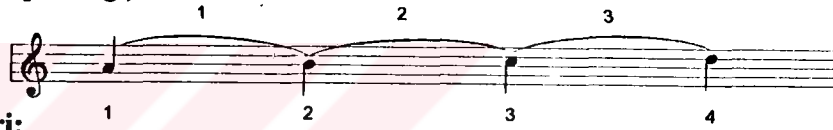
İbn Sînâ burada dörtlü ve dörtlüyü oluşturan -natürel- sesleri ud üzerinde de göstermektedir. Herhangi bir tel üzerinde bu dört ses şu baskılarla çıkar:

1- Telin boş hali,

2- İşaret parmağı baskısı,

3- Orta parmak (veya yüzük parmağı) baskısı,

4- Serçe parmağı baskısı:



**Cinslerin Sayısı ve Türleri:**

İbn Sînâ cinslerin 3 tane olduğu hususunda görüşbirliği olduğunu ifade etmektedir:

1- Kavî cinsler (Güçlü)

2- Mu'tedil cinsler (Orta, ılımlı); bu cinslere "Râsime" de denir.

3- Rahve cinsler (Zayıf); bu cinsler de kendi içinde ikiye ayrılmaktadır:

a) Mülevven (Renkli) cinsler; bunlar kromatik cinslerdir.

b) Te'lifiyye (Komposal) cinsler; bunlar enarmonik cinslerdir.

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

burada konuya bir psikolog gibi yaklaşmakta ve mûsikînin insan psikolojisi üzerindeki etkisinden söz etmektedir.

İbn Sînâ bulunduğu bölgede daha çok kavî cinslerin kullanıldığını; râsim ve mülevven cinslerin kullanılmadığını, hatta bunları icrâ edenlerin küçümsendiğini bildirmektedir. Bundan dolayı kendisi de râsim ve mülevven cinslerin teferruatına girmez. İbn Sînâ râsim cinsi şöyle tarif eder: “Râsim cins, bir dörtlüde bulunan 3 aralıktan birinin, diğer ikisinin toplamından küçük olduğu cinsdir.” Mülevven ise: “bu aralığın diğer ikisinden küçük olmadığı -fazla olduğu- cinsdir.”

Şimdi İbn Sînâ’nın sırasıyla bildirdiği kavî ve leyyin cinslerin aralık oranlarını verelim:

A- Kavî Cinsler:

$$\begin{array}{cccc} 8/7 & 8/7 & 49/48 & \\ 1-64 & 56 & 49 & 48 \\ \frac{8}{7} \times \frac{8}{7} \times \frac{49}{48} = \frac{4}{3} (231,17 + 231,17 + 35,70 = 498,04 \text{ Sent}) \end{array}$$

$$\begin{array}{cccc} 9/8 & 8/7 & 28/27 & \\ 2-36 & 32 & 28 & 27 \\ \frac{9}{8} \times \frac{8}{7} \times \frac{28}{27} = \frac{4}{3} (203,91 + 231,17 + 62,96 = 498,04 \text{ Sent}) \end{array}$$

$$\begin{array}{cccc}
 8/7 & 10/9 & 21/20 & \\
 3- 80 & 73 & 63 & 60 \\
 \frac{8}{7} \times \frac{10}{9} \times \frac{21}{20} = \frac{4}{3} (231,17 + 182,40 + 84,47 = 498,04 \text{ Sent})
 \end{array}$$

$$\begin{array}{cccc}
 8/7 & 14/13 & 13/12 & \\
 4- 16 & 14 & 13 & 12 \\
 \frac{8}{7} \times \frac{14}{13} \times \frac{13}{12} = \frac{4}{3} (231,17 + 128,30 + 138,57 = 498,04 \text{ Sent})
 \end{array}$$

$$\begin{array}{cccc}
 9/8 & 9/8 & 256/243 & \\
 5- 324 & 288 & 256 & 243 \\
 \frac{9}{8} \times \frac{9}{8} \times \frac{256}{243} = \frac{4}{3} (203,91 + 203,91 + 90,22 = 498,04 \text{ Sent})
 \end{array}$$

$$\begin{array}{cccc}
 10/9 & 9/8 & 16/15 & \\
 6- 20 & 18 & 16 & 15 \\
 \frac{10}{9} \times \frac{9}{8} \times \frac{16}{15} = \frac{4}{3} (182,40 + 203,91 + 111,73 = 498,04 \text{ Sent})
 \end{array}$$

$$\begin{array}{cccc}
 13/12 & 9/8 & 384/351 & \\
 7- 468 & 432 & 384 & 351 \\
 \frac{13}{12} \times \frac{9}{8} \times \frac{128}{117} = \frac{4}{3} (138,57 + 203,91 + 155,56 = 498,04 \text{ Sent})
 \end{array}$$

$$\begin{array}{cccc}
 9/8 & 14/13 & 208/189 & \\
 8- 252 & 224 & 208 & 189 \\
 \frac{9}{8} \times \frac{14}{13} \times \frac{208}{189} = \frac{4}{3} (203,91 + 128,30 + 165,84 = 498,04 \text{ Sent})
 \end{array}$$

B- Leyyin Cinsler:

16/15    15/14    7/6

1- 16    15    14    12

$$\frac{16}{15} \times \frac{15}{14} \times \frac{7}{6} = \frac{4}{3} (111,73 + 119,44 + 266,87 = 498,04 \text{ Sent})$$

7/6    12/11    22/21

2- 28    24    22    21

$$\frac{7}{6} \times \frac{12}{11} \times \frac{22}{21} = \frac{4}{3} (266,87 + 150,64 + 80,54 = 498,04 \text{ Sent})$$

10/9    36/35    7/6

3- 40    36    35    30

$$\frac{10}{9} \times \frac{36}{35} \times \frac{7}{6} = \frac{4}{3} (182,40 + 48,77 + 266,87 = 498,04 \text{ Sent})$$

20/19    19/18    6/5

4- 20    19    18    15

$$\frac{20}{19} \times \frac{19}{18} \times \frac{6}{5} = \frac{4}{3} (88,80 + 93,60 + 315,64 = 498,04 \text{ Sent})$$

6/5    15/14    28/27

5- 36    30    28    27

$$\frac{6}{5} \times \frac{15}{14} \times \frac{28}{27} = \frac{4}{3} (315,64 + 119,44 + 62,96 = 498,04 \text{ Sent})$$

6/5    25/24    16/15

6- 60    50    48    45

$$\frac{6}{5} \times \frac{25}{24} \times \frac{16}{15} = \frac{4}{3} (315,64 + 70,67 + 113,73 = 498,04 \text{ Sent})$$

$$\begin{array}{cccc} 5/4 & 32/31 & 31/30 & \\ 7-40 & 32 & 31 & 30 \end{array}$$

$$\frac{5}{4} \times \frac{32}{31} \times \frac{31}{30} = \frac{4}{3} (386,31 + 54,96 + 56,77 = 498,04 \text{ Sent})$$

$$\begin{array}{cccc} 40/39 & 26/25 & 5/4 & \\ 8-80 & 78 & 75 & 60 \end{array}$$

$$\frac{40}{39} \times \frac{26}{25} \times \frac{5}{4} = \frac{4}{3} (43,83 + 67,90 + 386,31 = 498,04 \text{ Sent})$$

$$\begin{array}{cccc} 36/35 & 5/4 & 28/27 & \\ 9-36 & 35 & 28 & 27 \end{array}$$

$$\frac{36}{35} \times \frac{5}{4} \times \frac{28}{27} = \frac{4}{3} (48,77 + 386,31 + 62,96 = 498,04 \text{ Sent})$$

İbn Sînâ bütün bu cinslerin uyumlu olduklarını ve her birinin üçer türevi bulunduğunu bildirir. Ona göre toplam 48 adet cins vardır.

Burada kökü eski Greklere kadar uzanan bir çok ayrıntı vardır. Kavî cinsleri oluşturan ilk gruptaki tetrakortlarda iki küçük aralık toplamı diğer aralıktan daha büyüktür. Şöyle ki:

$$1. \text{Cinsde} (231,17 + 231,17 + 35,70 = 498,04 \text{ Sent})$$

$$231,17 + 35,70 > 231,17 \text{ Sent}$$

$$2. \text{Cinsde} (203,91 + 231,17 + 62,96 = 498,04 \text{ Sent})$$

$$203,91 + 62,96 > 231,17 \text{ Sent}$$

$$3. \text{Cinsde} (231,17 + 182,40 + 84,47 = 498,04 \text{ Sent})$$

$$182,40 + 84,47 > 231,17 \text{ Sent}$$

$$4. \text{Cinsde} (231,17 + 128,30 + 138,57 = 498,04 \text{ Sent})$$

$$138,57 + 128,30 > 231,17 \text{ Sent}$$

$$5. \text{Cinsde} (203,91 + 203,91 + 90,22 = 498,04 \text{ Sent})$$

$$203,91 + 90,22 > 203,91 \text{ Sent olup;}$$

$$6.\text{Cinsde}(182,40 + 203,91 + 111,73 = 498,04 \text{ Sent})$$

$$7.\text{Cinsde}(138,57 + 203,91 + 155,56 = 498,04 \text{ Sent})$$

8.Cinsde(203,91+128,30+165,84 = 498,04 Sent)'de de aynı özelliği görmek mümkündür.

Leyyin Cinsleri oluşturan aşağıdaki grupta ise tetrakorttaki iki küçük aralığın toplamı en büyük diğer aralıktan daha küçüktür.

$$1. \text{Cins}(111,73 + 119,44 + 266,87 = 498,04 \text{ Sent})$$

$$111,73 + 119,44 < 266,87 \text{ Sent'tir.}$$

$$2. \text{Cins}(266,87 + 150,64 + 80,54 = 498,04 \text{ Sent})$$

$$3. \text{Cins}(182,40 + 48,77 + 266,87 = 498,04 \text{ Sent})$$

$$4. \text{Cins}(88,80 + 93,60 + 315,64 = 498,04 \text{ Sent})$$

$$5. \text{Cins}(315,64 + 119,44 + 62,96 = 498,04 \text{ Sent})$$

$$6. \text{Cins}(315,64 + 70,67 + 113,73 = 498,04 \text{ Sent})$$

$$7. \text{Cins}(386,31 + 54,96 + 56,77 = 498,04 \text{ Sent})$$

$$8. \text{Cins}(43,83 + 67,90 + 386,31 = 498,04 \text{ Sent})$$

$$9. \text{Cins}(48,77 + 386,31 + 62,96 = 498,04 \text{ Sent})$$

Şeklindedir ve diğer cinslerde de durum aynıdır.

Euclid, Aristoxenes, Ptolemy, Boethius başta olmak üzere bir çok eski Grek ve Lâtin yazarlarında bu bağlantı mevcuttur. Fârâbî ve İbn Sînâ'da da aynı şeyleri görmek mümkündür.

İkinci bir dikkat çeken nokta İbn Sînâ'nın bütün cinslerde mümkün olduğunca küçük tamsayılardan oluşan süperpartiküler aralıklara itibar etmesidir. İbn Sînâ 5/4, 6/5, 7/8, 8/7, 9/8, 10/9, 12/11, 14/13, 15/14 ... gibi eski Grek epimorik oranlarını sık sık kullanmaktadır. Boethius'da bu ara-

lıklardan övgüyle söz etmektedir. Ortaçağ İslam dünyası mûsikî yazarları “misl ve cüz” adını verdikleri bu aralıkları diğerlerine üstün saymışlardır. Sadece 208/189, 128/117 ve 256/243 gibi birkaç aralık dışında bütün cinsler süperpartiküler değerlerden oluşmaktadır. 256/243 gibi aralıklar da diğer iki epimorik aralığın toplamı, tam dörtlü olan 4/3 değerinden çıkarılınca geriye kalan aralıklar; bakiyye ve limmadır<sup>1</sup>.

#### 4- CEM' (DİZİ)

Basit olarak “notaların birden fazla cinsi içine alacak şekilde kümelmesi” diye tanımlanan diziyi İbn Sînâ; “daha çok sesli aralıklara sahip olan dizi” şeklinde tarif etmiştir. Ona göre dizinin özellikleri; rûhen hissedilir, enstrümanda çalınabilir, üzerinde işlem yapılabilecek seviyede olmalıdır. İbn Sînâ’da dizi “var olan tüm sesler değil, yukarıda özellikleri sayılan seslerin bir araya gelmiş halidir”. Zira bu seslerin enstrümanlarda belirli perdeleri, yani baskı yerleri vardır.

İbn Sînâ’nın mûsikî dizisi 15 sesle kuşatılmış 14 aralıktan ibarettir. Bugün “iki oktavlık dizi” diye tanımladığımız bu diziyi İbn Sînâ “bilfiil tam dizi” demektedir. Ona göre “bilkuvve tam dizi” adını verdiği dizi ise, bilfiil tam dizinin yerini alabilen, ses ve aralıkları karşılıklı olarak birbirinin yerini alan dizidir.



#### Bilfiil Tam Dizi

<sup>1</sup> Cihat Can, “Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Aralık Ölçüm Birimi Olarak Koma ve A. J. Ellis Senti”, *Gazi Sanat Dergisi*, Sayı 2, Ankara, 2001; Not: Cinslerdeki cent oranlarının hesaplamasında yardımlarını esirgemeyen sn. Prof. Dr. Cihat Can Bey’e teşekkür ederim.

Diziler, cinsler açısından ikiye ayrılır:

1- İki oktavda bulunan 2 tanîni ve 4 cins; cinsleri, aralıkları ve bu iki tanîni tek bir düzen, yerleşme ve bölünme üzereyse bu dizilere “gayr-i müstahîle” (mümkün) ve “gayr-ı mütegayyire” (değişmez) denir.

2- İki oktavda bulunan cinsler çeşitlilik arz eder veya farklı konumlarda olurlarsa dizi, “müstahîl” (imkansız) ve “mütegayyire” (değişken) diye isimlendirilir.

İbn Sînâ dizilerin tanîni yönünden de ayrı bir sınıflamasını yapar:

1- Munfasıl (Ayrık) dizi: Tanîni’nin tiz iki cinsin iki cinsi ile pest iki cinsin ikinci cinsini ayırarak iki oktav arasında gerçekleşmektedir.

2- Muttasıl (Bileşik) dizi: Tanîni’nin iki oktav arasını ayırmayıp, o ikisini yapışık kılmasıdır.

İbn Sînâ, 8 ses ve 7 aralıktan oluşan diziye “ellezî bi’l-küll” diye isimlendirmektedir. 7 sesden oluşan diziye ise sadece “küll” demektedir. Bu sebeble mizmarlarda 7 tane delik bulunmaktadır.

İbn Sînâ’ya göre dizi oluşturan sesler çeşitlilik arzederler. Bazısı dizi türlerine göre, bazısı da ittisal ve infisal sınıflarına göre değişir. O, değişen sesleri “nağme-i mütegayyire” olarak adlandırır. İki oktavlık dizinin baş, orta ve sonda olan sesleri ise değişmez ve bunlar “mutlak sâbit” diye isimlendirilir.

İbn Sînâ bu konunun sonlarında açıkça belirtmeden bugünkü makam ve makam dizileri anlayışını anlatmaktadır. Zira ona göre her bir dizinin özel yönleri ve özel yönlerin üzerinde yayıldıkları ses tabakaları vardır. Yani her bir makam dizisinin çeşitli yapıları ve bu yapıların üzerlerinde uygulanabilecekleri perdeler vardır. Ona göre her bir mertebe bir isimle isimlendirilebilir. Bunda zorlama yoktur. Dolaylı olarak “Şedd” (göçürme/transpozisyon) tekniğine işaret eden İbn Sînâ, burada tonaliteyi “temdîd” diye ifade eder. Ona göre temdîd, “ses oranlarının üzerine bina edildiği pest

ve tiz bir tabakadır.” ve diziler birbirlerine uzak olsa bile aralarında bir düzen ve bu düzenin sağladığı âhenk mevcuttur.

### 5- İNTİKÂL (SEYİR/GEÇİŞ)

İbn Sînâ'nın “intikâl” diye isimlendirdiği ve ayrı bir konu başlığı altında incelediği konu “seyir” dir.

Ona göre, dizide bulunan seslerin başlangıcı ya pest taraftan ya tiz taraftan ya da ortalarından olur. Başlangıç tizden olursa seyir “inici” , pestten olursa seyir “çıkıcı” olur. Eğer orta seslerden olursa seyir “inici-çıkıcı” bir özellik arz eder.

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

İnici ve çıkıcı geçişler öncelikle ikiye ayrılır:

I. Müstakîm intikal (Dosdoğru geçiş): Bu tekrar başa dönmekten ya da hedefe ulaşmayı amaçlayan geçiştir.

II. Râci' intikal (Dönücü geçiş): “Dalgalı Geçiş” de denilen bu türde geriye dönüş baş taraflardan başlar ve yine başa yakın seslerde dolaşır. Bu geçiş türü de ikiye ayrılır:

a- Ferdî dönücü (Tek geçiş): Bu dönücü geçişin bir defa yapılması ve tekrarlanmaması halidir. Tek dönücü'de dönüş eğer başlangıca doğru olursa buna “lâhik” (peşi sıra gelen); başlangıca değil de yakın bir sese doğru olursa buna “mahallî” (konumsal) denir.

b- Mütevâtir dönücü (Peşpeşe geçiş): Bu, geçişin bir kere yapılmayıp peşpeşe dönüşlerle tekrar edilmesi halidir. Bizzat kendi seslerini kullanarak başlangıca doğru olan geçişe “müstedir” (dâiresel); böyle olmayıp aksi halde olana da “matla” (çokgen) denir.

Tek ve peşpeşe geçişlerin her biri seslerde ya karar verir ya kararsız geçiş yapar ya da oynak olur ve çeşitli sesler üzerinde geçişler yapar.

Seyir esnasında dizi seslerinde düzenli geçişler ve kalışlar yapılmalıdır. Seyir esnasında başlangıca dönme diye bir şart yoktur. Düzenli geçişlerin yapıldığı seyir “muttasıl” (bileşik), düzensiz geçişlerin yapıldığı seyir ise “tâfir” (sıçrayan) adını alır.

İbn Sînâ konunun devamında dizi sesleri arasındaki geçişlerden bahseder ve bunu tasnif ederek okuyucunun anlamasını kolaylaştırır. Mesela sesler A, B, C şeklinde üç ses olsun:

A- Basit ve tek geçiş: A, B, C şeklindedir. Seslerde tekrar veya dönüş yoktur.

B- Basit ve tekrarlı geçiş: AA, BB, CC şeklindedir. Seslerde tekrar vardır ancak dönüş yoktur. Bunların bazı terkipleri şöyledir:

1- Sadece iki kere tekrar edip, dönüşü olmayanlar:

AA,B, C

A, BB, C

A, B, CC

AA, BB,C

A,BB,CC

AA,BB,CC

2- Üçer kere tekrar edip, dönüşü olmayanlar:

AAA,BB,CC

AA, BBB, CC

AA, BB, CCC

AAA,BBB, CC

AA,BBB,CCC

AAA, BB,CCC

C- Dönüşü Olanlar: Bunlar başladığı veya kullandığı sese tekrar dönüşü ifade eden geçişlerdir. Üçe ayrılırlar:

1- Tek dönücü: İçinde bir sese bir defa dönüşü ifade eder:

A, B, A, C

A, B, C, B

2- Çift dönücü: İçinde iki sese dönen geçişleri ifade eder:

A, B, A, B, C

A, B, C, B, C

A, B, C, A, C

3- Tekrarlı Dönüşler: Geçilen seslerin tekrar olduğunu ifade eder:

A, B, AA, B, C

A, B, A, BB, C

Bunların karışımlarını sayıp-çoğaltmak mümkündür. Konuyu anladıktan sonra bunları icrâya dökmek ve bu geçişleri çeşitlendirmek kolaydır.

İbn Sînâ'ya göre diziler arası geçişler olabildiği gibi, cinsler ve aralıklar üzerinde de geçişler söz konusudur. Fakat diziler kendi aralarında, cinsler ve aralıklar da kendi aralarında geçişler yapabilir. Yalnız cinslerdeki geçişler “tedâhül” (kenetlenme) yoluyla olabilir.

İbn Sînâ konunun sonunda bir psikolog gibi davranarak seslerin ve seyyir özelliklerinin insan karakterine etkilerinden bahseder. Ona göre tiz seslere geçişler kızgın karakterleri; pest seslere geçişler mûsâmaha ve anlayış karakterlerini ifade eder. Dönücü çıkışla elde edilen inişler üzere bina kurulan geçişler ise, kişide yücelik ve seciye karakterlerini güçlendirir.

## 6-ARMONİ

İbn Sînâ kompozisyonu izah ederken “taaddüti’t-tasvît (çok seslilik)” veya “mehâsinü’l-elhân (melodilerin güzelliği)” adı altında armoni ve çok seslendirme üzerinde durmaktadır.

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

İbn Sînâ, “mehâsinu'l-elhân” adı altında bu uyumu ikiye ayırmaktadır:

1-Seslerden melodiye ait olanlar: Ter'id, ibdâl, tad'îf, terkîb, tevsîl.

2- Melodi icrâsında seslere ait olanlar: Temzîc, teşkîk, terkîb, tad'îf.

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

Batı'da “armoninin babası” diye bilinen Hockbald (ö. 930), eserlerinde her ne kadar “bir sesin oktavı, 5. ve 4. seslerle uyumu”ndan bahsetse de bunu icrâda kullanmıyordu. Aynı çağda yaşayan bu iki âlimin farkı, İbn Sînâ'nın bu uyumu icrâyâ dökmesidir. Batı müziğinde armoni; Cydou Arisi, Klanlı Franco'lerden sonra icrâyâ dökülmüş ve bir ilim dalı olmuştur.<sup>1</sup>

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

*Şifâ*'da bu bölümün sonunda konu, daha pratiğe indirgenmiş ve kompozisyonun usûllerine dâir geniş izahlar verilmiştir<sup>2</sup>. “Trill” ve “Glissandi” gibi teknik terimleri de içeren bu bölümde o, “terkîb” ve “tad'îf” adı altında armoni ilminden bahsetmiştir. Daha önce Kindî'nin eserlerinde de anlatılan armoniyi İbn Sînâ'da ilmi bir gözlem ve ifade içinde bulmak mümkündür<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Hıfî, s. 20-1; Hâfız, s. 73-74.

<sup>2</sup> Mona Sancakdar Şa'rânî, *Tarîhu'l-Mûsika'l-Arabiyye ve Âlâtûhâ*, Beyrut 1987, s. 35.

<sup>3</sup> Wright, s. 93.

“Terkîb” herhangi bir sesi kendi dörtlü ve beşlileriyle -simultane- çalmaktadır. “Tad’îf” ise; aynı olayı oktavda gerçekleştirmektedir. İbn Sînâ’nın *Necât* adlı eserinin mûsikî kısmında terkîb için daha açık bir tarif yer almaktadır:” Terkîb, aynı tempo içerisinde; aslî sesleri uyumlu-âhenkli bir ses ile kaynaştırmadır. Harmanlamanın en güzeli; büyük aralıklar, oktav, -beşli- ve dörtlüden daha büyük aralıklar içerisinde bulunur. “Ortadoğu mûsikîşinasları terkîb ve tad’îfi bilmek bir yana, bunları kompozisyonun aslî unsurları olarak telakkî ederlerken; gerçekte İbn Sînâ bunları kompozisyonun bir parçası olarak kabul etmekten kaçınır ama onları ikincil derecede önemli görerek “mehâsin” (süs, zînet) ve “zevâid” (şerh) olarak isimlendirir. Buradan anlayabildiğimiz kadarıyla İbn Sînâ “dörtlü ve beşli” hâricî aralıkları sadece terkîbâtta kullanmak için kabul ediyor<sup>1</sup>. Zira İbn Sînâ, şunu açıkça ifade etmektedir: “Mûsikî, hep daha iyi olan üzerine bina edilmiştir. Çünkü o, bir tür kişisel sıhhatin ifâdesidir.”<sup>2</sup> Rauf Yekta ise konuyla ilgili olarak şöyle demektedir: “Ben Yunanca bilmem ama X. yüzyılda öncelikle Fârâbi ve ondan sonra İbn Sînâ’nın yalnız sekizli, beşli, dörtlünün değil, üçlü major ve minörün de uyumlu olduğunu söyledikleri muhakkaktır.”<sup>3</sup>

İbn Sînâ armoni ilmiyle birlikte; seslerin aralarındaki uyumu ve birbirleriyle kaynaşmalarından bahsederek; “iki sesin uygun bir akord içinde edâlarıyla birlikte mezcedilmesi mümkündür; esas ses ile oktavı arasında ve 4. ile 5. aralık arasında alınan sonuç daha güzeldir.”<sup>4</sup>

İbn Sînâ’dan önce yaşamış olan Hockbald bunu sadece kilise şarkılarını icrâ etmede kullanmıştır. Batı’da armoniyi nazariyâta sokan Cydou Arisi ise İbn Sînâ ile çağdaştır. Sadece aralarındaki dil, kültür, coğrafya farkı bu âlimler arasında bir etkilenmenin olmayacağını isbat etmektedir.

<sup>1</sup> Farmer, *Historical Facts for the Arabian Musical Influence*, s. 31-32.

<sup>2</sup> Shehadî, s. 71.

<sup>3</sup> R. Yekta, s. 27.

<sup>4</sup> Ukaylî, s. 208.

Müteâkib 5 asır boyunca Batı dünyası; Doğu'nun ilim, fen ve sanat hazinesinden faydalanmış ve bu tesir -ilk aşamada- kendini mûsikîde göstermiştir. Buna, “taaddüdi'l-esvât” (armoni)'ın “gymel” olarak isimlendirilmesi örnek olarak verilebilir. Zira İbn Sînâ armoniyi “sesin güzelliği” adı altında işlemiştir.

İbn Sînâ'da zaten kullanılan Pythagoras dizisine ilave olarak Zelzel ve Fârisî dizilerini görmekteyiz. İhvân-ı Safâ, *Risâleleri*'nde sadece Pythagoras dizisine işaret ederken; İbn Sînâ icrâcılarının Zelzel ve Pythagoras dizilerini kullandıklarını belirterek, sonuncuyu “Eski Fârisî Dizisi” olarak isimlendirmiştir<sup>1</sup>.

## 7- ŞİİR

İbn Sînâ'ya göre şiir “kendi vezni üzere tekrarlanan, sonlarının harfleri birbirine benzeyen; eşit ve uyumlu ikâlara (ritim) sahip kelimelerden te'lif edilmiş hayâlî bir kelâm”dır. O, şiiri tarifindeki unsurları şu şekilde izah eder:

1- “Kelâm olması”: Bu şiir için ilk cinsdir; cedel, hitabet vb. lerinden ayırmak içindir.

2- “Hayâlî olması”; şiiri diğer sanatlardaki tasvîrî, tasdîkî ve irfânî sözlerden ayırmak içindir.

3- “Uyumlu ikâlara sahip olması”; şiirle nesir arasındaki farka işaret etmektedir.

4- “Tekrar edilen olması”; mısra ve beyti ayırdetmektedir.

5- “Eşit olması”; iki ayrı cülzden elde edilen nazım ve şiir farkını göstermektedir.

6- “Son harfleri benzer olması”; kâfiye ilmine işaret eder.

---

<sup>1</sup> Shehadi, s. 71.

Ayrıca İbn Sînâ sıraladığı bu özellikleri en iyi şekilde kimlerin, hangi zanaat ve sanat ehlinin bileceğini de anlatır.

Mûsikî'nin gölgesini şiir üstüne yayan ve genel olarak ritim başlığı altında bu iki konuyu tek çerçevede toplayan müellif, sanatsal anlayışının yüceliğini bir kez daha ortaya koymuştur. O, bu konuda şöyle der: "Tabiatı gereği ikâ, nakre zamanları için takdir edilmiş herhangi bir ölçüdür. Bu nakreler seslendirilmiş ve uyum içindeyse ikâ "melodik"; nazma dayalı harflerden ibaret ise ikâ "şiişel" olur<sup>1</sup>.

İbn Sînâ'nın mûsikî ve şiir sanatlarının estetiklerini uzlaştırmaya çalışması özel bir ilgidir. Bu durum, her iki sanatın içiçeliğini ve estetiklerinin birlikteliğini göstermektedir. Ona göre bu benzerlikler şu şekilde sıralanabilir:

- 1- Mûsikî gibi şiir de daha çok taklid zevkine dayanmaktadır.
- 2- Mûsikî gibi şiir de -uyumlu terkîb ve melodiler üzerine- bizim tabii zevkimizden doğar.
- 3- Mûsikî gibi şiirin de kendi ritimi, âhengi ve nağmesi vardır<sup>2</sup>.

Bu arada kaynakların arûz ilminin kurucusu kabul edilen Halil b. Ahmed el-Ferâhîdî'nin *Kitâbü'l-îkâ* ve *Kitâbü'n-Neğam* adlı eserlerinin olduğunu bildirmesi, mûsikî-şiir ilişkisinin ne derece güçlü olduğunu gösterecektir<sup>3</sup>.

Bu başlık altında İbn Sînâ arûzdan; tef'ileler, sesli-sessiz harfler, açık-kapalı heceler, sebeb, vetid vs. den bahsetmektedir.

Arûz; nazımda uzun veya kısa, kapalı veya açık hecelerin âhenkli dizilerine dayanan vezin sistemi olup Arap edebiyatında doğmuş, dil yapısına, edebî an'aneye ve zevke göre değişikliklere uğrayarak -başta İran ve Türk

1 Z. Yusuf, s. 24.

2 Shehadi, s. 73-4.

3 Fihrist, s. 43.

edebiyatları olmak üzere- İslâm Medeniyeti çevresine giren diğer milletlerin edebiyatlarına da geçen bir nazım sistemidir<sup>1</sup>.

İbn Sînâ, konuyu incelerken arûzla ilgili terimler kullanmakta ve bunları okuyucunun bildiğini kabul etmekte ve teferruatan kaçınmaktadır. Bu bağlamda İbn Sînâ'nın arûzla ilgili olarak kapalı bıraktığı konulara biz açıklık getirmeye çalışacağız:

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

1- Sebeb: İki harfden oluşan kelimedir ve ikiye ayrılır:

a) Hafif Sebeb: İlki harekeli, ikincisi sâkin iki sessiz harften oluşmaktadır: Hel, men, mâ gibi.

b) Sakil Sebeb: İki harekeli sessiz harfden oluşur. Leke, bike gibi.

2) Vetid: Üç harfden oluşan kelimedir ve ikiye ayrılır:

a) Vetid-i mecmû: İlk ikisi harekeli, sonuncusu sâkin üç sessiz harfden oluşur. Neam, alâ, bikem gibi.

b) Vetid-l mefrûk: Araları bir sâkinle ayrılmış iki harekeli sessiz harfden oluşur: Hâti, emsi, kâme gibi.

3- Fâsıla: Dört veya beş harfden oluşur ikiye ayrılır:

a) Fâsıla-i suğrâ: Üç harekeli ve bir sâkin harfden oluşur. Cebelün, şe'arat gibi.

b) Fâsıla-i kübrâ: Dört harekeli ve bir sâkin harfden oluşan kelimedir: Semeketün, 'amelüküm gibi<sup>2</sup>.

1 M. Nihad Çetin, "Aruz", *DİA*, III, 424.

2 Muhammed Ali el-Hâşimî, *el-'Arûzu'l-Vâzih ve 'İlmü'l-Kâfiye*, Beyrut, 1995, s. 15.

Bunları şöyle şekillendirebiliriz:

Hafif Sebeb : -

Ağır Sebeb : ∪∪

Birleşmiş Vetid : ∪ -

Ayrılmış Vetid : - ∪

Küçük Fâsıla : ∪∪ -

Büyük Fâsıla : ∪∪∪ -<sup>1</sup>

Arûzda vezinleri teşkil eden 8 tef'ile vardır. Asıl sayılan bu tef'ileler; sisteme sonradan eklenen “mütedârik”le birlikte 16 bahri oluşturur. Bu bahirler 5 dâirede toplanmıştır:

- 1- Dâiretü'l-muhtelif: Tavîl, medî, basît.
- 2- Dâiretü'l-mü'telif: Vâfir, kâmil.
- 3- Dâiretü'l-müştebeh: Hezec, recez, remel.
- 4- Dâiretü'l-müctelib: Serî, münserih, hafif, muzâri', müctes.
- 5- Dâiretü'l-müttefek: Mütekârib, mütedârik<sup>2</sup>.

İbn Sînâ'nın arûzla ilgili verdiği bilgileri özetledikten sonra genel olarak şiir konusuyla ilgili bazı teknik terimleri ve anlamlarını burada vermek faydalı olacaktır:

Sadr: Beytin ilk mısraıdır.

'Acüz: Beytin ikinci mısraıdır.

Arûz: Beytin ilk mısraının son tef'ilesidir.

Darb: Beytin ikinci mısraının son tef'ilesidir.

1 M. Nihat Çetin, “Arûz”, *DİA*, III, 424.

2 Hatib et-Tebrîzî, *el-Vâfi fi'l-'Arûz ve'l-Kavâfi*, (Tahkik: Ömer Yahya ve Fahrüddin Kabâve), Dimaşk, 1986, s. 34.

Haşv: Beytin arûz ve darb dışında kalan tef'ileleridir<sup>1</sup>.

Îkâ dâirelerindeki ideal şekiller “zihâf” (c. zihâfât) ve “illet” (c. ilel) denen bazı değişimlere uğrar. Normal vezinlere bu iki unsurla yapılan değişimler de katılırsa, şâirlerin kullanageldikleri vezinler tesbit edilmiş olur. “Zihâf”; haşv, darb ve arûz üzerinde yapılan değişimlere denir ve ikiye ayrılır.

1- Birli Zihâf: Tef'ileyi bir kere değiştirir.

2- İkili Zihâf: Tef'ileyi iki kere değiştirir.

Kendi aralarında birçok çeşitleri olan bu zihâflardan İbn Sînâ sık sık birli zihâfın “tayy” şeklini zikreder. “Tayy” edilmiş anlamına gelen “Matvî”, kelimesi dolayısıyla sâkin harfi düşen şeydir. “Tayy” tef'iledeki sâkin olan dördüncü harfi hazfetmektir. Müstef'ilün = Müfte'ilün gibi<sup>2</sup>.

“İllet” ise, beytin arûz ve darblarında gerçekleşen ve sebep-vetidlere şâmil olan değişimlerdir. İkiye ayrılır:

1- Fazla İletler

2- Eksik İletler

İbn Sînâ bu bölümde eksik illet çeşitlerini kullanmaktadır:

a) Hazf: Tef'ilenin sonundaki hafif sebebin düşürülmesidir. (Mefâ'ilün = Mefâ'î gibi. )

b) Kat': Birleşmiş vetidin sonunun düşürülüp, ikincisinin sâkin kılınmasıdır. (Fâ'ilün = Fâil = Fa'lün gibi. )

c) Vakf: Ayrılmış vetidin sonunun düşürülüp sâkin kılınmasıdır. (Mef'ûlâtün = Mef'ûlât gibi. )

Bunlardan başka:

<sup>1</sup> el-Arûzu'l-Vâzıh, s. 12.

<sup>2</sup> el-Arûzu'l-Vâzıh, s. 125-127.

“İtimâd”; sebepleri zihâf eden bir isimdir. Çünkü bu, sebeblerden önceki veya sonraki vetide dayanarak onları zihâf eder.

“Fasıl”; haşv tef'ilelerinde değil de arûz tef'ilesinde yapılan bütün değişimlere denir. Fasıl, harekeli harfin düşürülmesiyle yapılır<sup>1</sup>.

“Taktî” ise, bir kelimenin veznini bulup cüzlerine (kısım) ayırmaktır. Arûz vezniyle yazılan şiirlerde tef'ileleri ayırarak, kalıbı altına yazmaktır. Taktî’de kelimeler ortadan bölünebilir<sup>2</sup>.

İbn Sînâ, risalede verdiği bilgilerin okuyucu için yeterli olduğunu ama teferruata girmek isteyenlerin çalışmaları gerektiğini öğütleyerek konuyu sona erdirmektedir.

## 8- İKÂ VE ÇEŞİTLERİ

Te'lifu'l-luhûn (müzikal kompozisyon)’u anlayabilmek ve anlatabilmek için öncelikle “ikâ ilmi” ni iyi kavramak gerektiğini bildiren İbn Sînâ, bu konuya uzunca yer vermiş ve bu bölümde konuyu teferruatlı olarak ve sınırlamaksızın izah etmiştir. İbn Sînâ konuya tef'ileler ve şiir vezinleriyle başlayıp; vetedler, sebebler, bunların hafif ve sakilleri; fâsılalar, illetler, çeşitli ritim kalıplarını açıklayarak konuyu izah eder. Onun burada gerçekleştirdiği en önemli yenilik; arûz ile şiirin bir parçası haline gelen ritmik vezinleri mûsikîden bir cüz olarak sunmasıdır.

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

Müellif bu bölümde, muayyen bir ritim aletinden çıkan kalıplar veya seslerden değil; herhangi bir enstrümandan veya hançereden çıkan seslerin içerdikleri zamandan bahsetmektedir. Bundan dolayı “darb” kelimesini de-

<sup>1</sup> el-Arûzu'l-Vâzih, s. 128-9; el-Vâfi, s. 184.

<sup>2</sup> el-Vâfi, s. 184.

ğil “nakre” kelimesini tercih etmiştir. Zira “darb” kelimesi müzikte sadece ritim enstrümanlarına vurulmayı, “nakre” kelimesi her türlü enstrümandan elde edilen vurguları ifade etmektedir.

Ona göre ikâ, “nakre zamanları için yapılan herhangi bir ölçüdür.” Tabî burada kural; nakrelerin seslendirilmiş, ikânın ise melodik olduğu şeklindedir. Zira nakreler için harfler takdir edilmiş olsa ikâ, şiir olurdu.

İbn Sînâ burada konuya fiziksel açıklık getirerek bir nakreyi zaman açısından 3’e ayırmaktadır:

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

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

Bu tahayyül kolaylaştırmanın yolunu da gösteren İbn Sînâ, bu hususta harfleri ve harflerin özelliklerini de vermektedir. Ona göre harfler mahrecleri (çıkış yerleri) açısından ikiye ayrılırlar:

- 1- Habsî harfler: Bu harfler, tutma ve sonra serbest bırakma şeklinde çıkan harflerdir ب, ت, ج, د, ط, ق, ك, ل, م, ن harfleri habsî harflerdir. Habsî harfler hem sâkin hem de harekeli olarak duyulmaktadır. Müellif, *Risâle fî Esbâb-i Hudûsi'l-Hurûf* adlı risalesinde bu harfleri “müfred harfler” olarak adlandırmaktadır. 6 fasıl içeren bu risalenin ikinci bölümü tamamen harflerin oluş sebeplerini açıklayan çok değerli bilgilerle doludur. Burada İbn Sînâ

geniş tıp bilgisinin de yardımıyla eski ve yeni dâilcilerin ulaşamadığı bilgiler vermektedir<sup>1</sup>.

Arap dili ve tecvîd kitaplarında habsî harfler “şiddet harfleri” olarak adlandırılmaktadır. Şiddet harfleri “sükun ile okunduğunda sesin ve nefesin asıla çıkmayıp, harekelenmekle beraber kuvvetli bir şekilde seslendirilen harflerdir.”<sup>2</sup>

2- Tesrîbî harfler: Bu harfler akıcı bir şekilde serbestçe seslendirilen harflerdir. س ز

harfleri bu harflerdendir. Müellif harflerin oluşumuyla ilgili risâlesinde bunları “mürekkeb harfler” olarak isimlendirmektedir. “Rihvet harfleri” olarak da isimlendirilen bu harflerin sükûn ile telâffuzu esnâsında mahrece îtimâdın olması sebebiyle ses ve nefes birlikte akar<sup>3</sup>. İbn Sînâ,

ي ش ح خ ف غ ق ث ص ط و ه ز د

şeklinde verilen tesrîbî harflerden sadece iki tanesini zikretmektedir. Bunun yanında habsî harflerin tamamını zikrederken ن ل م gibi ne habsî ne de tesrîbî olan ve günümüzde “beyniyye harfleri” denen harfleri de habsî harflerle birlikte zikretmiştir.

İbn Sînâ konunun sonuna doğru gelmek istediği noktaya varmış ve burada günümüz Türk mûsikîsi ritimlerinde de kullandığımız “te, ten, tân, târen, vs.” kalıplarını vermiştir. Zira “te” harfi, mahreci ve seslendirilmesi açısından habsî bir harf; “re” harfi tesrîbî bir harf; “nûn” harfi ise her ikisinin arasında bulunan bir harftir. Böylelikle konuyu tanım, felsefe, fizik, dil aşamalarından geçirdikten sonra icrâ yani seslendirmeye getirmiştir.

O, bu kalıpları şöyle isimlendirmektedir:

Te: Hafif,

1 Ahmed Muhammed Kaddûr, *Medhalü'l-Fıkhü'l-Lüğâ'l-Arabiyye*, Beyrut 1993, s. 115.

2 İsmail Karaçam, *Kur'ân-ı Kerim'in Faziletleri ve Okunma Kâideleri*, İstanbul 1976, s. 219-220.

3 İsmail Karaçam, s. 220-222.

Ten: Sakîlü'l-hafif,

Tân: Hafîfü's-sakîl,

Târen: Sakîl.

Burada konuyla ilgili bazı terimlerin tanımlarını yapmak faydalı olacaktır:

1- Tad'îf: Katlama, artırma anlamlarına gelen bu terim, sakîl olan "tânen" zamanının, bünyesinde bulunan küçük zamanlarla -vezni üzere korunarak- zenginleştirilmesine işaret eder.

2- Tayy: Dürme, yok etme anlamına gelir. Tayy, bilhassa hafif zamanların peşpeşe geldiği vezinlerde bazılarının yok edilmesidir. Burada zaman ve îkâ noksan olmaz. Zira yok edilen zaman diğerlerine eklenir. Meselâ müstefilün, müfâilün olur.

3- Taktî': Bölümleme demek olan taktî', basit anlamda vezinlerin arûza uygun şekilde hecelere ayrılmasıdır.

Îkâ genel olarak 3 türlüdür:

1- Asıl (orijinal) olanlar,

2- Mebnî (değişmeyen, sabit) olanlar,

3- Değişenler.

Üçüncü guruptakiler işte yukarıda saydığımız tayy ve tad'îf, yani artırma veya eksiltme ile değişen îkâ türleridir.

Îkâ özel olarak 2 türlüdür:

1- Basit îkâ,

2- Mürekkep îkâ,

3- Mütesâvî îkâ.

1- Basit îkâ kendi içinde ikiye ayrılır; muvassal (bileşik) îkâ ve mufassal (ayrık) îkâ.

a- Muvassal (bileşik) ikâ: Nakreleri eşit zamanlar içerisinde peşpeşe gelen ikâdır. Dört türlü zamanı vardır:

- 1) Hafif: Te,
- 2) Sakîlü'l-hafif: Ten,
- 3) Hafifü's-sakîl: Tân,
- 4) Sakîl: Târen

Kuvvet, bunların hepsinde tektir. Yani hafifler sakîllerin, sakîller de hafiflerin ikiye katlanmış şeklidir.

b- Mufassal (ayrık) ikâ: Nakreleri diğer nakrelerden ayrı olan ikâ türüdür. Bunlar zamanda belli bir yeri olmayan ve "fâsıla" (ayıraç) denen bir şeyle ayrılır. Mufassal ikâ; dörtlü, beşli ve altılı şeklinde üçe ayrılır.

c- Mütessâvî (eşit) ikâ: Ayrılmış, iki zamanı birbirine eşit olan ikâdır. Meselâ:

te	nen	te	nen = √ - √ -
0 0 .	0	0 .	1 2 1 2

2- Mürekkep ikâ: İki veya daha çok farklı devirlerin bir araya gelmesiyle oluşturulan ahenkli ritim türleridir. Bu farklı cinslerin arasında eğer şart edatı bulunmazsa daha güzel olur. İbn Sînâ bu şartı; ya eşitlik, ya katlar oranı, ya da kesirli oran olarak açıklamaktadır. Mürekkep ikâ, ikiye ayrılır:

a- İkili mürekkep ikâ: İki farklı devirden oluşur. Şöyle ki:

Fe û lûn	Me fâ î lûn	Fe û lûn	Me fâ î lûn
0 0. 0.	0 0. 0. 0.	0 0. 0.	0 0. 0. 0.
√ - -	√ - - -	√ - -	√ - - -

şeklinde gelen iki kalıp şu şekilde mürekkep ikâ olur:

Fe û lûn	Fe û lûn	Fâ î lûn	Fâ î lûn	Fa' Fa'
0 0. 0.	0 0. 0.	0. 0 0.	0. 0 0.	0. 0.
√ - -	√ - -	- √ - -	√ - -	- - -

b- Üçlü mürekkep ikâ: İkidenden fazla devirden oluşur. Meselâ şu üçlü:

Fâ î lâ tûn	Me fâ î lûn	Fâ î lâ tûn
-------------	-------------	-------------

0. 0 0. 0.      0 0. 0 0.      0. 0 0. 0.  
 - √ - -      √ - √ -      - √ - -

şu şekilde üçlü mürekkebi ikâ olur:

Fâ i lûn    Fâ i lûn    Fe û lûn    Fe û lûn  
 0. 0 0.    0. 0 0.    0 0. 0.    0 0. 0.  
 - √ -    - √ -    √ - -    √ - -

*Kitâbü's-Şifâ'da* İbn Sînâ'nın anlattığı ritim kalıpları konuyu topluca görmemize yardımcı olacaktır:

1- Hezec: Hezecin dört cinsi bir cins hükmündedir ve aşağıdakilerin hepsi hezec hükmündedir:

Mefâilûn

Feilûn Feilûn

Mef'ûlûn Mef'ûlûn

2- Hafif hezec: Bunların da yukarıdaki örneklerdeki hüküm üzere olduğunu bildiren İbn Sînâ, hafif hezelerin uzunluklarını ancak şâirlerin bildiklerini ifade eder.

3- Sakîl-i evvel: Ten ten ten ten te nen ne ten te nen

4- Hafif sakîl-i evvel: Sakîl-i evvelden daha hafiftir ve 3 nakreden ibarettir.

5- Remel: Ağır bir ritim kalıbıdır.

Tâ ren ten ten = 4 2 2

0..    0. 0.    - - -

6- Hafif Remel:

Ten te nen = 2 1 2

0. 0 0.    - √ -

### 7- Sakîl-i sâni:

Ten tâ ren ten = 2 4 2

0. 0... 0. - - -

### 8- Mâhûrî:

Fe û lûn = 1 2 2

0 0. 0. √ - -

Bu devirlerden herbiri diğerinden “fâsıla” denen zaman kalıbıyla ayırdedilmiştir. Fâsıla da değişkendir. Zira her bir devir, bir fâsıla ile bir sonrakinden ayırdedilen ilk vuruşların bir devri olarak analiz edilmiştir.

## 9- KOMPOZİSYON

İbn Sînâ bu konuyu “te’lifü’l-lahn” başlığıyla işlemektedir. Esere yazdığı girişte belirttiği üzere mûsikî nazariyâtında nihâî hedef olan beste yani kompozisyon konusunu eserin en sonunda değerlendirir. Zira eser boyunca kompozisyon için bilinmesi gereken nazârî konuları anlatır ve kompozisyonu en sona alır.

Bu bölümde verdiği bütün nazârî bilgilerin, kompozisyona (melodilerin bestelenmesi) hazırlık olduğunu belirten İbn Sînâ’ya göre melodi “bir düzen, bir gelişme seyrini takibeden âhenkli ritimler içerisinde makamı oluşturan gurubun seslerini serbest olarak kullanmaktır.”<sup>1</sup> Beste yapmak isteyen birisi, öncelikle muayyen bir makamla bir gurubu seçmek durumundadır. Sonra da bu gurubun içinde olabildiği kadar bir kaç tür cins tertîb edecektir. Zira ona göre melodi, “basit” ve “bestelenmiş” olarak ikiye ayrılır. Tek bir türün bitişik ritmini içine aldığı basit; farklı ritimleri ihtiva ettiğinde bestelenmiş (kompozisyon) olur.

O, aralıkları anlatırken kompozisyona da değinmiş ve kompozisyonun seslerin ardarda gelmesiyle oluşamayacağını, aralarında farklılık olan seslerin uyumlu aralıklara sahip olmasıyla ve bu aralıkların uyumlu cinslerle bel-

---

<sup>1</sup> Şifâ, s. 114.

li bir düzen içerisinde kullanılmasıyla oluşturulabileceğini ifade etmiştir. Bir kompozisyon oluşturmak isteyen kimsenin öncelikle eksik veya tam sınırları tayin edilmiş bir dizi ve bu dizi içerisinde bir cins veya bunları taşıyabilen cinsler tertib etmesi gerekir. Bu konuda onun tavsiye ettiği cinsler “kavî”, “mülevven” veya “te’lifiyye”dir. Ona göre en güzel cinsler bunlardır. “leyyin” cinsler ancak “kavî” ile karıştırılarak kullanılırsa güzel olur.

3- Bilinen bir ritim türü tesbit edilmesi lazımdır. Ritimlerin en güzeli, az vuruşları olan “hafif”lerdir. Zira bunların pek azı ikiye katlanabilir.

4- Bilinen bir “intikal”; yani seyir tesbit edilmelidir. Ona göre geçişin en güzeli “orta sesler” de olur.

“Bunları biraraya getirdiğinde lahni te’lif etmiş olursun” diyen İbn Sî-nâ, bu bağlamda kendi tercihlerini de sunmaktadır. Genel olarak mûsikîşî-nâsın beklediği anlamda bir “ilham” veya “his yoğunluğu”ndan bahsetmemektedir. O, bu konuya yalın olarak, yani bir müzikolog veya nazariyâtçı sıfatıyla yaklaşmaktadır.

Konunun devamında bestelenen melodiye güzellik katacak bazı müziksel işlemlerden ve bunlarla yapılacak eserlerden bahsetmektedir. Armoni konusunda da değinilen bu kavramları şöyle sıralayabiliriz:

1- Tad’îf: Kelime anlamı olarak “ikiye katlama” (magadisation) demek olan tad’îf, ıstılâhî anlamda “oktav” demektir. Yani, icrâ esnasında kalış yapılan bir ses perdesinin pest veya tiz taraftaki oktav sesini vererek kalış yapmaktır. Ona göre bu, en güzel kalış şeklidir (karar). Ne var ki tad’îf, “ellezî bi’l-küll”de yani tam dizide uygulanabilir.

2- Temzîc: Kelime anlamı olarak “karışım” anlamına gelmektedir. İstılâhî anlamda parmağın perde üzerinde icrâ ettiği sesi, parmağı üst ve altındaki perdelere de kaydırılarak elde edilen ses karışımıdır. Temzîc, a-kortları bir olan iki tel üzerinde de yapılabilir.

3- **Terkîb:** Kelime olarak “bileşim” anlamına gelir. “Üstüste koyma” anlamı da olan terkîb, müzikte organom veya diyafoni olarak bilinir. Yani dörtlü, beşli veya başka bir oran üzere istenen seslerin iki tel üzerinde yapılan tek bir vuruşla sanki tek zaman içindeymiş gibi icrâ edilmesidir.

4- **Tevsîl:** Sözlükte “iletmek, nakletmek” anlamlarına gelen tevsîl de temzîc türünden parmağın tel üzerinde kaydırılmasıyla yapılır. Yani sesin alt veya üst sesini elde etmek amacıyla tek vuruşla parmağı mevcut perdeden, istenen perdeye doğru kaydırmaktır.

İbn Sînâ bu konu içerisinde îkâsı hezec olarak tesbit edilmiş bir melodik örgü vermektedir. Bunu kolayca ifade etmek için de seslerin udda hangi parmak baskıları ve açık halleriyle çıktığını da göstermektedir. D’erlanger’ın tesbitine göre yerinde çârgâh beşlisine, gerdâniyede bûselik dörtlüsünün ilâvesiyle ortaya çıkan bu dizi, bugün Arel-Ezgi sisteminde bûselik makamı dizisini oluşturmaktadır<sup>1</sup>.

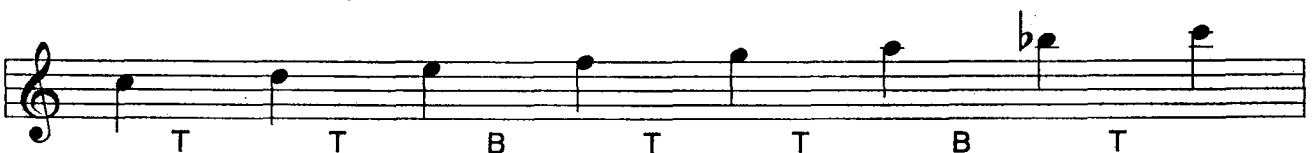
İbn Sînâ verdiği bu bilgilerden sonra okuyucunun bol bol egzersiz yapması gerektiğini ifade etmektedir. Onun bilhassa îkâ hususundaki tavsiyesi günümüz müzisyenlerine de ışık tutmaktadır. İbn Sînâ, “öğrenmek isteyen, önce değişimi çerçevesinde onun îkâsını öğrensin, îkâ onda artık ses değil harf -şeklinde-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

## 10- ENSTRÜMANLAR

İbn Sînâ müzik enstrümanları için “mûsikî âletleri” şeklinde bir başlık koymuş ve bu konuya eserinin son kısmı olan “6. makâlenin ikinci bölümünde” yer vermiştir.

Sistematikçi bir filozof olan İbn Sînâ enstrümanları da kendi içerisinde şöylece sınıflamıştır:

<sup>1</sup> D’erlanger, II, s. 236.



I- Telli sazlar.

II- Yaylı sazlar.

III- Nefesli sazlar.

I- Telli sazları kendi içerisinde ikiye ayırmaktadır:

a. Mızrabla çalınan, telleri ve perde baskıları olanlar: Ud ve tanbur.

b. Perde baskıları olmayıp, herhangi bir şekilde tellerine darbetmek sûretiyle ses veren enstrümanlar. Bunlar da ikiye ayrılır:

1- Telleri enstrümanın yüzeyini kaplayanlar: Şahrûd, zü'l-ankâ, fecceste.

2- Telleri enstrümanın bütün yüzeyiyle birlikte yanlarını ve üst tarafını kaplayanlar: Sanc, silyak.

II- İbn Sînâ nefesli sazları da ikiye ayırmaktadır:

1- Ucu ağza alınarak icrâ edilenler: Mizmâr.

2- Ucundan nefes üflenerek icrâedilenler: Sürnây, yerâ'a, torbalı mizmar (tulum, gayda) ve arğun.

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

İbn Sînâ'nın telli sazlar kısmında ismini verdiği diğer bir enstrüman ise "şahrûd"dur. Şahrûd, uzunluğu udun iki misli olan ve teknesi uda benzeyen bir sazdır. Uddan bir oktav pest ses verir; üzerine beş tel takılır<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Bardakçı, s. 104.

İbn Sînâ yaylı sazlar kısmında yalnızca “rebab” sazından bahsetmektedir. Rebabın, kuzey Afrika yoluyla Avrupa’ya geçtiği ve keman sazına öncülük ettiği ileri sürülmektedir. Asılen orta Asya kökenli bir sazdır. Tarih içerisinde birçok değişikliğe uğrayan rebab, ülke ve milletlere göre değişen farklı şekilleriyle birlikte hala kullanılmaktadır<sup>1</sup>.

İbn Sînâ’nın “sürnây” olarak zikrettiği enstrüman; zurnaya benzeyen, ucu ağıza alınarak çalınan nefesli bir sazdır. Müslüman ülkelerde “zurna, surnây, sona” isimleriyle de anılmaktadır. Etimoloji olarak Çince “sou-na” kelimesinden türetildiği iddia edilen bu sazı tarihte daha çok İranlılar kullanmıştır. Sefid ve beyaz neylere göre eksik bir çalgıdır. Ses hacmi “bir oktav artı bir beşli” civarındadır, bazen bunu da geçer. Tenâfüre meyli vardır. Sesi, bütün sazlardan daha uzağa ulaşır<sup>2</sup>.

İbn Sînâ’nın ismini verdiği bir diğer nefesli saz ise “mizmâr”dır. Mizmâr neye benzeyen, kamıştan yapılmış, ağıza alınarak değil içine sıcak nefes üflenerek icrâ edilen bir enstrümandır. Bu saz; mezâmir, mizvec ve miskal gibi isimlerle de anılmaktadır<sup>3</sup>.

Yine nefesli sazlar kısmında zikri geçen “torbalı mizmâr”, bugün tulum veya gayda isimleriyle tanınan sazdır. Kindî de bu sazı “Nâyü’r-Rûmî ale’z-zukk” (keseli Rum neyi) şeklinde isimlendirmiştir<sup>4</sup>.

İbn Sînâ’nın “Arğun” ismiyle nefesli sazlar kısmında ismini verdiği enstrüman; bir çift ney veya klârnet türü bir çalgının yanyana getirilip birleştirilmesiyle ortaya çıkan bir sazdır. Arapların hâlen “arğul”, Türklerin “arğul” ve “çifte” adıyla kullandıkları enstrümandır. Arğun’un uzunluğu 310 mm. civarında olup, çalgılarının herbirinde 6 delik vardır. Bu sazın

1 Jen Jenkins and Paul Rowsing Olsen, *Music And Musical Instruments In The World Of Islam*, London 1976, s. 40-41; Curt Sachs, *The History Of Musical Instruments*, London 1978, s. 242-243.

2 Jenkins and Olsen, s. 68-9; Sachs, s. 212-3; Murat Bardakçı, *Maragalı Abdülkadir*, İstanbul 1986; Laurence Picken, *Folk Musical Instruments Of Turkey*, New York 1975, s. 586; Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*, İstanbul h. 1314/m. 1898-9, I, 622.

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

4 Turabi, Tez, 186.

“erğanun” isimli enstrümanla karıştırılmaması gerekir. Zira erğanun, orgun daha ilkel bir modeli olup nefesli bir saz değildir<sup>1</sup>.

Evliyâ Çelebi, “safır-i bülbül” adlı nefesli bir sazdan bahseder ve bunu İbn Sînâ’nın icad ettiğini belirtir<sup>2</sup>. Ne varki böyle bir sazın ismine İbn Sînâ’nın eserlerinde rastlayamadık.

Ritim enstrümanlarını kısaca anlatan İbn Sînâ, bu kısımda defler, davullar ve “sanc” adında tokmaklarla çalınan bir sazdan bahseder<sup>3</sup>.

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

## 11- UD

İbn Sînâ, müzik enstrümanları bölümünde yaptığı genel sınıflamadan sonra sözü uda getirmektedir. “Ud”, kelimesinin Farsça karşılığı “barbat”<sup>4</sup> kelimesidir. *Kitâbü’n-Necât*’ında “barbat” kelimesini tercih eden İbn Sînâ, *Şifâ*’sında arapçası olan “ud” kelimesini kullanmaktadır.

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

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

İbn Sînâ, bu bölümde udun yapımı ve bunda dikkat edilmesi gereken incelikleri, perdelerin bağlanması gereken yerleri ve ölçülerini, değişik akort şekillerini teferruatlı bir şekilde anlatmaktadır. Bu anlatımdan önce “bu per-

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

2 Evliya Çelebi, I, 624-644; Gültekin Oransay, *Musıkî Tarihi*, Yay-kur, Ankara 1976, s. 16.

3 Korlaelçi, s. 356.

4“Barbat”ın asılı”sûrû”i-batt”dır ve”ördek şeklinde”anlamına gelmektedir. Hıfî, s. 25.

de oranları ve hallerini; yapımcılar pek bilmez; bunları anlatmamız gerekir. Biz anlatalım, onlar çalışsınlar” diyerek bu bilgilerin önemine işaret etmektedir. Biz bunları bölümlere ayırarak ve şemalar halinde sunarak anlaşılmasını kolaylaştırmak istedik.

Ayrıca bu enstrümanın perde bağlarına işaret eder ve açıklar; geniş olarak bunların terimleriyle kendi döneminin en genel melodik kalıplarına ait aralıksal yapılar hakkında açıklamalar yapar. Bunlar, Safiyyüddin’in tanımladığı en erken diyatonik sistem arasındaki ilginç geçiş sürecini yansıtır. Yanyana olan bu diyatonik kalıplar, diğerlerini de beraberinde sürükler. Buna ilâveten “müstakîm” adıyla verdiği ilk örnek, rast makâmı versiyonuna ait en erken örnektir<sup>1</sup>.

#### **a- Udun Akordu**

İbn Sînâ’da udun akordu “her bir telin açık halinden elde edilen ses, bir alttaki telin serçe parmağı baskısına eşit olduğu” kâidesi üzerine kurulmuştur. Bugün hâlâ kullanılmakta olan bu akord şekline, İbn Sînâ daha o devirlerde işaret etmektedir.

#### **b- Uddaki Teller ve Perde Bağları**

İbn Sînâ’nın udunda icrâda 4 tel, nazariyede 5 tel vardır. Bu dönem nazariyat eserlerinde yaygın olduğu yönüyle, iki tam diziyi elde etmek amacıyla nazariyâtçılar udu 5. tel ekleme ihtiyacı duymuşlardır. Varsayılan bu tel, meşhur üdfî Endüslü Ziryab’a kadar icrâda kullanılmamış, kitaplarda kalmıştır. Bu 5. teli ilk defa Ziryab takmış ve kullanmıştır. Gerçekte 4 telin kullanımı; her şeyi 4 sayısı üzerine bina etmeye çalışan o dönem âlimlerinin devam edegeldikleri bir anlayıştır. Her ne kadar İbn Sînâ’nın böyle bir inancı olmasa da, dönemin en yaygın sazını kullanmaktadır<sup>2</sup>. Bu tellerin her biri çeşitli tabakalardan oluşan tellerden yapılır ve herbir tabaka bir tel gücündedir:

<sup>1</sup> Wright, IX, 93.

<sup>2</sup> Turabi, Tez, s. 56; Z. Yusuf, s. 26.

1- Bam

2- Mesles

3- Mesnâ

4- Zîr

5- Hâdd. Bu ismi Kindî “zîr-i sâni”, Fârâbî de “el-hâdd” olarak isimlendirmiştir. Burada bam ve zîr isimleri Farsça; mesnâ, mesles ve hâdd isimleri Arapça’dır.

İbn Sînâ’ya göre udun klavyesindeki perdeler şöyledir:

1- Mutlak (Telin açık hâli)

2- Destânü’l-ehîr (Son perde)

3- Mücennebü’s-sebbâbe

4- Sebbâbe (İşaret parmağı, 1. parmak baskısı)

5- Vustâ’l-kadîme, Vustâ’l-fürs, Vustâ’l-âliye

6- Vustâ’l-Zelzel (Orta parmak, 2. parmak baskısı)

7- Binsır (Yüzük parmağı, 3. parmak baskısı)

8- Hınsır (Serçe parmağı, 4. parmak baskısı)

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

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

İbn Sînâ bu sesleri gayet ince matematiksel ve karmaşadan uzak bir üslûpla ortaya koyar. İlk aşamada ud tellerinin ana kâide üzerinde uza-

<sup>1</sup> Farmer, “The Lute Scala of Avicenna”, *JRAS*, 1939, II, sa. 39, 256.

tılmasını resmederken; perde ve aralık oranlarını da açıklar. Yeni dönemin müzik sesleri ve karışıklıklarını ve kendi döneminde bir oktavlık dizinin oluşturulduğu 17 sesi de anlatır.

Şimdi de bu 17 ses, nota karşılıkları, tellerin matematiksel oranları, tellerin uzunluğu ve cent olarak değerlerini bir şema halinde gösterelim:

Aralıklar (Eb'ad) (Perdeler)	Nota Karş.	Tel Oranı	Tit. Telin Uzunluk Ölçüsü	Cent Oranı
Açık hali (Kendisi)	Do	1	100. 000 cm	0
1. Aralık	Do#	256/173	94. 139 cm	112
2. Aralık	Do#	12/13	92. 307 cm	139
3. Aralık	Re	8/9	88. 888 cm	204
4. Aralık	Mi	27/32	84. 375 cm	294
5. Aralık	Mi	32/39	82. 051 cm	342
6. Aralık	Mi	64/81	79. 012 cm	408
7. Aralık	Fa	$\frac{3}{4}$	75. 000 cm	498
8. Aralık	Fa#	64/91	70. 329 cm	610
9. Aralık	Fa#	9/13	69. 230 cm	637
10. Aralık	Sol	2/3	66. 666 cm	702
11. Aralık	La	81/128	63. 281 cm	792
12. Aralık	La	8/13	61. 538 cm	841
13. Aralık	La	16/27	59. 259 cm	906
14. Aralık	Si	9/16	56. 250 cm	996
15. Aralık	Si	48/91	52. 747 cm	1108
16. Aralık	Si	67/152	51. 923 cm	1133
17. Aralık	Do	1/2	50. 000 cm	1200

İbn Sînâ udun klavyesinde ses perdesi baskılarını anlatarak; udun her bir teli için 7 parmak baskı yeri tesbit etmiştir. Buna telin açık hali de eklenince, bir tel üzerinde 8 farklı perde baskı yeri ortaya çıkmaktadır. Bunlar sırayla şöyledir:

1- Mutlaku'l-Veter		DO	FA	Sİ	Mİ	LA
2- Destanü'l-Ehîr		1	8	15		
3- Mücennebü's-Sebbâbe		2	9	16		
4- Sebbâbe	RE	3	SOL	10	DO	17
5- Vusta'l-Kadîme		4	11			
6- Vustâ Zelzel		5	12			
7- Bınsır	Mİ	6	LA	13	RE	
8- Hınsır	FA	7	Sİ	14	Mİ	
		BAM	MESLES	MESNA	ZİR	HÂDD <sup>1</sup>

İbn Sînâ, teller üzerindeki bu 7 baskı yerini matematiksel hesaplarla tesbit etmiştir<sup>2</sup>.

Dikkat edilirse İbn Sînâ Pythagoryan 3. 'yü (29 hc. ), "Kadîm Fârisî 2. parmak baskısı" olarak isimlendirir. Onun baskı sistemi, 2. oktavdaki Zelzel 3. ye (343 c. ) şâmil değildir. Onu kadîm Fârisî ilk baskıyı (90 c. ) reddetmesi, kadîm Fârisî -2. parmak baskılı notaların cevapları olan- düşük oktavdan mahrum eder. O, Kindî'nin 90 ve 114 centlerde ilk iki baskıyı kullanarak meseleye getirdiği hâkim çözümü anlamamışa benziyor. Gerçekten farklı bir akord sistemi ile bu zorluktan kurtulmak mümkündür. Normal akord dörtlülerle yapılırdı; her bir tel en düşük komşusundan 498 c. arayla akordlanırdı. Bu, müslüman Doğu'da felsefe ve bilimde hâkim olan "koz-molojik sistemi 4 ile ifade etme" anlayışından gelmektedir. Eğer bam, mesnâ, mesles ve zîr telleri 702 c. 'de yani beşliler içinde akordlansaydı, düşük ve yüksek oktavın baskıları uzlaşırdı. Kindî ve Fârâbî, diğer akordları telkin ederlerse de, İbn Sînâ, 2. Oktavda Zelzel'e ait olan seslerin girişini kendine uyduran alternatif bir sistem vermektedir. Bu sistem, zîr telinin mesnâdan ana bir 3. (408 c. ) yapıp akordlanmakla elde edilir ve şu sesleri üretmektedir:

1 Mahmud Ahmed Hıfî, *İbn-i Sînâ, el-Musannefâtihî'l-Mûsikiyye*, Kahire 1977, s. 13.

2 Z. Yusuf, 26.

	Aralıklar (Eb'ad) (Perdeler)	Nota Karş.	Tel Oranı	Titr. Telin Uzunluk Ölçüsü	Cent Oranı
0	Mutlak	Do	1	00. 001 cm	0
1	El-Bu'du'l-Evvel	Do#	656/673	139. 94 cm	112
2	El-Bu'du's-Sâni	Do#	12/13	307. 92 cm	139
3	El-Bu'du's-Sâlis	Re	8/9	888. 88 cm	204
4	El-Bu'du'r-Râbi'	Mi	27/36	375. 84 cm	294
5	El-Bu'du'l-Hâmis	Mi	32/39	051. 82 cm	343
6	El-Bu'du's-Sâdis	Mi	64/81	012. 79 cm	408
7	El-Bu'du's-Sâbi'	Fa	¼	000. 75 cm	498
8	El-Bu'du's-Sâmin	Fa#	64/91	229. 70 cm	610
9	El-Bu'du't-Tâsi	Fa#	9/13	230. 69 cm	637
10	El-Bu'du'l-Âşir	Sol	2/3	666. 66 cm	702
11	El-Bu'du Hâdi' Â'şar	La	81/128	281. 63 cm	792
12	El-Bu'du Sâni' Âşar	La	8/13	538. 61 cm	841
13	El-Bu'du Sâlis' Âşar	La	16/27	259. 59 cm	906
14	El-Bu'du Râbi' Âşar	Si	9/16	250. 56 cm	996
15	El-Bu'du Hâmis' Âşar	Si	48/91	747. 52 cm	1108
16	El-Bu'du Sâdis' Âşar	Si	67/152	923. 51 cm	1133
17	El-Bu'du Sâbi' Âşar	Do	1/2	000. 50 cm	1200 <sup>1</sup>

<sup>1</sup> M. A. Hıfî, *İbn-i Sîna, el-Musannefâtihî'l-Mûsikiyye*, s. 14.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### CEVÂMIU İLMİ'L-MÛSİKÂ'NIN TÜRKÇE TERCÜMESİ

İbn Sînâ'nın *Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ* adlı eserinin Türkçe'ye tercümesinde esas aldığımız metin, Dr. Zekeriya Yusuf'un 1956 yılında Kahire'de neşredilen *eş-Şifâ Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ* isimli tahkikli çalışmasıdır. Zekeriya Yusuf bu çalışmasında dünya kütüphânelerinde *Şifâ*'nın yaklaşık yirmi tane el yazması nüshasından on tanesini kullanmıştır. Bu nüshaların Arap harfleriyle simgelemiş, nüsha farklarını dipnotlarda izah etmiştir. Kullanıldığı nüshalar ve simgeleri şu şekildedir:

1. İngiltere, Oxford, nr. 109, ك
2. İngiltere, Oxford, nr. 25, ك
3. Hollanda, Leiden, nr. 14405, ج
4. İngiltere, Manchester, Sir John Roylanths, nr. 9-378, ج
5. İngiltere, Londra, Cem'iyetü'l-Asyaviyyeti'l-Melikiyye, nr. 58, ج
6. İngiltere, Londra, Indian Library, nr. 1811, ه
7. İngiltere, Londra, Indian Library, Hâmiş, nr. 1811, هـ
8. Mısır, Devlet Kütüphânesi, Felsefe Bölümü, nr. 675, دم
9. Mısır, el-Ezher Kütüphânesi, Husûsî, nr. 331, ب
10. Mısır, el-Ezher Kütüphânesi, Husûsî, Hâmiş, nr. 331, بـ

Zekeriya Yusuf bazı şekil, nota ve sayılandırmaları kendisi ilâve etmiştir. Konuyu daha anlaşılır kılan bu eklemeleri biz de olduğu gibi aktarmayı uygun gördük. Tercümemizde eserin asılina sâdık kalmaya gayret gösterdik. Ekler kısmında bu tahkikli metnin orijinalini vererek araştırmacılara kolaylık sağlamaya çalıştık. Ayrıca yaptığımız tercüme içerisinde /... şeklinde bu metnin orijinal sayfalarına işâret ettik.

## RİYÂZÎ İLİMLERİN ÜÇÜNCÜ DALI OLAN MÛSİKÎ İLMİ

**Rahmân ve Rahîm olan Allah'ın adıyla**

**Başarım ancak ve ancak Allah'dandır**

### 1. MAKÂLE

[MUKADDİME-ÖNSÖZ]

Burada felsefenin “riyâzî kısmı”nı tamamladıktan sonra tüm yönle-riyle mûsikî ilmini ele alma sırası gelmiştir . Biz, bu ilmi -olduğu gibi- bir özet hâlinde ve kendi metodu çerçevesinde ele alacağız. Temel esas ve il-kelerinin teferruatını -sayısal prensipler ve matematiksel hesaplarla- uzat-maksızın anlatacağız. Mûsikî sanatı, ortaya konan şeye bir delil ve onun üzerinde yapılan bir analizdir; gök cisimleri ve kişisel huylar ile mûsikî ara-lık oranları arasındaki benzerliklere iltifat etmez. \3 Hakîkaten -gök cisimle-riyle mûsikî arasında ilişki olduğu şeklindeki- bu görüş, ilimleri birbirinden ayırtedemeyen, asıl olanla olmayanı fark edemeyen, felsefeleri eskimiş bir grubun yoludur. Sorgulanmaksızın miras olarak alınmıştır. Felsefeyi ancak budanmış haliyle anlayabilen başarısız kimseler de onlara uymuş, kabul etmiş ve teferruata yapışmışlardır. Böylece eskiyi hemen kabul etmenin ge-tirdiği bir gaflet ve eskilere karşı beslenen iyi niyetin örttüğü bir hata zinciri ortaya çıkmıştır. Bu durum kabul görmüş; hakîkatten, bir gelenek ve düşün-ceden sarf-ı nazar eden bir yardımlaşma haline bürünmüştür. Bu gelenekle-rin sebeplerine cevap vermeden önce elimizden geldiği kadar bizzat hakîkati kavramaya çalıştık ve bunu başardık. Gerçekten genel olarak sakınmak (ka-çınmak), -devamlı olmamakla birlikte- hatadan korur; tedbir ise, -tamamen olmasa da- çoğunlukla hatadan kurtuluştur. Ancak bizim, aşırılığımız ve eksikliğimizi dengeleyebilmek için dostlarımıza ihtiyacımız vardır. İnşâallah Cenâb-ı Hal:, doğruyu kolayca bulma arzumuzu muvaffak kılar. O'nun rahmetine sığınarak hatâdan sakınırız.

Bu sanatın açıklamasına girmeden, öncekilerin ilmî usullerine hiç benzemeyen ve öğretilerine de pek uygun olmayan bir önsözle başlayalım.

Bu önsöz, bazı kuramlar (teori) ve zihinsel deneyimlere dayanmaktadır. Aynı zamanda doğru kuram üzerine oturtulan kurallar ve hikmetli (felsefi) hükümler içeren ilmi metodlara dayanmaktadır. Şöyle deriz:

Ses, duyarlarla hissedilen şeyler arasında “tatlılık” sıfatıyla öne çıkar; bu sıfat açısından ses, duyunun tat aldığı veya bir şekilde rahatsız olduğu bir türdür. Eziyet eden bir yoğunluğu olması dolayısıyla değildir. Bu, hissedilen tüm keyfiyetlerin bir karışımıdır. Meselâ, bir koku türü dolayısıyla kötü olabilir. 14 Nitekim bu kötülük; gizli veya örtülü bile olsa pis şeylerdendir ve iğrençtir. Duyuyu harekete geçirme hususunda -türüne uygun olsa ve tabiatı benzeşse bile- aşırılığı, yoğunluğu ve keskinliği dolayısıyla rahatsızlık verebilir. Aynen güneş ışınlarındaki yoğunluk ve miskdeki keskin koku gibi. Bu ikisi hoş olsalar bile duyuyu yorabilirler. Ses cinsinde ise duyuyu rahatsız eden veya hoşuna giden şey, bizzat sestten kaynaklanmaz. Onun cinsinde rahatsızlık veren şey, aşırılıktır. Öyle zannediyorum ki bir enstrümanın sert vuruşlar sonucu çıkardığı tek veya yankılı sesler de rahatsızlığa sebep olur. Hatta işitilen şeyi çirkin bile gösterebilir. Bu, aşırılık dolayısıyladır yoksa duyulan şeyin çirkin olması dolayısıyla değil.

Lâkin ses, bir başka açıdan daha nefse hoş gelir veya ona eziyet eder. Bunlar güfte ve bestedir. Bu hoşluk ve eziyet işi, hayvânî nefiste bulunan “kuvve-i mümeyyize”ye (akıl) hastır; işitme duyusu ile alâkalı değildir. Tabî ki sen, bu kuvvetin senden önce insan ve hayvandaki konumunu biliyorsun. Yapmamız gereken bu konuyu biraz daha genişletmektir:

Tabiat, cisimler üzerine vurulmuş ilâhî bir damgadır: Bir intizam içinde konumunu bu şekilde korur ve bir düzen üzeredir. Ta başından beri hayvanlar türlerini üreme yoluyla korurlar. Üreme çiftleşme ile; çiftleşme ise, ancak karşılıklı yaklaşma ile süregelir. Hayvan çiftlerinin devamlı birbirlerinin yanında olmaları mümkün değildir. Farklı sebeplerden kaynaklanan ihtiyaçlarından dolayı dağılırlar ve yine aynı sebeplerden dolayı biraraya gelirler. 15 Hayvan, yuvadan ayrıldığında haberleşmek için bir vâsıta kulla-

nır. Hayvanlardan her biri, eşlerinin yuvadan her uzaklaşmasında eşleri hakkında bilgisi olur. Sonra bu, hayvanlar için diğer bazı durumlarda da rehber olmuştur: Birbirlerini yardıma çağırmak; hemcinsini ürkütüp-kaçırtmak vb. gibi. Hatta bu, hayvanların yuvadan uzaklaşan yavruları için çağrı vâsıtası olmuş veya herhangi bir tehlikeyi hemcinslerine bildirmek için kullanılmıştır. Bunlar sana, tecrübelerine dayanarak söylediğim şeylerin ne kadar sağlam olduğunu gösterir. Hatta seni Cenâb-ı Hakk'ın, yarattığı herşeye yardım edip, iyi veya kötü amelleriyle onları başbaşa bırakmadığı gerçeğine inanmaya dâvet eder. Bu âletin uzaktakiyle-yakındakini, olanla-olmayanın haberlerini birbirlerine ulaştıran bir vâsıta olması veya arayanın idrâkine yön veren, duyulanla hissedilen bir belirti olması da mümkün değildir. Bunun, ancak “ses” gibi bir şey olması gereklidir. Şimdi sen bunun (ses), rehberlikteki başarısının ne kadarkapsamlı olduğunu ve yakınındaki biriyle olan ihtiyacını gidereceğini inkar edebilir misin?

Zarûretler insanı, başkalarını tanımaya ve kendini onlara tanıtmaya iter. Çünkü onun türü, birliktelikle ayakta kalır. Yalnızlık, geçim ihtiyaçlarından ve hayatın devâmı için gerekli olan maddelerden mahrum olması demektir. \6 Nitekim bu kuralın, bu konudan başka durumlarda da geçerli olduğunu biliyorsun. Zira birşeyi anlatmak -duyurmak- ve bilgi almak, kişinin arzu duyduğu bir olayı ortaya koyabilmesi; bu olayı ifade etmesinin kolaylığı; doğal aletlerle (enstrüman) çözebilmesi; ihtiyacın sona erip-eyleme dökmesiyle çarçabuk ortadan kaldırılması gibi ihtiyaçları giderir. İnsan, kendisinde bulunan tabii farklılığı giderme noktasında “seslendirme” gibi bir çareye ihtiyaç duyar. Ayrıca hayalinin ulaşabileceği çeşitli amaçlarına hizmet edebilmesi için insanın ıstılâhî -kelimelere dökebileceği- bir tasarrufa ihtiyaç vardır.

Diğer canlılara gelince; bunların herbiri bizim gibi kendi ihtiyaçlarını gidermek istediğinden; kendi hayatıyla ilgili zarûretlerin getirdiği bir iş - neslin devamı- dışında ortak yaşamaya olan ihtiyacı daha az hissettiğinden, sesi kullanmakta tabii bir farklılık oluşmuştur. Bundaki sebep, seslendirme-

ye duyulan ihtiyaçtır. Ses, zorlayıcı bir şey değil aksine, ortaya çıkan ve kaybolup-giden birşeydir. Mizacında nâhoş engellere karşı korkuyla karışık ona bir teşvik (yönlendirme) olduğu ortaya koyulmuştur. Bu, konuşan canlıda da vardır, konuşmayanda da ve onun içindeki tabii ve yapay dengesizlik ancak bu yolla giderilmiş olur. Hayvanı bir üzüntü kapladığında kendini rahat hissetmesi telkin edilir. Darlıkta olsun genişlikte olsun kuvvetli bir etkenin tesirinde kaldığında seslenme sayesinde açılır. Ses, uygun bir beste ve uyumlu bir düzenle süslendiğinde nefisde daha etkili olur. Çünkü ilk hissedilen, duyumdan daha hoş idrak eden bir kuvvetle bu ikilemle uğraşmaktadır. Bestenin faydası onun doğruluğunu daha güçlendirmiştir. Anlatılan sebeplerden dolayı bilhassa insan mizacında hep sese yönelme arzusu vardır. 17 İnsanın en önemli donanımı, -sesli- konuşmadır. Ses verme konusunda tabiat (mizac), kavramsal metodu kullanarak yine tabiatı doğrultusunda bir takım şekiller elde eder. -Bu şekiller-; sesi kısma, yükseltme, aşağıya çekme; zayıflık, acizlik, merhamet; tehlike anında acele etme ve savunma, şiddet ve kuvvetle ortaya çıkma; huzura erme vb. gibi. Aynı şekilde insan sesinde hitâbı karakterli kılacak başka haller (unsurlar) vardır. Bazen belki de imkansız olan amaca ancak bu ses ile ulaşılır.

Tabiattaki sesleri taklit, insana daha çok yaraşır (tatlıdır). Ses, herhangi bir karakter olarak taklit edildiğinde kişi, ondan keyif alır ve sanki onu, varmış gibi algılar; ya da aradığı şeyleri onda bulmanın keyfini yaşar. Sesli kompozisyon, bilhassa bu sebeplerden dolayı hoş gider. Yani aklımdan geçen şeyleri icrâ edilen kompozisyonda buluyorsun. Sanki onun, işitmekten öte apayrı bir husûsiyeti vardır. Ayrıca içinde farklı karakterlerin taklitleri olduğu için de tatlıdır. Çünkü sesin kompozisyonunda, diğer kompozisyonlarda varolmayan bir husûsiyet vardır. Bu, kompozisyon içerisinde olan iki sesteki ilki olduğu için kişi, onu hoşnutlukla karşılar; bu hoşnutluk, kendine ulaşan ve sevilen yeni sesler için geçerlidir. Bu hoşnutluk, tutukluktan sonra hareketlenir ve çabucak yakalayamadığı şeylerden dolayı onun elde edilmesi kişiye ağır gelir. Sonra bu tutukluğu durdurur ve bu kırılmayı telâfi eder.

Bir diğ er sesin doğıuşu da sanki bu ilki gibidir. Başka bir s urette ilk başa d oner. Onun i in ilk s urete ait olan\8 ge erli bir oran vardır. Bildiğ in gibi, lezzetin sebeplerinin en g   l  s   âhengi ansızın algılamaktır ve tab  idir ki onun kaybı da acı verir; ses ki iye ulaştığında  ne  ıkan  zelliğ i, ansızın olmasıdır ki ayrılığ ı da âni olur. Sonra ayrılığ ın garipliğ ini nefse ho  gelen bir şekilde sesin d  n  ş g  zelliğ i tamamlar; yani âhenk: Evet: Ki isel tatlar. Bu nedenle, ki inin seslerde ve d  zen icerisinde â ık olduğu kompozisyon, sesleri hayal ettiren kar'alarda (vuru larda) veya -onun- miza lara olan yakınla masındadır.  imdi bir an  nce bu mak leyi yazma sebebimiz olan ilmin  z ne girelim.

## I. B L M

### M S K  ve SES N TANIMI

#### SES N T ZL K VE PESTL Đ N N SEBEPLER 

M sik , uyumlu olup-olmadıkları a ısından seslerin ve i i e girmiş zamanların hallerini -bir melodinin nasıl bestelendiğ inin bilinmesi amacıyla ara tıran riy  z  bir ilimdir. Bu m sik  tarifi, onun iki ara tırma alanını kapsadığını i  ret etmektedir: Onlardan ilki bizzat "sesin halleri"dir. Bu kısım, "te'lif" (kompozisyon) ismiyle anılır. İkinci ara tırma alanı ise "i i e ge miş zamanlar"dır. Bu kısım da " k  ilmi" (ritm) olarak anılmaktadır. Diğ er ilimlerin ilkeleri, bu iki ilim i in de ge erlidir. Bu ilkeler matematik ve fizik ilkeleridir.   p esiz az da olsa bazı durumlarda geometri ilkeleri de bu guruba dahil olmaktadır. \9 Bu ilimde fizik  ilkeler, ancak konusu fizik olması cihetinden yer alır. Bir us l koymamız isteniliyorsa ancak fizik ile olur. Matematik ilkeleri ise m sik ye, ancak bu ilmin konusu olan şekliyle girer. Bu oran da *Kit b  'l-B rh n*'dan bildiğ in  zere bu ilmin konusu olur. Bu şeklin sayısal orana uygunluğ u - ahıslar arasında- uyum veya uyumsuzluğ a sebep olan konudur. Bu ilimde tab   olan san'atın ihtiya  duyduğu ilkeler ise senin bildiğ in gibidir: Sesler g   l   (forte) ve hafif (piyano) olarak ayrılırlar. Bu,

aralıklarla olan uyumsuzluk farkındandır. Sesler, tiz sesler ve pest sesler olarak ikiye ayrılırlar. Bu ise, aralıklarla olan uyumluluk farkındandır.

Bildiğin gibi tizliğin makûl sebebi şudur: Bir yüzeyin temâsı, gücü ve yapışması; sesi taşıyan hava dalgaları parçalarının bir düzen içinde olması. Pestliğin sebebi de tam aksidir. Aynı zamanda tizliği; sarfedilen gücün sertliği, temâsı, kısalığı, kabiliyeti, eğer hava safsa darlığı veya -yine havanın saf olması durumunda- ses çıkış yerinin ona yakınlığı gibi sebepler de etkiler. Pestliğin sebepleri ise, bunların zıddıdır: Yumuşaklık ve sertlik, uzunluk ve yayvanlık, genişlik ve boyut vb. bu sebeplerin her biri ona fazlalık ve eksiklik verir. Pestliğin artması, sebep olan şeyin artmasını; eksilmesi de, -benzer bir uyum üzere- sebep olan şeyin eksilmesini gerektirir. Bir perde baskısının uzunluğu ne kadar artarsa, pestlik de artar; nitekim kısaltılması da tizliği artırır. \10 Sana sebep olarak anlatılan şeyleri aynen görürsün. Tizlik, pestlik eksildikçe artar; pestlik de tizlik eksildikçe artar. Tizlik sebebinin eksik olması, pestliğin artmasına sebep olur; pestlik sebebi eksik olursa da bu, tizliğin artmasına neden olur. Özetleyecek olursak artırma pestlik, eksiltme ise tizlik sebebidir. Bazen tam aksi de olabilir.

Hal böyle olunca; “pestliğin oranı pestliğe, tizliğin oranı tizliğe, sebebin oranı ise sebebe” şeklinde olur. Uzunluk ve kısalık, genişlik ve darlık, yakınlık ve uzaklık gibi sebepler, âhengin ne kadar sağlam olduğunun göstergeleridir. Uzunluk söz konusuysa; uzunluğun oktavı (katı), yarısı veya farklı bir oran üzere de olabilir. Kısalık kısalıkla, genişlik genişlikle, darlık darlıkla aynı durumdadır. Daha önce anlattıklarımızdan ayrı olarak bu sebepler, takdir edilebilecek en güzel sebeplerdir.

Yukarıda anlatılan ilk oran iki ölçü arasında; biri zâid (fazla), diğeri nâkıs (eksik) şeklinde iki tane ölçü şeklinde olur. İkincisi ise, üçüncüye kıyasla ya daha uzun ya da daha kısadır. Bu iki ölçünün farklılıklarını, kabûl gören bir ölçüt haline getirmen gerekir. Farklılık açısından pestlik baz alınır; en uzun, en çok pest olanıdır. Farklılık açısından tizlik, baz alınır-

sa; en kısası en tiz olanıdır. En uzunun en pest olması ve en kısanın en tiz olmaları arasında benzer bir oran vardır.

Pesti tiz, tizi pest kılma konusunda; pestlik-tizlik arasında mukâyese yapılmaz. Pest ve tiz ses arasındaki mukâyese şudur: Tiz olan pest değildir; <sup>11</sup> zira pest -ses-, tizden daha pesttir ve tiz olarak eksik olmayı gerektirir. Çünkü pestliğin eksikliği, tizliktir. Bu konuda bir grubun fikir ayrılığı gösteren tartışmasına iltifat etme! Pest -ses-, zâid ve tizdir. -Ki bu grup-, pest sese karşıdır. Bir gurup da tiz sese karşıdır. Bunun sebebi ise; pest -sesin-, ancak, tizi artıran şeyin dışında artmasıdır. Bu ikisinin arasında; “şu tizdir-bu pesttir” şeklinde bir mukâyese olmaz. Çünkü kıyas edilecek olursa bir nevi tizlik pestlik; keza pestlik de tizliktir. Tizin pest olması açısından en pest, pest olarak tizden daha fazladır. Aynı şekilde pestin tiz olması açısından; en tiz, tiz olarak pestten daha çoktur. Hangisini fazla farzedersen biri diğerinden daha fazla olur. O ikisi arasındaki hesaplamaların, aksi bir benzerlik içinde olduğunu görürsün. Ses, ilgili miktarın oranı –uzunluk veya kısalığı demiyorum- çok olursa pest olur; eksik olursa tiz olur. Tizi asıl yapmışsan bu miktarın, tizliği artırdığını görürsün.

Bu farklılık hâlini sebepleriyle ortaya koymayı mümkün kılan kanun, miktarla ilgilidir; sertlik, gerginlik vb. şeylerle âhengi kontrol edemezsin:

I- Öncelikle ölçüyle ilgili veya bu ölçüye ait bir kural koyma - gerekli-. Birincisi: Sebep fazla olursa ona tâbî olan pestlik sebebi de artar; işte bu pestliktir. Zâid, bizzat pest olarak zâid kalsın. Sertlik, gerginlik, darlık ve katları, sana istenen âhengi yakalama imkânı verebilir. Eğer gerginliğinden dolayı tizliğinde bir kat ortaya çıkaran iki sesin oranını bilersen -zira o ikisi kısa olandan ortaya çıkan iki sese eşittirler- şunu da anlamış olursun: Sertlik oranlarına karşılık olması sebebiyle zayıf, sertliğin katıdır.

Bütün bunlardan şu iki şeyi açıkça anlayacaksın: Birincisi nağmeler arasında tizlik ve pestliklerinin fazlalığı veya eksikliği konularında uyum vardır.

II- Biz bu uyumu bir yol olarak anlayabiliriz.

Şöyle ki; öncelikle bilmen gereken şey, bu uyumların sınıflarıdır. Uyumlu ve uyumlu olmayanları öğrenip; uyumluların türlerini bilmen gerekir. “İlm-i îkâyı”da iyice öğrendikten sonra “te’lîfu’l-luhûn”a (kompozisyon) girebilirsin.

Şunu bil ki sese, özel bir zamana ait olması açısından, “nağme” (ses) denir. Bitişik iki nağme birliğine veya o ikisi arasındaki nağmeye “bu’d” (aralık) denir. Şayet bunlardan biri daha pest, diğeri daha tiz ise: İki nağme arasında pestten tize doğru herhangi bir mesâfe olur. Ayrıca nağme topluluklarının başka isimleri vardır. Bu topluluklardan “cins” (çeşni) ismiyle özel bir grup vardır. Cins, birden fazla aralığa sahiptir. Yine bu topluluklardan “cem” (dizi) ismiyle özel bir grup vardır. Dizi, birden fazla cinse sahiptir. Dizi olarak ortaya konan sesler, sayıları kabul görmüş uygun bir düzen, geçiş ve ritm üzerinde gerçekleşirse işte bu, “telhîn” (kompozisyon) olur. Zikri geçen bütün bu uyum türlerini ve bu konudaki sebepleri Allah’ın izniyle anlatacağız.

## II. BÖLÜM

### UYUMLU VE UYUMSUZ ARALIKLAR

Nağme, kendi rengi üzere tizden peste doğru tekrar edilirse bu bir kompozisyon doğurmaz. Kompozisyon, ancak herhangi bir şekilde farklılık arzeden şeyler arasında cereyan eder. Bizâtihi birlik tekrar edilirse etkisi, birliğin tesirinin tekrarı kadardır. Farklı şeyler arasındaki düzene tâbi’ olan tesir -bu farklılıkları- âhenkli kılan bir kural üzere kurulmaz. Ve -kompozisyonu kompozitöre (te’lif edene)- farklı bir durum olarak yansıtan te’sir özelliği kılar. Farklılık bir te’sir doğurmazsa, kompozisyonun da bir faydası yoktur. Farklılık için kompozisyon konularına bir giriş olması gerekir; kompozisyon olması için de seslerin, aralıklar ortaya koyacak bir cihet üzere olması gerekir. Aralıkların arasında bir farklılık olur ve bu, ne aralarındaki düzeni bozar ne de onları birbirinden uzaklaştırır. Aralıklar ya uyumlu ola-

caklar ya da uyumsuz olacaklardır. Berâberinde uyumu bulunduran farklılık, beraberinde uyumsuzluğu bulunduran farklılıktan ayrıdır. Farklılıkla ortaya çıkan şey; benzerliği gerektiren yakınlaşmayı sağlayan farklılığı da beraberinde getirir. Bu farklılık uyumsuzluğu gerektirmez. Bu benzerlik ve yaklaşma şu iki yönde gerçekleşir:\14 Farklılığa sebep olan ve farklılıkla beraber olan. Ya bilfiil iki katı olurlar ya da karesi olarak iki katı olurlar. Eğer aralarındaki benzerlik iki vecihden biri üzere olursa iki nağme uyumlu; eğer böyle olmazsa uyumsuz olurlar.

Farklılığın bilfiil olmasına örnek: Meselâ iki nağmeden bir tanesinin sayısı 8 olsun, diğerininki 4 olsun. Aralarındaki fark 4'tür. Bu, uyumsuzluğu gerçekleştiren şeyin iki katıdır. İşte bu iki nağmenin arasındaki oran, 1.5 oranıdır.

Karesiyle benzerliğe örnek: İster farklılık, isterse de farklılıkla birlikte cihetinden olsun. İlki 6 ve 4 olsun; aralarındaki farklılık 2'dir. 2, kuvvet olarak 4'tür. Yani burada "kuvvetin" mânâsı, asıl bir şeyin kendi katını vermesidir; işte buna "bi'l-kuvve" diyoruz. Bu kısım, bileşik kesir oranıdır (payı paydasından bir sayı büyük). İkinciye gelince 6 ve 2 gibi olsun. 6, 2'den 4 fazladır. Sonra 2'nin karesi 4'tür. O halde bu kısım, "çoklu katlar oranı"dır.

Eğer aralıklarının sesleri bu oranlar üzereyse, uyumludur. Eğer bu oranlar üzere değil ve kuvvetleri de -açıklayacağımız üzere- bu oranlar üzere değilse uyumsuz olur. İster o ikisi arasındaki oran, meselâ sayısal oran olsun: 7/11 şeklinde olsa; 11, yediden 4/7 oranında fazladır. 7 ile 4/7 arasında karesi olarak bir benzerlik yoktur. İsterse o ikisi arasında sayısal oran olmasın ki ikisi -birbirinden uzak- farklı şeyler olsun (aralarında oran ilgisi yok). Meselâ herhangi bir tabaka üzerine bükülmüş (gerilmiş) bir telden çıkan sesle, telin bütününden çıkan ses gibi. İki uzunluk arasında ki oran, bir karenin kenarının köşegenine olan oranı ( $1/\sqrt{2}$ ) gibi olur. /15

Buradan hareketle şunu bilirsın: Uyumlu seslerin, sayısal oranları vardır. Seslerin hepsinin aralarında uyumlu sayısal oranlar gerçekleşmedikçe aksi olmaz. Aralarında sayısal oran olmayan sesler uyumsuzdur. Uyumsuz olan bütün seslerin aralarında sayısal oran olmadıkça aksi gerçekleşmez.

Sayılabilen bir kuvvet içinde uyumlu olduğuna işaret ettiğimiz aralıklar şu şekildedir:

Uyumlu ses aralıkları iki kısma ayrılır: Ya iki ses arasındaki uyum, şiddet ve kuvvet açısından biri diğerinin yerini tutacak şekilde olur; öyle ki herhangi bir melodi içinde birini atıp, diğerini onun yerine kullanırsın ve melodi bozulmaz. Düzeni de değişmez, bozulsa bile bu iki ses -hakikatte- tekrar edilen tek bir ses gibidir. Aralık sanki aralık değil bilakis tekrar edilen aynı sestir.

Ya da uyum bu yönde gerçekleşmez. Bilakis; uyumlu ve muntazam dahi olsalar iki sestten biri diğerinin yerini tutamaz.

O halde şunu irdelememiz gerekir: Bu durumda dahi uyumların, biz deneyene kadar ilk kısım hükmü üzere olması gerekir.

Araştırdığımızda şunu görürüz; farklılığın, içinde bilfiil temsil edildiği uyum -bu sıfatla-, içinde farklılığın bi'l-kuvve temsil edildiği uyumdan evlâdır. O halde iki sestten birinin kat (da'f), diğerinin bu yer dolayısıyla yarım olması gerekir. Daha sonra deneyim; işi, bu bakışın gereği üzere ortaya çıkarır. Bu, 1. 5 katı oranı üzere olan uyum özelliğinin ayrıcalığıdır (avantaj). \16 O halde ulaşmaya çalıştığımız amacımız dolayısıyla şu görüşü ortaya koyalım: Deriz ki: Meselâ bu sıfatla, sayısı 8 olan ses, sayısı 4 olan sesle olsun. 4'ün 3'e olan oranı, uyumlu bir orandır -tabi 4, 3 üzerine üçer tane 1/3'lük oranla artırılırsa-. Bu bileşik kesir oranıdır. Eğer 8, 4'ün yerine geçerse; bu icad edilen ses, aralıksız (fâsılasız) ortaya atılan sesin yerine geçer. 3'den 8'e muntazam kuvvet içinde aralık, uyum dolayısıyla önceden zikredilmiş oranlardan biri üzerine değil 8'den 3'e şeklinde dağıtılır.

Eskiler bu aralığı kullanmışlar ve bu aralığın -ne katlar oranı üzerine, ne de bileşik kesir oranı üzere olmaksızın- uyumlu olduğunu görmüşlerdir. - Bu noktada ayrılığa düştüler ve bir grup şöyle dedi: Bu, duyguyu kabalaştıran bir cinsdir (tetrakort) ve şöyle devam ettiler: Bilakis Klâsik Pythagoras kanunu bătıldır. Uyumun sebebi; anlattığımız metod üzere “oran olmaksızındır” (Yani onlar kabul etmediler). Bilakis sebep, diğer bir bölünmeye tâbî olan bir oran çeşididir. Burada iki yön çıkmaktadır:

I. Bizzat iki ses arasındaki şeye önem verilmez, bilakis sebepleri arasındaki şey -hesaba katılır-. Zira onun varlığı ancak bölünme itibarıyladır. O nağme bittikten sonra, iki seste de ona dâir bir eser kalmaz.

II. Onlar klâsik (eski) kanunu, aralıkların bir tanesinden dolayı reddettiler. Burada duyularla algılanabilir uyumun, eskilerin kanunu üzere olmadığını zannettiler. Uyumlu-uyumsuz bir halde bulunan ve kullanılan aralıklardan dolayı onların kanunu, aralıkların çok olmasını gerektiriyordu. Onlar “büyük sulara yüzdükleri halde yağmur tanesinden sakınanlar” gibidirler: Başka bir grup, benim dediğimi tekrar etti. Ne var ki onlar, bu illet ve sebebin ancak 8 ve 3 arasındaki oranla ilgili olduğunu anlayamadılar. Aslında diğer oranların da “bedelî uyum”la uyumlu olması uzak mümkündür. \17 Ancak böylelikle bu tek aralığın bağlayıcılığından kurtulabildiler. Bunu ganîmet bildiler ve orada takıldılar. Onların himmetleri (güçleri) bedelî uyumdaki kanunu düşünmelerine yetmedi; fakat biz, bu konuda derin düşündük ve onu ortaya çıkardık.

Sonra bir topluluk şunu iddia etti: İki taraftaki iki sestten birinin, uyumlu aralıklarda diğerinin yerine geçmemesi durumu ikiye ayrılır: Ya birlikte tek bir vuruşla icrâ edildiğinde, iki ses uyumlu ve peşpeşe olur; ya da peşpeşe uyum gösterirler ki karışım ve birlik açısından uyum sağlamazlar. Onlardan, aksini söyleyen de vardır. Ayrıca onlardan peşpeşe gelen iki şeyden iki farklı şey çıkaran da vardır. Yaptıkları kesinlikle -doğru- bir şey değildir. Çünkü uyumların tamamı, hem karışım, hem de peşpeşelik açıla-

rından uyum gösterir. Zira uyumun sebebi, sebep olarak varolan oranlardan bir orandır. -Onun varlığı karışarak veya peşpeşe olarak- onları buna iten şeyi, *Kitâbü'l-Levâhık*'dan öğrenirsin.

Bu bölümde uyumlu-uyumsuz aralıkların ve bu konudaki sebebin ne olduğunu öğrendin; ayrıca bedelî ve asılî uyumu kavradın.

### III. BÖLÜM

#### BİRİNCİ SINIF (ASILÎ) UYUMLU ARALIKLAR

##### (Homofonik, Senfonik ve Karma Aralıklar)

Öncelikle aslî uyumla uyum gösteren aralıkların durumu hakkında konuşalım. Biz onu “el-Eb’âdü’l-müteferrikâ bi’l-ittifâki’l-evvel” (birinci uyumla ayrılmış aralıklar) şeklinde isimlendirdik. Şöyle deriz: Büyükler, ortalar, küçükler. \18

I. “Büyükler”, “bir kat oranı” (oktav) üzere olanlardır. İki nağmeden birinin diğerinin katı olduğu aralık “ellezî bi’l-küll” (oktav) olarak adlandırılır. Bu isimlendirmenin sebebi ileride açıklanacaktır.

II. “Orta Aralıklar”, nağmeler arasındaki “büyük bir kesir farklılığı”dır. Büyük kesir -sayı olarak- yarıya ve onun altına ulaşmaz; yarım ve  $\frac{1}{3}$  gibi. Ne  $\frac{1}{4}$  ve  $\frac{7}{6}$  gibi -bunlar, sayıyla yarım sayılırlar-; ne de  $\frac{1}{5}$  ve  $\frac{1}{7}$  gibi ki bunlar sayı olarak  $\frac{1}{2}$ 'nin -yani yarım- altında kabul edilirler. Şayet büyük kesir iki tane olursa, orta aralığın iki -aralık- olması gerekir. İkisinden biri yani  $\frac{2}{3}$ , “ellezî bi’l-hamse” (beşli aralığı) diye isimlendirilir. İkincisi;  $\frac{4}{3}$ ’tür. Nağmelerden biri 3, diğeri 4 olan aralıktır. “Ellezî bi’l-erba’a” (dörtlü aralığı) diye adlandırılır. Daha sonra anlatacağız. Bu iki aralık “orta aralık”dır.

III. Diğer aralıklar ise, dördün altında olanlardır. Zâidin başından  $1+\frac{5}{4}$  olarak başlayıp sonuna kadar kesirler şeklindedir. İşte bunlar “küçük aralıklar”dır. “Lahniyyât” olarak adlandırılır. Lahin, sonradan anlatacağımız şeylerin üzerine tanzim olur.

Müzisyen, sadece doğal mizaçlar çerçevesinde değil, daha iyi ve daha güzelin istendiği tarzda olan sanatsal işleme hazır olduğunda; aralıkların sayısını bilmesi gerekir. Daha iyi ve kaliteli görünüş, daha iyi ve kaliteli olmayan şeye bir çok açıdan aykırıdır. Şöyle ki: Farklılığın fark edilmesi, duyunun küçüklük ve azlığı ayırdedebilmesi demektir. Bundan dolayı -bir şey- aykırı olmasa da, gerçekten az farklı olabilir. Ayrıca aralığın bir tarafının uzaklaşması (açılması), hançerelerin ve enstrümanların ona uyumunu zorlaştırır. \19

1. Örnek: Meselâ farklılık 1/200 olsun; bu durumda iki nağme arasındaki fark ayırdedilemez.

2. Örnek: Farklılık 1/60 veya 1/70 olsun; burada fark azlığı dolayısıyla ayırdedilir ve aralığın her iki tarafındaki şeye yaklaştırılır ve burada uyum beğenilmez.

3. Örnek: Farklılığın birçok katlar şeklinde olması: Meselâ: nağmelerden biri 1 olsun; diğeri 6 veya 7 olsun. Enstrümanlar bu ihtiyaca cevap veremez; bu zorluk aşılsa bile aralıklardaki tiz dereceli sesler müzikal olmaz; değer kaybeder ve küçümsenir. Sakîle ise gizlenen türden olur. Bununla beraber hançerede iki nağme asilen icrâ edilmez; olsa bile zorluk ve güçlük-le olur. Hançere ile ilgili seslendirme, tabîî bir olaydır. Ondan başkası ona benzer ve ona yapışıktır. Ona benzerliği ve yapışıklığı çok zor, meşakkatli ve güç olduğunda; ben onun ilgisizlik temâyülünü fark ettim. Ona herhangi bir şekilde rağbet etmez. Buradaki düzen, faydası ve üstünlüğü dolayısıyla müessir (etkin) düzen cümlesindendir.

Mûsikî hep daha güzele doğrudur. Çünkü o, kişisel lezzeti ifade eder. Onun bütün prensipleri bu yoldan geçer. Bundan dolayı burada kasıt, daha iyi olması gerektiğidir; daha sağlam, daha mümkün veya daha elverişli olan değil.

İşte bundan dolayıdır ki, uyumlu olsa bile büyük veya küçük her aralık kullanılmaz; bilakis oranı, katın katı (oktavın oktavı) oranı üzere olan en

büyüklerinden olması üzere büyükler kısaltılmıştır. Bu da 4 ve  $1/20$  arasındaki bir orandır. Küçüklerde ise yarımın yarısının yarısı oranı olan bileşik kesir oranı üzeredir. Bu da kesir oranı olarak  $1+1/36$ 'ya yakın bir orandır. O da çeyrek aralıktır; küçük aralığın  $1/4$ 'üdür ve “tanîni” olarak adlandırılır.

Sesli küçük aralıklar da 3 kısma ayrılır:

1. Küçük büyükler,
2. Küçük ortalar,
3. Küçük küçükler.

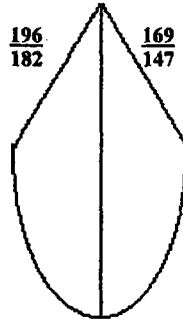
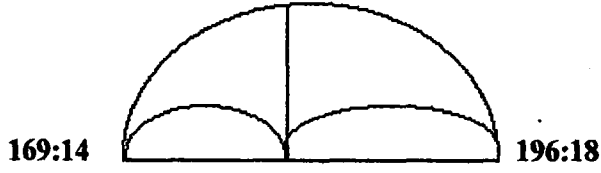
Onların küçükleri şöyledir: Oktavı ellezî bi'l-erba'a'ya girdiğinde her iki oranın tamamı, geriye kalan orandan daha büyük olur. “İskât” (düşürme) ihtimali olsa bile. Oktav oranı  $1+5/4$  olmaz. Çünkü o, dörtlüden daha büyüktür; 25 ve 16 oranı üzeredir.

Buna örnek: Biz,  $1+1/13$ 'ün karesini aldığımızda sayılarının oranı  $196/169$  elde ederiz. 182, bu oranın orta sayısı olur; bu sayı, dörtlü oranından düşürülürse -el-Hâddu'l-Ekber'in (en büyük tiz) çeyreği alınıp ondan düşürülmesiyle- geriye 147 sayısı kalır ( $196 - 196/4 = 147$ ). O halde geriye kalan oran şudur:  $169/147$ . 147 sayısı, 169'un fazlası olan 22 sayısına bölünürse bölüm 6, kalan 15 çıkar. 169, 196'nın fazlası olan 27 sayısına bölünürse bölüm 6, kalan 7 çıkar:

$$147 / (169-147) = 6 + 15/22$$

$$169 / (196-169) = 6 + 7/27$$

169 ve 196 arasındaki oran, 147 ve 169 arasındaki orandan daha büyük olur.



/196 :                      10/182 :                      /169 :    /147



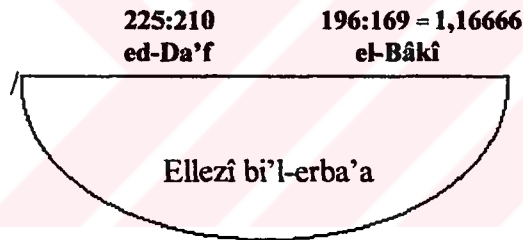
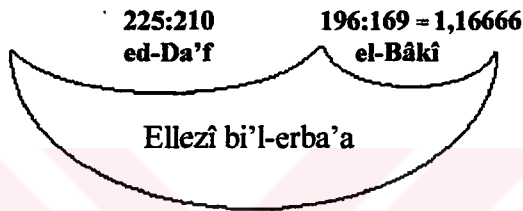
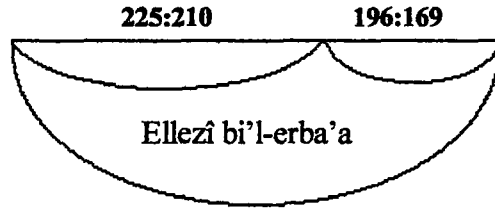
Büyük lahinlerin hepsi bu hükme tâbidirler; ve toplam 10 tanedirler. 1+1/4'le başlar ve 1+1/13'le sona ererler./22

Sen bunlardan şunların çıkması gerektiğini bilirsın: Oktavı dörtlüye it-  
hal etmekle elde edilen 3 aralıktan her ikisi, 3. den daha büyük olur. Ok-  
tavda ise -zaten- şüphe yoktur. İki aralıktan birine gelince, geriye kalan  
“fadla” (yarım tanını) ile katlananlar, şüphesiz 3. den büyük olur ki bu 3. , o  
ikisinden birinin tek başına kalması gibidir. \23

Orta lahinler, dörtlüden oktavı düşürülebilen şeylerdir; geriye “bâkı”  
(bakiyye) kalır ki bu ne düşürülen ne de düşürülenin oktavından daha küçük  
değildir. Kesirli oran aralığına 1+1/14'ten başladık ve onun karesini aldık ve  
dörtlüden onu düşürdük; rakamlar şu şekildeki gibi oldu:

$$196/169 = 1 + 27/169$$

$$225/196 = 1 + 29/196$$



\24

Bakiyye çıkartılardan daha büyüktür. Çünkü Bakiyye oranından çıkan 26/159; oktav oranından çıkan ise 36/29 olur. Halbuki bu, çıkartılanın oktavından daha küçüktür. Bu aralık, daha önceden zikredilen şeye aykırıdır. Bu özellikte 15 aralık vardır. Onun son kesiri  $1 + 1/28$ 'dir:

225	210	196	169
-----	-----	-----	-----

Sonra lahinlerin küçük aralıkları başlar. Dörtlünden oktavı düşürüldüğünde kalan bakiyye, düşük oktavdan daha küçük değildir. Zira bu aralığın

oktavının oktavı  $1+1/7$ 'den daha küçüktür.  $1+1/7$  oranı dörtlüden hazfedildiğinde geriye  $1+1/6$  kalır.

Küçük aralıklarda  $1+1/33$  oranı terkedilirse duyu, gelen aralıklar arasındaki farkı neredeyse ayırtedemez. Oran  $1+1/45$ 'e ulaşırsa duyu, iki nağme arasını güvenilir bir şekilde neredeyse ayırtedemez. \25

Bunlar sesli küçük aralıklardır. Sen büyük aralıkları, ortaları, küçük lahinleri mutlak olarak anladın.

“Ellezî bi'l-küll” (oktav) aralığı mutlak olarak “Bu'du'l-müttefek” (uygun-ahenkli-aralık) olarak isimlendirilir. Beşli ve dörtlü ise “Bu'du'l-müteşâbih” (benzer aralık) olarak belki de tam tersi olarak isimlendirilir.

Oktav aralığına has olanlar şunlardır: -Daha önceden bildirdiğimiz üzere- her iki ucunda ses kuvvetinde olan iki sesi vardır ve iki orta aralığa sahiptir: Oktav aralığı, sayısal orta ve te'lifi (komposal) ortanın içine katılmasıyla bu ikisine taksim edilir.  $4/2$  oranı oktav oranıdır. İkisinin arasına 3 girdiğinde, sayısal ortayla iki orana ulaşılır: İkisinin en büyüğü, dörtlü oranıdır; en küçüğü beşli oranıdır.  $6/3$  oranı da oktav oranıdır: ikisinin arası dörtle ortalandığında, te'lifi ortayla iki orana ulaşılır: İkisinin en büyüğü beşli, en küçüğü dörtlü oranıdır. Dörtlü ve beşlinin oranlarının her biri diğeri gücündedir. Bu, iki sestten birini ortak kullanma şartına bağlıdır. Aksi de olabilir: Meselâ burada söz konusu dörtlünün tiz ve pest seste olması gibi. Tiz beşli aralıkta, pest olana kadar ortak olursa; ve tizden en tiz ses, onun  $2/3$  oranı üzere artarsa, ondan orta ve en tizle, orta ve en pestin alınması eşit olur. Ta ki, ilk işle en güzel beşli; ikinci işle de en güzel dörtlü elde edilsin.

Bunun nedeni şudur: En küçük tiz ve en büyük pest -ses-, oktav oranı üzerinedirler ve bunlar, birinci uyumla uyumlu aralıklardır. \26.

#### IV. BÖLÜM

##### İKİNCİ SINIF (BEDELÎ) UYUMLU ARALIKLAR

İkinci sınıf uyumla uyumlu olan aralıklar, aralığının iki sesinden birinin kat (oktav) veya yarım -oktav- oranında olduğu aralıklardır. Zira zikredilen bu uyumlu aralıklardan bazısının iki sesinden biriyle birlikte ikinci ses ortaktır. İki sesinden birinin 8, diğerinin 3 arasında olduğu aralık gibi. Ki o ne katlar oranı ne de bileşik kesir oranı üzeredir. Ve iki sesi arasında hissedilir bir uyum vardır. Burada sebep, sayısal olan 8'in, 4'ün yerine geçmesidir. 4/3 -bu dörtlü oranıdır-; istersen 3 yönünden getirir ve 3'ün, 6'nın yerine geçtiğini görürsün; çünkü o, onun yarısıdır. 8/6 oranı da dörtlü oranıdır.

İkinci uyumla uyumlu aralıklar iki kısma ayrılır: Dörtlü üzerine artırılan ve dörtlüden noksan olan. Söz konusu artırmaya örnek: İster sakile (en pest ses), birinci uyumla uyumlu aralığın sakilesinin oktavı olsun; isterse hâdde (en tiz ses) 'nin yarısı olsun. Noksan olana örnek: İki ses aralığının birinin oranı 5, diğerinin ki 3'tür. Bu aralık ikinci uyumla uyumlu olur. Bu, 5'in 6'yla, birinci uyumla uyumlu olmasından dolayıdır. 3, 6'nın yerinedir; veya 3, 2'yle ve yarısıyla uyumludur ve 5, 2 ve yarısının yerinedir. \27

Pest sesin, birinci uyumla uyumlu aralığa ait tiz sesin oktavı olması; veya tiz sesin birinci uyumla uyumlu aralıktaki pest sesin yarısı olması aynı şeydir. İkinci uyumla uyumlu aralıklar iki kısma ayrılır: Zâid kısım (oktavı aşan) ve Nâkıs kısım (oktava erişemeyen) -oktava kıyasla kastediyorum. Zâid kısımlarda birisi, birinci uyuma geri döner; ki o, oktav ve 5 oranı üzeredir. Yani, oktava izâfe edilen aralık; beşlidir ve sayıları şöyledir:

2 3 6

Burada 6'nın, 2'ye oranı; 6'nın 3'e ve 3'ün 2'ye olan oranından te'lif edilmiştir. Bu da oktav ve beşli oranıdır. İki tarafın oranı, üçlü katlar oranıdır. Bu oranın arkasında ise ilk orana dönen bir şey yoktur. Yani birinci uyumla uyumludur.

İki şekil koyuyoruz; biri ikinci sınıf zâid uyumlara, diğeri ikinci sınıf nâkıs uyumlara âittir. \28

**Pay ve payda arasında 2 sayı fark  
Çift ve tek sayı oranları olan oranlar**

17 ile başlayan tek sayılar	8 ile başlayan sayılar	5 ile başlayan tek sayılar	2 ile başlayan sayılar	Oktav ve 2+2/5 oranı		Oktav ve 2+2/3 oranı	
				12'nin katları olan sayılar	5'in katları olan sayılar	8'in katları olan sayılar	3'ün katları olan sayılar
17	8	5	2	12	5	8	3
19	9	7	3	24	10	16	6
21	10	9	4	36	15	24	9
23	11	11	5	48	20	32	12
25	12	13	6	60	25	40	15
27	13	15	7	72	30	48	18

**Pay ve payda arasında 1 sayı fark  
Doğal sayılar olan oranlar**

5 ile başlayan doğal sayılar	3 ile başlayan doğal sayılar	8 ile başlayan tek sayılar	5 ile başlayan ve dörder artan sayılar
5	3	8	5
7	4	12	7
9	5	16	9
11	6	20	11
13	7	24	13
		28	15

Bu şekillerin incelenmesinden şunu anlarsın: Seslerin oranı kare ve kesir oranı (pay ve paydası arasında bir sayı farkı olan bileşik kesirler) olan bütün aralıklar, ikinci uyumla uyumludur ( $2+1/n$ ). Aynı şekilde seslerinin oranı kare ve çift kesir (pay ve paydası arasında iki sayı farkı olan bileşik kesir oranı olan aralıklar -bu ikisi kesirli oranlardır- ardışık sayılar tertibi üzere çıkan kesirli oranları olan ses aralıklarının hepsi; ikinci uyumla uyumludur ( $1+n-1/n$ ). Meselâ:

$1+3/4$  ( $7/4$ ) ve  $1+4/5$  ( $9/5$ ) gibi.

Aynı şekilde, sesleri ardışık tekiler tertibi üzere çıkan kesirli oranında olan aralıklarının hepsi de, ikinci uyumla uyumludur ( $1+n-2/n$ ). Meselâ:

$1+3/5$   $1+5/7$   $1+7/9$  gibi. Bunlar, nâkıs cümlesindendir.

Sonra sen bunları şu şekilde bir araya getirirsin: Kareler ve bileşik kesir oranları, kare ve kesir oranları, kare ve çift kesir oranları gibi. Meselâ; ardışık sayılar tertibi üzere çıkan veya ardışık tekiler tertibi üzere olan kesirli -oranlar- uyumludur; geriye kalanlar uyumsuzdur. \30

## 2. MAKÂLE

Bu makâlede; bazı gerekli prensiplerden bahsedeceğiz; bu prensipler, aralıkların birleşmesi, ayrılması, üst üste gelmesi, ikiye bölünmesi, istenildiği şekilde kısımlara ayrılmaları keyfiyyetine dâir hallerin ta'riflerinden ibarettir. Bu prensipleri araştırmak, bu değerlendirmeye bir şeyler eklemek isteyen kimseye, bu konuyla ilgili Euclid'e âit olan *el-Kânûn* isimli kitabı tavsiye ederim. Doğruyu bulma ümidiyle.

### I. BÖLÜM

#### ARALIKLARIN BİRLEŞMELERİ VE AYRILMALARI

##### Birleşme:

Şimdi aralıkların birleşmesi ve ayrılmaları üzerine konuşalım. Bir aralığın, bir aralığa birleşmesi demek, birleşecek aralığın seslerinden birinin, diğer aralıkla tiz veya pest taraftan ortak olmasıdır.

Pest taraftan olursa, iki tarafın oranı o sesle bir araya gelir. Örnek: Elimizde dörtlü bir aralık olsun. Meselâ iki sesinden biri 8, diğeri 6 olsun. \33. Ve 8 olan sese 9'u ekleyelim; aralık 9/8 kesirli oranında bir aralık birleşmiş olur ki bu oran tanîni diye adlandırılır. Aralıklar ve sayıları şöyle olur:

$$6 \quad 8 \quad 9$$

İki tarafın oranı da beşli oranı olur.

Tiz taraftan olması ise; dörtlü oranın 12/9 oranı olmasıdır. 8, 9'a izâfe edilir. Sayılar tertibi şöyle olur:

$$8 \quad 9 \quad 12$$

her iki tarafın oranı yine beşli oranında olur.

Sana bu oran üzere tertiplenen sayıları veren bir çarpma işlemi ve hesap olmaksızın iki sestten birinin sayısını ortak kılabilmesi her yerde mümkün değildir. Şâyet dörtlü hesabı için konan şey 3 ve 4, diğer aralık için ko-

nan 8 ve 9 sayıları olursa; ondan da bu oran üzere sayıları çıkaran bir işe gereksinim duyulur. Bu durumda ne yapılır? Onu anlatalım: Amacımız dörtlüye pest tarafından bir tanîni eklemek olsun; öncelikle bu iki oran üzere sayıları ortaya koyarız. Zikrettiğimiz sayılar şöylece dir: Bir aralık için 3 ve 4, diğeri için 8 ve 9. İki aralığın en pestinin sayısını, diğeri aralığın en pest sayısına çarpalım -herhangi bir yönden aralarında bir düzen bulamadığımızda-; elde edilen şey en büyük tiz olur. Meselâ:  $4 \times 9 = 36$  olur.

Aynı şekilde birleştirilenin en tizini, birleşenin en tiziyle çarpalım. Bu da  $3 \times 8 = 24$  olur; bu en küçük tiz sayıdır.

Sonra birleştirilenin en pestini birleşenin en tiziyle çarpalım. -O, burada  $4 \times 8 = 32$ 'dir. Vâsita (orta,ayıraç) burada 32 olur. Sayıları şöylece düzenleriz:

$$24 \quad 32 \quad 36$$

Tiz yönden eklemek istersek, şunu yaparız. \34 Birleştirilenin en tizini, birleşenin en pestiyle çarpalım ve vâsita -  $3 \times 9 = 27$  olur- sayıları da şu şekilde tertip edilir:

$$24 \quad 27 \quad 36$$

Bunu ancak verilen sayıları bileşik halde bulamadığımızda yaparsın. Çünkü bu sana  $9/8$  oranı verilmesinden dolayıdır. Eğer ona dörtlüyü eklemek veya aksini yapmak istersen bakarsın: 8 için, dörtlü oranı üzere sağlam bir sayı bulabilir misin? İsteğinin ancak 6'nın 8'e eklenmesiyle uygun olduğunu görürsün. O zaman işâret ettiğimiz işe ihtiyacın kalmaz. Sana işâret ettiğimiz işi her yaptığında, ardarda gelen sayıların ilki bu oran üzere karşına çıkmaz. Bilakis belki de, bu misâlde sana gösterdiğimiz civârında bir şey çıkar; ve ilk oran üzere değildir. Çünkü o, kendi oranı içerisinde öncelikle öğrettiğimiz hesabın iki yönünden biri sana görünmez. Bilakis kendi oranı içerisindeki ilk sayılar, egzersizden önce misâlde sana şekillendirdiğimiz sayılardır.

Sana öğrettiğimiz şeyi bildiğinde şuna bakman iyi olur: Onlar kendi oranları üzere midirler? Eğer bu oran üzere sayıların en küçüğünü istersen, bu oranı bulamasan bile daha fazla zorlamaman gerekir.

Bilinen yollar üzere  $(1+1/4)$  bütün aralıkları denersen, bil ki ondan şu çıkar: Peşpeşe çift aralıkların hepsi birleştiğinde –ve ziyâde- olarak- onlardan daha büyüğü, “eş” olarak isimlenir.  $(1+1/6) + (1+1/7) = 1+1/3$  gibi. \35 Elde edilen aralık fazlası, “yarım” olarak isimlendirilir; “ziyâdetü’l-ekber” (en büyük fazla) olarak isimlenir. Buradaki kesirin  $1+1/3$  olması gibi. Eğer burada fazlalık, tek olarak isimlendirilirse;  $-(1+1/3) + (1+1/4) = 1+2/3$  ile bir araya getiririz- “ziyâdetü’l-hâriç” (hâricî fazlalık) olarak isimlendirilir ve  $1+2/3$  şeklinde olur.

Bu tecrübeden aynı zamanda şunu da anlarsın: Birleşen,  $1+1/4$  ve  $1+1/15$ ’dir. O da,  $1+1/3$ ’dür. Oktav ve beşli birleşeni 3 kattır. Oktav ve dörtlülü birleşeni ise  $1+1/3$  katıdır.

#### Ayrılma:

Aralıkların birbirinden ayrılması ise, aksi hükümler gereğince birleşmenin tam aksidir. En büyükten en küçüğe aralığın ayrılması demek, en büyük aralığın iki sesinden birini ortak kılmamız ve en küçük aralık ilişkisi üzere sesi ona eklememiz demektir. Vâsita, en büyük aralığın iki sesi arasında olur. Geride onun için aralıklardan birinin oranı üzere olan diğer sesle birlikte bir oran kalır. Bu ayrılmadan sonra bu oran bakiyye olur. Bu ortalanan ses, belki pest yönde, belki de tiz yönde kalır. Bu durumda biz bakarız: İcrâda teğanni edilen durum ile iki oranın sayılarını, önceki babda anlattığımız şekilde bulabiliyor muyuz?

Eğer buluyorsak, sıkıntıdan kurtuluruz. Bulamadığımızda da, iki aralığın sayılarını düzenleriz ki iki aralık oktav ve beşli olsun. En büyük pesti, en küçük tizle çarparız; -misâlimizde- 24 olur ve onu vâsita kılarız. Sonra sakîle ile sakîleyi çarparız, buradan 27 çıkar\36 ve onu en büyük hâşiye (sı-

nır/uç) yaparız. Sonra en büyük tizi, en küçük pestle çarparız; bu da 18'dir ki onu en küçük hâşiye yaparız. Sayıları da şu şekilde düzenleriz;

18      24      27

Ayrılmadan sonra geriye dörtlü kalır.

Eğer tiz tarafta istersek, en büyük en tizin sayısını (2), en küçük en tizle (8) çarparız ( $2 \times 8 = 16$ ). Ortaya 16 çıkar; bu da en küçük hâşiyedir. Sonra en büyüğün en pestini, en küçük en tizle çarparız ( $3 \times 8 = 24$ ). Burada bir araya gelen şey ise, 24 olur. Onu da en büyük hâşiye kılarız. Sonra en küçük en pesti, en büyük en tizle çarparız ( $3 \times 6 = 18$ ); vâsıta 18 olur. Sayıları şöylece düzenleriz:

24      18      16

Bunları bilip, denediğinde; ayrılma -birleşmede öğrendiğin şeylerin aksine seni "bu'du'l-bâkî" (bakiyye aralığı)'ye götürür.

## II. BÖLÜM

### ARALIKLARIN TAD'İFİ (İKİYE KATLANMA) VE TENSİFİ (İKİYE BÖLÜNME)

#### Tad'îf

Şimdi aralıkların ikiye katlanması ve ikiye bölünmeleri üzerinde konuşalım. Aralığın ikiye katlanması şudur: Aralığın iki sesinden birine, iki eşit aralık arasında onu ortak kılan diğer bir ses izâfe etmektir. Yani; (o ikisinden her biri) İki ses arasındaki oranın, diğer iki ses arasındaki oran olmasıdır. Öyle ki, iki aralıktan biri tanîni olursa, diğeri de tanînidir veya biri beşliyse, diğeri de beşlidir. \37

Meselâ beşliyi ikiye katlamak istediğimizde, iki sesin sayılarını her birinin kendi sayısı ile çarparız. O ikisinde çıkan sonuç; [Beşli 2/3 olduğuna göre] 4 ve 9 olur. İkisini iki taraf yaparız. İki sayıdan birini diğeriyle çarpa-

rız ( $2 \times 3 = 6$ ) ve: 6 olur ve bunu vâsıta yaparız<sup>1</sup>. Sayılanı da şöylece düzenleriz:

$$4 \quad 6 \quad 9$$

Birleşen şey sana  $2 + \frac{1}{4}$  ve katı oranı üzere görünür. Bu da ikinci uyumla uyumlu aralıklar cümlesindendir.

Diğer aralıkların katlanması bu yolu kullandığında, oktavin katının 4'den 1'e oranı üzerine olduğunu görürsün. Dörtlünün katı ise,  $1 + \frac{7}{9}$  oranı üzeredir. Bu, ikinci uyumla uyumludur. Tanîninin katı ise,  $1 + \frac{17}{64}$  oranı üzeredir. Bu, gerçekte uyumsuzdur.

Şunu iyi bil ki, kesirli aralıkların tamamı, uyumsuzdur. Beşlinin katı hariç, dörtlünün katı da istisnâdır. Bu ikisi ikinci uyumla uyumludur. Fakat o, sesli aralıklarda; uyumlu olmasa bile uyumluya yakın gerçekleşebilir. Meselâ: Tanîninin katı; uyumsuz olsa da bedelinin çok kullanılmasından ve  $1 + \frac{1}{4}$  oranı üzere olan aralığın şiddetinden dolayı değildir. Aynı şekilde kesirli olarak katı  $1 + \frac{1}{5}$ 'e yakındır. Sesli ortaldardan ilkinin katı -biz onları "fazlât" diye adlandırırız-,  $1 + \frac{1}{6}$  ( $1 + \frac{1}{4}$ )'ya yakındır. Onun aralığının katı,  $1 + \frac{1}{7}$  ( $1 + \frac{1}{15}$ )'e yakındır. Üçüncünün katı,  $1 + \frac{1}{8}$  ( $1 + \frac{1}{16}$ )'e yakındır. Bundan dolayı yarım tanîni kabul edilir.

### Tensîf

Aralığın ikiye bölünmesine gelince; hakikatte ikiye bölünme, katlanmanın aksi üzere cereyan eder. Bu, aralığın eşit iki aralığa bölünmesidir. Şüphesiz bu ancak hendesî vâsıta ile olur. Bu, kökü alınabilen iki sayı olmayınca gerçekleşmez; ve biri çarpılan, diğeri kökü alınan olur. Kökü de vâsıta olur. \38

İki sayı da kök olmadığı, bilakis dörtlü veya beşlinin sayısı gibi olduğunda; hendesî bir vâsıta olan telaffuz edilebilir bir oranın ikâsı olamaz. O halde ancak, o ikisinin arasında sayısal veya te'lîfî bir vâsıta gerçekleşebilir.

<sup>1</sup> Not: Demek ki iki sayının "vâsıta"sı, ikisinin çarpımı sonucunun karekökünün alınmasıyla çıkar.

Daha önceden geçtiği üzere biliyorsun ki, sayısal bir vâsıta ile ayrılan oran, iki orana yol açar. Bu bizzat, bu iki orana yol açma açısından te'lîfi bir vâsıtayla ayrılan oranın ta kendisidir. Buradaki ihtilâf, öne alma ve geciktirme konusundaki farklı durumdur. Sayısal, en küçük (az) sayı katında en büyük oranı gerçekleştirir. Te'lîfi ise, en büyük (çok) sayı katında en büyük oranı gerçekleştirir.

Sayısal vâsıtanın ikâsını ikiye ayırmak kolaydır. Her iki tarafın sayısını ikiye çarparak tesbit edip ikisi arasındaki artık sayıyı alırsın; en büyüktüğü ikiye bölersin veya en küçük üzerine artırırsın sayısal vâsıta ile ikiye bölmeyi bulursun.

Meselâ: Tanîni sayısından 8 ve 9'u 2 ile çarpman -yani ikiye katlama- sana 16'yı ve 18'i verir. Sonra ikisi arasındaki artık sayıyı 2 olarak bulursun. Bunun yarısını alırsın, 1'i 16 üzerine ilâve edersin veya 18'den çıkarırsın. Sayısal vâsıtayı yarılamış olursun. İki sayıdan biri,  $1 + 1/16$ ; diğeri  $1 + 1/17$  olur. Bu yarılama köklerdeki hendesî yarılamaya uygundur.

Bu vâsıtayı komposal olarak çıkarmak istersek; te'lîfi vâsıtasıyla çıkan en büyük oranı nakil cihetinden ayırırız. Vâsıta, te'lîfi hâle gelir, veya diğer yönden işlersin. Biliyorsun ki bu, vâsıtadaki bütün "fadl"ın oranıdır -o maldur-39. Vâsıtanın artık sayısı en küçüktür ve o bilinmez. "En büyük ve en küçüklerin hepsinin oranının en küçüğü" şeklinde olduğu oran gibi. En küçük hâşiyeyi çarparsan o, 8'dir. O da tektir (birdir). Ve onu iki hâşiyenin toplamı üzere taksim edersin. O, 17'dir. En küçük üzere vâsıtanın artık sayısı  $8/17$ 'dir.

Eğer ikiye bölmeksizin, bir aralığı diğer kısımlara ayırmak istersek; bu konuda te'lîfi vâsıtaları gözetmen zordur. Te'lîfi vâsıtadaki iki kanundan ilk kanunu kullanman gerekir. Fakat bizim için daha kolay, sayısal vâsıtaları kullanmaktır. Üzerinde taksimat yapmak istediğimiz sayıda iki hâşiyeyi çarpma ile gerçekleştirir. Meselâ: 3, istersek 3 kısımdır;  $1/3$  gibi. Bu misâlde, bizdeki bütün aralıkta, iki taraftan biri 24 olur, diğeri 27 olur. Sonra artık

sayıyı alırız, o bu durumda 3'tür. Ondan da 3'ü çıkartırız; onu en küçük fazlalık yaparız, o da 24'tür; böylece 25 olur. Sonra diğer 1'i alırız, onu da bu vâsıta üzerine ekleriz; böylelikle 26 olur. Son 1'i eklemek istediğimizde, vâsıta olarak gerçekleşmez. Bilakis 27 hâsıl olur ve sınırdır. Böylelikle bu taksimatımız sayesinde 3 kısımda  $1+1/8$ 'li bir aralık oluşur.

Onun 4 kısma güzelce ayrılması için en az  $1/4$  alınır. Bu tanîni aralığdır. Aralık, çeyrek tanîniden daha küçük olduğunda, duyumda bayağılık olur. Aynı şekilde  $1+1/5$ ,  $1+1/6$  olur. Oktav, 14'den daha çok aralığa uygulanarak iki defa kullanılmaz; 40 oktav, en çok 7 aralığa uygulanır; beşli, en çok kendini 5 sesin kuşattığı 4 aralıktan daha çok aralığa; tanîni de iki aralıktan daha çok aralığa uygulanmaz.

İnsanı buna iten şey, zarûret değil, hüsn-i ihtiyârdır. Zira onlar; sana açıkladığımız şeyleri yapmayı tercih etmişlerdir. Bu da 4 aralıktan fazlasını içermesi mümkün değildir. Tanîni'nin kendisiyle bağlandığı şey, beşlidir. Bundan dolayı dörtlünün terkedilmesi gerekir; ses içerisinde sesleri yakınlılaştıran küçük aralıklardan (melodide) tertip edilmesi gerekir. Bu konu geçişin kolaylığından dolayı çokça tasarrufa müsâittir: Anladığın üzere ezcümle seslerin üzerine kurulduğu hançerelerde birbirlerine yakın olurlar. Bundan dolayı "lahniyyat" diye isimlendirilmişlerdir. Burada 4'ten başka bir aralık yoktur. Onun iki aralığa taksim edilmesi, sesler arasında duyulabilir bir yakınlama gerektirir. Onun 3 aralığa yerleştirilmesini orta güzellikte buldular. 3 aralık ve 1 cinsi içinde barındırdığı halde iş bunun üzerinde cereyan etti ve dörtlü olarak isimlendi.

İnşaallah bunu daha geniş açıklayacağız.\41

### 3. MAKÂLE

#### I. BÖLÜM

##### CİNS VE TÜRLERİNE AYRILMASI

Cins, bildiğin gibi; “cinsler” diye isimlendirilen 3 aralığa bölünmüş dörtlüdür. Onlar sesli aralıklardır. Bazı insanlar bu aralıkları “cinsler” olarak değil, “hey’etü’l-lısmе” (şekilsel bölünme) olarak adlandırır. Dörtlü, çeşitli aralıklarının çeşitli kısımlara yerleştirilmesini mümkün kılar. O da -dörtlü olması açısından- korunan birdir. Bütün taksim (bölünme); sanki öylesine 1’in altında oluşur. Bu taksimin sebebi şudur: Lahn, kolay sesler ve az aralıklarla mükemmel olmaz; daha çok sese ihtiyaç duyar. Sonra büyük ve orta aralıklarının sayısı azdır; lahinde, îkâsıyla ses sayılarına ayrılmazlar. Aynı zamanda onların taraflarında olan şey, mu’tedil olmayan büyük bir aralıktır. Hançerelere onun icrâsı oldukça zor gelir; büyüktür; mu’tedil değildir; hançerelerde taklid edilmesi kolay olmaz; yaratılışa uygun değildir ve tabîi yola benzemez;\45 Nitekim küçükler, duyumdaki benzerliklerinden dolayı; karakterde (tabiatta) cidden makbûl değildirler. Hançere üzerinde de, takti’leri (kesik kesik söyleme, heceleme) oldukça zordur.

Kişinin seslerden lezzet alması, sadece uyumlarından veya uyum keyfiyetlerinden dolayı değildir. Bilakis lezzet, ancak uyuma ilâve edilen diğer işlerle tamamlanır. Meselâ: Uyumdan sonra aralıkların oluşumu, takti’e de uyumludur. Onların oluşumu, kendilerinin bâbında mükemmeldir -her ne kadar bazı uyumlar; îkâ, şekil ve geçiş sîgasındaki işlevlerinden dolayı daha mükemmel olsa da-; aralıklardan birçoğunun oluşumu, mu’tedildir (normal de olabilir).

Küçükler çokça peşpeşe gelirse, -bayağılaşırlar- kişideki güzelliğini tamamlayamaz. Büyükler, küçüklere çokça karıştırılmaz ve tek başlarına kullanılırlarsa kıymetleri artar. Ve kişi için mu’tedilden daha lezzetli olurlar. Onlar üzerinde tasarruf hançerelere çok zor gelir. Zira hançereler -bu durumda- lahnin yeni şeklinden kendine zıt (ters) olan veya zıt gibi görünen

bir şekle geçmesini gerektirir. Bunu çokça yapmak tabiata uygun değildir ve tabiat, onunla uyuşması açısından smâati (mahâret/hüner) gerektirir.

Lahnin tamamlanması, mu'tedil aralıklar düzenine bağlıdır; o da büyük lahinleri oluşturur. Bunlar mutedillerden daha büyük ve daha küçük değildir. Zira kişi, ihtiyacı hallolana kadar mu'tedillerden hoşlanır.

Geçiş genellikle uyumlu sesler üzerinde olur. Burada geçiş, bir sestem "onun yakınında veya uzağında olan şeklinde" gerçekleşmez. Bir sestem uzağındakine geçiş, aşırılık ve zorlamadır. Sanki kişi, zor bir hareketle karşılaşır. Bir sestem yakınındakine geçiş ise, 46 tembellik gibi görünmektir. Nefse durgunluk ve benzeri bir şey âriz olur. Sınır hakkında dışardan müdahaleler, haller ve bâblarda uyumlu ve hoş olmasına rağmen mu'tedillere karıştırıldığında diğer duyumlarda bu gözardı edilebilir.

Anlattığımız şeylerden şunu kazandın: Büyük lahinler, te'lîfî'l-elhânda kendilerine güvenilen şeylerdir. Pest veya tiz olsun makamın seslerinden tertib edilen sesin, kullanılan sesli aralıklar düzenini gerektiren bir düzende tertib edilmesi gerekir. Bununla birlikte küçük ve orta aralıkların, imkân dâhilinde hazırlanmış olması gerekir. Bu uygun olduğunda en büyük aralık, iki oktavdır. Çoğu birarada olan lahnî aralıklar, ancak onun içerisinde elde edilebilir; sonra onun içine büyük aralıklar yerleştirilir, daha sonra da orta aralıklar yerleştirilir, bilahare sesli ortalar yerli yerine konur-. Burada her biri oktavdan icâd edilir ve büyük aralıklardan pestlik giderilir. Sonra oktavdan her biri, ortaları taşıyan şeye yerleştirilir. İlk iş olarak dörtlü ve beşli birer birer taşınarak iki oktavda şu elde edilir: İki tane dörtlü, iki tane beşli. Dörtlü ise beşliyle birlikte oktav aralığını oluşturur.

Beşlinin, bir dörtlü ve tanîniden olması mümkündür, çünkü beşli, dörtlüden bir tanîni fazladır-. Beşli, dörtlüye yerleştirildiğinde 47 oktavın her birinde iki dörtlü ve tanîni elde edilir. Çift oktavdan, 4 dörtlü ve tanîni elde edilir. Bu, bu vakte kadar yapabileceğimiz son şeydir.

Tanîninin dörtlüyle her birleşmesinden doğan şey beşli aralıdır. Bu taksim 2 tanîni dışında kalan diğer sesli aralıklardan çıkmaz. Bu bölme de, dörtlü olmaksızın sesli aralıkları dolduran bir gedik değildir. Burada çeşitli ayrıntılar sebebiyle; lahinleri çeşitli ihtimallere götüren 4 yol vardır. Bundan dolayı dörtlü, cins olarak adlandırılır. Onu lahinlere yerleştirmeye çalıştıklarında, kendisine işaret ettiğimiz şey, mu'tedil olur. O da zikrettiğimiz sebepten dolayı 3 aralığa yerleştirmektir. Anlatılan bu sebep, enstrüman cihetinden başka bir sebebe yardım eder: Seslerin takdîrinde perdeler dokunma ihtiyacı; parmakları onların üzerinde kullanmaya mecbur eder. İşin başında parmaklar ve avuç içini hareket ettirmek farz olur. Avuç içini hareketsiz, parmakları hareketli kılan oran, enstrümanın boyunun mu'tedil olmasıdır; bu da  $1/4$ 'üdü. Perdeler iki serçe parmağına nisbeten,  $1/4$  oranında çekilir (gerilir). Baş parmak tam olarak doldurur (tutar). Bu çeyreğin iki sınırı arasında kalan şeyin icrâsı için dört parmak vardır. İşaret ve orta parmakların birlikte kullanılması gibi serçe ve işaret parmaklarını da birlikte kullanmak imkansız gibidir. O ikisi birlikte, ya orta işaretsiz, ya da işaret ortasız kullanılır. 4 ses -şöyle- resmedilir: Mutlak (boş), işaret, orta ve serçe. Ya da mutlak, işaret, yüzük, serçe. Üç aralıkla kuşatılan 4 ses bunlardır. Bütün bunlar, dörtlünün 3 aralığı taksîmi sebebidir. Aynı şekilde, onu asıl kılan ve cins olarak isimlendiren sebebidir. \48

## II. BÖLÜM

### CİNSLERİN SAYISI

Cinslerin 3 tane olduğu konusunda görüş birliği vardır: Kavî (güçlü), rahve (zayıf), mu'tedil (orta). Rahve, mülevven (kromatik) ya da te'lifiyye (enarmonik) olarak isimlenir. Mu'tedil, râsim diye de adlandırılır. Derler ki, kavî gerçekten güçlü bir şekilde isimlenmiştir. Zayıfa gelince, kişiye zayıflık, bağımlılık ve kırıma (bozgun) telkin eder. Çünkü kişi, dinlerken kavî bir aralığın gerektirdiği şeyi kuşatır. Onun gerçekleştiğini hissedemezse, kolaylıkla -ondan- kopuverir. Râsim ise, sanki bu kopma şeklini çizer. Mâ-

bir bir nakkaş gibi, sûretin resmini çiziverir. Mülevven ise sanki, kopmanın hakkını tam verir. Nitekim çizimden sonra renklendirmek, nakşı tamama erdirir.

Bu cinslerin mâhiyetlerine gelince: Bir kısım insanlar var ki bu konuyu gerçekten sınırlamışlardır. Çünkü onlar, çift oktavın 4 dörtlü ve tanîni ürettiğine dâir ilgili bölümde anlattığımız işlemi sona erdirmişlerdir. Lahinler konusunda tanîniyle yetinmişlerdir. Onlar, dörtlünün yapabileceğini yaptığı; iki kere olup, bir de fadla ile arttığı görüşündedirler. Dörtlü, üçe indirgenmekle cins olmuş ve onlar bu fadla itibar etmeye başlamışlardır. Bu, onlara onun yarım tanîni olduğunu vehmettirmiştir. Bu taksimatı cins kıldılar ve dediler ki: Dörtlü, bir buçuk tanîni ile üçe bölünür. Bu, içinde tanîniyi<sup>49</sup> tekrar ettikleri şeylerdir. Sonra fadlayı kavradıkları şeyden geri döndüler. Bu tekrarı fadla için yapmak hoşlarına gitti. Dörtlüyü iki fadlaya yerleştirdiler; ve geriye bir buçuk tanîni zannettikleri büyük bir aralık kaldı. Bilakis onların çoğu bunu,  $1+1/5$  zannettiler. İkiye bölmeyi kavradıklarında, fadlayı ikiye böldüler. Nitekim onlar, kendilerince tanîniyi ikiye böldüler. Bilakis -gerçekte- onlar çift oktavı ikiye bölüyorlardı. Tabi sonra da oktavı...Onlar fadlayı ikiye böldüklerinde, onun yarısının, yarım tanîni olduğunu zannettiler ve bunu “irhâ” diye adlandırdılar ve onu tekrarla yerleştirilen bir aralık hâline getirdiler. İki irhâ ve bir aralıktan bir cins icâd ettiler ki bu tanîninin katıdır -ve onu  $1+1/4$  saydılar-; iki fadladan oluşan varlığı râsim bir cins kıldılar. İki irhânın varlığı mülevven cinstir -orta cinstir-. Çünkü o, kavî cinse en yakın olandır. Zira fadla tanîniye irhâdan daha yakındır. İşte onlar, kavî cinsleri ancak bir cins; râsimeyi bir cins; mülevveneyi bir cins olarak bildiler. Fadlanın yarım tanîni olduğuna dâir zanlarında büyük hata yaptılar; onları bu hataya yanlış his ve kötü kıyas sevketti.

Bizim dediğimiz şeye gelince...-Aynı meselede olması gerekene en yakın olarak- şunu tercih ederiz: İlk seçim gereğince dörtlüyü 3 aralığa bölmek gerekli olduğunda, onda gerçekleşen aralıklar lahnî ve kavîdir; -bu durumda- ondaki her iki aralık toplamı üçüncüden daha büyük orandadır ve

kavî olarak isimlenir; ya da değildir: Bilakis aralıklarında tek bir aralık vardır. O da iki bakiyye dizisinden daha büyük orandır, zayıf bir cins olur. Sonra bu tek aralık, eğer ikisinin toplamından büyükse, ya bu ikisinin toplam katından küçüktür (noksan) ve râsim diye isimlendiririz; ya da bununla birlikte ikisinin toplam katından noksan değildir ve mülevven diye isimlendiririz. \50

Mûsikîşinâsların kitaplarında râsim aralık, “melodilerin ortalarında iki aralığı içinde barındıran şey”, mülevven ise, “melodilerin küçüklerinden içinde iki aralık bulunduran şey” olarak tarif edilir. O ikisinin aralıkları ancak peşpeşe ve bitişik olarak kullanılır. İki düzenli (uyumlu) dizi olarak gelirler. 3. büyük, o ikisinden ayrılır (tek başına kalır). Bundan dolayı mülevvenin sesleri “tevâtür” (peşpeşe) olarak adlandırılır ve onlara “peşpeşe aralıklar” denir. Bu şey, zarûreti gerektirmez; kişisel tercihi gerektiren bir şeye benzer. Bu, üzerinde durulmayan bir şeydir. Elbette memleketimizde ne mülevven ne de râsim kullanılır. Kavînin alışkanlık hâlinde olduğu bölgede, istihkâr olarak (hor görme) icrâ edildiğinde -tabûdir ki- tabiatımız ondan hoşlanmaz.

Bil ki çokça arz edilen şey şudur: Kavî cins, iki uyumlu kavî aralığa yerleştirildiğinden fadla, uyumlu değildir; fakat o, uyumluya yakındır. Tanîni cinsinde arzedildiği şekilde kullanılır. Yarım tanîni zannedilen fadla yarım tanîni değil yarım tanîniye yakındır ve uyumludur. Şimdi kavî cinslerden bahsedelim.

### III. BÖLÜM

#### KAVÎ (GÜÇLÜ) CİNSLER

Malumdur ki,  $1+1/6$  oranı üzere olan bir aralık, dörtlüye katıldığında, geriye kalan şey  $1+1/7$  oranı üzeredir. Bakiyye dörtlü olana değin iki aralığa yerleştirildiğinde, üç aralığa yerleştirilmiş olur. \51 Bu bölmenin sonucu kavî cins olmaz. Çünkü cinsin 3 aralığından biri, iki bakiyye dizisinden daha

büyüktür.  $1+1/6$ 'ya katıldığında cins kavî olmaktan çıkar. Nasıl  $1+1/5$  ve  $1+1/4$  olur?

I. Buradan şu sonuç çıkar: Bu 3 aralık ( $7/6$ ,  $6/5$ ,  $5/4$ ) kavî cinslere girmez. Bilakis leyyin (yumuşak) cinslere girer. Kavî cinslere giren iki aralık  $1+1/7$ 'dir. Öncelikle onu tekrarlayarak deneyelim. Dörtlü onun tekrarlanması kendi üzerine alır. Gerçekten o, dörtlüden bir defa düşürüldü mü,  $1+1/48$  oranı üzere kalır. O, küçültmemizin son bulmasını istediğimiz aralıkların en küçüğüdür. Sayıları şöyleceidir:

$$\begin{array}{ccc} 8/7 & 8/7 & 49/48 \\ 64 & 564 & 49 \quad 48 \end{array}$$

II. Gelen aralığı ona ilâve edelim. Böylece yedili ( $1+1/7$ ) ve tanîni ( $1+1/8$ ) olur. Bakiyye ise,  $1+1/27$  olarak kalır. Aralıkları ve sayıları şöyle olur:

$$\begin{array}{ccc} 9/8 & 8/7 & 28/27 \\ 36 & 32 & 28 \quad 27 \end{array}$$

III. 3. aralığı ona katalım: Yedili ( $1+1/7$ ) ve dokuzlu ( $1+1/9$ ) olur. Bakiyye  $1+1/20$  oranı üzere kalır. Bu durumda aralıkları ve sayıları şöyle olur:

$$\begin{array}{ccc} 8/7 & 10/9 & 21/20 \\ 80 & 73 & 63 \quad 60 \end{array}$$

Aralıklar 21 ve 27'liğe katıldığında tamamen uyumlu olmaz. \52 20'deki fadla -70/66- oranı (  $4/3$ :  $(8/7 \times 11/10) = 280/264 = 70/66$ ) üzere olur. Ve yarım tanîniye benzer. 21'de ise, -77/72-oranı ( $4/3$ :  $(8/7 \times 12/11) = 308/288 = 77/72$ ) üzere olur ve buna yakınlaşır.

Aynı zamanda içinde iki tanîni ve bir fadla olan tanîni cinsinin kabulünden sonra atılması zarûrî değildir. Yani bu, uyumlu yarım tanîniye benzerliğinden dolayı uyumsuzdur.

IV. 12'li aralık( $1+1/12$ ), yediliye ( $1+1/7$ ) katıldığında, geriye 13'lü ( $1+1/13$ ) aralık kalır. Gerçekten kaliteli bir cins içerir. Çift oktavın aralıklarının ikiye bölünmesi, bir oktav olarak sonuçlanır. Ondan da beşli olarak sonuçlanır. Dörtlü ise, 7'li ( $1+1/7$ ) ve 6'luya ( $1+1/6$ ); 6'lı, 12'li( $1+1/12$ ) ve



Sonra 11'liye ( $1+1/11$ ) katılsaydı; fadla  $88/81$  oranı ( $4/3$  ( $9/8$ ,  $12/11$ )= $352/324=88/81$ ) üzere olurdu. Bu da  $1/13$  oranına yakındır; bildiğin şey üzeredir.

VII. Eğer 12'liye ( $1+1/12$ ) izâfe edilseydi, fadla uyumsuz olurdu. Fakat o,  $1+1/11$  oranına yakındır ki; bu kullanılır. Çok kullanılmasından dolayı sayılarını verelim:

$$\begin{array}{ccccc} & 13/12 & & 9/8 & \\ 468 & & 432 & & 384 & 351 \end{array}$$

VIII. Kavî lahinlerin en küçüğü, tanîniye katıldığında aralık, 189 ve 208 oranı üzere olur:

$$\begin{array}{ccccc} & 9/8 & & 14/13 & \\ 252 & & 224 & & 208 & 189 \end{array}$$

Bu da  $10/9$  oranına yakındır. Aslında çok da yakın değildir. Kendisine izâfe edilecek bir şey değildir. \55 Şunu bil ki fadlalar (yarım ton), irhâlar (çeyrek ton) ve küçük-büyük lahinleri zamanımızdaki sanat ehli, birbirinin yerine kullanabilirler. Onların çoğu, hangisinin yakın olduğunu ayırtedemez.. Bundan dolayı tanîniyi bazen  $1+1/12$ 'li aralığa katarak, bazen  $1+1/13$ 'lüye katarak kullanırlar. Aralarını ayırtedemezeler. Bu, "Vustâ Zelzel" diye bilinen perdeyi germelerinden dolayıdır ki, bazıları da onu kolaylıkla gevşetir. Bazıları da kolayca onu dikleştirir. Bazıları da; işaret ve serçe parmak baskıları -sonra öğreneceğin üzere- arasındaki aralığın ortası üzere germektedirler. Sonra da aralarındaki farkı ayırtedemezler. Aynı şekilde onlar, fadla ve iki vâsıta arasındaki aralık arasını ayırtedemezler. O ikisinden birini diğerinin yerine kullanırlar. -Gerçek- san'at ehlinin bunu duyması ve bu farkları ayırdetmesi (kavraması) zor değildir.

#### IV. BÖLÜM

##### LEYYİN (YUMUŞAK) CİNSLER

Leyyin cins ve aralıkların, bakiyyeden daha büyük olan lahinlerin büyüklüklerinden de daha büyük bir aralığa sahip olması gerekir ki bakiyye iki aralığa bölünsün. Bildiğin gibi aralık şu sıfattadır:  $1+1/4$ ,  $1+1/5$ ,  $1+1/6$  oranı üzeredir yalnızca. Ne var ki  $1+1/5$  ve  $1+1/6$  oranları bakiyyenin katından

noksandırlar.  $1+1/5$  dörtlüden noksan olduğunda bakiyye,  $1+1/9$  oranı üzere kalır. Onun katı  $1+1/5$ 'den büyük,  $1+1/4$ 'den küçüktür.  $1+1/5$ , bu sıfatı taşıdığına;  $56$   $1+1/6$ , ondan evlâdır. Bakiyye  $1+1/6$  aralığıdır; o da  $1+1/7$ 'dir. Onun katı,  $64$  ve  $49$  arasındaki bir oran üzeredir -o gerçekten  $1+1/6$ 'dan daha büyüktür.  $1+1/4$  ise, dörtlüden düştüğünde; bakiyye  $1+1/15$  oranı üzere kalır. Onun katı  $1+1/4$ 'den daha küçüktür. Mesela:  $256/225$ .

Söylediklerimizden,  $1+1/5$  ve  $1+1/6$  aralığının dörtlü içine sokulmalarıyla, râsim cinsleri ürettiklerini bilmen gerekir. Bundan dolayı  $1+1/4$ 'ün, "te'lîfi mülevven" cinsleri açıklaması gerekir.

IX. Râsimi öne alırsız, zira o hem güç hem de çokluk açısından kavîye benzer.  $1+1/6$ 'yı öne alırsız ki o, kavîye benzer.

Bunun ilki -şudur-:  $1+1/4$ 'ün dörtlüden düşürülmesi. -Böylece- bakiyye  $1+1/7$  zâid kalır. Onu  $1+1/15$  ve  $1+1/14$ 'e katarız. Sayı ve aralıkları şöylece dir:

$$\begin{array}{cccc} 16/15 & 15/14 & & 7/6 \\ 16 & 15 & 14 & 12 \end{array}$$

İkincisi; bu bakiyyenin  $1/3$  ve  $2/3$ 'e taksim edilmesidir.  $1/3$ ,  $1+1/21$ 'dir;  $2/3$ ,  $1+1/22$ 'dir ve  $1+1/24$  olur. Sayı ve aralıkları şöyle olur:

$$\begin{array}{cccc} 7/6 & 12/11 & 22/21 & \\ 28 & 24 & 22 & 21 \end{array}$$

X. Bakiyyenin taksiminden dörtlüler çıkmaz, ancak yarıya bölünmesiyle çıkar. Onun  $4$ 'e ve dört tane  $5$ 'e bölünmesinden iki uyumlu aralık çıkar. O, ikisinin en büyüğü: -bu, onun  $4/5$ 'idir-  $1+1/9$  olur. İkincisi: -o beşte birdir ( $1/5$ )-  $1+1/35$  oranıdır. Sayı ve aralıkları şöyledir:

$$\begin{array}{cccc} 10/9 & 36/25 & 7/6 & \\ 40 & 36 & 35 & 30 \end{array}$$

Bu cins tek başına, içinde iki kavî aralık icâd eden aralıktır. O da leyyindir. Bununla ortadadır ki, kavî olarak cinsin oluşumunda dikkat edilen husus, çoğu aralıkların oluşumunun, kavî lahinlerden olmadığıdır; zira zikretmediğimiz iki hissedilir aralık  $1+1/6$ 'yla uyuşmaz.



#### 4. MAKÂLE

##### I. BÖLÜM

##### CEM' (DİZİ)

Cem', cinse nisbetle daha çok sesli aralıklara sahip olan bir dizidir; bu yüzden kişiye zor gelir. Enstrümanda çıkış yerleri vardır; kompozisyonda kesin bir şekilde kullanılırlar, peşpeşe tekrarlanırlar.

Dizilere gelince: Onların tamamı kesindir; tam güçte olanları da vardır, eksik olanları da. Dizi'nin iki tarafı, şüphesiz büyük aralıklardan olur; tam ve en büyük olan oran üzeredir. Zira tam olan aralığın cinsine dışarıdan bir müdâhale sözkonusu olamaz ve her iki tarafının çift oktav oranı üzere olması gerekir. Onun en güzel hali, olabildiği kadar büyük ve vustâ denilen aralıklar içermesidir. Dörtlü aralıkların dördünü içine alana kadar birbirlerine ilâve edilerek şöyle düzenlenirler: En pest oktav, en tiz oktav, dörtlüden dört, iki tanîni. Bu iki taniniden biri dörtlüyle birleşirse beşli aralık haline gelir. Sonra dörtlüden her biri, içerdiği sesli aralıklardan dolayı cinslere ayrılır. Bütün bunlar, önceki üstadlardan öğrenmen gereken şeylerdir.

Durum bu şekilde olduğunda, en büyük tam bir dizinin şunları içermesi gerekir: 15 sesle kuşatılmış 14 aralık. İşte bu, bilfiil tam dizidir. 63 Bilkuvve tam ise: Bu bilfiil tam dizinin yerini alan şeydir. Aralıklarının karşılıklı olarak birbirlerinin yerine geçmesi; sesin, diğer sesin yerini almasıdır. Çift oktav oranı üzere olan taksimatin uyumlu olması halinde, her iki yarımdaki tiz ve pest sesler birbirine benzer. Her iki oktavın seslerinden her biri, diğer oktavda kendi eşi olan sesin yerine geçer.

Meselâ; iki oktavdan biri:

Tanîni tanîni bakiyye tanîni tanîni bakiyye tanîni

olduğunda diğeri de bu oran üzere olur. Misâldeki gibi başlamaz ve aralıkları şöyle olur:

### Tanîni bakiyye tanîni

Tiz aralıklarından her bir aralık, pesten kendi eşi yerine geçer. Pest aralıklarından her biri de, tizden kendi eşi üzeredir. Oktavın biri, diğerinin yerine geçer. Hatta çift oktavın bedelidir. Ancak bu şekil üzere dizinin bilkuvve tam olması gerekir.

Bilgi bu şekilde gerçekleşmedikçe (yani iki oktavın her birinde ihtilaf olduğunda) bu dizi, bilfiil tam diziye göre bilkuvve tam dizi olmaz. Ne iki oktavdan biri diğerinin yerine geçebilir ne de dizinin yerine kullanılır.

Öncekiler belki de şöyle zannediyorlardı: Tam dizi, bir oktav ve dörtliden; veya bir oktav ve beşliden ibârettir . Onları buna sevk eden, zayıf evhamlarıdır. Sonra dört katı, dörtlü zannettiler. Çünkü ud üzerinde -öğreneceğin gibi- durumu böyle gördüler. Bundan sonra tam dizinin çift oktav olduğu ud perde ve tellerinin, yetersiz olduğu -meşhur akord- bilgisine ulaştılar. Bunları îzâh edeceğiz. \64

Bütün diziler ne bilfiil ne de bilkuvve tamdır. Eksik diziler de vardır. Dizilerin en küçüğü, beşlidir. Lahnin ses sayıları, beşlinin içerdiklerinden daha az kılınırsa, lahn gerçekten güzel olur.

Tam dizi konusundaki halleri tamamlayalım: Çift oktav içinde birarada bulunan 2 tanîni ve 4 cins; cinsler ve bu cinslerin aralıkları, iki tanîni ve tek bir düzen içerisinde yerleşme ve bölünme üzeredir. Bu durumda dizi, “gayr-ı müstahîle” ve “gayr-ı mütegayyire” (değişmez) diye isimlenir. Cinslerin çeşitli türlerde olması ya da aynı cinslerin farklı konumlarda olması durumunda ise dizi, “müstahîle” (imkânsız) ve “mütegayyire” diye isimlendirilir.

Denilebilirki müstahîle ve gayr-ı müstahîle, tek başlarına cinslere göre değil, iki oktavın bölünmesine göredir; cinsler muhtelif olana kadar, konumları ve iki oktavdan her birindeki bölünme açısından biri gayr-ı muhtelifdir. Dizinin bu şekilde isimlendirilmesi, cinsler yönündendir.

Dizinin, oktavlarından herbirinde var olan tanîni cihetinden de diğer bir isimlenmesi vardır; o da: Tanîni'nin ya iki tiz cinsiyle ilk cinsi ve iki pest cinsin ikinci cinsinin arasını ayırma açısından iki oktav arasında gerçekleşmesi; ya da o ikisi arasında gerçekleşmesi değil de, o ikisini birleştirmesidir. İlki “munfasıl cem” (ayrık dizi), ikincisi “muttasıl cem” (bileşik dizi) diye adlandırılır. \65

Bir tanîni dizisinde munfasıl ve muttasıl arasında şüphe olabilir: Şüphe olmaması için şöyle olması gerekir:

Tanîni tanîni tanîni bakiyye tanîni tanîni bakiyye

Tanîni tanîni tanîni bakiyye bakiyye tanîni tanîni

Şöyle de olabilir:

Tanîni tanîni bakiyye tanîni bakiyye tanîni tanîni

Tanîni tanîni tanîni bakiyye tanîni tanîni bakiyye

Üç tanîninin peşpeşe gelmesi; onlardan birinin, cinsten hariç bir ayırıcı olduğuna işaret eder. Bilakis şöyle gerçekleşir:

Bakiyye tanîni tanîni bakiyye tanîni tanîni tanîni

Tanîni bakiyye tanîni tanîni bakiyye tanîni tanîni

Bu da şöyle mümkün olabilir: İkinci oktavın başındaki tanîni ayırmak içindir, bakiyye cinsin başıdır. \66 Tanîni de cinsin başı olabilir. O, takibeden bakiyyeyle birliktedir ve ikisini takip eden tanîni ise, diğer cins için aralıkları ortaya koyan aykırı bir cinsdir.

Tanîninin ayırıcı olarak gelmemesi halinde, her bir tarafta olması; her iki cinsin taraflarında olması ve o ikisinden birinin aşırı uç, diğerinin orta olması uygundur. Ya pest ya tiz, muttasılda işte bu dört konum söz konusudur.

Bazıları ittisâli (birleştirme) tanîninin cinsden düşürülmesi, infisâli de eklenmesi olarak algıladılar. Bu, anlamsız bir hatadır.

Bil ki infisâl ve ittisâl çift oktavda, bir oktav ve beşlide veya bir oktav ve dörtlüde olabilir. Sen, oktavın 8 değil de ellezî bi'l-küll diye isimlendi-

rilmesindeki sebebi biliyorsun. Bu; dizilerin, munfasılı'l-gayri'l-müstahil olan çift oktav olduğunu anlatmak içindir. Bu, dizidir. Bildiğin gibi 8 ses, dizinin yerini tutar. Bundan dolayı ellezî bi'l-küll diye isimlendirilir. Aynı zamanda 7 ses, el-küll yerini tutar. Sekizinci ellezî bi'l-küll'e münasebetle birinciye uygundur. O ikisinden her biri diğerinin yerine geçer. Bundan dolayı mizmarlar 7 delikle sınırlandırılmıştır.

Diziyi oluşturan sesler çeşitlidir; bazıları sadece infisâl ve ittisâl açısından; bazıları da dizi türlerinin değişmesi halinde değişir. Bazıları da hiçbir halde değişmez. \67

Dizilerin durumuna göre bu değişen sesler, değişken ses (nağme-i mütegayyire) olarak adlandırılır. Halini değiştirmeyenler ise -onlar iki uçtaki ve ortadaki seslerdir- “mutlak sâbit” diye isimlendirilir.

İnfisâl ve ittisâl sebebiyle uzaklaşan; ittisâl ve infisâl şekli değişse de cinsler değişse bile değişmeyenler “ittisâlde sâbit” ve “infisâlde sâbit” veya “bir şartla sâbit” diye isimlendirilir.

Tam dizilerin her biri için özel türler vardır. Her bir türün de infisâl ve ittisâlin değişmesine göre değişen bir ismi vardır. Her bir sesin ittisâl ve infisâlin değişmesiyle değişebilen bir ismi vardır. Bunun iki şekilde yayılması gerekir: Muttasıl tam dizi, munfasıl tam dizi.

Her dizinin temdîd (tonalite)'i mevcuttur. Temdîd: Seslerin oranlarının üzerine bina edildiği pest ve tiz bir tabakadır. Bu oran da diziler sesler arasında olabilir. Fakat onların temdîdleri daha tiz veya pesttir. Oran, bu olur fakat bina, bunun üzerine yapılmaz.

Diziler; kendi tabakalarına, seslere ve temdîtlarına uygundur. Birbirlerine daha uzaktırlar ama aralarında bir düzen vardır.

Her bir derece (ses) bir isimle isimlendirilebilir ve bu konuda zorlama yoktur. \68

## II. BÖLÜM

### İNTİKAL (GEÇİŞ)

Geçişten bahsedelim; önce küllî kelâmla başlayıp, sonra en ince ayrıntılarına geçelim, deriz ki:

Dizi, bilfiil mevcut olan sesler değildir. Bilakis mûsikînin üzerinde cereyan etmesi için tasavvur edilen seslerdir. Çünkü bu seslerin enstrümanlarda çıkış yerleri vardır. Seslerin başlangıcı, ya pest taraftan olur; böylece geçişin dikine çıkış olması gerekir. Ya da tiz taraftan olur; böylece geçişin peste inici olması gerekir. Ya da bu iki işten birini gerektirmeyen bir girişle başlaması gerekir. Hatta böyle bir durumda inici veya çıkıcı olabilir.

Kendisine geçilen ses veya başlangıç sesi, tekrar edilebilir de, edilemez de. Sesin tekrarı, ses üzerinde kalış diye isimlendirilir.

İnici ve çıkıcı geçiş iki şekilden biriyle olur: Ya başa dönmeden hedefe ulaşmak; buna “müstakîm intikal” (dosdoğru geçiş) denir; ya da bu ortaya çıkışın başa veya başa yakın dönüşlerle olmasıdır; buna “râcî intikal” (dönücü geçiş veya dalgalı geçiş) denir. \69

Bu dönüş bir kereye mahsus olursa, “tek (ferd) dönücü”; peşpeşe dönüşlerle olursa da buna “peşpeşe (mütevâtir) dönücü” denir.

Peşpeşe dönücü, bizzat kendi sesleriyle başlangıca olursa buna yuvarlak dönücü (müstedir) denir. Böyle olmaması halinde ise çokgen (matla') denir. Bu, ya bizzat kendi oranlarını koruması halinde kenar oranlarına eşitlenmiş olur, ya da bunları korumaması durumunda kenar oranları değişir. İşin sonunda başa olduğu duruma dönülürse “Matla'u'l-müstedir” diye isimlenir. Başlangıçtan en uzak sese, sonra da tekrar başa dönmesi halini insanlar “el-müstedir” diye adlandırır.

Tek dönücü: Başlangıca veya ona yakın olan sese dönme olup, “lâhikan” (peşi sıra gelen) ve “mahallen” (konumsal) şeklinde adlandırılır.

Tek (ferd) ve mütevâtir (peşpeşe)'in her biri, ya tekrarlı ve kalıcı veya tekrarsız ve oynak olur. Tekrarla olanda tekrar, ya kendisine dönülen (ses) de veya diğer bir seste, ya da her ikisinde beraber gerçekleşir.

İnici ve çıkıcı geçişlerin her ikisi de dönüşlü değildir. Dönüş, dizi içindeki seslerin düzeni üzere olursa “muttasıl” diye adlandırılır. Düzensiz olursa, “tâfir”,(sıçrayan) diye adlandırılır.

Tâfir türünün uyumlu seslerle birlikte olması gerekir. Aynı zamanda devirlerin (dönüş) başında ve sonunda da gerçekleşebilir. Ne varki bu, ancak devirler uzun olduğunda mümkündür. Oktava geçiş ya da yanındaki sese geçiş kalış hükmünde, ancak iki kere olabilir. İşte bu, sesler üzerinde geçişe dâir sözdür; her durumda genel bir bakış üzere olması gerekir. \70

Şimdi seslerdeki geçişten bahsedelim; bu, iki veya üç türlü olabilir. Bunun incelenmesi konusunda sonsuza kadar takip etmese bile en azından onu terki etmesi gerekir.

İki ses vardır ki geçiş ya eşitlik ya da zıtlık üzerinde gerçekleşebilir:. Geçiş o iki ses üzerinde eşit olarak meydana geldiğinde ya tek bir ses olarak duyulurlar ya da biri diğerinin tekrarı gibi olur.

Zıddı üzerine gerçekleşmesi durumunda; ya biri tekrarlanıp, diğeri tekrarlanmaz; ya da her ikisine farklı sayılarda tekrar olur. Birinde tekrar olup, diğeri olmaması durumunda ise, ona tek bir vuruş gerekir. Yahut da birleşmeksizin ilk vuruşun tekrarından sonra, diğer bir vuruşla yine kendisine dönülür.

Sesler, mesela A, B, C. şeklinde üç tane olsun. Geçişlerden biri basit ve tek olma durumunda A, B, C şeklinde olur.

Tekrar edilen basit ikinci örneği: AA, BB, CC'dir. \71

Onun dosdoğru karışımlarının türlerinde ise dönüş yoktur; örnekler:

AA,B,C

A,BB,C

A,B,CC

AA,BB,C

A,BB,CC

AA,BB,CC

Tekrar edilenler topluca olabilir; fakat tek bir sesin bedeli, daha az ses verir; tekrar edilen sesin bedeli ise daha çok sestir. Örnek:

AAA,BB,CC

Örnek:AA,BBB,CC

Örnek:AA,BB,CCC

Örnek:AAA,BBB,CC

Örnek:AA,BBB,CCC

Örnek:AAA,BB,CCC\73

Orada, içinde dönüş olan şeyler de vardır. –Şunlar- bunlardandır: İçindeki dönüş, tekrarsızdır. Ayrıca içinde dönüş ve tekrar olanlar da vardır. İçinde tekrarsız dönüş olanda; ya içinde bir dönüş ya da iki dönüşü vardır. İçinde bir dönüşü olana örnek:

A,B,A,C

A,B,C,B

İçinde her iki dönüşü olana örnek:

A,B,A,B,C

A,B,C,B,C

A,B,C,A,C

İçinde dönüş ve tekrar olan; ya tek bir ses veya muhâlif ikinci bir ses içinde “tekrarla beraber dönüş” vardır. Birinciye örnek:

A,B,AA,B,C

A,B,A,BB,C

Bunun kısımlarını sayıp, çoğaltman mümkündür.

İçinde iki dönüş olan, tekrar iki dönüşün birinde iki vecihden biri üzere veya her iki dönüşle birlikte olur. İstedğin şekilde bunu çoğaltabilirsin.

Üç üzere geçiş, doğru bir yol değildir; ancak A ve C uyumlu olduklarında A,C,B şeklinde olur. \74

Onun içinde dönüş, tekrar ve bunların dışında kısımlar olabilir. C, B ve A yerine konulduktan sonra önceden söylenen şeylerin örneği üzere geçiş, sıçrama şeklinde olur.

Söylediğimizi anlayan kimse, bütün bunları fiile dökebilir. İkişer ve üçer ses aralıklarındaki geçişlerin hâlini anlayan kimse, sonu olmayan diğer karışımlara ulaşabilir.

Bil ki tiz seslere geçişler, kızgın karakterleri ifade eder. Pest seslere geişlerse özür, mûsamaha ve anlayış karakterlerini anlatır. Dönücü çıkışla elde edilen inişler üzere bina edilen geçişler nefse, seciye ve yücelik ile birlikte hafifliğe meyleden tatlı bir şekil verir.

Keza cinsler üzere de çeşitli geçişler vardır. Cinslerde, aralıkları üzere geçişler de vardır. Gerçekte cinsler üzere geçişler, tedâhül (kenetlenme, birbirine geçme) şeklinde olur.

Seslerin halleri konusunda anlattığımız şeyler, “te’lifî’l-lahn” ilmine dâir inceleyeceğimiz konulara hazırlık olarak yeterli olsun. \75

## 5. MAKÂLE

### 1. BÖLÜM

#### MÜZİKAL SESLER (RİTMİK)

I. Şimdi de ilmü'l-îkâ (ritim ilmi)'nın öğretimine girelim. İlim, seslerin kompozisyonu ve îkâ (ritim) ile kuşatıldığında, te'lifü'l-luhûnun keyfiyyetini anlatmak kolaylaşır.

Öncelikle şöyle deriz: Sesler ya birlikte seslendirilir ya birbiri ardı sıra okunurlar. Malumdur ki sesler, makamları oluşturan şeylerdir. Makamlar, bir çok ses bir araya toplanıp peşpeşe okunmasıyla oluşturulur. Ğına (şarkı okuma), makamın seslerinden yalnızca bir ses (nağme) olarak seslendirilir; karakteristik san'atın (hüner) üstünlüğüyle ortaya konur.

Diğer ilimlerden malumdur ki sesler, peşpeşe geldiklerinde içiçe geçmiş zamanları içerirler. Biliyorsun ki, bu zamanların az da olsa belki süreleri duyulur, belki de duyulamaz. Böyle içiçe geçmiş olmasa da duyulamayabilir. Bu iki şekil üzeredir:

Birincisi: Bir nakre (vuruş)'dan sonra bir nakrenin oluşumu; duyulan bir bileşimle tek bir hareketten ibarettir ve bu iki nakre, tek bir nakre gibidir. Bilhassa diğerinin ayrılmasıyla birlikte ikinci gerçekleştiğinde duyu sanki ikisi arasındaki mesafe hâsî! olmuyormuş gibi vurulan iki şeyin zaman süresini idrak edemez veya idrak etse de mesafenin kısalığından dolayı, onu tam kavrayamaz. \79 Bu, farklı iki konumda olan iki tele vurulan tek bir nakre gibidir. Sanki uddaki en üst zîr teli ile birlikte (birleşik olarak) bam teline vurmak gibidir. Hatta bam ve zîr değil de bam ve mesles üzerinde yapılan tek vuruş olsalar dahi durum aynıdır.

İkincisi: İki nakre kendisine vurulan şeyden tek bir hareketle değil; bir hareketten sonra yeniden başlayan bir hareket sayesinde gerçekleşir. Fakat ikinci nakrenin oluşumunda vuran, hareketin zamanıyla mevcut ölçüsünden çıkar ve ikinci nakreyi ilk nakreye zorla dahil etmek isteyen bir âciliyet ge-

rekir. O sanki bu şekilde ilk nakrenin sesini uzatmaya çalışmaktadır. Nakreden çıkan ses, rebâbın yay çekilmesi ve nefesli sazın üflenmesi sonucu çıkan sese aykırıdır. Zira üfleme ve yay çekme sesi, seslendirmenin başını izleyen zamanın tamamında, bu sesle diğer bir sesin yeniden başlamasını takip eder.

Nakriyye (vuruş) ise ikiye katlanır veya çok geçmeden iptal olur. Kendisi ve ikinci nakre arasındaki zamanı doldurmaz. Özellikle uzatma hakkı olduğunda; ona bu sesi kazandıran yay çekme ve üflemenin içinde uzandığı süreçte peşpeşe gelen nakreler sağlar. Buna “tehzîz” veya “ter’id” denir. İranlı müzisyenler buna “mergûlâ” derler; bu ikisi aynı şeydir.

Zamanın hissedilir olması, ikinci nakrenin cevabıdır veya yeniden başlangıç olarak (duyulanı yeniden başlatan) gelen sesin mecrasında icrâ edilmesidir; kalınlaşması (vurgu) değildir. Bu zamanın misliyle nakre, diğerinden ayrılır. İster seslendirmenin nakresi, ister basit bir nakre olsun. Ses ise nakreye katılan bir iştir. \80

Îkâ, nakrelerin zamanı için herhangi bir takdirdir (ölçüdür). Ortak görüş; nakrelerin seslendirilmiş, îkânın ise melodik olduğudur. Nakrelerin içinde bir kelamı ifade eden- harfler için konduğunda -ittifak varsa- îkâ, şiir olur. O kendi başına, mutlak mânâda îkâdır.

Düşünür ve şöyle deriz: Duyulan zamanların içiçe girdiği nakre zamanlarının bazısı kısa, bazısı uzun olacak şekilde farklı olması câizdir. Kısa –birbiri arasına- geçişin, uzun gibi olması câiz değildir. Uyumlu olan ölçü uyumlu olmayan gibi içiçe geçmez. O halde bu konuda ölçü için güvenilir bir giriş yapma zarûreti doğmuştur.

Bu ölçü, iki şekilde olabilir:

Birincisi, sürat ve yavaşlıkta hareketin derecesi hasebiyle farklılık arzeder.

İkincisi: Sûrat ve yavaşlıktaki hareket değil, kastedilen taktî hasebiyle farklıdır.

Birinciye örnek: Nâkır (vuruş yapan) elini bir hareketle perdelere veya bir tek menkûra (vurulan şey) bir derece olarak koyduğunda bu hareket, belirli herhangi bir zamanda olur, belli bir mesafeyi kat'eder. Sonra hareketlerinin devamını bu metod üzere korur. Böylelikle bir nakre icad etmiş olur. Sonra birinciden ikinciye geçişi aşmayan bir diğeri başlar. Bu durum, birinciden ikinciye geçişi bir dereceye kadar mümkün kılan bir metod üzeredir. /81 Duyum bu geçiş esnasında o ikisi arasındaki mesafeyi en kısa bir mesafe olarak kabul eder. İkinci nakreden önce diğerk nakrenin vâki olması mümkün değildir. Bu zaman içinde, içinde üçüncü nakre olan nakreden önce içiçe giren diğerk bir nakre, farzedilen duyum esnasında bu geçişten dolayı kabul edilen en kısa mesafede mümkün olmaz. Bu , ikinciden önce vaki olur. Bilakis bu hareketin, tabakanın asılından olduğu farzedilir. Sonra aynı nakre, bu mesafede ortaya konur. Şayet nâkır hareketini yavaşlatsaydı hareketin bu tabakasının asılından olurdu ve tabakadaki ikinci nakrenin vukuundan sonra bir diğerk nakre ikâ edilirdi. Hareketini süratlendirseydi birinci tabakadan ikinci nakrenin vukuundan önce ikinci nakrenin ikâ edilmesi onun asılından olurdu. Her bir tabakanın özel bir zamanı vardır ki -burada- en kısa mesafelerde kendine geçilen ikinciye geçiş, daha kısa zamanlarda mümkün olmaz.

Ne varki bazı tabakalar ikâyı ağır bazısı da süratli kılar. Bütün ikâ-larda tabakanın asılı, oran dolayısıyla korunması ve vuruldukları metod üzere icrâ edilmesidir. Bir kereliğine, ağırdan aceleye veya aceleden ağıra doğru değişiklik olabilir. Bu değişim derecelidir (basamak basamak) veya başlangıcıyla hissedilir. Birlikleri, katları, ve diğerk fazlalık ve noksanları arasında geride kalan oran eğer korunursa ikâ tabakalarından her birinde, tek zaman kabul edilmesi gerekir. \82

Îkâ'ya dâir sözü reddedenler şöyle zannetti: Muhakkak zamanların -ki o, zamanların en küçüğü değildir- ölçüldüğü ayar, menkûr'un (vurulan nesnenin) menkûr bih'le (vurma aleti) olan temas zamanıdır. Bu insan bu zaman kararında isabetliyse, zamanların en küçüğünü -onun üzerinde kalmaksızın- icrâ eder, ancak mi'yar (ölçüt) güzel olmaz. Yemin ederim bu zaman gerçekten çok küçüktür; nakreler arasına giren zamanın en küçüğüdür. Ne var ki onun ölçü kılınması doğru değildir. Peki nasıl uygun ve güzel olur? Ölçü kabul edilenlerin en küçüğü olsa da, onun hissedilir bir oranı (kadr) olması, ikânın aslındandır; hissedilen bir oran küçüklüğü hissedilen oran olur. Oran oluşumuyla hissedilmeyecek kadar küçükse olmaz; küçük oran olmasını bir kenara bırak.

Ölçü, tesbit edilmiş herhangi bir zaman dilimidir. Bu durumda kabul ettiğimiz ölçü için daha küçük hissedilen bir zaman bulamayız.

Bağlantılı zamanın küçüklüğü öyle bir hale geldi ki birçokları, zaman içinde bağlantının asıl olarak bulunmasını gerekli görmedi. Bilakis "ân"da birleştirici bağlayıcının temasının gerçekleşmesini câiz gördüler. Bunu reddeden kimse şöyle diyemez: Hissedilen şey dolayısıyla "ten"ın zamanını "te"den daha büyük kılıyorsun. Onu ancak temas zamanıyla ayırıyorsun. Bu ve bundaki durumun keyfiyeti sana daha sonra açıklanacak.

Bilmen gereken şey her nâkırın, kendisine bir sesin (savt) tâbi olduğu nakre ürettiğidir. Bundan dolayı, zamanın bilfiil üçe ayrılması gerekir:

I. Menkûr'a doğru hareket eden bir zaman; menkûrun içinde dokunulduğu bir zaman; misli içerisinde, birbirine mukâvemet eden nâkır ve menkûr arasında sıkıştırılmış bir hava hareketiyle savtın gerçekleştiği bir zaman; bildiğin üzere...

Çoğu vakitlerde bu zamanlar iki yandan sarılabilir: Biri, içinde nâkırın es yaptığı zamandır; sonra nakre yapmak üzere hareketlenme başlar. İkincisi nâkırın menkûrundan ayrılması ve uda yeniden dönüşle başlaması arasında

ayrılan zaman. \83 Eğer dâiresel veya buna benzer bir mesafe üzere dönüş olmazsa onda bilfiil zâviye (köşe/açı) veya köşeli bir nokta konamaz.

Tabaka için kabul edilen sürat ve yavaşlıkta iki nakre çok yakınlaştırılmak istenirse; zamanlarından her biri, bu tabakanın hükmüyle mümkün olan şeyin en kısası olur: Zamanın iki hareketinden her biri menkûra doğru olur; hareket ise menkûr üzerine olur. Devam eden nakre zamanı iki menkûra benzer. Devam, daha önceki konuda anlattığımız gibidir. İkisi arasındaki es zamanı öyle kısadır ki yok gibidir.

İki nakrenin arası açılmak istenirse temas edilen şey üzerindeki kalış zamanı artırılır veya eğer bir fasıl (ayıraç) varsa, anlatılan iki geçişin zamanlarında artırılma gidilir. Devam eden geçiş bir olarak artırılır; eğer müstedîr gibi uzayan bir mesafe üzereyse bu, düzeni en iyi nâkır korur. Veya hareket yavaşlatılır ki bu daha zordur; zira bunda tabaka değişimi ve ona tekrar dönüşe ihtiyaç vardır. Yahut iki geçiş arasında fasıl esnasındaki es zamanı artırılır.

Yeniden başlangıç metodu üzere nakrelerin arasında içiçe girmiş zamanların en küçüğü, bununla hissedilir: Tabaka açısından, anlatılan cüzlerin en küçüklerinden te'lif edilen en küçük zamandır. Onu kendisine geçiş ve menkûrdan geçişin iki zamanından te'lif edilmiş yapalım. Fasıl zamanını veya bağlantılı zamanı sanki taraf (uç) ve başlangıç veya iki zamanın hissedilmeyen bir cüzü yapalım; ikisinden biri diğerinden, ucu ve tarafı olması veya başlangıcı olması üzerine bir zamanla ayrılır. Diğerinin, ötekiyle ayrılması, iki vecihden biri üzere olur: Bu, işte o tek zamandır. \84

Ona ait bir yarım olduğu ma'lum olsa da o hissedilmez gibidir. -Yarım ile iki geçiş zamanından birini kastediyorum. - Bu iki yarım sebebiyle bölünse bile bu zaman, bir nakreden diğerine geçiş zamanı olması açısından bölünüyor değildir. Bu, eksik olması açısından ikânın zamanına ait bir sınırdır.

Artırma açısından onların sınırı ise şudur: Artırma ve uzunlukta asıl olarak îkânın inkitâ (kesinti) hissi vermemesi gerekir.

II. İyi bil ki îkâlar ve lahinlerin icrâsında geçerli kanun -şudur-: Hissedişteki iyi (güzel) hal. Bu hissediş, hayalde tasavvurunun keyfiyyetine bağlıdır. Aynı zamanda hayalde bir araya gelmelerinin keyfiyyetine bağlıdır. Te'lif ancak te'lif edilenler arasında birlik olduğunda, tad verir. Malumdur ki, hisde ona ait bir birlik yoktur. Ardarda gelen iki ses nasıl beraber duyulmaz, aynen öyle. Hatta îkânın görüntülerini hayalde korur ve birleştirir. Bunun için yapılması gereken ilk şey, hayalde bir birlik sağlamak; sonra da hayaldeki birliği güzelleştirmektir.

İkinci nağme veya ikinci nakre hayal edildiğinde, ilk nağme ve ilk nakrenin resmi silinir ve elbette birlik olmaz; bu te'lif geçersizdir. Bundan dolayı işitilen şeyin hayal gücüne terkedilmesi gerekir: Bu da o ikisinin birlikte hissedilmesi dolayısıyla resmin görünen yüzüdür. Bunun için, iki nakre arasındaki sülrenin, sınır aşıldığında kesinti hissi vermemesi için zaman uzunlukları açısından bir olması gerekir. Böylelikle o, ikinciye içine alır ve birinciden ona ait bir sınır (bir karşılama, kabul) olmaz. Bu ölçü, tecrübeyle elde edilmiştir; yoksa düşünceyle ulaşılan bir şey değildir. \85

İnsanlar bu zamanın sınırını, bizzat ölçü olan zamanın 3 katı kıldılar. Bazıları da 4 katı kıldılar. Ve gerekli yerden çıkış olan bu sınırı aşma hususunda birleştiler. Ancak ritmik vuruşların aralarını dolduran zamanları dışında tuttular. Zira onlar birbirinin hayâlini korur. Nakreler sonlarda aşırı bir uzaklaşma olarak buna cevap verir. Fakat bunlar, söylediğimiz şeyler dolayısıyla hayalde korunurlar. Bu, davul darbının îkâlarından çeşitli devir sonlarında gelen nakrelerin benzeri gibidir. Sözümüz, bu nakrelerin benzer zamanlarında değil bilakis içinde birinci nakrenin ikinciye katılmasına dâir hayalin resminin korunduğu şeydedir; o ikisi arasında ne birbirine geçme ne de hatırlatıcı bir şey vardır.

**III.** Bil ki harfler, bu zamanların tahayyülünde yardımcıdır; mahreçleriyle ortaya konan harfler iki şekildedir: Birincisi hapis (tutma) ve sonra serbest bırakma yolu üzeredir. İkincisi; aralıklarda ses için tesrîbî (nefesle çıkan akıcı sesler, kesintisiz sesler) bir yol üzeredir.

Tam hapsî harfler;

ن , م , ل , ك , ق , ط , د , ج , ت , ب

şeklindedir. Tesrîbî harfler;

س , ز

gibidir ve belki harf tesrîble başlar, sonra serbest kalır. Meselâ:

ل

Tesrîbî harfleri istediğin gibi uzatabilirsin. Meselâ:

ك

gibi hapsî olanlar aynı şekilde değişir. Ki o, asılî zamanı üzere (gerektiği şekilde) artırılamaz. ; burada hapsî zamanlar gibi tesrîbî zamanları kastediyorum. Ancak harflerin sonunda bulunduğu veya onda uzun bir kesinti ittihaz ettiğinde tesrîbî harflerin uzatılması kolay olur. Harflerin işitmenin zaman olarak ölçüsünü, hapsî harflerin zamanı yapalım. \86

Hapsî harf; hem sakin ve hem de harekeli olarak duyulmaktadır. Harf, kendisini ölçü kıldığımız zamanın yarısında duyulur. İşte o, nakreden geçiş zamanıdır. Harekeli olarak duyduğunda, ayar olan zamanda duyulur. Hareke, bu zamanın diğer yarısındadır.

Hakikatte hareke tek başına duyulur; kendisiyle başlama câiz olmasa da. Yani hapsî harfin zamanıyla birlikte olduğu için harfle işitiliyor gibi zannedilir. Harekenin birlikte değil hakikatte ondan sonra duyulduğuna delil şudur: Hareke, med (uzatma) ve lîn (yumuşatma) harfi olarak bilinen harfe dönüşene kadar meddedildiğinde (uzatıldığında) yani fetha olduğunda med harfi olan elif'e, kesra olduğunda med harfi olan yâ'ya, damme olduğunda

med harfi olan vav'a dönüştüğünde, yukarda bahsi geçen ve kendisine nisbet edilen harfin değil, asıl bu harekenin işitildiği anlaşılır. Hareke harfin ârizî (sonradan ilave) bir durumu olsaydı daha sonra onsuz uzatılamazdı. Zira birşeye âriz olan ancak onunla artırılabilir.

Bundan şu anlaşılır: Sakin harfin zamanı, ölçü zamanının yarısıdır. "te"nin zamanı gibi, ölçü zamanı gibi, harekeli harfin zamanı; haps harflerinden biri olan sakin bir harf "te"ye izafe edilse, "ten" gibi olsa; bunun ölçü zamanının katında gerçekleştiği zannedilir. Bildiğin gibi, bu büyük bir hatadır. Bilakis bu zamanın katı, tesrib harflerinden olsa da harekeli nûn olan "ten"nin zamanıdır. Biliyorsun ki tesrib, belirli bir zamana sahip değildir, bilakis onu sen uzatırsın.

Öyleyse "taa" ve "ten" zamanı için tek bir oran yoktur. Olabileceği en kısa zaman üzere kısaltılırsa - "ten" zamanı gibi-; sakin nûnlu "ten" zamanı, harekeli "te" zamanının bir buçuk katı olur. \87

Fakat sen, "ten"le yetinmeyip peşpeşe "ten" ve "ten" getirir veya içinde sakin bulunmayan harekeli harfler "ten" olarak sıraladığında, içinde diğer hapslere geçiş yapan sâkin nun'dan sonra bir zaman îkâsına mecbur kalırsın -nakrelerde gerektiği üzere-. Zira diğer tesrib şekline hazırlanıyorsun.. İşte o zaman "ten" lafzı, "te" zamanının katını ifade etmeni (telaffuz) sağlar; çünkü kalan zaman gelmedikçe ondan diğer harfe geçiş tamamlanmaz. Fakat o, içinde ses duyulmayan bir zaman olur; hakîkatte bir sükûn zamanı olur; sükûn keza harften sonra gerçekleşir ve içinde harf duyulmaz. Nitekim harekenin zaman içinde duyulmadığı gibi. Ve onu takib eden harfin zamanı ile "ten" arasında bir aracıya mecbur kalırsın; ondan sonra da sükûn zamanına. Değişim açısından "ten", sana sükûn zamanı sağlar. "ten"i, vezni tahayyül edilen ve ölçü zamanının kendisiyle telaffuz edildiği diğer bir harf takib eder. Bu zamanın 3 katının tahayyül edilebilmesi için, vezni tahayyül edilmeyen ve basit olduğu için, içinde iki sakinin birlikte olduğu "tân"; dört katının tahayyülü için içinde 3 sakinin birlikte olduğu "târen"; Arap dilinde

hoş karşılanmasa da mümkündür. Yorumcu, onu hareke -gibi- işmamdan uzak te'vil etse de, güvenli olmayan bu işmama iltifat etmez; buna itibar olunmaz.

Bize düşen, harfler, onların çıkış yerleri ve halleri üzerine konuşmaktır. “te” zamanını hafif; “ten” zamanını sakilü'l-hafif; “tân” zamanını hafifü's-sakil; “târen” zamanını mutlak sakil diye isimlendirelim. \88

IV. Şunu bil ki sakil olan zaman; vezni üzere korunup asilî nakreye ait uydular ve tâbileri şeklinde nakrelerle zenginleştirildiğinde, ikânın hükmü değişmez. Bilakis -gerçekten çokça yapılmayıp mübalağa edilmediğinde- hoş giden bir güzellik kazanmış olur; işte bu işlem “tad'îf” (katlama) diye isimlenir.

Nakreler, peşpeşe -bilhassa hafif zamanlar- olduğunda; bunlardan bazıları yok olur, bazılarının zamanı korunur ve tamamlanır (kısaltılmaz). İkâ noksan olmaz. Eğer çokça yapılmazsa bu güzel olur; onun konumlarının en güzeli, ikâda olan hafif hareketlerin çokluğudur. Bu işlem “tayy” (gizleme) diye isimlendirilir. Bazen de katlanır ve zaman hazfolur (yok edilir) ve onun içinde bir güzellik oluşur. Bazı vakitlerde kimi tabiatlara yakın ve hoş gelir. Bu, hafiflerin en uzun olan zamanlar, peşpeşe olduğunda olur; nitekim, “müstef'ilün”, “mefâ'ilün” şeklinde gelişir. Bu, bilhassa ikâ, ağırbaşlı değil, hafif olarak sayıldığında olur.

Bil ki ikânın asılı, zamanları benzemeyen farklı nakrelerden oluşturulmasıdır; gerçekte onun asılı, farklı zamanların nakreleri olarak kılınır; öyle ki onda yapılan şey yalnızca zamanın taktî'i (kesintisi) olsun. Hatta değişik darbla birlikte taktî', daha münasiptir; ondaki bu değişikliğe itibar edilir.

Sükûn yerine hareke gelirse, zihin bu te'lifi (âhengi) korumaktan aciz olur. Çünkü ona, hareketin duyumuyla birlikte sükunu hayal etmek zor gelir. Hareke, sükûn yerine gelse; sıkıntı olmaz. Çünkü sükunu duymamakla birlikte harekeyi hayal etmek zihne zor gelmez. Zira bu, bir şey gelmese de

harekenin duyumu, hayalde zarûrî bir harekeyi resmetmeyi de beraberinde getirir. Bir hareke şekli resmetmek, hayal için hiç de zor değildir. \89

V. Bil ki nakre yapılan vezinler, onunla telaffuz edilen vezinlere muhaliftir. Zira lafzeden, nakreyle birlikte diğer bir şey yapmaya ihtiyaç duyar. O da harflerin taktî'idir. Burada nakrenin külfetinden daha fazla bir külfet olur. Bundan dolayı peşpeşe gelen harekeler ona ağır gelir. Veya es zamanının kesilmesi, nakr üzerinde bir karmaşa doğurmaz. Bu, hayalin bunu hayal edip peşpeşe harekeli harflerin duyumuyla beraber ona ârız olmasından dolayıdır; tahayyül zordur. Bu, ona hayali olarak çirkin gelen bir şeydir. Biliyorsun ki bu konu, hayâlî bir konudur.

Îfrâta kaçılmadığı sürece sadece nakr kerâheti hayal ettirmez. Bundan dolayı hayal, içinde 5-6 harekenin peşpeşe geldiği lafzın veznini reddeder; nakrede bunun benzeri reddolmaz. Şiirde makbul değildir; basit (sade) îkâda makbuldür.

## II. BÖLÜM

### ÎKÂ'NIN DİL İLE TAKLÎDİ

Bil ki vurulan îkâ, kavrayabileceğin şekilde dil ile taklid edilebilir. İbare ancak hafif ve hafif sakiller ile tamamlanır. Bunları taklid, harekeli harfler veya içinde sâkinlerin, iki sâkinin ardarada gelmesi te'lifin asılından olmaksızın içiçe girdiği harekeli harflerle olur. Taklid, dile kolay gelir; duyum (hissediş) esnasında dil onu kabul eder. Ne var ki her biri o ikisinden olsa da harekelerin çokça peşpeşe gelmesi ve iki sâkinin birlikte olması ona zor gelir. Onu icrâ etmek, dile zor gelen şeylerdendir. Onu yüklenmek dile ağır geldiğinde onu hayalde hissetmek zordur. Onun düzeni de herhangi bir fayda sağlamaz. Böylelikle sen peşpeşe harekelerin dile neden ağır geldiğini öğrendin. \90

"İçtimâü's-sâkineyn (iki sâkinin bir araya gelmesi)'ndeki zorluğun sebebine gelince; dil, sâkin bir harf ihdâs ettiğinde ona sanki işten kaçış gibi bir durum sözkonusu olur. Bir başka sâkin harf üretmek istediğinde kısa bir

müddet içinde tekrar başlanası gerekmektedir. Onu bir diğer kaçış takip eder. Bu işlem, bütün âzâlara zor gelir. Nitekim zor gelmediği müddetçe amellerde devamlılık, âzâlara kolaylık verir. Bunu şuna kıyas et: Bir kimse birçok kere sıçrayıp-hoplar; her sıçramadan sonra durup daha sonra başlarsa ona zor gelir. Eğer sıçramalarda devamlılığı olsaydı bu ona hiç de zor gelmezdi.

Uzuvların herbiri bir eylemi bir hareketle yapar. Bu eyleme devam etmek ona daha zor gelir. Eğer tellere vuran müzisyene, aralardaki vurmalarla birlikte nakrelerin tek tek nasıl meydana geldiği gösterilebilseydi; oradaki devamlık içinde karıştırmadığı şey, ona karmaşık gelirdi (Yani bir eylem aynıyla tekrar etmez, ancak farklılıkla gerçekleşir).

Buradan hareketle; harekelilerin çokluğunu sebebiyle “lâfız olarak ölçülü” değil, “vuruş olarak ölçülü” çoktur. Ayrıca sâkinlerin çokluğundan dolayı da vuruş olarak ölçülü değil, lâfız olarak ölçülü çoktur. Kendi kendine ölçülü ağırlığından dolayı bir hayal olarak düşünülür ve ölçü dışı (ölçüsüz) hükmünde farzedilir.

Bu bağlamda “vuruş olarak tabiata uygun” ve “lâfız olarak tabiata uygunluk” ortaya çıkar. Lâfız olarak tabiata uygun olan, vuruş olarak da tabiata uygundur; aksi olmaz. \91

Bununla birlikte bütün tabiata uygun şeyler ölçülü ve fakat bütün ölçülüler tabiata uygun değildir. Zira bu, bir şeyin taktî’i ölçülü ve uyumlu olmasıyla sınırlı değildir. Belki de ona zor veya ağır gelen bir kısım şeye - ölçülü ve uyumlu olması dolayısıyla- yaklaşmış olur. Bu, ikâî nakrenin (ritimsel vuruş) te’lifinde değil hapsî ve dizi seslerinin te’lifindedir.

Düşündüğün zaman anlayacaksın ki sana anlatılan dizilerin hepsi, tabiata yakın olma ve kabul etmede tek bir derecede düzenlenmezler. Bazısı tabiata birbirinden daha yakındır. Onun içinde tabiata aykırı bir şey bulunması da uzak bir ihtimal değildir.

I. Bil ki âdet olduğu üzere; lahinlerin, ikâların ve şiirsel vezinlerin tabiata uyumlu ve uyumsuz kılınmasında güçlü bir tesir vardır. Ses anormal derecede aşırı olduğunda çok tesirli bir şekilde duyuma atılır. İlmli da olsa sert de olsa tabiat bu melodileri kabul etmez (hoşlanmaz).

Biliyorsun ki Arabî vezinlerinin çoğu, Fârisî şiirlere giydirildiğinde zihin neredeyse onun vezinlerinin te'sirlerini vezinden sonra anlatacağımız şartların varlığına rağmen uyum içinde hissedemez; bunda genel âdetten başka sebep arama. Tabiata uygun olmanın tenkîdî ve lafzî olması kişiyi çokça şüpheyne düşürür. Buna alışkanlığından dolayı tabiat onu tanımayabilir. Bundan dolayı zikredeceğimiz ikâların ve anlattığımız cinslerin hepsini tabiata uygun bulamazsın. Bunda sebep sana anlattığımız şeydir.

II. Sanat ehli, cinsleri cinslere göre; ikâları ikâlara göre sınırlamışlardır. Bu ikâları daha sonra anlatacak ve bu ikâların ortaya konulmasında takib edilen yola ve onların taksim işlemine işaret edeceğiz. Bütün bunları sana anlatacağız. \92

Şunu bil ki ikâ 3 türlüdür:

- 1- Asıl (orijinal)
- 2- Mebnî (değişmeyen, sâbit)
- 3- Değişen.

III. Değişimler; tabiattan silinip çıkarılan şeyden veya nakrenin tabiatı olmaksızın lafzın tabiatından çıkarılan şeydir. Lâfızda peşpeşe gelen hareketlerin "tayy" ile, şekillerin de "tad'if" ile değişimi hoş a gider. İki sâkin, veznin her ikisini bir harekeyle veya onlardan ikisinin harekelenmesiyle ikiye katlama ihtimaline birleştirilirse, lafzî tabiat iki sakinden ikincisinin harekelenmesine yönelir. Bu durumda ilk sâkinin bir menzili ve istirahat yeri olur ve onu harekelemeye gerek yoktur. İkinci sâkin ise, külfetli ve zahmetlidir; harekelenmeye meyillidir; tabiata uygun olan da ikinciye harekelemektir. Kastettiğim şey, lafzî tabiata uygunluktur. Nakre olarak tabiata uygunluk ise başka bir şeydir.

Nakre yapımının tad'îfi, bir nakrenin icadıyla olur; nitekim onun tayy'ının bir nakreyi terk ile olduğu gibi. Onun, birinci sükûnun olduğu yerde birinciye yapışık olarak icadı veya sonra icadı aynıdır.

Lafzın "tayy"i sadece bir harfi terk etmekle yapılmaz. Bilakis tayy esnasında sakın bir tengîm-i mütekellif ve bir ses yapıcı olur. Eğer şöyle dersin "ten ten te nen" lafzında 7 harfin taktî'ine ihtiyaç duyarsın. Basit îkâ ile onu hizaya soksan yalnızca 4 nakre yaparsın. \93

Lâfzın meylettiği değişim, kişiye en tabii gelen değişimdir. Hiçbir îkâ türü basit îkâyı dışlayamayacağı gibi ondan üstün de sayılamaz. Lafzî değişimdeki duyum ona yönelir ve bu meziyeti dolayısıyla zihin, bu değişimi tercih eder.

IV. Îkâya katılan ârızalar ve değişimler şunlardır: Yerinde nakrelerin eksikliği ve yerinde olmayan nakrelerin fazlalığıdır. Biliyorsun ki, bir devrin haşvindeki (bir şeyin içini dolduran nesne) nakrelerin eksikliği "tayy"'dir. Başındaki eksikliği ise, "cezm" diye isimlendirilsin. Haşvdeki nakrelerin fazlalığına "tad'îf" denir. Belki de devrden önce artırılmış, "îtimad" ve "tasdîr" diye isimlendirilmiştir. "Fâsıla" diye isimlendirdiğimiz şey, bir zaman daha artırılmış ve "meczaz" haline getirilmiştir.

Îkâda olabilecek değişimler şunlardır: Zamanın eksiltilmesi veya artırılması. Meselâ vezin "müstef'ilün" iken "mefâ'ilün"e çevrilir;ve "sin" zamanı düşürülür. Belki de tabiat, hafiflik hissettirecek bir şekilde uyum sağlar. Belki de hafifliğin kullanımı güzel olmadığı için uyum sağlamaz. Ve vezin, ağırbaşlılığa meyyaldir.

V. Bil ki en çok ittifak edilen şey, bir babda değişen şeyin asıl olmasıdır. Böylelikle değişim üzere îkâ için asıl yapılır. Onun aslen hissedilmesi ve değişiklik olarak hissedilmesi arasında fark; onun, değişik olarak hissedildiğinde zihnin asıl olanı getirmesi ve onun akılda muhafaza etmesidir. Sanki o, ona iltifat eder (yönelir). Asıl olarak hissedildiğinde, zihin ona yönelmez. \94

Asıldan çokca uzak olmayan şey de değişimdir. Neredeyse asıl bedelin yerine, bedel asılın yerine gerçekleşir. Bu, lâfız katında cidden tabiata uygun değişimdir -içinde, lâfızda veya tayy'de tabiatın dinçliği doğrultusunda tad'îfin gerçekleştiği değişimdir böylece bu, tad'îfi değişim olur veya hafif nakreleri olan usûlün doğrultusundadır. Büyük bir ihtimalle tayy dolayısırladır. Onun pestleri büyük ihtimalle tad'îf sebebiyledir. Mecaz, îtimad ve tasdîr nakrelerinin, hafiflerde gerçekleşmeleri güzel olmaz.

Matvî (tayy'edilmiş), bilkuvve nakrelerin tamına benzer; muvassal, mufaddala benzer; muda'af, bilkuvve müferrede benzer. Kuvvet konusunda benzerliğin yansıması gerekmez. Çocuk, bilkuvve adama benzer; bazı konularda aksi olsa bile bu konuda aksi olmaz.

Aksi olmayan şeye örnek: Tam nakreler asıl olduğu zaman matvî onun yerine geçer ve uygun olur; matvî olduğunda böyle olmaz. Nakrelerin tamı, ona uygun olur ve onunla yer değiştirir. Çünkü matvî asıl olduğunda, muvassal'ın (hezec), yerine geçmesine imkan verir. Nakrelerin tam olması durumunda aynı şey gerçekleşmez.

Matvî'nin, içinde yumuşaklığın ve hafifliğin geri döndürüldüğü bir vezinle aynı yapıda sayılabilmesi gerekir. Matvî, hafif vezinle aynı yapıda hazırlandığında nakrelerin tamamı olmaksızın muvassal ile yer değiştirmeye imkan verir. Eğer sakîl vezniyle aynı yapıda hazırlanırsa, olmaz. Bilakis nakrelerin tamamının yer değiştirmesine sebep olur.

Meselâ "Müstef'ilün"e bak: "Müstef'ilün" 6 defadır (tekrar eder):

Müs tef 'i lün

0 . 0. 0 0/. = (- - -)

O, bedeli olarak kendi yerine geçen mefâ'ilün vezniyle ortaktır

Me fâ 'i lün

0 0. 0 0./ = (- - -)

Bu vezinde, onun bedeli uygun değildir:

Mü te fâ'i lün

0 0 0 0 / = ( - - - )

Çünkü bu vezin, hafif cihetinde sayılır. Bu vezn, “Hezec” dir. \95

Ona uygun vezin ise şudur:

Mü te fâ’i lün

0 0 0 0 0 / = ( - - - )

Onun bedeli buna uyum sağlamaz:

Me fâ ‘i lün

0 0 0 0. / = ( - - )

Çünkü bu vezin, sezgi cihetinde sayılır.

Ancak denilir ki: Hafiflerde asıl, nakre ve harekelerin bol olmasıdır.

Matvî, türevdir. Harekeler, aslen bol olursa, herhangi bir tayy ile yer değiştirir; şöyle olur:

Te ne ne nen

0 0 0 0. = - - -

Aslen 4 harekedir ve şununla yer değiştirir:

Te nen ten

0 0. 0. = - -

Bu tebdil vezni devam eder ve ısrarla korunursa, nakrede ve lâfızda tabiata uygun olur. Bir kere şununla yer değiştirir:

Te nen ten

0 0. 0. = - -

bir kere de şununla:

Ten te nen

0. 0 0. = - -

Basit nakrede tabiata uygun olur. Değişim konusunda dizin içinde bir vezinden diğerine geçişe katılamamasından dolayı lâfızda tabiata uygunluk olmaz. \96

Nakre olarak tabiata uygunluk ile lâfız olarak tabiata uygunluk arasındaki zıtlığı bilmek istersen, düşünür ve dersin:

Te ne nen ten

0 0 0. 0. = 000 - -

Onu asılıyla yer değiştirirsen bu, lisâna. zor gelir:

Te ne ne nen

0 0 0 0. = 0000 -

“Tenenenten” lafzını dört nakreyle “tenenten” telaffuzu şeklinde ikâ yaparsan tabiata uygunluk elde edilir.

VI. Şimdi şunu bil ki ikâ, ikiye ayrılır: Birincisi “muvassal” (bileşik); bazıları ona hezec der. Bunun nakreleri, eşit zamanlar içerisinde peşpeşe gelir. İkincisi “mufassal” (ayrık) ki bu, muvassal olmayandır. Bilakis, birçok nakrenin diğer birçoklarından ayrılmış şeklidir. Bu ayrılışın zamanda yeri yoktur. Bu zaman “fâsıla” diye isimlenir. Fâsıla, nakreyi hakeden zamandan sonra gelen (cevap, redd) zamandır. Eğer tek başına onun üzerinde sınırlanmış olsaydı birleşmiş olur, ayrılmış olmazdı. O, mufassal üzerine öncelikli nakreler arasında olan zamandır. Ondan dolayı onunla muttasıl olur. Eğer o, nakreyi takib eden diğer nakreden ayrıma tâbi tutan zaman olmasaydı, ikânın benzer nakreler olarak muvassal olması gerekirdi.

Bazı insanlar muvassala sahte derler. Fakat bu sonuca ikâ şeklinde isimlendirmekten ulaşmışlardır.

Bundan dolayı Hüsrevânî ve Fârisî gibi bütün eski lahinler muvassal ikâ üzere sabittir. Çünkü bunda eşitlik ve nefsin haline uyum vardır. Zira muvassal, her mufassal ikâ için tayy dolayısıyla asıldır. Eğer lahin, 97 onun üzerine mebnî olsaydı bu, bütün değişimlere rağmen lâhnin bütün mufassal ikâları içermesine imkan verirdi; sırf bu sebepten dolayı Fârisîler buna meylettiler.

VII. Bil ki fâsıla kısalabilir de uzayabilir de: Her iki iş için de sınır yoktur; tabiidir ki uç noktalarda tabiata uygunluk olacaktır. Fâsılanın tabiata uygunluğu, söz konusu ikânın en küçük zamanına eşit olması veya ondan daha küçük olmamasıdır. Çünkü bu zaman, zihinde tek olarak temsil edile-

bilir ve onun derecesinde ona meyleder. Herhangi bir bölünme olursa, eksik bir duyuş (his) vehmedebilir.

Fâsılanın uzamasına (uzunluğu) gelince o, ilk düzenin hayalinin, apaçık koruduğu ölçüyü aşmaz.

Bazı yerlerde nakreyi bildiğin şekilde vaslettikleri metodla fâsılayı düşürebilirler; işte bu, fâsılanın ta kendisidir.

İki fâsıla arasındaki sayısız nakreler, “devir” diye isimlenir; devrin nakreleri de “ercül” (ayak,kadem) diye isimlenir.

Biliyorsun ki her bir fâsıla bir çok nağmeyi ayırır; böyle olmayıp bilakis fâsıla her nakreye uysaydı ikâ, benzer nakreler üzere olur; yani muvassal olur, mufassal olmazdı.

Sana asıl olan bu şeyi önceden anlattık; bilmen gereken şey, muvassal ve mufassal ikânın türleridir. \98

### III. BÖLÜM

#### MUVASSAL VE MUFASSAL TÜRLERİNİN SAYISI

I. Bazıları muvassal ikâyı zamanlar açısından 4 kısma ayırır: Hafif, sakiletü'l-hafif, hafifetü's-sakil, sakil. Sen de böyle yapar ve böyle dersin. Fakat bu konuda doğru söz şudur: Bu türlerin tamamında kuvvet, tek bir kuvvettir. Hafifler, sakillerin katlanmış kuvvetindedir, sakiller, hafiflerin ikiye katlanmış kuvvetindedir; kastettiğim şey, biri diğerinin yerine kâim olduğudur. Böylece hafifler, sakillerin katları; sakiller de hafiflerin ikiye dürtülmüşleri olur. Bunu muvassal konusunda öğreneceksin.

II. Mufassal ise; kapsadığı şeyi ikiye zaman üzere ayırma; ya da bundan daha çoğa ayırmadır. Çünkü ikiye nakre arasında birer zaman olarak onun tafsili (ayrılması) aynı zamanda tavsil (birleştirme)dir. Şüphesiz gerekir ki; tafsilin ikiye zaman için en azının bir devir içinde iki dâhil olmasıdır; ayırma dolayısıyla ikisi arasında bir zaman vardır; o da fâsıldır (ayırıcı). \99

III. Eğer iki zaman eşit olursa biz bu ikili mufassalı “mütesâvî” (eşit) diye adlandırırız; ya da ikisi muhtelif (farklı) olur. Önce sözü “eşit ikili” üzerine getirelim deriz ki; ya onun zamanları şu şekilde hafiflerden oluşur:

$$\begin{aligned} \text{Te nen te nen} &= - \cup - \cup \\ 0 \quad 0. \quad 0 \quad 0. &= 1 \ 2 \ 1 \ 2 \end{aligned}$$

[Her bir devirdeki tenvînli nûn fâsıla içindir. Îkâ bu şekilde devam ederse sabit hezec, ikiye katlanmış sakîl hafifden ayırdedilemez. Onun hükümünün tefrîd (tek bırakma) edilmemesi gerekir. ] Ya da onun zamanları şu vezin üzere hafiflerin sakîlleri (hafîfu’s-sakîller) olur:

$$\begin{aligned} \text{Ten ten . ten ten} &= - \_ - \_ \\ 0. \quad 0. \quad 0. \quad 0. &= 2 \ 3 \ 2 \ 3 \end{aligned}$$

Nûn, asilî zamanın kendisinden olur ve nakre içinde sektelenmeye (es) hak kazanır. Lafızda sekte, fâsıla zamanından dolayı ondan sonradır. Yazımda sıfır, ona işaret eder. Onun asilî zamanları, 4 zaman olur.

Ona ilhâk olan değişim -zamanı ölçüsünde-, sâkinin harekelenmesi demektir. O da katlamayla 3 nakre haline gelir. Onun fâsılasını kısaltırsan, aynı zamanda hezecin katlanmışına benzer, ancak tamamlanamaz. Onun tamamlanması, asilî nakrelerini zamanlarından biri gibi yapmaktır.

Ya da zamanlarını sakîlü’l-hafifler yapmakla olur:

$$\begin{aligned} \text{Tân tân . tân tân.} &= - \_ - \_ \\ 0.. \quad 0.. \quad /- \quad 0.. \quad 0.. \quad /- &= 3 \ 4 \ 3 \ 4 \end{aligned}$$

Daha önceden geçtiği gibi biliyorsun ki; lâfız ölçüsünde onu oldukça tabiata yakın hale çevirirsin, o da

$$\begin{aligned} \text{Tân e tân} \\ \text{Fâ’i lât} \\ 0. \quad 0 \quad 0.. \quad / = \quad \underbrace{2 \ 1 \ 3}_{3} \end{aligned}$$

Fâsıla, hakkıyla tamamlanırsa cümle içine şöyle girer: \100

Fâ'ilün Fe ûl = 2 1 2 1 3

Tâ te nâ tenân = - - - -

0.0 0. 0 / 0..

Biraz kısaltırsan şöyle olur:

Tâ te nâ te nâ

Fâ 'ilün Fe'û.

0. 0 0. 0 /0 = - - - -.

Daha da kısaltırsan şöyle olur:

Fâ 'i lün fa'

Fâ 'i lâ tün

Tâ te nâ ten = - - - -

0. 0 0. 0/.

Diğer değişimlerde tabiata uyumlu olarak değişebilir; şöyle ki:

Te nen te nen = - - - -

0 0. 0 0. /

Belki de değişim, başka bir devir olmaksızın kendi devri içinde gerçekleşmektedir. Her bir devirde aslı zamanlar fâsıla hariç 6'dır. Her nağme veya nakre 3'tür. Ya da zamanları sakiller olsun:

Tâ ren tâ ren 0 tâ ren tâ ren 0 = \_ \_ , \_ \_

0...0.../-0...0.../- = 4 4 , 4 4

Onun değişiminden tabiata uygun olan, lisanın meylettiği şeydir ve o şudur:

Ten ten ten ten 0 ten ten ten ten 0 = 4 4 , 4 4

0. 0. 0. 0. /- 0. 0. 0. 0. = \_ \_ \_ \_ 0 \_ \_ \_ \_ 0 /101

Onun değişimi nakrede şöyle uyum sağlar:

Te nân te nân 0 = \_ \_ \_ \_

0 0... 0 0.../- = 1 3 1 3

ve değişim şöyle gerçekleşir:

Te ne nen te ne nen 0 = \_ \_ \_ , \_ \_ \_

0 0 0. 0 0 0. /- = 4 , 4

Değişimlerin işbirliğiyle fâsıla, ikâdaki diğer cinslerin benzerliğine cevap verebilir. Önemini bir kenara bırakıp fâsıla, ittifak edilen şey üzere sâbit kılınırsa, şöyle değişebilir:

Mûs tef 'i lân = \_ \_ \_ \_

0. 0. 0 0.. /- = 2 2 1 3 ve

Mû te fâ 'i lân = \_ \_ \_ \_

0 0 0. 0 0.. /- = 1 1 2 1 3 ve

Me fâ 'i lâ tûn = \_ \_ \_ \_

0 0.0 0. 0. /- ve

Mûf te 'i lâ tûn = \_ \_ \_ \_

0. 0 0 0. 0. /- ve her bir devir için asıl zamanlar 8'dir.

Bunlar, ikili kısımlardır, şunlar da bu sınıftandır: Hafif ikili, sakîlü'l-hafif ikili, hafifü's-sakîl ikili, sakîl ikili.

IV. Şunlar mufassal ikâdandır: Sülâsî (üçlü); bu, ercelesi (ayak, kadem) 3 olan şeydir. Nakreler arasındaki şey ya eşit ya da farklı zamanlar olur. \102

Söze önce eşit zamanlı üçlülerle başlayalım, bu; ya zamanları hafif olanlar, ya da sakil olanlar şeklindedir. Hafif olanlara örnek:

**Te ne ne nen te ne ne nen**

$$0 \ 0 \ 0 / 0. \ 0 \ 0 \ 0 / 0 = \underline{\hspace{1cm}}, \underline{\hspace{1cm}}.$$

Belki de her bir devirde veya başka başka devirlerde son veya orta nakre ikiye katlanır; orta nakresi ikiye katlandığında şöyle olur:

**Ten ten 0 ten ten 0 = 2 3 2 3**

$$0. \quad 0\% \quad -0. \quad 0\% \quad - = - \quad - \quad -$$

Fâsıla olmasaydı sakîl, hafif ikiliye benzerdi ve yine aynı fâsıla olmasaydı katlanmış ikili, sakîle çok benzerdi. Son nûn ile işaret edilen bu fâsıla dışında herhangi bir fâsıla gelmeseydi bu kalıp, “katlanmış hezec” yani sakîlü’l-hezec olurdu. Nakrelerden her biri zamanları doldurursa, onun aslî zamanları 3’tür.

**Zamanları sakîller olursa; sakîlü’l-hafifler şöylece dir:**

Ten ten ten 0 ten ten ten 0

$$0.0.0./-0.0.0./-=-,-,-$$

**“Mef’ûlün” ve sekte üzeredir:**

**Mef 'û lün + es**

$$0. \quad 0. \quad 0. / - = - - -$$

**veya eğer fâsıla hakkını doldurursa şöylece dir:**

**Mef'û lâ tûn**

0. 0. 0. / 0. = - - - -

**ve şuna dönüşebilir:**

Fâ 'i le tün 0

$$0.000 \quad 0. / - = - \cup \cup -$$

**bir kere de şuna dönüşebilir:**

**Fe ‘i lâ tün**

0 0 0. 0. /- = - - bu, katlama dolayısıyladır. \103

**Fâsıla değişime dahil olursa; ve hakettiği zamanı doldurursa şöyle değişir:**

Mûf te 'i lâ tûn

0. 0 0 0. / 0. = - - - -

ve şu şekilde de değişir:

Fe 'i lûn fe 'i lûn

0 0 0. 0 0 / 0. = - - - -

“Fe 'i lûn fe 'i lûn”e değiştirildiğinde, ikiliden darba dönüş yoktur.

Bundan dolayı bu darb şu darb ile oldukça ortak özellik gösterir; aslî zamanları da 3'tür.

Haffî's-sakillere gelince:

Tân tân tân tân = \_ \_ \_

0.. 0.. 0.. / - = 3 3 3

Biliyorsun ki -fâsılaya itibar etmeksizin- geçmiş usûller üzerine onun değişimleri gerçekten tabiata yatkın olur:

Fâ 'i lûn fe 'ûl = - - - \_

0. 0 0. 0 0.. / - = 2 1 2 1 3

Onun tabiata uygun fâsılası, nakrelerinin bir nakre zamanına eşit olmasıdır. Fakat tabiat burada, en uzak katlanmaya meyleder. Sanki o kendinde bir ihmal sonucu tesâdüf etmiştir. İşaret edilen nakreler olmaksızın (hariç), eşit çoğu zamanların takdirinde zor bir işle sıkıntıya girmiştir. Fâsıлада sanki o, kendine zor gelen şeyi böylelikle peşpeşe yetiştirmeye çalışıyor gibidir. Nakreler icrâ edilmek üzere vurulur; bundan dolayı onun fâsılasının şu sıfatla gerçekleşmesi güzel olur:

Tân tân tân te nen = \_ \_ \_ -

0.. 0.. 0../0 0. = 3 3 3 1 2

Kendisine tabiata uygun bir değişim katıldığında şuna döner:

Fâ 'i lûn mü fâ 'aletûn = - - - - -

Tâ te nâ te nâ te ne nen = 3 3 3 1 2

0. 0 0. 0 0. 0 / 0. = \_ \_ \_ \_ \104

Basit nakrede tabiata uygun olan şey şöyle değişebilir:

Te nen te nen te nen 0 = - - - -

0 0. 0 0. 0 0. / = 3 3 3

Fâsıla hakkını doldurursa sakîl, hafif hezecden ayırdedilemez. Bu ikânın asıl zamanları 9'dur. Diğer değişimlerin olması uzak değildir. En tabîi olanı, tabiata uygun şekilde fâsıla zamanının içinde muhafaza edilmesidir.

Üçlü sakîl ile hiç uğraşma. Bu, işte üçlü sınıflarıdır.

Şimdi "mütefâdıl" (öncelikli) üçlü sınıfları sayalım: Öncelikle bilelim ki mütefâdıl, üç nakresiyle kuşatılmış iki zamanlı olan şeydir. Bu durum, tabiata çok yakındır ve daha tabîi olan şey de bu sınıftandır.

Tabiata cidden yakın olan şey; nâkır'ın, zamanı daha küçük nakre vezni üzere bir nakre ihdâs edebilmesi açısından büyük zaman yapmasıdır. Ancak bu şekilde tabiata uygun olur: Zira bu tür ikâda onların içindeki şey daha küçüktür. Bundan dolayı zihinde bir olarak şekillenir. İkincinin onun katı olduğunda ittifak edilirse bu, zihinde tahayyül edilen bunun içeriği bir ve içindekinden dolayı küçük bir farklılık olur ve hayalde bil kuvve temsil edilir.

Böyle değil de, bilakis küçüğün bir buçuk misli büyük olursa, tayy hayal edilemez ve tad'îf eşit bir arz olarak sunulamaz. Hayâlî hissedişte en güzel şey, bildiğin gibi zayıf oran durumu üzere büyüğü küçükle takdir etmektir. Sen diğer oranların, mükemmel bir uyum içerisinde kendi derecesi ile sınırlı olduğunu biliyorsun. \105

Şimdi şöyle deriz: Üçlü mütefâdıl, ya zamanı öne alınarak veya sonraya bırakılarak daha uzun yapılır.

İlk olarak daha küçüğü öne alalım; hafif olsun. Tavîl (uzun), ya şu vezn üzere sakîlül'-l-hafif olur;

Fe 'û lün fe 'û lün

Te nen ten te nen ten

0 0 / . 0. 0. 0. 0. / = - - - -

bu, zikrettiğimiz değişimler içindedir. Fakat asıl olarak kılındığında, zamanları 4'tür. Ya da şu vezin üzere hafifü's-sakîl olur:

Te nân ten te nân ten = - - - , - - -

0 0.. 0/. 0 0.. 0/. = 1 3 2 , 1 3 2

O, beşli zamandır. Cidden onunla uyum sağlayan (örtüşen) şart yok olmuştur. Fakat o, tabiata uygun değişimi sebebiyle şu vezinde olur:

Te nâ te nen te nâ te nen = - - - , - - -

0 0. 0 0/. 0 0. 0 0/. = 1 3 2 , 1 3 2

Ona;

Te nâ ten = - - -

0 0. 0.

şeklinde hafifü'l-mütesâvî ve hezec katılır. Bu değişimin gücünün içinde bulundurduğu şeye uyum sağlar. Zamanları da 5'tir.

Ya da sakîl şu vezin üzere olur:

Te nâren ten = - - -

0 0... 0/. = 1 4 2

Aslî zamanları 6'dır. Tabiata uygun değişimi

Me fâ 'î lûn

0 0 0. 0/. = - - - + 1 üzeredir -bildiğimiz gibi-.

Mü te fâ 'î lûn = 1 4 1 + 1

0 0 0. 0 0/. = - - - + 1 değişimi dolayısıyla nakrede gelişi güzel

yapılabilir. /106

En uzunlu sakîlî'l-hafif olana değin bunu küçük zamana çevirelim; işte o zaman; bu uzun zaman, şu vezin üzere hafifü's-sakîl olur:

Ten tân ten 0 = - - -

0. 0.. 0. / - = 2 3 2

Yedi aslî zaman içinde gerçekleşir ve şu şekilde tabii olarak değişir:

Müs tef 'î lûn = - - -

0. 0. 0 0. / - = 2 3 2

Tabîi fâsılayla birlikte:

Müs tef 'i lâ tün = - - - -

0. 0. 0 0. /0. = 2 3 2 2

Zikrettiğimiz bazı îkalara geri döner ve daha doğal olur. İkiye katlama dolayısıyla “mütefâilün” ve “mütefâilâtün”e dönüşebilir. Sakîl olması durumunda ise şu şekilde 8 zamanlı olur:

Ten târen ten = - \_ -

0. 0... 0. /- = 2 4 2

Onun tabîi değişimi şöyle olur:

Ten ten ten ten = - - - -

0. 0. 0. 0. /- = 2 4 2

Fâsıllar küçülmedikçe ikili sakîl farkedilmez.

Kısa zamanı hafifü's-sakîl kıldığımızda tavîletü's-sakîl olur. Aslî zamanları da şu vezin üzere 9 olur:

Tân târen tân = - \_ -

0.. 0... 0. /- = 3 4 3 \107

Tabîi fâsılasıyla birlikte tabîi değişimi şöyle olur:

Tâ te nâ ten tâ te nân = - - - - -

0. 0 0. 0. 0. /0 0.. = 3 4 2 1 3

Fâ'i lâ tün fâ 'i lân üzeredir. Bu üçlü sınıflar, içinde küçük zamanın takdim edildiği mütefâıldır ve “esra” (daha çabuk) diye isimlenir. Aksi üzere olan üçlü sınıflar ise “ebta” (daha yavaş) diye isimlenir. Böylelikle hafif olarak gecikmiş daha küçük zaman olur. Tavîl, şu vezin üzere olana değin aşağıdaki gibi sakîlü'l-hafif olsun:

Ten te nen ten te nen

0. 0 0/. 0. 0 0/. = - - - - - yani;

Fâ'ilün fâ 'ilün.

Bu devirler çoğalıp, ortadan işitildiğinde; bu cinsin aksi olan başka cins devirleri fark edilmez. Ancak zihinde köklü yerleşmesinden dolayı geçerli olan, -zihin hepsini onun üzerine atsa bile- ilk devirdir. Tavîl

Tân te nen = \_ - -

0.. 0 0/. = 3 1 2

üzere hafifü's-sakîl olsun. Asilî zamanları 5 olur ve tabîî değişimi

Me fâ 'i lün = \_ - -

0 0.0 0/. = 3 1 2 olur. Bundan dolayı tabiata uygun hale gelir ve hezec hükmünde olur.

Tavîl;

Te nâ ren ten te nâ ren ten = \_ - - - \_ - -

0 0. 0. 0. 0 0. 0. 0. 0. = 1 2 221222 /108

üzere sakîl olsun. Onun tabîî değişimi "mefâ'ilün" ve "tân te nen tân te nen" olur; tabîî değişimi "fâ'iletün" olur; onun "mefâ'ilün"e değişimi vardır.

Böylelikle hezec hükmünde olur ve zamanları da 5'tir. Ancak tabîî değişimi olması dolayısıyla uyum sağlar. Tavîl

Târen te nen târen te nen = \_ - - , \_ - -

0... 0 0./0... 0 0/. = 4 1 2 , 4 1 2

üzere sakîl olsun; tabîî değişimi;

Müs tef 'i lün = - - \_ -

0. 0. 0 0/. = 4 1 2 olur.

Sonra kısa zaman sakîlül'l-hafif olsun ve onu hafifü's-sakîl uzunluğuna getirelim:

Tân ten ten = \_ - -

0.. 0. 0/. = 3 2 2 ve şöyle olana kadar:

Tân te nen = \_ - -

0.. 0 0. = 3 1 2

Asilî zamanları 5 olana değin; ve tabîî değişimi ;

Me fâ'i lün = \_ - -

0 0. 0 0. olur. /109

Bundan dolayı tabiata uygun olur ve hezec hükmündedir.

Ancak tavîlül's-sakîl,

Te nâ ren ten te nâ ren ten = ٠ - - - ٠ - - -

0 0. 0. 0. 0. 0. 0. 0.

üzere sakîl olsun; tabîî değişimi

Me fâ'î lûn = ٠ - ٠ -

0 0.0 0. olur.

Tân te nen tân te nen = \_ ٠ - \_ ٠ -

0.. 0 0. 0.. 0 0. = 3 1 2 3 1 2

tabîî değişimi;

Fâ 'î le tûn = - ٠ ٠ -

0. 0 0 0. olur ve onun için "Mefâ'ilûn"'e değişimi söz konusudur ve bu durumda hezec hükmünde olur ve zamanları da 5'tir. Ancak böylelikle uyum sağlar ve onu tabîî hale sokar. Fakat tavîl, şu vezin üzere sakîl olursa:

Tâ ren te ne nen tâ ren te ne nen = - - ٠ ٠ - - - ٠ ٠ -

0. 0. 0 0 0. 0. 0. 0 0 0. ,

tabîî değişimi;

Mûs tef 'î lûn = - - ٠ -

0. 0. 0 0.

şeklinde olur.

Sonra kısanın zamanı sakîlû'l-hafîf olsun ve onun uzununu hafîfû's-sakîl yapalım ki "tân ten ten" üzere olsun. \110

Aslî zamanları 6 olur; tabîî değişimi onu;

Fâ 'î lâ tûn = - ٠ - -

0. 0 0. 0/. = 3 2 2

şeklinde takip eder.

Tabîî fâsılada ona harekeler ilave edildiğinde şu ortaya çıkar:

Fâ 'î lûn fe 'î lûn = - ٠ - ٠ ٠ -

0. 0 0. 0 /0 0.

Sonra onun tavîlini sakîl yaparsak;

Târen ten ten = \_ - -

0... 0. 0. = 4 2 2

olur; asılî zamanları 8 olur.

Aksi farkedilmez; o ikisinin tabîî değişimi bir olur.

Sonra kısa sakîlü'l-hafif olsun: Şüphesiz onun tavîli;

Târen tân tân = \_ - -

0... 0.. 0.. = 4 3 3

üzere olur; zamanları 10'dur. Uzunluğu sebebiyle, fâsılası kısaltılmadıkça hoşâ gitmez. O zaman tabîî değişimi;

Mef 'û lün me fâ'i lün = -- ~ - -

0. 0. 0. 0 0. 0 /0. = 4 3 3 2

olur ve tabiata en yakın hale gelir.

Bunlar üçlü mütefâdıl türlerinin tamâmıdır. \111

#### IV. BÖLÜM

#### DÖRTLÜLER, BEŞLİLER, ALTILILAR

I. Dörtlüler; ya eşit zamanlı ya da farklı ve mütefâdıl (öncelikli) zamanlı olurlar. Önce bunlardan eşit olanları ele alalım:

Zamanları ya

Te ne ne nen 0 =

0 0 0 0/ -

Fe 'i leten 0 = ~ ~ -

üzere hafifler şeklinde olur ve ondan tayy yoluyla şu çıkabilir:

Fâ 'i lün

0. 0 0. /, = - ~ -

ve

Fe 'û lün

0 0. 0. /- = ~ - -

-bu hükümler daha önceden sana anlatılan şey üzeredir- veya

Ten ten ten ten 0

0. 0. 0. 0. / - = - - - - -

üzere sakîlü'l-hafiflerdir.

Mütefâdıllara gelince onlar, 3 farklı zamandan olur; hepsi gerçekten uzun ve ağırdır. İki eşit ve bir muhâlif zamandan oluşur; bu iki eşit zaman ya iki en küçük ya da iki en büyük olur. \112

Önce iki küçük olsunlar; iki öne alınan olsunlar -farzedelim ki iki hafif- tavîl,

Te ne nen ten = 1 1 2 2

0 0 0. 0. / . = - - - -

üzere sakîlü'l-hafif'dir. Önceden geçtiği gibi onun değişim gücünde olur; asılî zamanları 5'tir.

Tavîl,

Te ne nân ten = 1 1 3 2

0 0 0.. 0 / . = - - - -

üzere hafifü's-sakîl olsun; tabîî değişimi

Mü te fâ 'i lün = 1 1 2 1 2

0 0 0.0 0 / . = - - - -

üzere olur; asılî zamanları da 6'dır. Bil ki o, önceden geçtiği gibi onun değişim gücünde olur.

Tavîl zamanı, şu şekilde sakîl olsun:

Te ne târen ten te ne târen ten = 1 1 4 2

0 0 0... 0 / . 0 0 0... 0 / . = - - - -

üzere olur. Tabîî değişimi ;

Fe 'i lün fe 'i lün = 1 1 2 1 1 2

0 0 0. 0 0 0 / . = - - - -

üzere olur. Burada (onun içinde) geçmiş zamanlarda olmayan, yapım fazlası birşey yoktur.

Sonra iki en küçük, iki hafifü's-sakîl olsun; iki tavîl

Ten ten tân ten = 2 2 3 2

0. 0. 0.. 0. /-- = - - \_ -

üzere hafifü's-sakîldir. Zamanları 9 olur; tabiata uygunluk şartını kaybetmiştir.\113

Onun tavîli;

Ten ten târen ten = 2 2 4 2

0. 0. 0... 0. /-- = - - \_ -

üzere sakîl olsun; bildiğin gibi o, hezece oldukça yakınlaşmıştır.

Sonra iki en küçük hafifü's-sakîlden olsun; onun tavîli şüphesiz

Tân tân târen tân = 3 3 4 3

0.. 0.. 0... 0.. /-- = - - \_ -

üzere sakîl olur; gerçekten tavîl ve sakîldir; ikâda sayılmazlar.

Şimdi iki gecikmişden iki en küçük zamanı dikkatle inceleyelim; o i-kisinin hafifi, ilk şekil üzere

Ten te ne nen

Fâ 'i letûn

0. 0 0 0. /-- = - - - -

olur.

O geçmiş gruptadır. İkinci şekil üzere;

Tân te ne nen = 3 1 1 2

0.. 0 0 0. /-- = \_ - - -

şeklindedir ve bu, tabiata uygunluk şartını yok eder. Üçüncü vech üzere;

Târen te ne nen = 4 1 1 2

0... 0 0 0. /-- = \_ - - -

şeklindedir ve

Fe 'i lûn fe 'i lûn

0 0 0. 0 0 0. /-- = - - - -

'e dönüşür. \114

Sonra iki zaman, sakîlü'l-hafif olsun; ilk şekil üzere;

Tân ten ten ten = 3 2 2 2

0.. 0. 0. 0. /-- = \_ - - -

olur; asılî zamanları 9'dur; tabiata uygunluk şartını yok eder. İkinci vech üzere;

Târen ten ten ten = 4 2 2 2

0... 0. 0. 0. /-- = \_ - - -

şeklindedir. O tabîî hâli değiştirildiğinde müfâdiletü'l-hezec'e benzer, uzunluğundan dolayı bu sayılmadığında sakîl olur.

Sonra iki eşit zaman, iki uzun olsun. Birinci

Ten ten te nen

0. 0. 0 0/. = - - - -

üzere olana değin öne geçsinler. Biliyorsun ki üçlünün tayy ile sakîl gücündedir. İkinci;

Tân tân te nen = 3 3 1 2

0.. 0.. 0 0/. = \_ \_ - -

şeklindedir. Tabiata uygunluk olgunluğunu kaybeder. Fakat o

Fâ 'i lûn fe 'i lûn = 2 1 2 1 1 2

0. 0 0. 0 0 0/. = - - - -

şekline döner. Zamanları 8'dir. Eğer bununla sınır aşılırsa sakîl olur.

Sonra birinci;

Te nen ten ten

0 0. 0. 0/. = - - - -

olana kadar çevirelim; fâsılasız

Me fâ 'i lûn

0 0. 0. 0/. = - - - -

gücünde olur. \115

İkinci;

Te nen tân târen = 1 2 3 4

0 0. 0.. 0. /.. = - \_ \_ \_

şekline ve

Fe 'û lün fe 'û lün

0 0.0. 0 0./0.= - - - -

şekline dönüşür

**II. Beşliler ise hafif -ler- olmadıkça güzel olmaz şöyle ki;**

Te ne ne ne nen

0 0 0 0 0/. = - - - - -

Uzun değişimlerinden çok onun tayy'leriyle uygun düşer.

İkincisi tayy edilerek

Fâ 'i le tün

0. 0 0 0/. = - - - -

şeklinde olur.

Üçüncü;

Me fâ 'i lün

0 0.0 0/. = - - - -

Dördüncü

Fe 'i lâ tün

0 0 0.0/. = - - - -

İkinci ve dördüncü;

Mef 'û lün

0. 0. 0/. = - - - -

**III. Altılılara örnek şudur:**

Te ne te ne te nen

0 0 0 0 0 0/. = - - - - -

Biliyorsun ki onun ikincisinin tayy'i

Müf te'i le tün

0. 0 0 0 0/. = - - - -

şeklinde çıkar; üçüncüsünün tayy'i:

Me fâ 'i le tün

0 0.00 0/. = - - - - \116

Dördüncüsünün tayy'i :

Mü te fâ 'i lün

0 0 0.0 0/. = - - - -

Beşincisinin tayy'i:

Fe 'i le tün fa'

0 00 0.0/. = - - - -

İkinci ve dördüncünün tayy'i:

Müs tef 'i lün

0. 0. 0 0/. = - - - -

İkinci ve beşincinin tayy'i:

Fâ'i lâ tün

0.00.0/. = - - - -

şeklindedir. Onun sonlarının da tayy edilmesi mümkündür. Şimdi şunları bilmen gerekir: Bütün sakillerin bedel gibi birbirlerinin gücünde olduğunda kabul etmek; bazı sakillerin bazıları için aksi değişim hükmünde olduğunu, hafiflerin de aynı şekilde olduğunu; hafif ve sakiller arasında da aynı şeyin cereyan ettiğini kabul etmek. Mükerrer güçte olan şey hazfedilir. Mükerrer güçte olmayan şeyin sayısı birleştirilir. Anlattığımızı anlarsan bu, sana kolay olur; anlamazsan, biz sorumluluğu alsak da ondan faydalanamazsın.

IV. Altılardan vazgeçmen ve kınayanın eleştirilerine kulak asmaman gerekir. Belki o şöyle der: "siz 6'dan daha büyük olan şeyi ikâ zamanlarında kullandınız." Biz de şöyle cevap veririz: Şüphesiz bu oluşum açısından-bünyenin aslında sakıldır ve tayy'ler çoktur (büyüktür). Asıl açısından ise hareketler peşpeşedir ve 6 hoş olmaz.

Şimdi de ikâ hususunda yaygın bir şekilde söylenen şeyi ortaya koyalım. Kendimizi mümkün olan en güzel şekil ve güçlü bir iknâ metoduyla onların sözlerine yoğunlaşmamız gerekir. \117 Şöyle denebilir: "Her ne kadar tabiata uygun olsa da ikâda sayılan bütün şeyler makbûl değildir". Ço-

ğunluk; tabiata en yakın ikâ ve cins türünü seçer; gerçekten o tabiata uygundur.

V. Hezece gelince , daha önce söylendiği üzere onun 4 cinsi, bir cins hükmündedir:

Me fâ 'i lûn

0 0 0 0. = - - -

Fe 'i lûn fe 'i lûn

0 0 0. 0 0 0. = - - - - -

Mef 'û lûn mef 'û lûn

0. 0. 0. 0. 0. 0. = - - - - -

üzere devam eden şeylerin hepsi aynı şekilde hezec hükmündedir.

VI. Hafiflerin hükmü ise, daha önce geçmişti. Şairlerden başka onların uzunluklarını pek az kimse anlar.

VII. Sakiller ise; hezeci andırmazın, benzerliğini kulak duymasın ve bölümlerle anlaşılmasın diye -bildiğin gibi üç nakre üzerine artırılmayan ve sesleri eşit olan şeydir.

Ded'ler ki: Eğer fâsılayı, kendi zamanları içinde ki nakrelerden birisi gibi yaparsan, tayy edilmiş hezecin ifâdesinden uzaklaştırmış olmazsın. Bu olmaksızın zaman tafsîl edilirse, kişi ondan hiç hoşlanmaz. Çünkü o muhaldir ve ancak hezeci hayal ettiren bir ikâyı tamama erer. Bu ikâyı üç şekline kısalttılar ve fâsılanın içiçe geçmiş zamanların en büyüğü olduğunu inkâr ettiler. Çünkü bu, mutlak kesinti hissi veriyordu: En küçük olmasını küçümsediler -sanki ayrılmıyor gibi ve önceden açıklandığı üzere noksanlaştırmış oldular-; hatta kendinden olan fâsılayı bile zamanlardan biri gibi yaptılar. İhtilaf olursa, bildiğin üzere onun en küçüğü gibidir.

Fâsıla zamanların en büyüğü ölçüsünde kılınsaydı, zamanların eşitliğinden ikânın terkîbi hayal edilir ve fâsıla, fâsıla olarak hissedilmezdi. \118

Fâsıla zamanların en küçüğü yapılsaydı ,iki eşit nakreden sonra iki eşit nakre eşleşmezdi; sakîl nakre zamanının, diğer oranlar olmaksızın hafif nakre zamanının katı kılınması gerekirdi. Bu, bildiğin üzere oran nizamını korur ve tad'îf dolayısıyla ılımlı bir orta'lama gereklidir; tad'ifte olan şey, eşli orandır.

Bu deneyimler şunları bilmeni gerektirir: Sakiller, ikili olarak kullanılmaz. Eğer fâsıla ale'l-vâcib (zorunlu) olursa hezeci ifade eder. Hafifler de aynı şekildedir. Tersî olursa, sayılan bazı üçlemelerin kuvvetinde olur. Sakillerde onlara göre asıl: Eşit olarak bu oranda daha hafiftir ve 3 nakreden olan şeydir ve onların dediği gibi hafifü's-sakîl olarak isimlenir:

Ten ten ten ten te nen ten te nen

0. 0. 0. 0. 0 0. 0. 0 0. = - - - - -

Ondan daha ağır olur ve sakîl-i evvel diye isimlenir; ve en hafif fâsıla tek zamandır ve sakîl-i evvelin fâsılası, onun katıdır.

Mütefâdiletü'l-ezmine (zamanların en üstünü)'ye gelince: En büyük olan öne alınır; o, şedîdü's-sakîl (çok ağır)'dir ve

Târen ten ten = 4 2 2

0... 0. 0. = \_ - -

üzere olur ve "remel" diye isimlendirilir veya o sakîlin cidden en hafifdir ve aşağıdaki vezne kıyasla "hafifü'r-remel" diye isimlendirilir;

Ten te nen = 2 1 2

0. 0 0. = - \_ -

a. En küçüğün öne alınması durumunda o, en büyüğün bir cüz'ü olur ve çok sakîldir ve "sakîl-i sanî" diye isimlenir;

Ten târen ten = 2 4 2

0. 0... 0. = - \_ -

üzeredir. \119

b. Veya şedîdü's-sakîl'den daha hafif,

Fe 'û lün = 1 2 2

0 0. 0. = - -

üzere "mâhûrî" diye isimlenir.

Bunlar, onların kullandıkları üstün ikâlardır.

**VIII.** Şimdi "mürekkeb ikâ" üzerine konuşalım: Mürekkeb ikâ ikili de olabilir onun üstünde de olabilir.

**İkili şudur:** İki farklı devirden oluşan şeydir; ancak bildiğin şekilde kendilerinden bir devrin oluştuğu iki devir cümlesinden değildir.

**Üçlü:** İki devrin üstünde olan şeyden terkiib edilir. Meselâ yüksek bir tek cinsden olsa da, ya tek cins ya da farklı iki cinsden ağırlık ve hafiflik açısından iki veya 3 devir olur. Veyahut ikili, üçlü, dördü ve iki muhtelif veya tek bir cinsden başkası tercih edilir. Terkiib açısından ikâdan terkiib edilen şey için küllî asıl -hafif ve ağırlıktan tek bir cins de dahil-, tekrarlanma gücü üzere değildir. İşin aslı; mürekkeb cümleyi, ya terkiibin başında ya da terkiibin katlanmışında benzer ikişerliye bölebilmesidir. Devirler arasında şart olmaksızın yapılan cinsler, daha üstün olur. İki devir zamanı arasında olan bu şart; ya eşitlik oranı, ya katlar oranı veya kesirli orandır. Ezcümle, her bir ikâ uyumlu bir bileşim olarak mürekkebdir. Onun basit şartı; ya mevcut durumu üzere olup, anlatılan bölünme ihtimali dahilindedir; ya da sayıda olup, anlatılan oranlardan biri üzeredir. \120

Bu bölmenin örneği: şu şekilde gelen,

Fe 'û lün me fâ 'î lün fe 'û lün me fâ 'î lün

0 0. 0. 0 0. 0. 0. 0 0. 0. 0 0. 0. 0.

~ - - ~ - - - ~ - - ~ - - -

şuna bölümlenir:

Fe 'û lün fe 'û lün fâ 'î lün fâ 'î lün fa' fa'

0 0. 0. 0 0. 0. 0. 0 0. 0. 0 0. 0. 0.

~ - - ~ - - - ~ - - ~ - - -

Fâ 'i lâ tûn me fâ 'i lûn fâ 'i lâ tûn

0. 0 0. 0. 0 0. 0 0. 0. 0 0. 0.

- - - - -

ve bu üçlü şu şekilde bölünebilir:

Fâ 'i lûn fâ 'i lûn fe 'û lûn fe 'û lûn

0. 0 0. 0. 0 0. 0 0. 0. 0 0. 0.

- - - - -

Bunun dışında kalan birşey bulabilirsin ve o senin şu terkîbin gibi uyumlu olabilir:

Te nen

0 0.

- -

Te nen ten

0 0. 0.

- - -\121

Bu onunla kaynaşmıştır:

Me fâ 'i lâ tûn me fâ 'i lâ tûn

0 0. 0 0. 0. 0 0. 0 0. 0.

- - - - -

Bu uyumlu bir kaynaşmadır. Fakat bu iki devrin terkibi, -bildiğin üzere- sakîllerin değıştiricilerinden bir devri de, beraberinde getirir. İşte bu, içinde terkeb olmayan hakîkî tek bir devirdir.

Cinsleri farklı ikâların terkîbi ise, yabancıdır: Cins içinde birbirlerine benzerlikleri kabul edilen tabîî değışimleri olması durumu hariç; yabancılığa râzı olunsa veya anlatılan eylemin değışiminin yapıldığı şey seçilse bile. Şart, denildiği üzere oranın kemiyyette olmasıdır.

Basit ve mürekkeb ikâ konusunda verdiğimiz bilgiler artık yetsin. Şimdi şiir üzerine konuşalım; ki o ikâlanmış veya ikâî kelâmdır.

## V. BÖLÜM

### ŞİİR VE VEZİNLERİ

I. Şiir, hayâlî bir kelâmdır; vezni üzere tekrarlanan, son harfleri birbirine benzeyen; eşit, uyumlu ikâlara sahip kelimelerden te'lif edilmiştir. Şiir için birinci şekil “kelâm”dır; bu onu genelleştirerek ve hitâbet, cedel ve benzerlerinden ayırır. “Hayal edilen lâfızlardan” şeklindeki ifademizden maksat, \122 bildiğin üzere onu diğer sanatlardaki tasvîrî, tasdikî, irfânî sözlerden ayırmak içindir. “Uyumlu ikâlara sahip” sözümüz, şiirle nesir (düz-yazı) arasındaki farka işaret etmek içindir. “Tekrar edilen” sözümüz, mısra ve beyt arasında fark olması içindir. “Eşit” sözümüz, farklı iki cüzden elde edilen nazm ve şiir arasında fark olması içindir. “Son harfleri benzer” sözümüz, kâfiyeli ve kâfiyesiz sözleri ayırmak içindir; zira kâfiyeli olmayan şey şiir olarak isimlendirilmez.

Şiirin kelâmî ve lafzî açıdan ele alınması lügatçı ve nahivciye; hayal edilir olması açısından mantıkçı ve ahlâkçıya; mutlak vezin, illetleri ve sebepleri açısından mûsikîşinasa; deneme yanılma yoluyla bazı memlekelerde olur bazısında olmaz özel vezin açısından bir arûzcuya; sonlarının incelenmesi açısından ise, kâfiye ilmine sahip birine bırakılmalıdır.

Biliyorsun ki şiir, harflerden te'lif edilen bir kelâmdır; harflerden muradımız harekeler de dahil ses olarak işitilen her şeydir.

II. Bildiğin gibi harfler bazı yerlerde sessiz bazı yerlerde sesli olurlar. Sessizler; başlangıç olarak kendisiyle seslendirilmeye imkân veren şeylerdir ve nakre zamanlarının sınırlarında gerçekleşir. Bildiğin üzere sesliler de kendi zamanlarını doldurmak için ancak ilk harflerin gerçekleşmesinden sonra gelen harflerdir.

Biliyorsun ki onlar ya “maksûre” yani harekeler ya da “memdûde” yani medlerdir; ona ne memdûde ne de maksûreyle başlamak mümkündür.

Sessiz harf doğal bileşim üzere seslendirilebilmesi açısından ele alındığında ona “mukatta’a” denir. Sessiz harf, kendisi ve işitilen bir sesin takip ettiği diğer sessiz arasındaki zamanı dolduran harftir. \123

Bu zaman eğer kısa olursa, “kısaltılmış mukatta’a” denir. O, bir sessiz harf ve bir kısa seslendirilmiş harftir. Eğer uzun olursa, “uzatılmış mukatta’a” adını alır. Sen, bütün bunları önceden biliyordun.

Uzatılmış mukatta’a’ya arûzcular “sebeb” derler; maksûra’ya ise memdûdeye yakın olduğundan “vetid” adını verirler.

III. Deriz ki; şiir muttasıl bir kelâm olduğuna göre, zamanı uzatan vakıflara ihtiyaç duymaksızın kopmaksızın devam eden ikâ cinsinden; ayrıca hafif ve sakilü’l-hafif zamanlardan olması gerekir. Bunun dışında kalan zamanlarda sakiller ve onların hafifleri mütekelliminin (konuşanların), kesmesi ve harfin zamanını tamamlamasına kadar sükût etmesi gereklidir. Bu, kelâmda alışılmışın dışındadır.

O halde şiir, içinde sesin ancak kesintiye gerek duymayan zamanlar arasında ifâdelendirilen harflerden te’lif edilir. Bu sözümüz, bu harflerin sakin veya harekeli oluşlarına dâir değildir. Biliyorsun ki iki sakin bir araya geldiğinde telaffuz esnasında ikincisi ya mahzûf (yok); ya da muharref (bozuk) hükmündedir. Biz harfin üzerinde duruyor ve –bu çalışma içinde- zamanın ağırlığını gözetiyoruz.

Şiirin te’lifi bu sıfatla olduğunda o ya hafifler, ya onların sakilleri ya da peşpeşe gelen harflerin arasındakini mezkûr orana ileten sakillerin katlarındandır. Zihinde temsil edilen asılın ikâsı sakillerde tahayyül edilmesine rağmen\124 şiir, hafif devirlerden nazmedilmiş olmaz. Kendi hâline döner ve şöyle olur:

Müs tef 'i lün müs tef 'i lün

0. 0. -0 0. 0. 0. 0 0.

- - - - -

Mü fâ 'i le tün mü fâ 'i le tün

0 0. 0 0 0. 0 0. 0 0 0.

- - - - -

veya tekrar edilen katlanmış sakillerden olur:

Mü fâ 'i lâ tün mü fâ 'i lâ tün

0 0. 0 0. 0. 0 0. 0 0. 0.

- - - - -

ve meselâ:

Fâ 'i lün fâ 'i lün

0. 0 0. 0. 0 0.

- - - - -

vb. bunların tamâmı şiidir.

Bir beyitteki kısaltma ve uzatma meselesi, kişisel tercihe ve o memleketin âdetlerine bırakılmıştır. Bilhassa kâfiyelerde çokça uzatma; zihne rükünlerden (beyitler) her birinin sayısının özelliğini unutturur ve işitildiğinde eko hissi veren harflerin ve kâfiyelerin hayâlini siler.

IV. Bil ki sana anlattığımız şeyler üzerine biri bir şiir nazmettiyse ve düşen kesintiler yerine sekteler düzenlediyse bu uygundur. Fakat bu, kelâmın âdeti içerisinde bir bozulmadır. Bu bozulma ne kadar çok olursa o daha ağır; ne kadar az olursa o daha hafif olur. \125

Arûz ölçülerinde bu kabilden iki ölçü bulursun; o ikisi ancak sekteyle uyumlu olur ve o ikisi diğer iki bahrin iki değişimidir. Arûzu bilenler ikisinden her birini diğer bahirlerden ayrı bir bab sayarlar. Onların ortaya koydukları bu bahirler üzerinde bazı değişiklikler yapıldığını görürsün.

Sekteyle düzenlenene örnek olarak verdiğimiz ölçünün örneğine gelince o, “medîd” diye isimlendirdikleri şeydir. Onlar şairinin şu sözü gibi:

“Yâle bekrin enşîrû lî küleybâ Yâle bekrin eyne eyne’l-fîrârâ”

ki bu “fâ’ilâtün fâ’ilün fâ’ilâtün” vezni üzeredir.

Ancak onun aslı: “fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilün” vezni üzeredir.

Hazfedilmiş bir “ten” zamanı ölçüsünde uyum sağlaması için sektelenmeye ihtiyaç duyar. Acele edilir ve vasledilirse kelâm kendi zâtında vezinlenmiş olmaz. Bundan dolayı ancak, ilk “fâ’ilün”ün “nûn”u, med, lîn veya tesrîbi harflerden biri onun yerine geçtiğinde doğal olur. Habsiyye harflerinden olursa, beytin duyularını düzensizleştirir bozar. Sen bu harflerin bölümlerini biliyorsun.

V. Şiirin cüzlerine dönelim; ilki bildiğin üzere “Makta’u’l-memduû” (uzun hece) ve “Makta’u’l-maksûr”dur; bunlara “Ercülû’l-beyt” (beytin ayakları) denir. O ikisinden mürekkebe devr ise “Kâ’idetü’l-beyt” (beytin temeli) diye isimlenir. Mısra, beytin yarısıdır; beyit, rûkûn diye isimlenir.

\126

Kâide kılınması mümkün olan en küçük şey, sünâiyyü’l-hafif (hafif i-kili) dir. Fakat o tekrar edildiğinde beşlinin (humâsî) ve üçüncünün tayyi farkedilmez. Ondan başkasıyla terkib edilirse, hafif üçlüyle terkib edilir; ki şu vezin üzere;

Te nen te ne nen

0 0. 0 0 0.

~ ~ ~ ~ ~

ikisi arasında uyumlu bir oran olur. Altılıdan üçüncünün tayyine döner ve

Mü fâ ‘i le tün

0 0. 0 0 0.

~ ~ ~ ~ ~

veya “mütefâ’ilün” olur.

Sâlim harf, hafif dörtlü ile terkib olursa, harekelerin peşpeşe olması sebebiyle -bundaki şeyi biliyorsun- ağırlaşır. Onun tayyi ile terkib olursa; onun terkibi ya;

Fe ‘û lûn

0 0. 0.-

~ - -

ile olur, şöyle olana değin;

Mû fâ ‘i lâ tûn

0 0. 0 0. 0.

~ - ~ - -

olsun.

Bazı sakîl cinslerin değişimini andırır ve doğrudur. Meselâ:

Fâ ‘i lûn

0. 0 0.

- ~ -

gibi diğer bir değişimle terkîb olursa;

Me fâ ‘i le tûn

0 0. 0.0 0.

~ - ~ - -

üzere “te nen ten te nen” olur.

Bazı sakîllerin değişimine benzer ve doğrudur. Bu sebepten dolayıdır ki bu terkîp sıhhatli olur. Çünkü o, basit ikâyı ifâde eder. Şayet bunu ifâde etmeseydi, uyum sağlamazdı. Bu hafiflerden başkasıyla terkîp olunsaydı, mürekkebi için istenen oran gerçekleşmezdi. \127

VI. Diğer cinslerle birlikte hafif üçlü terk edilir; zira Arap şiirinde hakelerin çokluğu basit bir kural yapmayı engeller; Arap şiiri dışındakilerde ise engellemez. Eğer Arap’a benzemek için yapılırsa o da engeller; o şu şekildedir:

Fe ‘i lün fe ‘i lün

0 0 0. -0 0 0.

~ ~ - ~ ~ -

Onun hafif ikili ile terkibi üzerinde daha önce durmuştuk.

VII. Hafif dörtlü ile terkibine gelince; önceden bildiğin üzere sâlim olarak veya hareketlerin çokluğundan dolayı tayy’in birazı alındığında, ağırlaşır.

Biliyorsun ki humâsî (beşli), sülâsîye (üçlü) uygun değildir. Sûdâsî’ye (altılı) gelince; kemiyette istenen uyumu sağlasa da, sülâsî ve niceliğiyle birlikte nitelik şartı da taşıyan sâir şeylerle uyum sağlamaz.

Hafif dörtlüye geçelim: Îkânın terkiбинde onun içine dahil olsa da o, Arap şiirinde bir kural olarak ortaya konamaz. Diğer şiirlerde bilhassa bir devir ve devrin basamağı tayy’edildiğinde bu, kural olur. Ondan tayy’edilene gelince o; ya

Fe ‘û lün

0 0. 0.

~ - -

ya da

Fâ ‘i lün

0. 0 0.

- ~ -

şeklindedir.

O ikisinden her biri “fâ’ilün”de tuhaf veya az olsa da. tekrarlama için kâide kılınabilir. Mürekkeb kâidenin cüz’üne gelince; “fe’ülün”, humâsî’den “mefâ’ilün”e yakın (eş) kılındığında, onun asıl olması kabul edilemez. \128 Çünkü o istenen hal üzere değildir. Aslın değişim yolu üzere bağlanması; “mef’ülün”; “fâ’iletün”; “müfte’ilün”vezinlerinde de aynı şekildedir. O halde bir vezne dönüşen şekil üzere humâsî ve rubâîye ait terkîb yoktur.

İki tayy'e katlandığı halde sūdâsiyle terkîb olduğunda "mefâ'ilün" üzere terkîb olur ve şu vezin tanzim olunur:

Mef 'û lün me fâ 'î lün fe 'û lün me fâ 'î lün  
0. 0. 0. 0 0. 0. 0. 0 C. 0. 0 0. 0. 0.

- - - - -

şuna dönüştür:

Fe 'û lün fe 'û lün fâ 'î lün fâ 'î lün fâ' fa'  
0 0. 0. 0 0. 0. 0. 0 0. 0. 0 0. 0. 0.

- - - - -

"Fe'ûlün" te'hir edilirse, keyfiyetteki şart gerçekleşmez. \129

"Fe'ûlün müstef'ilün" şeklinde öne geçtiği halde, "müstef'ilün"le terkîb edildiğinde, keyfiyetteki şart gerçekleşmez; te'hir edilirse şu terkib ortaya çıkar:

Müs tef 'î lün fe 'û lün müs tef 'î lün fe 'û lün  
0. 0. 0 0. 0 0. 0. 0. 0. 0 0. 0 0. 0 0. 0.

- - - - -

Dörtlü, bazı sakıl üçlülerin fâsılanın içeriğiyle katlanmasıdır. Bundan dolayı, ilk "fe'ûlün"ün "nûn"unun harekelenmesi kişinin hoşuna gider. İşte bu, onun değişimidir; yoksa asıl olması değildir. O, şu sebepten dolayı bu şekilde kabul edildi: Onun, sakillerden bir devrin tad'ifiyle ifâdelendirilmesi keyfiyette, mezkur oranın karşılaştırmasına benzer şekilde çözümlenir:

Ten ten te nen te nen ten ten ten te nen te nen ten  
0. 0. 0 0. 0 0. 0. 0. 0. 0 0. 0 0. 0 0. 0.

- - - - -

Bazıları 3 kere tekrar edilse bile burada benzerlikler için tekrarlama olabilir. Bu onun oldukça küçülmesi ve artırma açısından büyük olması sebebiyle olabilir. Fakat fâsıla için "ten" sondur. Ona tabii gelen şey, bu artırmayı terketmen ve unutmandır. \130

Mef 'û lûn

0. 0. -0.

- - -

ile birlikte olan ise, keyfiyeti gerektirmez.

Fe 'û lûn

0 0. 0.

- - -

konusunda söylediğimiz şeyler

Mû fâ 'i le tûn

0 0. 0 0 0.

- - - - -

ve

Mû te fâ 'i lûn

0 0 0. 0 0.

- - - - -

ile de aynı şekildedir.

Onun aksi şudur:

Fâ 'i lûn

0. 0 0.

- - -

Fâ 'i le tûn

0. 0 0 0.

- - - - -

ile birlikte ve

Fe 'i lâ tûn

0 0 0. 0.

- - - - -

Me fâ 'i lûn

0 0. 0-0.

~ - ~ -

ile birlikte ve

Mef 'û lûn

0. 0. 0.

- - -

Mûs tef 'i lûn

0. 0. 0 0.

- - ~ -

ile birlikte keyfiyyet gerektirmez.

“Müstef'ilûn”ün öne geçmesi ve diğerinin te'hir edilmesi; şu şekilde olur:

Mûs tef 'i lûn fâ 'i lûn mûs tef 'i lûn fâ 'i lûn

0. 0. 0 0. 0. 0 0. 0. 0. 0 0. 0. 0 0.

- - ~ - - ~ - - - ~ - - ~ -

Kemiyyet ve keyfiyyette şart gerektirir. Kemiyyette, 1+1/3 oranı üzere olması dolayısıyladır. Keyfiyyette ise şuna dönüşü dolayısıyladır:

Fa' fa' fe 'û lûn fe 'û lûn fâ 'i lûn fâ 'i lûn

0. 0. 0 0. 0. 0 0. 0. 0. 0. 0 0.

- - ~ - - ~ - - - ~ - - ~ - \131

Me fâ 'i lûn

0 0. 0. 0.

~ - - -

ile birlikte olması durumunda, mezkur iki oranı gerektirmez. Fakat “mefâ'ilûn”ün “müfâ'iletûn”e değişmesi tabiidir. Bu, kalabalık hareketli harflerden lisan üzere ikincinin teskini (sessiz okunması) dolayısıyladır; kalabalık sakinlerden üçüncünün harekelenmesi gibi. Sonra sakîlin üçlü cinsinden dolayı doğal katlamalardan “fâ'ilûn müfâ'iletûn”; uyumlu ve makbûldür.

“Fâ’ilün”ün,

Mef’û lâ-tün

0. 0. 0. 0.

- - - -

ile birlikte olmasına gelince;

Fâ ‘i le tün fa’

0. 0 0 0. 0.

- - - -

şeklinde değişmesi gerekir.

O sanki şöyle diyordur:

Fâ ‘i lün fâ ‘i le tün fa’

0. 0 0. 0. 0 0 0. 0. 0.

- - - - - - - -

şu üzere:

Fâ ‘i lâ tün fe ‘i lâ tün

0. 0 0. 0. 0 0 0. 0.

- - - - - - - -

onun değişimi üzere:

Fâ ‘i lâ tün fâ ‘i lâ tün

0. 0 0. 0. 0. 0 0. 0.

- - - - - - - -

“Fe’ûlün” için diğer bir uyumlu terkîb bulunabilir. Onu,

Fe ‘û lün fe ‘û lün fa’ fa’

0 0. 0. 0 0. 0. 0. 0.

- - - - - - - -

üzere olana değin tahfifü’s-sülâsinin terkîb ettiği zannedilir. Halbuki aslı,

Fe 'û lûn fâ 'î lûn fa' fa'

0 0. 0. - 0. 0 0. 0. 0.

~ - - - ~ - - - 'dır. \132

O;

Me fâ 'î lûn me fâ 'î lûn

0 0. 0. 0. 0 0. 0. 0.

~ - - - ~ - - -

'dür ve o mürekkebi (bileşeni) olmayan, kâidesi basit cinstendir.

#### VIII. Humâsiye ( beşli) geçelim ve diyelim:

Müf te 'î lûn

0. 0 0 0.

- ~ ~ -

O iki oranı gerektiren bir terkîb olarak başka bir şeyle terkîb edilmez;

Fe 'î lâ tûn

0 0 0. 0.

~ ~ - -

ve

Mef 'û lûn

0. 0. 0.

- - -

ve

Me fâ 'î lûn

0 0. 0 0.

~ - ~ -

de aynı şekildedir.

Derinliğine bir inceleme ve araştırma, sadece humâsîden bir ikânın humâsî ve sūdâsiyle terkîbini değil başkalarıyla terkîbini de yalancı çıkarır.

#### IX. Sūdâsiye (altılı) geçelim; o, şöyledir:

Müs tef 'i lün

0. 0. 0 0.

- - - -

Me fâ 'î lün

0 0. 0. 0.

- - - -

Fâ 'i lâ tün

0. 0 0. 0.

- - - -

Mef 'û lâ tün

0. 0. 0. 0.

- - - -

Mü te fâ 'i lün

0 0 0. 0 0.

- - - -

Mü fâ 'i le tün

0 0. 0 0 0.

- - - -

Bunlarda, iki oranı gerektiren bir terkîb olarak birbirleriyle terkîb sözkonusu değildir, bilakis ancak hafiflerle terkîb olurlar. \133

Üçlü olan terkîb -oranı gerektirdiğinde- meselâ:

Fâ 'i lâ tün me fâ 'i lün fâ 'i lâ tün

0. 0 0. 0. 0 0. 0 0. 0. 0 0. 0.

- - - -

Olduğunda bu, şu şekilde çözümlenir:

Fâ 'i lün fâ 'i lün fe 'û lün fe 'û lün

0. 0 0. 0. 0 0. 0 0. 0. 0 0. 0.

- - - -

Üç üzere olan artırma biraz sıkıcıdır. Bilhassa ikânın sonunda sağlam bir parçanın yok edilmesi, ayırma ve birleştirme vezinde ârızalara sebep olabilir; -ilk mısra olursa, “darb”; ikincisinde olursa “arûz” denir; tamamı ise “rükûn” diye isimlendirilir. Rükûnlerden oluşan (terkîb) şeye ise “şîr” adı verilir.

Şîr, basit kâidelerden olabilir, bu da en iyisidir. Karma kâidelerden olabilir; belki de kâidesi, mısra’ıdır; üçlü terkîbde verdiğimiz örnek gibi.

Sen bedelleri biliyorsun; ayrılımları, birleşmeleri, tayy türlerini ve diğerlerini; yani tabiata en yakın ve en uzak olan şeyleri anladığında bunların hepsi senin için aydınlanmış olur. \134

Sen -tabîi- şunları da biliyorsun: Murabba’, müseddes, müsemmen ve diğer eşli sayılar üzere olanların hepsi, şîirdendir. 12 kâideye varsa da, Arab şîirinde müsemmen câiz değildir. Ancak eşli sayılar üzere olur; çünkü beyitin iki mısra’ı vardır; mısraları ister tek olsun ister eşli olsun. O, bunun katı olması dolayısıyla eştir.

Şîir ilminin metoduna dâir bu kadar bilgi sana yeter. Senin bunu genişletmen, ayırman, çoğaltman, hesap etmen ve teferruatını oluşturman gerekir.

Burada ikâya dâir sözü sona erdiriyoruz. \135

## 6. MAKÂLE

### TE'LÎFÜ'L-LÂHN (MELODİNİN KOMPOZİSYONU) ENSTRÜMANLAR VE ONLARIN DURUMLARI

#### I. BÖLÜM

#### KOMPOZİSYON

I. Bir lahin te'lif etmek (beste yapmak) isteyenin öncelikle ya eksik ya da sınırları tam tayin edilmiş bir dizi belirlemesi gerekir. Sonra bu dizi içerisinde bir cins veya onu taşıyabilen cinsler tertib etmesi gerekir. Cins ister durumunu korusun, ister bir cinsden diğer cinse dörtlünün iki ucu arasında geçiş yapar gibi başka bir cinsle içiçe olsun.

Sonra bilinen bir geçiş ve geçiş içinde muvassal hezecden veya muvassal türden bilinen bir ikâ belirlesin. Böylece lahni te'lif etmiş olur. Lahinler; ikânın, geçişin ve cinslerin farklılıkları açılarından çeşitlilik arzeder. Bundan dolayı bazısının daha yüksek bazısının daha alt seviyede olma durumu ortaya çıkar.

Cinslerin en güzelleri: "kaviyye", sonra "mülevven", sonra "te'lifiyye" şeklindedir.

İkâların en güzeli, nakreleri az olan hafiflerdedir ve onlardan pek azı ikiye katlanır. Çoğunlukla nakreleri çok olanlar daha çok ikiye katlanır; sakillerde ise, katlama vardır ve içine tasavvur, mecaz ve i'timad nakreleri girer. \139

II. En güzel geçiş, seslerin ortalarından olandır. En güzel kalış, bu iki sesden birinin tek bir ses üzere olması, yani "tad'if"dir. Bu da kendinden olan diğer sesin ya oktavı ya da alt oktavı üzere olmasıdır. Bil ki leyyin cinsler kaviyle karışık kullanılmadıkça güzel olmaz. Benim bildiğim "ter'id"ler güzel eklemelerdendir. "Temzîc"ler ise parmağın perde üzerinde basılı tutulmasıyla elde edilen seslerdir. Sonra parmak o perdenin üstü ve altında kaydırılır. Bu işlem uygunsa benzer olan diğer sesin duyulması için

yapılır. Kullanılan veya kullanılmayan diziden olabilir. Ayrıca bu işlem a-kortları bir olan iki tel üzerinde de yapılabilir. Bu durumda onun her ikisi bir perde üzerine çekilir; onlardan birinin diğer perdede olması gerekir ki iki ses duyulabilsin. Temzîcin bu türü “teşkik” (yarılma) olarak isimlendirilir

Terkîbleri de bu konu içinde ele alıp anlatabiliriz: Terkîb (üstüste koyma, organum veya diyafoni) dörtlü, beşli veya başka oran üzere istenen seslerin ve onunla birlikte olanın iki tel üzere devam eden tek bir vuruşla sanki tek zaman içinde meydana geliyor gibi icrâ edilmesidir.

“Tad’îf”ler (ikiye katlamak, magadisation) bildiğin üzere terkîbler cümlesindendir. Ne var ki o, “ellezî bi’l-küll”de, yani tam dizide olur.

“Tevsîl”ler de temzîciler türündendir veya onlara yakındır. Tevsîl, bir perdenin nakledilmesidir. Yani sesi tizden peste veya pestten tize doğru değiştirmek amacıyla bir uzantı üzere parmağın üstündeki veya altındaki perdeye kaydırılmasıdır ve sesler bu uzantı üzere değişirler.

Bu kuralları anlattıktan sonra şunu bilmen gerekir: Basit lahin ve mürekkeb lâhin, lahin türlerindendir. Basit lahn; bir tek muttasıl ikâyla kuşatılan şeydir. Mürekkeb lahn ise; 140 değişik ikâlarla kuşatılan şeydir. Önce basit lahnin sonra ondan ve benzeri olan diğerinden mürekkeb lahnin te’lîf edilmesi gerekir.

**III.** Bir örnekle lahnin te’lîfi durumuna açıklık getirelim. Lahn bu şekil üzere değiştirilmiş bir hezec olsun:

Ten ten te nen te nen

- - - - -

0. 0. 0 0. 0 0.

Ten ten te nen te nen

- - - - -

0. 0. 0 0. 0 0.

Ten ten te nen te nen

- - - - -  
0. 0. 0 0. 0 0.

Te ne ne ne nen ten ten ten

- - - - -  
0 0 0 0 0. 0. 0. 0.

Te ne ne ne nen ten ten ten

- - - - -  
0 0 0 0 0. 0. 0. 0.

Dizi öncelikle tanîni cinslerine sahip bir dizi olsun; ud üzerindeki çıkış yerleri -sonra öğreneceğin gibi şu sıfat üzere- zîrîn işaret parmağından açık meslese doğru şöylece olsun: Zîrîn işaret parmağı, açık zîr, mesnânın yüzük parmağı, mesnânın işaret parmağı, açık mesnâ, meslesin yüzük parmağı, meslesin işaret parmağı, açık mesles.

“S”, işaret parmağının simgesi; “Q” telin açık halinin simgesi; “B”, yüzük parmağının simgesi; “Z”, zîrîn simgesi; “M”, mesnanın simgesi “L”da meslesin simgesi olsun. \141 Böylelikle biz her bir vuruşla, bulundu-ğu yerden çıkması gereken ses perdesini tesbit ettik. Sen ikâ ve nağmeyi (ses) yazıldığı üzere muhafaza et. Herhangi bir bozulma olmaksızın lahni onun üzerine icrâ edersin. Eğer bu konuda egzersizin yoksa -yani el hareketinde veya anlatılan düzenlerde- herhangi bir eksiklik yapman halinde bu icrâ gerçekleşmez. Bu işi, ancak egzersiz kolaylaştırır başka şey değil.

Öğrenmek isteyen, önce değişimi çerçevesinde onun ikâsını öğrensin. İkâ onda artık sesler değil harfler -şeklinde- olana kadar onları hayal etsin. Onlar ikâyı “tenen ten ten” ve onun gibi olan şeyi ne kadar çok icrâ ederler. Bazısını harfler bazısını anlaşılmayan basit (sade) sesler olarak icrâ ederler ve bu durum apaçık ortaya çıkar. Öğrenilen bu şeyi muhafaza etmek gerekir. Her bir nağme harf olana kadar çalışmak, onu tesbit edip yazmak -gerekir-;

her bir harfle birlikte seslerin çıkış yerlerini kollamak ve altında onu tesbit etmek gerekir.

Sen îkâyı -duyduğu anda- mümkün olan en süratli şekilde yazan; büyük zamanların mevkilerini “nûn”larla belirleyen; uzunluğuyla birlikte icrâyı kuşatan; uzanabildiği ölçüde udun klâvyesinde elini rahatça hareket ettiren; bunu bitirince zaman ve uzatma ölçülerini hatırlayanı gördün.

Bu söylediklerimiz te’lifî’l-lahn konusu üzerinedir; şimdi enstrümanlarından bahsedelim.

## II. BÖLÜM

### MÛSİKÎ ÂLETLERİ (ENSTRÜMANLAR)

#### I. Enstrümanlar birtakım bölümlere ayrılır:

a- “Barbat” (ud) ve “tanbur” gibi -mızrablı olup- vurulan telleri ve perdeleri olanlar.

b- Perdeleri olmayıp üzerlerinde vurularak çalınan telleri olanlar ki bunların da “Şahrûd”, “zü’l-anka”, “fecceste” gibi, telleri enstrümanın yüzeyine uzatılmış olan çeşitleri vardır. Telleri enstrümanın sathının en tepesine hatta yan taraflarındaki boşluk üzerine uzatılmış olan “sanc”, “silyak” (lir) gibi çeşitleri vardır.

c- “Rebab” gibi, üzerinde -yay- çekilen -mızrab atılmayan- perde ve telleri olanlar. “Mizmar” gibi ucundan -yutarak- içinde nefes üflenen türünden üzerinde teller olmayan enstrümanlar da vardır veya “sûrnây” diye bilinen “yerâ’a” gibi bir delikten içine nefes üflenenler ve “torbalı mizmar” (gayda) yapay bir enstrüman olup içine nefes üflenenler. Nefeslilerin -bazı- çeşitleri olabilir. “Erğan” (org) -veya organon- olarak bilinen Rum enstrümanı gibi.

“Sanc” (xylophone) türünden sopalarla vurularak çalınan enstrümanlar da vardır.

Kullanılan bu mûsikî aletlerinin dışında da enstrümanlar icat etmek mümkündür. \143

II. Mûsikî ilmiyle uğraşanların çoğuna göre, kullanılan en eski ve meşhur enstrüman uddur; ondan daha yüce bir şey olsaydı bunu gerçekten yapımclar bilirdi. Onun durumu ve perde oranları üzerine konuşmamız gerekir. Biz söyleriz diğerleri çalışsınlar; usûl bilindiğine göre devam edelim:

Udun; burgularıyla köprü arasındaki boyu, burgular yönünden çeyrek  $1/4$  oranı üzere bölümlenmiştir. En aşağı perde bu oran üzerine çekilmiştir. Bu perde, serçe parmağına nisbet edilir. Bu telin açığı ve serçe parmağı arasında dörtlü aralığı vardır. Sonra boyu taksim edilir. Boyun  $1/9$ 'u buruna götürülür. İşaret parmağı perdesi bu oran üzere çekilir. Bu telin açığı ve işaret parmağı arasında "tanîni" olur. Sonra bu telin işaret parmağı arasındaki şey başka bir tanîni üzere köprüye taksim edilir. Sonra bu perdenin üzerine yüzük parmağı çekilir ve telin açığından işaret parmağına kadar bir tanîni ortaya çıkar. İşaretin parmağı baskısı yerinden yüzük parmağı baskısı yerine kadar başka bir tanîni meydana gelir. Yüzüğü ve serçesi arasında bakiyye hâsıl olur; işte bu, tanîni cinsidir.

Serçe ve köprü arası aynı zamanda 8 kısıma bölünür. Onlardan biri serçe üzere atılır ve onun üzerine eski "Fârisî vustâ perdesi" çekilir. Bu perde ve serçe arasındaki şey "Fadlatü't-tanîni" olur ve sebbâbe arasında ise geriye tanîni kalır.

Sonra müteahhirûn geldi ve vustâ için; işaret, işaret ve serçe arasında ortaya yakın bir yerde diğer bir perde çektiler. Onlardan bazıları onu biraz indirdi; bazıları da birazcık yükseltti. Bundan muhtelif cinsler elde edilir. Fakat onlar bu hususta zamanımızdaki farklılığı ayırtedemiyorlar. Buna en yakın şey; işaret parmağının  $1+1/12$  oranı üzere bu vustâdan olması ve vustânın yaklaşık  $1+1/11$  oranı üzere olmasıdır; çünkü o ancak bu şekilde "128/117" oranı üzere olur ve sözü edilen bazı cinslerin te'lifi bu şekildedir.

Sonra onlar işaretin üst tarafına, vustâ için çekilmiş bu perdeden 3. telin güzelliğini (biçimlerini) alsın diye bir tanînî olan başka bir perde çektiler; bu onun için mücenneb gibi oldu.

Daha sonra onlar, bunun üstüne, çoğunluğun “kadîm vustâ” için mücenneb olduğunu zannettikleri bir perde çektiler. Bilakis bu, modern vustâdır ve “zelzeliyye” diye bilinir;  $1+1/7$  oranı üzeredir. Bunlar, udun perdeleridir.

Barbat için onların meşhur akortlarına gelince: Aşağı herbir telin açık sesini onun 3 kat çeyreği yerine geçsin diye üstündeki telin serçe parmağı perdesi olarak akortlarlar. İşte o zaman barbatta 4 kat dörtlü sesleri bulunur.

Çift oktavı tamamlaması için onlar, işaret ve yüzüğünden iki tanînî çıkartılan bir beşinci tel çekiyorlardı ve burada bakiyye âtil hale geliyordu. Bu terk edildi ve buna ihtiyaç duyduklarında, iki tanînî yapan bir inişle iki parmakla zîrîn serçesinin altına iniyorlardı ve zîrîn serçesinin altında bilkuvve tiz bir ses oluşuyordu. Ud, başka şekillerde de akortlanabilir.

III. Şunu iyi bil ki perdelerin anlatılan bu oranlar üzere terkihi ve zikri geçen bu akordun kullanılması, bilinen ve yapılagelen şeylerle örtüşmeyebilir. Bunun iki sebebi vardır: Biri enstrümanın yapımıyla; diğeri ise tellerin durumuyla ilgilidir.

Enstrümanın yapımındaki sebep -şudur-: Udun köprü veya burnunun yükseltilmesi telin konumunun enstrümanın yüzeyinden uzaklaşmasına sebep olur. \145 Tel, enstrümanın yüzeyine yapışana kadar perdenin çekildiği yerde tutulduğunda; uzatılma zorunluluğu gerekir. Bunun sebebi şudur: O, öncelikle dosdoğru bir hattır. Şimdi biz ise, onun meslese sabit olması durumunda ilk hattı kuşatan iki hat şeklinde olmasını istiyoruz. Ve meslesin her bir dizi kenarı, üçüncüsünden daha uzundur ve tel, bir uzatma fazlalığından başka uzamayacaktır. Uzatma, tabakayı tiz yönde değiştirir.

Tellerin durumuyla ilgili sebep ise şudur: Tellerin; kalınlık, incelik, yumuşaklık ve sertlik dereceleri belki farklıdır. Bu durumda onun dere-

celerinin oranı bir olmaz; sesler olması gereken oranları üzere icrâ edilemez. Bu felâket cümlesinden garib bir sebeptir, zarûrî değildir.

IV. Perdeleri bilinen ve yapısını bozmayan bir akortla akortlamak isteyen kimse ya kulağı çok sağlamdır ki kulak, perdelerin çekilmesi gereken yerlerini bilir; ya da bu konuda ehil (usta) değildir de bilakis bir hileye muhtaç olur.

Bu şekilde olursa onun hilesi, uda 3 tel takmaktır; kalınlıkta eşit ve tek cinsten ve tellerden birini hoş bir şekilde bir perdeye vurularak duyulan ölçüsünde iyi yapması; ve onu olanın en rahîsı (gevşek) kılması; yani mevcut sesin en pesti yapması gerekir. Sonra üçüncü teli ustaca akortlar. Öyleki ondan, ilk sesin sadası olan sesi elde eder. Sonra taktî'nin güzelliğini kullanır. Onun yüksekliği, teli uzatma anlamında bir yükseklik değil; bilakis taşıyıcı burgular yönüne hareket ettirmeyen bir şeydir. Öyle ki ilk iki telin birinden burguların yanındaki cüzden 3. telin sayhası duyulsun. Onu bulduğu zaman, serçe parmak perdesini onun üzerine çeker. \146

Üç teli meşhur akort üzere akortlar; bu akort açık herbir telin sesinin üstündeki telin serçe parmağı perdesine eşit olduğu akorttur. En alttaki telden, udun burnunun yanında en yüksek telin sadasını isteyen; bulduğu zaman, işaret parmağı perdesini onun üzerine çeker.

En yüksek işareti kavrar (tutar) ve en altta onun sesini arar ve bunu elde ettiğinde yüzük parmağı perdesini ona çeker.

Sonra parmağını en alt telin serçe parmağı perdesi üzere koyar ve en yüksek telden onun cevabını arar; bulduğunda "Fârisî vustâ perdesi"ni ona çeker.

İşaret ve serçe parmağının arasındakinin ortasına yakın bir yerde bir perde çeker; bu da "vustâ Zelzel perdesi" olur.

Daha alttan parmağını onun üzerine koyar ve en yüksekten cevabını arar; bulduğu ses "mücenneb perdesi"dir.

Sonra da aynı şekilde “vustâ'l-Fars”den onun cevabını arar; ve ilk çekilen mücenneb ve onun arasındakine bir çeyrek yakınlı ondan iner ve perdelerin başını ona çeker.

Bu, perdelerin şedd metodudur. Perdelerin birbirleri arasındaki oranlarına gelince bunun için teferruatlı bir şekil koyalım (Şekil 1)<sup>1</sup>. /147

**İbn Sinâ'nın akorduna göre ud perdeleri:**

	DO	FA	Sİ	Mİ	LA
1- Mutlaku'l-veter	1	8	15		
2- Destanü'l-ehîr	2	9	16		
3- Mücennebü's-sebbâbe	3	10	17	FA	SI
4- Sebbâbe	4	11			
5- Vusta'l-kadîme	5	12			
6- Vustâ Zelzel	6	13	RE	SOL	DO
7- Bınsır	7	14	Mİ	LA	
8- Hınsır					
	BAM	MESLES	MESNA	ZİR	HÂDD <sup>2</sup>

\148

Uddaki meşhur diziler: Tanînî cinsinden hangi diziyi istersen (Şekil 2); ve 1+1/9 ve 1+1/12 ve bakiyye oranı üzere cinslerden hangi diziyi istersen: Açıkta, işaret parmağı, vustâ, zelzelve serçe parmağtan çıkar (Şekil 3):



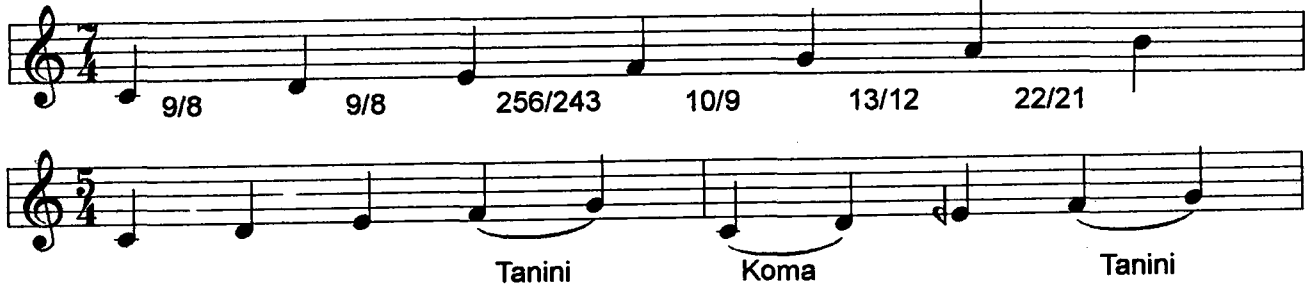
<sup>1</sup> Not: Bu şekiller eseri tahkik eden Zekeriya Yusuf tarafından çizilmiştir; orijinal metinde yoktur.

<sup>2</sup> M. A. Hıfî, *İbn-i Sinâ el-Musannefâtihi'l-Mûsikiyye*, Kahire 1977, s. 13.

(2. Şekil)

(3. Şekil)

İki teldeki iki diziden oluşturulan bir dizi tanîni 11, tanîni, tanîni, bakiyye (şekil 4) ve belki onların üzerine bir tanîni eklerler; bunu telin işaret parmağı ve üstündeki mutlak perdesi arasındaki sesler kuşatır. (Şekil 5)



(4. Şekil)

(5. Şekil)

Zîrın serçesinden meslesin açığına bir dizi: Tanîni, tanîni, tanîni bu bi-tişik nizam üzeredir. (Şekil 6).



(6. Şekil)

Diğer dizi bu tarzda değil bilakis meslesin serçe parmağı, vustâ[‘l-Fars]; işaret ve onun açık hali üzeredir ve belki onlar bunların değerini bamin vustâ Zelzel’i yaptılar. (Şekil 7)





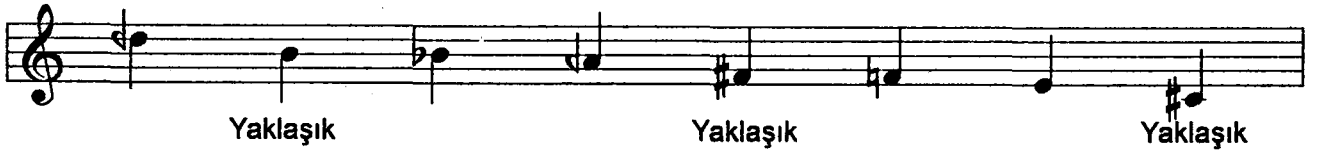
## (10. Şekil)\150

İçinde yedili cinsi kullandıkları dizi başlar: -zîrîn- vustâ Zelzeli ve perdelerin başına iner; sonra açık; sonra üstündekinin vustâ Zelzeli; sonra işaret parmağı sonra içinde –son telden- perdelerin en yüksek sesinin yüceldiği âdet cereyan eder ve işaret parmağına döner. (Şekil 11)



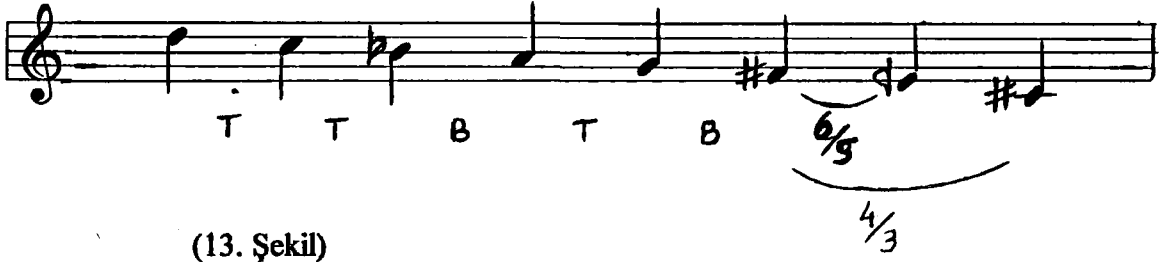
## (11. Şekil)

Buna yakın bir diğer dizi vardır fakat o, ona aykırıdır; zira onlar kullanıyorlar: Meselâ zîrîn vustâ Zelzelini, sonra perdelerin başı, sonra zîrîn açığı, sonra mesnânın vustâ Zelzeli, sonra mesnâdan perdelerin başı; sonra onun açığı, sonra meslesin yüzük parmağı; sonra onun perdelerinin başı. Bu, İsfahan'a nisbet edilir. (Şekil 12)



## (12. Şekil)

Selmekî diye bilinen diğer dizi: Tanîni, tanîni, bakiyye, tanîni, bakiyyesine yakını; ve bir kere  $1+1/5$  oranı üzeredir; zîrîn yüzük parmağı, işaret parmağı, açık hali, mesnânın yüzük parmağı ve işaret parmağı ve mesnâdan perdelerin başı [ve mesles için vustâ Zelzel],\151 ve meslesin başı. (Şekil 13)



(13. Şekil)

Diğer tuhaf diziler burdadır ve san'at ehli tarafından bilinmesi gerekir. Ortadaki dizilere ise biz işaret ettik.

İlm-i mûsıkîyi bu hacim üzere özetleyelim. İnşaallâhüteâlâ sen *Kitabü'l-Levâhık*'ta detaylı ve daha çok -bilgi- bulacaksın. \152

## SONUÇ

İbn Sînâ'nın ilimleri tasnifinde mûsikî ilmi dört ilimden biridir; bunlar aritmetik, geometri, astroloji-astronomi ve mûsikî'dir. Zira Euclîd, Ptolemy, Phythagoras ve diğer Grek üstadlarının mûsikî üzerine yaptıkları çalışmaların Arapça'ya tercümesiyle birlikte bu tasnif, müslüman âlimlerce de öteden beri kabul edilegelmiştir. Bu çerçevede Kindî ve Fârâbî'nin bunu gerçekleştirdiklerini görüyoruz. Bu sebeple İbn Sînâ'nın mûsikîye dâir eserinin başlığı "*Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ*" (Riyâzî İlimlerin III. Bölümü olan Mûsikî İlmi Üzerine) şeklindedir.

Filozof İbn Sînâ, mûsikî alanında Fârâbî'nin özetle açıklamış olduğu düşünceleri kabul edip tatbîk eder; bunları daha da genişleterek kendi sistemi içerisinde inceler, geliştirir ve iddialı birer teori haline getirir.

İbn Sînâ'ya göre mûsikî; "Hep daha güzel olan üzerine kurulu bir iş-tir". Zira o kişisel lezzeti ifade eder. Onun kastettiği güzellik, fazilettir. Yani mûsikî içerisindeki âhengin, sayısal prensipler ve oranlar içermesi ve bunların sağlam yani âhenkli olması gerekir.

İbn Sînâ, mûsikînin teoriye dayalı bir incelemeye tâbî tutulması konusunda Müslüman Pythagorascılar'a karşı Fârâbî tarafını tutmaktadır. Kendisinden önce yaşayan Aristoxenes gibi o da; mûsikî ilmini -mûsikînin kural ve öğelerini- işitsel bir fenomen olarak yeniden incelemiştir. Gerçekten o; meselâ aralıkların ve oranların kendi süreleri içinde düşünülebileceğini doğrulamaktadır.

Mûsikîyi pratikte bir psikolog olarak kullanan İbn Sînâ, mûsikîyi biz-zat şöyle tarif etmektedir: "Mûsikî kompozisyonunun keyfiyyetinin bilinmesi için, birbirleriyle uyuma-uyuşmama açısından seslerin ve seslerle içiçe olan zaman birimlerinin hallerinden bahseden riyâzî bir ilimdir."

"Bizim mûsikî'de ilk olarak hoşumuza giden şey, sesin duyulan ve hissedilen nitelikleridir" diyerek "ses"ın önemine işaret eden İbn Sînâ'ya

göre ses, diğer hissedilebilir şeyler gibidir. Yani onun nazarında sesler, işitme duyumuzun memnûniyeti veya memnuniyetsizliği kadarıyladır.

“Canlılar arasında” ses taklidi “ne mûsikînin cevheridir ne de onun en hoş durumudur.” Bu görüş, Grek üstadlarından bağımsızlığını idda eden İbn Sînâ’nın farklı bir yönüdür. Burada İbn Sînâ açıkça insan-hayvan yaşamında sesin fonksiyonel önemini de ileri sürmektedir. Görebildiğimiz kadarıyla o, mûsikî ile insan tabiatı arasında benzerlik üzerine konuşmaktadır; fakat bu benzerlik, ne mûsikînin mahiyetinin odak noktasına ne de bizim mûsikî dinlemekten aldığımız lezzetin kaynağına yöneliktir.

İbn Sînâ, tarif edilebilmelerinden dolayı aralıkları matematiksel oranlarla ifade etmiş ve ses uyumundaki rölâtif derecelerine göre sıralamıştır. İbn Sînâ’ya göre bütün sesler arasında çift veya yarım oranlar mevcuttur. Uyumlu iki ses daima sayısal bir oran içindedir. O, aralıkları uyumlu ve uyumsuz şeklinde ikiye ayırır.

İbn Sînâ cinsi, içinde üç aralık bulunduran dörtlü şeklinde tarif etmektedir. Bugünkü anlamıyla “çeşni”de diyebileceğimiz cinslerin içinde bulunan aralıklar “lahnî” yani sesli aralıklardır. İbn Sînâ aralıkları 3 kısma ayırmıştı: 1- Büyük Aralıklar: Bir oktavlık dizi aralığı, 2- Orta Aralıklar: Dörtlü ve Beşli aralıklar, 3- Küçük Aralıklar: Dörtlü aralığından küçük aralıklar.

İbn Sînâ “cem”i; “bir cinsden daha çok sesli aralıklara sahip olan dizi” şeklinde tarif etmiştir. Ona göre dizinin özellikleri; rûhen hissedilir, enstrümanda çalınabilir, üzerinde işlem yapılabilir olması şeklinde sıralanabilir. İbn Sînâ’da dizi “var olan tüm sesler değil, yukarıda özellikleri sayılan seslerin bir araya gelmiş halidir.

İbn Sînâ’nın “intikâl” diye isimlendirdiği diğer bir konu “seyir”dir. Seyir: Ona göre, dizide bulunan seslerin seslendirilmeleri başlangıcı ya pest taraftan ya tiz taraftan ya da ortalarından olur. Başlangıç tizden olursa seyir “inici”, pestten olursa seyir “çıkıcı” olur. Eğer orta seslerden olursa seyir “inici-çıkıcı” bir özellik arz eder.

İbn Sînâ'ya göre şiir "kendi vezni üzere tekrarlanan, sonlarının harfleri birbirine benzeyen; eşit ve uyumlu îkâlara (ritim) sahip kelimelerden te'lif edilmiş hayâlî bir kelâm"dır.

Ona göre îkâ, "nakre zamanları için yapılan herhangi bir ölçüdür." Tabi burada kural; nakrelerin seslendirilmiş, îkânın ise melodik olduğu şeklindedir. Zira nakreler için harfler takdir edilmiş olsa îkâ, şiir olurdu.

O, aralıkları anlatırken kompozisyona da değinmiş ve kompozisyonun seslerin ardarda gelmesiyle oluşamayacağını, aralarında farklılık olan seslerin uyumlu aralıklara sahip olması ve bu aralıkların uyumlu cinslerle belli bir düzen içerisinde kullanılmasıyla oluşturulabileceğini ifade eder. Ona göre bir kompozisyon yapmak istendiğinde öncelikle şunları elde etmek gerekir:

1- Eksik veya tam sınırları tayin edilmiş bir dizi,

2- Bu dizi içerisinde bir cins veya bunları taşıyabilen cinsler. Bu konuda onun tavsiye ettiği cinsler "kavî", "mülevven" veya "te'lifiyye"dir. Ona göre en güzel cinsler bunlardır. Ayrıca "leyyin" denilen cinsler ancak kaviyle karıştırılarak kullanılırsa güzel olur.

3- Daha sonra bilinen bir ritim türü tesbit edilir. Ona göre ritimlerin en güzeli, az vuruşları olan "hafif"lerdir. Zira bunların pek azı ikiye katlanabilir.

4- Sonra bilinen bir "intikal"; yani seyir tesbit edilir. Ona göre geçişin en güzeli "orta sesler"de olur. "Bunları biraraya getirdiğinde lahni te'lif etmiş olursun" diyen İbn Sînâ, bu bağlamda kendi tercihlerini de sunmaktadır. O, kompozisyonda genel olarak mûsikîşinâsın beklediği anlamda bir "ilham" veya "his yoğunluğu"ndan bahsetmemekte ve bu konuya yalın olarak, yani bir müzikolog veya nazariyâtçı sıfatıyla yaklaşmaktadır.

İbn Sînâ enstrümanları sistematik bir şekilde; 1- Nefesli sazlar. 2- Yaylı Sazlar. 3- Telli Sazlar şeklinde sınıflamaktadır

İbn Sînâ, müzik enstrümanları bölümünde yaptığı genel sınıflamadan sonra sözü uda getirmektedir. “Ud”, kelimesinin farsça karşılığı “Barbat” kelimesidir. *Kitâbü'n-Necât*'ında “barbat” kelimesini tercih eden İbn Sînâ, *Şifâ*'da arapçası olan “ud” kelimesini kullanmaktadır. İbn Sînâ'da udun akordu “her bir telin açık halinden edilen ses, bir alttaki telin serçe parmağı baskısına eşit olduğu” kâidesi üzerine bina edilmiştir. Bugün hâlâ kullanılmakta olan bu akord şekline, İbn Sînâ daha o zaman işaret etmektedir.

Gerek İslâm dünyasında gerekse Batı dünyasında mûsikî nazariyatında derin izler bırakmış olan İbn Sînâ'nın mûsikî alanında ki tüm çalışmalarını kapsayan bir çalışma sunmak isterdik. Diğer eserlerinin *Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ*'nın bir çeşit özeti olması ve süremizin sınırlı olması dolayısıyla bunu gerçekleştiremedik. Çalışmamızın, İbn Sînâ'nın mûsikîsi üzerinde çalışmak isteyen diğer araştırmacıları teşvik edici bir rehber olacağını ümit ediyorum.

## KAYNAKLAR

- Açena, Muhammed, *Le Livre de Science of Ibn Sînâ*, Paris, 1955.
- Alper, Ömer Mahir, "İbn Sînâ", *Diyanet İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 1999.
- Ânûtî, Usâme, "el-Kindî Mûsikiyyâ", *Târihu'l-Arab ve'l-Âlem*, Beyrut 1978, I. Yıl, sayı 2.
- Bardakçı, Murat, *Maragalı Abdülkadir*, İstanbul 1986.
- Bîniş, Muhammed Takî, *Se Risâle-i Fârisî Der Mûsikî (Mûsikî Dâniş-nâme-i 'Alâ'î)*, Tahran 1992.
- Bûzeyne, Muhammed, *el-Mevsûatü'l-Mûsikiyye*, Tunus 1991.
- Can, Cihat, "Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Aralık Ölçüm Birimi Olarak Koma ve A. J. Ellis Senti", *Gazi Sanat Dergisi*, Sayı 2, Ankara 2001.
- \_\_\_\_\_, *XV. Yüzyıl Türk Mûsikisi Nazariyatı* ( Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi, Yöneten: Yrd.Doç.Dr. Nuri Özcan), İstanbul 2001.
- Corbin, Henry, *Târihu'l-Felsefeti'l-İslâmiyye*, (trc. Nasîr Mürüvve), Beyrut 1996.
- Çetin, Nihad Mazlum. "Arûz", *Diyanet İslam Annsiklopedisi*, İstanbul, 1991.
- Çetinkaya, Yalçın, *İhvân-ı Safâ'da Mûsikî Düşüncesi*, İstanbul 1995.
- Çubukçu, İbrâhim Agah, *Türk-İslâm Düşünürleri*, Ankara 1989.
- Dânişpejûh, Muhammed Takî, "Mûsikînâme-hâ", *Huner u Merdûm*, Haziran 1354.
- Evliya Çelebi, *Seyahatnâme*, İstanbul 1314/1898-1899.
- Fahri, Macit, *İslam Felsefesi Tarihi* (terc.: Kasım Turhan), İstanbul 1987.
- Goldziher, Ignace, *Klasik Arap Literatürü* (trc. Azmi Yüksel-Rahmi Er), Ankara 1993
- Hâfiz, Mahmud Sâmi, *Tarihu'l-Mûsikâ ve'l-Ginâi'l-Arab*, ty, yy.

- Halil Mirdem Bek, *Cemheretü'l-Muğannîn*, Dimaşk 1964.
- el-Hamevî, Yâkût, *Mu'cemü'l-Udebâ*, London 1907.
- el-Hâşimî, Muhammed Ali, *el-'Arûzu'l-Vâzih ve 'İlmü'l-Kâfiye*, Beyrut 1995.
- Henry George Farmer, *Masâdiru'l Mûsika'l-Arabiyye*, (trc. Hüseyin Nassar), Kâhire 1957.
- \_\_\_\_ "The Music of İslâm", *Ancient and Oriental Music*, ed. Egon Wellesz, New York 1986, 457.
- \_\_\_\_ "Arabian Music", *Groves Dictionary*, London 1954, I, 181.
- \_\_\_\_ "Mûsikî", *İslam Ans.*, İstanbul 1993, VIII, 680.
- \_\_\_\_ *Historical Facts for the Arabian Musical Influence*, New York 1970.
- \_\_\_\_ *Târihu'l-Mûsika'l-Arabiyye*, (Terc: Hüseyin Nassar), Kâhire 1956.
- \_\_\_\_ *The History of Arabian Music*, London 1973.
- \_\_\_\_ *The Sources of Arabian Music*, London 1965.
- \_\_\_\_ "An Old Arabian Modes", *Journal Of The Royal Asiatic Society*, 1930.
- \_\_\_\_ "The Lute Scala of Avicenna", *Journal Of The Royal Asiatic Society*, 1939.
- Jenkins, Jen and Olsen, Paul Rowsing, *Music And Musical Instruments In The World Of Islam*, London 1976.
- Hıfî, Ahmed Mahmud and Lachmann, Robert, *Ibn Sînâ's Musiklehre*, Berlin 1930.
- Hıfî, Ahmed Mahmud, *Risâle fi'l-Mûsika in Mecnû' Resâilu's-Şeyhu'r-Reîs*, Haydarabad, 1354/1935.
- \_\_\_\_ *Muhîtü'l-Fünûn*, Kâhire, ty.
- \_\_\_\_ *Ibn Sînâ ve Musannefâtihî'l-Mûsikiyye*, Kâhire 1977.
- \_\_\_\_ *İshâk el-Mevsilî*, Kâhire 1951
- Hodgson, Marshall G. S. , *İslâm'ın Serüveni* (İz Yay. ), İstanbul 1993.
- el-İsfahânî, Ebü'l-Ferec, *Kitâbü'l-Eğânî*, Kâhire 1927.
- İbn Ebî Usaybi'a, *Uyûnü'l-Enbâ fî Tabakâti'l-Etibbâ*, Beyrut 1965.
- İbn Hallikân, *Veseyâtü'l-Ayân*, (thk.: İhsan Abbas), Beyrut 1978.

İbn Sînâ, *Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ min Kitâbi's-Şifâ*, (Tahkik: Zekeriya Yusuf), Kâhire 1956.

İbnu'l-Kıftî, *Târihu'l-Hukemâ*, Leipzig 1903.

İbnü'n-Nedim, *el-Fihrist*, Beyrut 1978.

Jebrini, Alâeddin, "Fârâbî", *Diyanet İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 1995.

Kâtib Çelebi, *Keşfü'z-Zünûn*, Beyrut ty.

Kaya, Mahmut, "Beytül'l-Hikme", *Diyanet İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 1992.

\_\_\_\_\_, "Fârâbî", *Diyanet İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 1995.

\_\_\_\_\_, *Kindi Felsefi Risâleler*, İstanbul 1994.

el-Kindî, Yakub b. İshâk, *Risâletü'l-Kindî*, (thk. Yusuf Şevki), Kâhire 1969.

\_\_\_\_\_, *Risâle fi'l-Luhun ve'n-Neğam*, (tahk. Zekeriya Yusuf), Bağdat 1965.

Korlaelçi, Murtaza, "İbn Sînâ'da Müzik" *Erciyes Üniversitesi İbn Sînâ Sempozyumu*, Kayseri 1981.

Landauer S., "Die Psychologie des Ibn Sînâ", *Zeitschrift Der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft*, 1875.

Merâğî, Abdülkâdir, *Şerhu'l-Edvâr*, Nûruosmâniye Kütüphanesi, nr. 3651.

Münzevî, Ahmed, *Fihrist-i Nûshâhâ-yı Hattî-i Fârisî*, Tahran, h. 1351.

Nasr, Seyyid Hüseyin, *Üç Müslüman Bilge* (terc. Ali Ünal), İstanbul 1985.

Olguner, Fahreddin, *Fârâbî*, İstanbul 1999.

Oransay, Gültekin, *Mûsikî Tarihi* (Yay-Kur), Ankara 1976.

Oven Wright, "Avicenna" *El*, IX, 92-3.

Pala, İskender, *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, Ankara, ty.

Picken, Laurence, *Folk Musical Instruments Of Turkey*, New York 1975.

Rauf Yekta Bey, *Türk Mûsikîsi* (çev.: Orhan Nasuhioğlu), İstanbul 1985.

Rouanet, Jules, *Tarihu'l-Mûsika'l-Arabiyye* (Terc.: İskender Şelfûn), Kâhire 1927.

Sachs, Curt, *The History Of Musical Instruments*, London 1978.

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

Shiloah, Amnon, "En kol, commentaire hébraïque sur le Canon d'Avicenne de Sem Töv İbn Saprut" *Yuval*, III, 1974.

\_\_\_\_\_, *The Theory of Music in Arabic Writings*, München 1979.

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

et-Tebrîzî, Hatîb, *el-Vâfî fi'l-'Arûz ve'l-Kavâfî*, (Tahkik: Ömer Yahya ve Fahrüddin Kabâve), Dimaşk 1986.

Turabi, Ahmet Hakkı, "İbnü'l-Müneccim", *Diyanet İslâm Ans.*, İstanbul 2000.

\_\_\_\_\_, "İshâk el-Mevsılî", *Diyanet İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 2000.

\_\_\_\_\_, *el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*, (Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Yöneten: Yrd.Doç.Dr. Nuri Özcan), İstanbul 1996.

Ukaylî, Mecdî, *es-Sima' inde'l-Arab*, Dimaşk 1966.

Ülken, Hilmi Ziya, "İrak'ta Bağdat ve Kindî'nin 1000. Yıldönümünü Anma Töreni", *Anakara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Ankara 1962.

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

Yıldız, Hakkı Dursun, "Abbasîler", *Diyanet İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 1988, I, 33.

Yusuf, Zekeriya, *Mûsikâ'l-Kindî*, Bağdat 1962.

*eş-Şifâ Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ*, Kahire 1956.

Zebîdî, Ali, "Halîlü'l-Mûsikâr", *Mevrid*, Bağdat 1975, IV, 23-24.

Zebîdî, Muhammed b. Hasan, *Tabakatü'n-Nahviyyîn*, Kâhire 1954.

Zeydan, Corci, *Medeniyet-i İslâmiye Tarihi*, (trc. Z. Megâmiz) İstanbul 1928.



## جوامع علم الموسيقى

الضاربة نسب الأبعاد الموسيقية ، وإنَّ ذلك من مُنة الذين لم يتميز لهم العلم بعضها من بعض ، ولا أفضل عندهم ما باللات وما بالعرض ، قوم قلعت لتفتهم ، وورث غير ملخصة ، فاقدمي بهم المقصرون عن أدرك الفلسفة المهيبة ، ولحق التفصيل الحق . وأرب غفلةً عليها أقدام ، وسبو غفلتي عليه حسن ظني بالقدماء ، فتلق بالقبول ، وعادة صلت عن حقيقة ، ومساءلة صرفت عن تأمل . وقد أجهنا وسماً أن نلحظ الحق نفسه وإن لا نجيب دواعي العادات ما أمكننا ووفقناه ، وإن كان التحزب واقية في الأكثر دون اليوم ، والاحتياط منبئة عن اللط في الغالب دون الكل . وبنا حاجة إلى شركائنا في التلاقي لما نوطنا فيه ، وقصرنا عنه ، والله مرفقنا لما نرجوه من صواب يتيسر ، وخطا يجنب برحمته .

١٠ أنا مقدّمون قبل الخوض في صريح هذه الصناعة مقدّمة غير مطلبة للعالم ، ولا شديدة الشبه لما تراه من قسما من أصول العلم ، لكننا ملققة من قضايا سحت اللحن من المهارب ، وقوانين يثبت على الحارس الصائب ، معزوبة بأحكام حكيم ، ومذاهب عليّة تقول :

١٥ إن الصوت من بين المحسوسات يختص بخلاوة ، من حيث هو صوت ، عن نوع خلتله الحالة ونوع تكوّمه ، لا على مقتضى الإفراط المؤنّس ، وإنَّ ذلك مما تشترك فيه الكيفيات المحسوسة ، وذلك لأن الرأفة — مثلا — قد تكون ليوحيها ، كما يكره الصنف

- (١) نسب : نسب .
- (٢) افضل : افضل ما ، له ، كما ، ه .
- (٤) انشاء : الانشاء ما . || خلق : فإلوج .
- (٥هـ) ومادة صلت : ومادة تصدّ ب ، ومادات صلت هـ ومادات صلت ج حقيقته ج || أجهنا : جهنا له ، كما ، ل ، هـ ، عا ، سا .
- (٦) أمكننا : أمكننا ب .
- (٨) في : ساقطة من ب ، ج ، د .
- (١١) لنا : لانا ما ، له ، كما ، ل ، هـ ، عا ، سا . || موقنا : بوقنا ب .
- (١١هـ) ملققة : ملققة ب .
- (١٣) يختص : يختص كما ، ل || عن : من هـ || من نوع : ساقطة من سا .

## المقالة الأولى — المقدمة

من أصناف اللحن ، وإن غرض وخفى ، وقد تكون لشدتها وسدتها وإفراطها في تحريك الحالة ، وإن وافق جنبها وشا كل طبعها ، مثل اللحن الموزون في المسك والشماع الخشن في حين اللحن ، فإنها قد يُمكن أن الحاسة ، وإن كانت اليها مستقيمة ، وليس في جنب الصوت ما تلتد الحاسة أو تكوّمه من حيث هو صوت ، وإن كان في جنبه ما يكو بسبب الإفراط ، فيكون تأثيره المشكوك في الآلة من حيث هو مقارن لمركبة عيفة صادمة أو مفرقة ، فيما أظن ، لأن من حيث هو مسموع ، وإن كان من حيث هو مسموع قد يستكبر ، فذلك للإفراط .

لكن الصوت يلد النفس أو يؤذيها من جهة أخرى ، وذلك : إما من حيث الحكاية ، وإما من حيث التأليف ، ويكون ما يفيد بهذين الأمرين من لذة أو أذى غفصا بالقرّة المبرّقة في لحن من الحيوان ، لا بالحاسة من حيث هي حاسة سمع . وأنت قد عرفت فيما سلف لك حال هذه القرّة في الإنسان وفق الحيوان . وحرى بنا أن نبسّط هذا الموضع فنسب بسط نقول :

١٥ إن الطبيعة — التي هي أراهم في الأجسام ، يصدر عنها حفظنا في أحوالنا على الانظام وسبقنا إلى النظام ، يك أساط به مدبرها علما من أن الحيوانات غفظة الأنواع بالتشليل والتشليل غفظة بالتوابع ، والتوابع إنما يبقى غناه بالتقارب . وليس يمكن زووجان من الحيوان من مقاربة على اليوم ، فقد تتفرق بينهما ، وداعي الحاجات إلى اختلاف الحركات ،

- (١) وقد : قد ب .
- (٢) الحالة : الحالة ب || جنبها : جنبه ... طيب ب ، ج ، د ، هـ ، عا ، ل || المسك : السكر .
- (٣) مستقيمة : مستقيمة ب ، مستقيمة ج ، عا ، كما ، ل .
- (٥) مادية : مادية ب ، أرضية ل ، هـ . (٧) الإفراط : الإفراط ج ، د ، ل .
- (٨) يلد : يلد ج ، كما . || لنا : ساقطة من ج ، د ، ب .
- (٩) ألقى : ألقى ب ، ج ، د ، هـ .
- (١٠) سمع : السمع ما . (١١) حال : الحالة ب ، الحالة ج ، د .
- (١٤) لنا : لنا ب || النظام : الانظام ج ، د ، ل || لنا : ولنا ج ، د .
- (١٥) يبقى غناه بالتقارب : يبقى به غناه بالتقارب كما ، فني غناه بالتقارب ج .

## ٤ جوامع علم الموسيقى

الضبابية بنسب الأبناء الموسيقية ، وإنَّ ذلك من سُنَّة الذين لم يتميز لم العلم بعضها عن بعض ، ولا أفضل منهم ما بالثبات وما بالعرض ، فمِمَّ قدمت لتسليمهم ، وورثت غير ملخصة ، فالتقى بهم المقصرون من أدراك الفلسفة المهدية ، ولحق التفتيل الحقن . ولرب فتنة جليها أقداه ، وسبغ غطى عليه حتى ظن بالقداه ، فتلقى بالقبول ، وعادته صلت عن حقيقة ، وساعدة صرفت عن ذمل . وقد أجهنا ومنا أن نخط الحلق نفسه وإن لا نجيب دواعي العادات ما أمكننا ووفقنا له ، وإن كان التحزب واقية في الأكثر دون اللوم ، والاحتياط منعة عن الغلط في الغالب دون الكل . وبنا حاجة إلى شركائنا في التلاقي لما نوطنا فيه ، وقصرنا عنه ، والله مدققنا لما نرجوه من صواب يتيسر ، وخطا يجنب برحه . . .

١٠ إنا مقفون قبل الطرح في صريح هذه المقالة فندفعه بطلبه العالم ، ولاشبهة الشبه لاسر ما قدناه من أصول العلم ، لكننا ملققة من قضائنا سبحت للعلم من الصبار ، وقوانين يثبت على الحدس الدائب ، مغروبة بأحكام حكيم ، ومذاهب علمية نقول :

١٥ إن الصوت من بين المحسوسات ينقص بملاوة ، من حيث هو صوت ، عن نوع تنقله الحالة ونوع تكوه ، لا على مقتضى الإطرار المؤذي ، فإن ذلك مما تشترك فيه الكيفيات المحسوسة ، وذلك لأن الرتبة — مثلا — قد تكون ليريتها ، كما يكون الهدف

- (١) نسب : السب .
- (٢) اتصل : اتصلت ما ، لك ، كما ، هـ .
- (٣) اتصل : اتصلت ما ، لك ، كما ، هـ .
- (٤) اتصل : اتصلت ما ، لك ، كما ، هـ .
- (٥) اتصل : اتصلت ما ، لك ، كما ، هـ .
- (٦) اتصل : اتصلت ما ، لك ، كما ، هـ .
- (٧) اتصل : اتصلت ما ، لك ، كما ، هـ .
- (٨) اتصل : اتصلت ما ، لك ، كما ، هـ .
- (٩) اتصل : اتصلت ما ، لك ، كما ، هـ .
- (١٠) اتصل : اتصلت ما ، لك ، كما ، هـ .
- (١١) اتصل : اتصلت ما ، لك ، كما ، هـ .
- (١٢) اتصل : اتصلت ما ، لك ، كما ، هـ .
- (١٣) اتصل : اتصلت ما ، لك ، كما ، هـ .

## المقالة الأولى — المقدمة

من أصفان الفن ، وإن غرض ونهى ، وقد تكرر لندتها ومنتها وإطرارها في تحريك الحالة ، وإن واقع جنسها وشا كل طبعها ، مثل الفن الموجود في المسك والشمع الحصى في عين النحس : فنبها قد يُهتكان الحالة ، وإن كانت إليهما مستقيمة ، وليس في جنس الصوت ما تشبه الحالة أو تكوه من حيث هو صوت ، وإن كان في جنسه ما يكون بسبب الإطرار ، فيكون تأثيره المسكوك في الآلة من حيث هو مقارن لمركبة عتيقة صادمة أو منفرة ، فإنا نطرح ، لامن حيث هو مسموح ، وإن كان من حيث هو مسموح قد يستكو ، فذلك لإطرار .

لكن الصوت يذ النفس أو يؤذيها من جهة أخرى ، وذلك : إما من حيث الحكاية ، وإما من حيث التأليف ، ويكون ما يفعله بهذين الأمرين من لذة أو أذى غرضها بالقوة المثيرة في النفس من الحيوان ، لا بالحالة من حيث هي حالة سمع . وأنت قد عرفت فيما سلف لك حال هذه القوة في الإنسان وفي الحيوان . وحرى بأن نيسط هذا الموضع فنقل بسيط نقول :

١٥ إن الطبيعة — التي هي أثر المثل في الأجسام — تصدر عنها حفظها في أحوالها على الانتظام وسبقها إلى النظام ، بل أحاط به مدبرها علما من أن الحيوانات مغرطة الأوتار بالتأصل ، والتأصل مغرط بالتأثير ، والتأثير إنما يثني فناء بالتأثير . وليس يمكن زوجان من الحيوان من مقاربة على اللوم . فقد تفرق بينهما ، دواعي الحاجات إلى اختلاف الحركات ،

- (١) وقد : قد .
- (٢) الحالة : الحالة : الحالة ... فيها : فيها ... طبع : طبع ، د ، هـ ، ساء ، ل ، هـ ، المسك : المسك .
- (٣) مسكية : مسكية : مسكية ، جا ، كما ، ل .
- (٤) مسكية : مسكية : مسكية ، جا ، كما ، ل .
- (٥) مسكية : مسكية : مسكية ، جا ، كما ، ل .
- (٦) مسكية : مسكية : مسكية ، جا ، كما ، ل .
- (٧) مسكية : مسكية : مسكية ، جا ، كما ، ل .
- (٨) مسكية : مسكية : مسكية ، جا ، كما ، ل .
- (٩) مسكية : مسكية : مسكية ، جا ، كما ، ل .
- (١٠) مسكية : مسكية : مسكية ، جا ، كما ، ل .
- (١١) مسكية : مسكية : مسكية ، جا ، كما ، ل .
- (١٢) مسكية : مسكية : مسكية ، جا ، كما ، ل .
- (١٣) مسكية : مسكية : مسكية ، جا ، كما ، ل .
- (١٤) مسكية : مسكية : مسكية ، جا ، كما ، ل .
- (١٥) مسكية : مسكية : مسكية ، جا ، كما ، ل .

## جوامع علم الموسيقى

ثم يوجهنا الغرض المذكور إلى التقارب بعد التباعد، وإلى الاجتماع بعد الانفصال - آتت الحيوان آلهما يتداعى إذا اقترقت، ويسئل كل منهما على قرينه إذا فاض عنه مكانه. ثم جعل بعد ذلك دليلا لحيوان في أحوال أخرى مما تدعو إلى اجتماع على معربة، أو تنفير عن جنسه؛ حتى صار القرح أو الجروح أو الطفل من اليأس إذا استعمل تلك الآلة اعتماد الغائب من أمواته مستنبا، أو حرب الغافل من أشباهه عن الآلة منقرا. وهذه أحوال تظهر لك صحة ما أقوله فيما من التجارب، بل تستدعيك إلى تحقيقها واستنباطها واعتقادها موجودا من الموجودات إذا تأملت حال حياية الخالق بالذكوات، وأنها لا تحل عن الضروريات والنوافع. ولم يكن أن تكون هذه الآلة حيا من الأجزاء يصل ما بين القريب والبعيد. والخاسر والغائب، ولا عرضا من الأعراض المحسوسة، التي يتبين لإدراكها جهة وتعرض لغرضها غيبة. وينجرحا عن القريب فضلا عن البعيد سعة، بل ويحب أن تكون مثل السموت. فاصبت أن تتكرر حاله أنه مستغنى الغائبات، ويشمل الجهات. ولا يخفى عن القريب بأي سعة انشفت؟

وأما الإنسان فإن الضرورة تقوده إلى التعرف بما في نفسه إلى غيره، واستخدام غيره ما في نفس غيره، إذ كان قوام يومه بالمشاكلة، وكان الأفراد مما يقطع عنه مواد

- (٢) آلة: آلات هـ || شين: ساء، ك، ل، هـ، ما || مكانه: ساقطة من كـ .  
(٣) ساقطة من ج، هـ || اجتماع: الاجتماع ما .  
(٤) تنفير: يطرح، يدفع، ك، ل || جنسه: حسب || الآلة: الدلالة هـ .  
(٥) اعتماد: استناد هـ || مستنبا: مستنبا كـ هـ .  
(٦) انطاني: ضم مزيج من الخلل: تقوده (أ) جنسا: جميع، ج، هـ، دم .  
(٧) رولا: بلاك، ك || مرضا: مرض ج، ك || المحسوسة: المحسوسات ك || التي يتبين: التي لا يتبين لـ .  
(٨) وشعر: ولا يشعر .  
(٩) مثل: ساقطة من دم || فاذن: أنه: أن لـ || يستغنى: يشهد، ساء، ك، ل .  
(١٠) يشهد: يشهد لـ .  
(١١) يشهد: يشهد لـ .  
(١٢) يشهد: يشهد لـ .  
(١٣) يشهد: يشهد لـ .

## المقالة الأولى - المقدمة

الأهـب، ويمنه ضرورات الميمنة، كما علمته أو تعلمه في غير محلنا الموضع، وكان الإعلام والاستعلام منتقرا إلى إحسان حليته يدل على وطن النفس منهما، وإلى أن يكون ذلك الحدس سهل الإيجاد، وإلى أن تكون الآلات الطبيعية تقوم بسد الخلة فيه وإلى أن يكون مرجع الانتهاء مع اتله الأرب، إلى التخلية، فاحتاج الإنسان أيضا إلى حيلة مثل التصويت لتحقيق غرض ما يريد فيه من الاختلاف الطبيعي عن كفاية ما أريداه، ويخرج ضرورة إلى تعريف فيه اصطلاحى ليطابق الأغراض المختلفة التي لا تكاد تحصر في حد يسهل ما يتصرف فيه من التخييل .

وأما الحيوان الآخر، فإنه لم كان كل فخر من - مثلا - يقول نفسه، وكان تنبل أساس الحاجة إلى المذاكرة إلا لأمر خارج عن ضرورة حيلة الشخص - أغنى الفصل - أقمه الاختلاف الطبيعي في الانتفاع بالصوت . فلما كان السبب المخرج إلى التصويت ما ذكرناه، وكان الصوت مما لا يلزم، بل يسرع ويضم، أوجد في الطبع إليه شوق بالفرع إليه عند الموارض المكروهة إغراء، وذلك في الحيوان الفطري وغير الفطري، وجعل فيه اختلاف طبيعى واختلاف مناعى، وجعل الحيوان مما يمكن إليه إذا أحرته غم أو ألم، ويتخرج به إذا استولى عليه عرك قوي، من سائر أو ضار . فلذا زين بالآلاف التناسب . والنظام المنطق . كان ذلك أمر النفس من مثله، وفي غيره، وذلك لأن الشاعر الأول بأش اختلافه بقوة ألفاظ إدراكا من الحالة، وأقوى استنباطا لقائمة التاليف، وله شوق إلى الصوت بالطلع لما أورد من السبب، وخصورا في الإنسان .

- (١) الألف: الألف ل || أرمته: وضعه ب .  
(٢) إحداث: استحداث ما .  
(٣) يتصرف: يتصرف || من التخييل: من التصرف ساء، ل، هـ، وأمر التخييل كـ والخيل ب .  
(٤) مثلا: مثلا ساء، ك، ل .  
(٥) التسل: التسل ب .  
(٦) أم: أمه ك .  
(٧) وفي غيره وذلك: وفي غيره ذلك، ك، ل، هـ، وفي غيره ذلك ساء، هـ .  
(٨) ساقطة من هـ || بأش اختلافه: بأش اختلافه هـ، بأش اختلافه بقوة ب، ج .  
(٩) وأقوى: أقوى .  
(١٠) أورد: أورد، ب، ج، هـ، دم .



## جوامع علم الموسيقى ١٠

وإنما تقع المبادئ الطبيعية في هذا العلم من جهة أن موضوعه طبيعي ، فإذا احتيج إلى أن يقرر حال موضوع هذا العلم بأصول تشمل لم تكن إلا طبيعية . وأما المبادئ المدنية فتدخل في هذا العلم من جهة الصورة التي تلحق بموضوع هذا العلم ، فتعتبر نسبتها وموضوعها لهذا العلم كما علمت في كتاب البرهان . وهذه الصورة استمداده نسبة مدنية بها تكون - بين أشخاص - موضوعه اختلاف أو اختلاف . وأما المبادئ التي تحتاج إليها في هذا العلم من الصناعة الطبيعية ، فالشبان لك في تلك الصناعة : أن الأصوات تختلف بجملة وعقائد ، وذلك من اختلافاتها البسيطة عن الفصول ، وتختلف جملة ونقل ، وذلك من اختلافاتها المناسبة للفصول ، والتي يختلف حكم التاليف بها .

وقد علمت أن الحدة سببها القريب : تلزم وقوة وملازمة سطح زوايا أجزاء من موج الهواء الناقل للصوت ، وأن التقل سببه أصداد ذلك . وأن أسباب سبب الحدة : صلاحية القامم المنحرف ، أو ملازمة ، أو قصوره ، أو انحرافه ، أو ضيقه إن كان غلص هواء ، أو قربه من المنفتح إن كان أيضا غلص هواء .

وإن أسباب سبب التقل أصداد ذلك : من اللين والخشونة ، والطول والبرودة . والسمة والبرد ، وأن كل واحد من هاتين الأسباب يعرض له الزيادة والتقصان ، وأن زيادتها تنقص زيادة السبب لها . وقد علمنا أيضا تنقصان السبب لها على مناسبة متشاككة ، فتباعد الطول في الحرق الواحد إذا زاد أزداد التقل ، كما أن القصير إذا زاد زادت الحدة

(٤) استمداده : استمداده ب || تكون : يكون له ، ل .

(٥) أرواحه : أرواحه ب .

(٦) القصور : الأقصر ب .

(٧) البنية : اختلافاتها : ساقطة من ب || راح : أرتقى ل .

(٨) سبب : ساقطة من ب . ج ، د .

(٩) قربة : قربة ب .

(١٠) ران : + كان ل || يعرض له الزيادة : يعرض الزيادة ب .

(١١) تنقص زيادة : تنقص زيادة ج ، د ، ف تنقص : تنقص ك || ما : له ب ، ك ، ل ، هـ .

|| متشاككة : متشاككة ب .

(١٢) حرق الزوايا : رابط جده وشده [الربط - الحلق] .

## المقالة الأولى - الفصل الأول ١١

وتجدها حال كذاك في سبب سبب عام عدك ، وتجدها سبب الحدة إذا زاد كان سبب نقصان التقل وسبب التقل إذا زاد كان سبب نقصان الحدة ، وسبب الحدة إذا نقص كان سبب زيادة التقل وسبب التقل إذا نقص كان سبب زيادة الحدة ، وتجدها سبب واحد بالوضع هو الزيادة سبب التقل ، وهو بالنقصان سبب لطفه ، وقد تجدها العكس .

وإذا كان الأمر كذاك ، كانت نسبة التقل إلى التقل ، ونسبة الحدة إلى الحدة ، نسبة السبب إلى السبب . ولما كان الطول والقصر ، والسمة والضييق ، والقرب والبرد من هذه الأسباب معروضا للتقدير الذي يصح معه التناسب - إذا كان الطول قد يكون ضعف طول ، وقد يكون نصفه ، وقد يكون منه على نسبة أخرى ، وكذلك القصير مع القصير ، والسمة مع السمة ، والضييق مع الضيق ، وكذلك في الباقي مما ذكر - كانت هذه الأسباب أولى ما يعبر من التقدير .

ولكن التناسب الأول : بين القدرين من حيث هما قدران ، فاحدهما زائد والآخر ناقص ، والتناسب الثاني : هو الذي بين كرتنا طويلا بالقياس إلى ثالث ، أو قصيرا بالقياس إلى ثالث . فيجب أن تجعل غايات القدرين قياسا يستند إليه الاختيار ، فإن اعتبر التقل وجعل موضوعا للتفاوت ، كان الأطول أزيد ، فإن الأطول أزيد قتلا ، وإن اعتبر الحدة وجعل موضوعا للتفاوت ، كان الأقصر أزيد ، فإن الأقصر أزيد حدة ويكون الأطول أزيد قتلا بمقدار ما الأقصر أزيد حدة ، والنسب متشابهة .

ولا نقول ههنا بين التقل والحدة في أن تجعل التقل مقارنا لطفه ، والحساد مقارنا للقتيل ، فإن المقابلة بين الصوت التقل والحاد ، هي من جهة ما الحاد قتيل أيضا باختيار

(٢-٣) إذا ... إذا : ساقطة من ك .

(٣) سبب : سبب ب ، ك .

(٤) موزنا : موزنة ب .

(٥) أول : أول ب ، ك ، ل ، (١١) ولكن : ولكن ب ، ك ، ل ، ك ، ل .

(٦) كرتنا : كرتنا ب .

(٧) التقل : التقل ب .

(٨) قتيل : قتيل ب || ما : ساقطة من ب ، ج ، د ، هـ .

فالتعيل أكثر من الحاد فلا يلزم أن يكون حيثه الناقص حداً ، لأن ههنا الفعل هو الحلة . ولا تنفك إلى شايء يتناوب عليها طائفة : أن الفعل هو الزائد أو الحاد ، فطائفة تقوم في جانب التعيل ، وطائفة تقوم في جانب الحاد ، وذلك لأن التعيل إنما يزيد في غير ما يزيد به الحاد ، ولا مطابقة بينهما من حيث هذا تعيل وذلك حاد ، بل لأن الحاد تعيل بالقياس أيضاً ، والتعيل حاد ، والأقل أزيد من الحاد فلا من حيث الحاد تعيل أيضاً ، والأحد أزيد من التعيل حدة من حيث التعيل حاد أيضاً . فأيهما فرضه زائداً في غير ما فيه الآخر زائداً ، وجدت الحسابات متناهية فيها بالعكس . لكلك إن جعلت التعيل أصلاً ، وجدت زيادة السبب توجب زيادة المقدار الذي يتعلق به حال الصوت إذا كان أزيد في قومه . لست أقول في طوله أو قصره . فعمل قلا ، وإن كان أقص نعل حدة . وإن جعلت الحدة أصلاً ، وجدت هذا المقدار تشمل فيه زيادة الحدة بتقصان القدر .

والقانون الذي يمكنك أن تستخرج منه حال هذا الظهور من الأسباب هو ما يتعلق بالمقدار . وأما الصلاة ، والتبزيء وغير ذلك فلا يمكنك أن ترعى التناسب فيه بدياً . فالأولى إذن أن تجعل المقدار أو ما يتعلق بالمقدار قائماً لهذا الاعتبار . وإذا كان الأولى ذلك ، صار الأولى أن تجعل الحال التابع لزيادة السبب أصلاً وهو التعيل . فليكن الزائد

- (١) لأن : لأن ب و ج ، د ، د ، د ، د ، د ، د .
- (٢) قومه : قومه .
- (٣) جبر : جبر .
- (٤) جبر : جبر .
- (٥) حيث اعداد : حيث أن اعداد .
- (٦) وجدت : وجدت .
- (٧) وجدت : وجدت .
- (٨) التعيل : التعيل .
- (٩) ساطعة من ل .
- (١٠) المقدار نفس : المقدار نفس .
- (١١) قومه : قومه .
- (١٢) قومه : قومه .
- (١٣) قومه : قومه .
- (١٤) قومه : قومه .
- (١٥) قومه : قومه .

هو الزائد فجلا . والصلاة ، واللاصة ، والتعقير وأحداها ، قد يمكن أن يراعى فيما بينها المناظرات المطلوبة بالقصد الثاني ، وذلك لأنه إذا علم أن نسبة صوتين يحدان عن صلاتين نسبة الصنف في حدتها - لأنها مساريان لصوتين يحدان عن قسرين - علم حينئذ أن الصلاة صنف الصلاة الضمنية التي تتقال بحسب المقابلة بالمقادير .

- فقد اتضح لك من جميع هذا أمران ، أحدهما : أن بين النغم مطلوبة ما في زيادة الفعل أو الحدة أو ههنا فيها .
- والثاني : أن لنا إلى معرفة تلك المطابقة سبيلا .

وهذا الذي اتضح لك ، حساه إلى أن يمرض عليك طلب أصناف هذه المناظرات ، فعمل المنطق منها وغير المنطق ، ثم تبحث عن أصناف المنطق ، ثم تبحث عن تأليف القرن منها بعد إحكامك علم الإخراج .

واعلم أن الصوت من حيث يتق زماناً محسوساً يسمى نغمة . وإن مجموع نغمتين متلاصقتين أو بينهما نغمة يسمى حداً . إذا كانت إحدىها أقل والأخرى أحد كان بين النغمتين مسافة ما عن تقل إلى خفة - ثم لا جهات النغم أسماء أخرى ، فمن جهاتها ما يخص المجمع منها باسم الجنس ، ولا يخلو الجنس من أعداد فوق واحدة ، ومن اجتماعها ما يخص المجمع منها باسم الجنس ، ولا يخلو الجنس من أعداد فوق واحدة ، وأما التصرف على عدد النغم المترتبة جمعاً على ترتيب مقبول متعلق . وانتقال متعلق ، وإخراج متعلق ، فهو النغمين . وسنسم أصناف المنطق في جميع ما ذكرناه ، ونذكر السبب فيه ، بقية الله .

- (١) قد : قد .
- (٢) التي : التي .
- (٣) يمرض : يمرض .
- (٤) يمرض : يمرض .
- (٥) يمرض : يمرض .
- (٦) يمرض : يمرض .
- (٧) يمرض : يمرض .
- (٨) يمرض : يمرض .
- (٩) يمرض : يمرض .
- (١٠) يمرض : يمرض .
- (١١) يمرض : يمرض .
- (١٢) يمرض : يمرض .
- (١٣) يمرض : يمرض .
- (١٤) يمرض : يمرض .
- (١٥) يمرض : يمرض .
- (١٦) يمرض : يمرض .
- (١٧) يمرض : يمرض .



وأنت قد علمت من هنا : أن العلم المنفعة فؤادت نسبة عديدة ، وليست تنعكس حتى يكون جمع العلم التي بينها نسبة عديدة . منفعة . وأن العلم التي ليس بينها نسبة عديدة فهي متناظرة ، ولا يعكس حتى يكون جمع العلم التي هي متناظرة وليس بينها نسبة عديدة .

ولما الأبداء التي أشرنا إلى أنها في قوة المدورة منفعة . فهي على ما أقول :

إن الأبداء المنفعة العلم على قسمين : إما أن يكون الاختلاق بين العلمين فيما اختلغا قد بلغ من شدته وقوته أن يقدم إحدى العلمين على الأخرى ، حتى تكون النعمة منها لما موقع في علم من الأبطال ، فتترك هو وتؤخذ بهذا النعمة الأخرى ، فلا يخلع العلم ، ولا يزول نظامه — مع كونه ذلك العلم منه — وإن لم يخلع فتكون هاتان النعمتان بالحقيقة كنسمة واحدة كجرت ، ويكون المدد كله ليس بمددا ، بل هو نعمة واحدة كجرت .

ولما أن لا يكون للاختلاق بهذه المنفعة ، بل لا يتبع أن يقدم إحدى العلمين على الأخرى ، وإن كانت منفعة معها . منظمة .

فيجب الآن أن نتأمل بالاستقراء ، وننظر إلى الاختلافات ينبغي أن يكون على حكم القسم الأول إلى أن تشهد التجربة .

فإذا عينا هذا : ما الاختلاق الذي التنازل فيه يخل بالعمل أولى أن يكون بهذه الصفة من الاختلاق الذي يكون التنازل فيه يخل بالقوة ، فيجب إذن أن تكون النعمتان التنازل أحدهما ضعف والأخرى نصف بهذا المنفعة ، ثم التجربة توجد الأمر على مقتضى هذا النظر ، فتكون هذه منية خاصة الاختلاق الذي على نسبة النصف والنصف ، ولتقرر هذا

- (٢) وأن : قاتب ج ، د ، ر ، م ، س ، ن ، س : نسبة م .
- (٣) تكون : س : م .
- (١٢) الآن : س : م .
- (١٥) عينا : + م ، هـ : م ، د ، ج ، د ، د .
- (١٨) فتكون هذه : يكون هـ : ج ، د ، د ، م ، ر ، ل ، م ، ن ، س ، ن ، س : فليزول ، فليزول .

منفعة لفرضنا الذي نؤميه ، فنقول : لما كان مثلا النعمة التي مددها ثمانية مع النعمة التي مددها أربعة بهذه الصفة ، وكانت نسبة الأربعة إلى الثلاثة نسبة منفعة — إذ كانت الأربعة تزيد على الثلاثة بثلاث النعمتين — ، فكان من نسبة المثل والخمسة ، فإن أوجدت الثمانية على الأربعة كانت النعمة الموزعة تقدم مقام النعمة المطلوبة من غير حال ، فانتظم من الثانية والثالثة بعد في قوة المنظم من الثلاثة والأربعة ، ليس على إحدى النسب المذكورة سالفا لاختلاق .

والقدماء لما استعملوا هذا البند ووجدوه منفعا ، وليس على نسبة الأضعاف ، ولا الزائد جريا ، فترقوا ، فقلت طائفة : إن هذا من جنس ما غايب فيه الحس ، وقالت طائفة : بل القانون القديم للتنازلي بطل ، وأن سبب الاختلاق غير كرون النسبة على النحو الذي قررناه ، بل السبب في نوع من النسبة يقع قسمة أخرى ، يخرج من الواجب من وجهين : أحدهما لأنه لم يراع ما بين العلمين أنفسهم ، بل ما بين أساليبهم ، وما لا وجود له إلا عند اعتبار النسبة ، وأما بعد الفراغ منها فلا أثر له في العلمين . وثاني أن الذي دعاهم إلى رفض القانون القديم واحد من الأبداء . ظنوا أن الاختلاق المحسوس في ليس على قانون القدماء ، وإنما قانونهم أن تكون أبعاد كبيرة جدا قد استعملت ووجدت منفعة وغير منفعة ، فتكبرون كالتجني على المظرو قد غرقوا في ماء تحرق . وقالت طائفة نحو ما قلناه ، إلا أنهم لم يقضوا أن هذه الحالة وهذا السبب ليس إنما يختص بالنسبة التي بين الثانية والثالثة ، بل لا يبيد أن تكون نسب أخرى منفعة الاختلاق البدني . فذلك لما تيسر لم

- (١) ثمانية : مددها : س : م .
- (٢) إحدى : س : م .
- (٧) رديس : رديس : م .
- (٩) غير : ليس م : ج ، د ، م ، د ، م .
- (١١) الأ : + م ، هـ .
- (١٢) شرا : وضعا .
- (١٤) منفعة : س : م .
- (١٥) نحو ما قلناه : س : م .

الخلاص من عبدة هذا البعد الواحد، اغتصبا ذلك ووقفوا عنده، ولم تسبح همهم إلى تأمل القانون في الاخفاق البلي، وأما نحن فقد كنا في ذلك واستخرجناه .

ثم إن قوما زعموا : أن ما لا تقوم إحدى النعمتين من طرفين بل الأخرى في الأبعاد المنقطة توجد على قسمين : إما أن تكون تنقضان من طرفين تنقضان إذا أوجدتا هرتما ما وتنقضان متباينين : وإما أن تنقضا متباينين فلا تنقضان مزجا واتحادا ما . ومنهم من قال بالعكس . ومنهم من أئود المترجحين عن المتباينين ، وليس مما عملوا شيء . بقه . فإن المنققات كلها تنقضي وتنقضي تنالاً ، لأن سبب الاخفاق هو نسبة من النسب حيث وجدت كانت سببا ، - كان وجودها مزجا أو بإتلاء - والذي دعاهم إلى هذا أشبه بترتها في كتاب "الواحق" .

١٠ فقد علمت من هذا الفعل ما الأبعاد المنقطة ، وما الأبعاد المتفاوتة ، والسبب في ذلك وعرفت الاخفاق الأصل ، والاختفاق البلي .

### الفصل الثالث

#### في المنطق بالاخفاق الأول [الأصل]

١٥ لتكلم أولا في أحوال الأبعاد المنقطة بالاخفاق الأصل ، ولنسمه : الأبعاد المنقطة بالاخفاق الأول ، فنقول : إنها على أقسام ثلاثة : كبار ، وأوساط ، وصغار .

- ( ٢ ) واما : والزائد ، وملا .
- ( ٣ ) الأخرى : الأقرب ، ج ، ل ، ن .
- ( ٤ ) تنقضان : متباينين م || أوجدة : وجدنا ج ، ك ، هـ .
- ( ٥ ) ملا : ولاب ، ج ، هـ ، سا .
- ( ٦ ) ترويد : أولاد م || بته : البية ، ك .
- ( ٧ ) حيث : حيث م .
- ( ٨ ) حيث : حيث م .
- ( ٩ ) كتاب : ساقطة من سا .
- ( ١٠ ) الفصل الثالث : فصل ب ، ج ، هـ ، ك ، ل ، ن ، و ، فصل في معرفة أجناس الانقادات
- ( ١١ ) أحوال : ساقطة من م || ونسمه : ونسبها هـ .
- ( ١٢ ) الأول : الأول ب ، ج ، هـ ، ل .

فالتكلم في التي على نسبة النصف، ونسب البعد الذي إحدى نعتيه نصف الأخرى التي بالكل ، وسنورد الملة في هذه التسمية بعد .

والأبعاد الوسطى هي التي تطاوت بين نعتيهما بجزء كبير، والجزء الكبير هو الذي لا يبعد النصف فادونه بيسد، مثل النصف والثلث ، ليس كالجرح والسدس ، اللذين يمتدان النصف بيسد ، ولا كالخمس والسبع ، اللذين يمتدان ما هو دون النصف بيسد .

٥ ولما كان الجزء الكبير جزائين ، وجب أن يكون البعد الوسط بُعدين ، أحدهما : الزائد بالنصف ، مثل البعد الذي إحدى نعتيه اثنان، والنسبة الأخرى ثلاثة ، ونسب الذي بالثلاثة ، مثل سطرجه من الملة ؛ والثاني : الزائد بالثلث ، مثل البعد الذي إحدى نعتيه بأربعة ، والنسبة الأخرى أربعة ، ونسب الذي بالأربعة ، لما تذكره من الملة . وطهران

١٠ البعدان هما البعدان الوسطان .

وأما سائر الأبعاد التي هي دون الأربعة، فبمقدار من الزائد رجاً إلى آخر الزائد بالأجزاء، فهي الأبعاد الصغار، ونسب لطبيات، فإن الحق منها ينظم على حسب ما تذكره بعد .

ولما كان الموسيقى مقدما لعمل صناعي ، وجب أن يكون عدد الأبعاد فيه ليس على حسب الفكن في الطابع، بل على حسب الممكن لإعسان على الوجه الأجود والأفضل ؛ وبما تالف الوجه الأفضل والأجود ما ليس بأكبر ولا أفضل بوجوده من ذلك : أن يفوت التطاوت تميزا طائفة صغراً وقلة ، ومن ذلك أن يقل جتاً وإن لم يفت ، ومن ذلك أن يتاود طرفا البعد متابعدا يسر على الحلق والآلات مطاقتها .

- ( ٣ ) بجزء كبير : بجزء كبير .
- ( ٤ ) ليس : ونسب ك .
- ( ٥ ) يمتدان : ساقطة من ب .
- ( ٦ ) الوسط : الأوسط ، ك .
- ( ٧ ) ونسب : ساقطة من سا || الأخرى : ساقطة من ك || ثلاثة : الثلاثة ب .
- ( ٨ ) الأبعاد : + وما الوسطان وأما سائر الأبعاد ما .
- ( ٩ ) فهي : وهي ب || بعد : ساقطة من سا .
- ( ١٠ ) منها : بعد ، ل ، و ، بدل ك .
- ( ١١ ) انكسر في الطابع : انكسر للأصوات انكسر في ك || انكسر لإعسان : + وليس أيضا على حسب الممكن لإعسان كيف يطرب ، ل ، هـ ، ( ١٥ ) الوجه : ساقطة من سا .

## ٢٠. جوامع علم الموسيقى

مثال الأول : أن يكون القناتورت مجزء من مائتين مثلاً ، فإن الحالة حينئذ لا تميز الفرق بين النغنين .

ومثال الثاني : أن يكون القناتورت مجزء من ستين أو سبعين مثلاً . فيُحس بالقناتورت إلا أنه يستغل جداً ، ويستقرّب ما بين طرفي البدء ، ويستعطر آثار الانقلاق .

ومثال الثالث : أن يكون القناتورت إحصائياً كثيرة : مثلاً أن تكون إحدى النغنين

واحدةً ، وتكون الأخرى ستة أو سبعة ، فإن الآلات لا تفرق بهذه النسبة ، وإن سميت الخلف من ذلك انضمت النسبة الحادة عن الترخ للاسراع ، وتقرّر ونست ، وصارت النغنية من جملة ما ينفى . ومع ذلك لم يكن في قوة الخلق أن تؤدي النغنين أصلاً ، أو كان في قوتها ذلك ولكن بصورة وصير . والنغنين الخلق هو الأمر الطبيعي . وكان ما سواه مشبهاً به وملحقاً إياه ، وإذا كانت تشبيهه به وإحاطة إياه تعذر أو بصفة ومتصراً ، استعمرت القرينة بالانهياش عنه ، ولم يقع لها فصل ورغبة فيه ، لم يكن النظام الذي فيه من جملة النظام المؤثر لنغمة وقطيعته .

وأما الموسيقى فهي على الأفضل ، لأنه لإزالة اللثة النحاسية ، وكل ما سبيله هذه السبيل ، فيجب أن يوقف القصد فيه من الأفضل لا غير . لا على التصحيح أو الحكم أو الجزى .

لذلك لم يحصل كل جديد كبير أو صغير مستعملاً - وإن كان مختلفاً - ، بل اقتصر من الكبار على أن يكون أكبرها الذي على نسبته ضعف النصف ، وهي نسبة ما بين الأربعة

- (١) مائتين : + جزء ، دم || حيلة : ساقطة من ما .
- (٢) بالقناتورت : القناتورت ب. كا . (٤) جدا : ساقطة من (١) الانقلاق : ساقطة من كا ، الانقلاق : ما .
- (٥) مثلاً : + لا ل .
- (٦) وإن : ولا ل .
- (٧-٨) سميت الخلف : أي حل الآلات ما تكو [الخلق] .
- (٩) الترخ : الترخيع ، ك ، ل ، هـ || الاسراع : لاجتماع د ، سا .
- (١٠) ينفى : يخرّب .
- (١١) مشبهاً به وملحقاً : مشبّه به وملتصقاً ما .
- (١٢) لنغمة وقطيعته : كنية ونغنية هـ ، وقطيعته ك || لنغمة : نغمة ك .

## المقالة الأولى - الفصل الثالث

٢١

والواحد ، وفي الصغار على نسبة الزائد مجزء هو نصف نصف النصف ، وهو على نسبة القريب الزائد مجزءاً من ستة وعشرين ، وهو زوج بعد صغيره شأن ويسمى طينياً ، ويستكمل فيه وفي سببه .

ثم الأبعاد الصغار الخفية على أقسام ثلاثة أيضاً :

- (١) كبار الصغار .
- (٢) وأوساط الصغار .
- (٣) وصغار الصغار .

والكبار منها هي التي : إذا أدخل ضلعها في التي بالأربعة كان مجموع كل تسعين أعظم من نسبة الباقي ، إن حصل الإسقاط ، ما لم يكن مثل نصف نسبة مثل زوج . فإنه أعظم من نسبة الذي بالأربعة ، لأنه على نسبة خمسة وعشرين إلى ستة عشر .

ومثال ذلك : إذا إذا ضلعنا نسبة مثل مجزء من ثلاثة عشر ، كانت نسبة أبعاده نسبة : مائة وستة وتسعين إلى مائة وتسعة وستين ، مثلاً نسبة مائة واثنين وثلاثين - يكون هو عدد الراسطة - ، فإننا أضفنا هذه النسبة من نسبة الذي بالأربعة - بأن يؤخذ ربع الحد الأكبر ويستقط عنه - يبقى مائة وتسعة وأربعون ، وكانت النسبة الباقية هي نسبة : مائة وتسعة وستين إلى مائة وتسعة وأربعين ، وإذا قسم مائة وتسعة وأربعين على فصل مائة وتسعة وستين عليه ، خرج ستة وخمسة عشر جزءاً من اثنين وعشرين جزءاً من واحد ، وإذا قسمت مائة وتسعة وستين على فصل مائة وتسعة وستين عليه ، خرج

- (١) هو : وهو كا || نصف ... النصف : + نصف هـ ، - نصف ل .
- (٢) القريب : ساقطة من ج ، هـ ، سا . || طينياً : طينياً هـ .
- (٣) دول سببه : ساقطة من ما .
- (٤) كبار الصغار : كبار وصغار ك .
- (٥) ما لم يكن : ما لم يحصل هـ .
- (٦) ضلعنا : اضطلعاب ج ، هـ ، دم .
- (٧) نسبة : + مائة وستة وتسعين ل هـ .
- (٨) مئ : على ك .
- (٩) في النسبة : كبار وصغار || خمسة : خمسة ١٧ ب ، ج .
- (١٠) خرج : ساقطة من كا .





تهذه هي الأبعاد العشار العينية . فقد عززت الأبعاد الكبار مطلقة ، والأرباط مطلقة ، والعينات العشار مطلقة ، وعزفت أصناف العشار .

فالتي بالك قد يسمى البعد المنطق مطلقا ، ويسمى التي بالخمسة والتي بالأربعة البعد المتشابه ، ويدعاسمى بالعكس .

ونخص التي بالكل : أن تنقى طريقين في قوة نسبة واحدة - على ما أينا ناه عنه - ونخص البعدين الأوسطين : أن الذي بالكل ينقسم إليهما بحسب إدخال الواسطة العددية والواسطة الثانية . فإن نسبة الأربعة إلى الاثنين نسبة التي بالكل ، فإذا أدخل فيها بينهما ثلاثة ، أعطت نسبتان بواسطة عددية : كبراهما نسبة التي بالأربعة ، وصغراهما نسبة التي بالخمسة . ثم نسبة السعة إلى الثلاثة نسبة التي بالكل ، فإذا وسطت بينهما الأربعة ، أعطت نسبتان بواسطة ثانية كبراهما نسبة التي بالخمسة ، وصغراهما نسبة التي بالأربعة ، وكل واحد من نسبتي التي بالأربعة والتي بالخمسة في قوة الآخر ، وذلك على شرط أن تقع الشركة في إحدى النصفين . ونقتض بالعمس : مثل أنه إذا كان هاهنا بعد الذي بالأربعة في نسبة واحدة وثلاثة ، فإذا جعلت الحالة مشتركة في بعد الذي بالخمسة حتى صارت ثقيلة فيه . فزادت نسبة أحد من الحالة على نسبة ثانيا ، كان سراه أن تؤخذ الوسطى والأحد منها ، أو تؤخذ الوسطى والأقل منها حتى يكون أوجد البعد الذي بالخمسة بالعمل الأول ، وأوجد البعد الذي بالأربعة بالعمل الثاني .

والسبب فيه : أن الحالة الصغرى ، والنظية الكبرى تكونان على نسبة التي بالكل . فهذه هي الأبعاد المنطق في الانفاق الأول .

- (١) فقد : وذلك .
- (٢) بالخمسة والتي بالأربعة : بالأربعة والتي بالخمسة ما .
- (٣) المتشابه : بالتقاريل || بالعكس : بالتكسر ل .
- (٤) نسبة : ساقطة من ما .
- (٥) عددية : + أي ما ، ل .
- (٦) متشابه : متشابه ج ، دم ، هـ .
- (٧) متشابه : متشابه ج ، دم ، هـ .
- (٨) متشابه : متشابه ج ، دم ، هـ .
- (٩) متشابه : متشابه ج ، دم ، هـ .
- (١٠) متشابه : متشابه ج ، دم ، هـ .
- (١١) متشابه : متشابه ج ، دم ، هـ .
- (١٢) متشابه : متشابه ج ، دم ، هـ .

## الفصل الرابع

### في الأبعاد المنطق بالانفاق الثاني (البلى)

وأما الأبعاد المنطق بالانفاق الثاني فهي : الأبعاد التي لإحدى النصف منها نسبة الخسوف أو النصف ، مع إحدى النصفين بعض هذه الأبعاد المنطق المذكورة ، والنسبة الثانية مشتركة . مثل البعد يرب الذي إحدى النصفين على ثمانية والأخرى ثلاثة ، وأنه ليس على نسبة الأضلاف ، ولا على نسبة الزائد جزاء ، وبين النصفين انفاق خمسون . والسبب فيه أن الثمانية من عددية تقويم مقام الأربعة ، ثم نسبة الأربعة والثلاثة - وذلك نسبة التي بالأربعة - وإن شئت جئت من جانب الثلاثة فتجد الثلاثة تقويم مقام السعة ، لأنها عددية ، ثم نسبة السعة إلى الثمانية نسبة التي بالأربعة .

وهذه الأبعاد المنطق بالانفاق الثاني على قسمين : منها ما يكون زيادة على التي بالأربعة ، ومنها ما يكون نقصان منه . مثال التي بالزيادة ما ذكرناه ، وسواء كانت النتيجة ضعف ثانية البعد المنطق بالانفاق الأول ، أو كانت الحالة نصف حادته . ومثال التي بالنقصان : نسبة تنقى بعد إحداهما خمسة والأخرى ثلاثة ، فإن هذا البعد يكون متفقا بالانفاق الثاني ، وذلك لأن الخمسة منقسمة مع السعة بالانفاق الأول ، والثلاثة ببل من السعة ، أو انقسمة منقسمة مع الاثنين ونصف والخمسة ببل من الاثنين والنصف .

- (١) الفصل الرابع : فصل هـ ، ع ، ج ، د ، هـ ، ك ، م ، ن ، س ، ق ، ط ، ظ ، ف ، ز ، ح ، ط ، ك ، ل .
- (٢) في... الثاني : ساقطة من ج ، د ، ك ، ل .
- (٣) النصفين التي : البعد الذي هـ ، العيين التي ما ، ل .
- (٤) في : ساقطة من ما || عددية : عدد ما .
- (٥) وذلك : ساقطة من هـ || قيد الثلاثة : ساقطة من دم ، هـ ، ز ، ح ، ط ، ك ، ل .
- (٦) بالأربعة : + بالكل هـ .
- (٧) كره ، ك ، ل || التي : الثاني هـ .
- (٨) الثلاثة : + والثلاثين || الاثنين : ثلاثة ك .

٢٨ جوامع علم الموسيقى

وسواء جعلت النغمة ضعف الحادة التي من البعد المتفق بالاتفاق الأول ، أو جعلت الحادة نصف النغمة التي في البعد المتفق بالاتفاق الأول ، فتكون الأبعاد المتفقة بالاتفاق الثاني على اعتبار هذه الأقسام الأربعة ، وتدخل في قسمين : قسم ثالث ، وقسم رابع - أعني بالقياس إلى الذي بالكل - وواحد في أقسام الزوائد يربح إلى الاتفاق الأول ، وهو الذي على نسبة الذي بالكل والخمسة - أعني الذي البعد المضاف فيه إلى الذي بالكل هو الذي بالخمسة - حتى تكون أعداده : اثنين ، ثلاثة ، ستة ، فتكون فيه نسبة السة إلى الاثنين مؤلفة من نسبة السة إلى الثلاثة ، وللثلاثة إلى الاثنين ، وهي نسبة الذي بالكل ونسبة الذي بالخمسة ، ونسبة الطرفين نسبة الثلاثة الأضغاف ، وأما ما يبعدهه النسبة فلا يربح شيء منه إلى النسبة الأولى ، أعني التي اتفاتها بالاتفاق الأول .

١٠ فنحن نضع لرحبين ، أحدهما للاتفاق الثاني الزائد ، والثاني للاتفاق الثاني الناقص .

- (١-٢) التي : الحادة : ساقطة من ك . || نوحك ... الأول : ساقطة من سا .
- (٣) الأربعة : أربعة .
- (٤) إلى : ساقطة من سا .
- (٥) الناقص : النقصان .
- (٦) الناقص : + ومن نسبة ب : ج ، د .
- (٧) الناقص : + ومن نسبة ب : ج ، د .
- (٨) الأضعاف : أضعاف ب ، ج ، د . || ثلاث : راجع ، د .
- (٩) الاتفاق : الناقص ، د ، سا ، ل .
- (١٠) الناقص : الزائد سا .

٢٩ المقالة الأولى - الفصل الرابع

[ ١ ]

جدول نسبة الزائد من خرج ترتيب الأبعاد

الأفراد على نظم النغمات	الأعداد على نظم النغمات	الأفراد على نظم النغمات	الأعداد على نظم النغمات
منه من ثلاثة	منه من خمسة	منه من خمسة	منه من خمسة
١٧	٨	٥	٣
١٩	٩	٧	٤
٢١	١٠	٩	٥
٢٣	١١	١١	٦
٢٥	١٢	١٣	٧
٢٧	١٣	١٥	٨

جدول نسبة الزائد من خرج ترتيب الأبعاد

الأفراد على نظم النغمات	الأعداد على نظم النغمات	الأفراد على نظم النغمات	الأعداد على نظم النغمات
منه من خمسة	منه من خمسة	منه من خمسة	منه من خمسة
٥	٨	١٢	٧
٩	١١	١٦	٩
١١	١٣	٢٠	١١
١٣	١٥	٢٤	١٣
١٥	١٧	٢٨	١٥

ملاحظة : يظهر هذه الجداول في ك ، د ، هـ ، وهي في ج غير مذكورة ، لأنها في هـ فإن الأعداد الواردة في السطرين الثاني والرابع من القسم الأعلى من الجدول رقم (٢) : تظهر ، وذلك ، هـ ، أيضا - في القسم الأعلى من الجدول رقم (٤) - ودرت أربعة أسطر الأربعة كلها هي أكثر ، لأن في زيادة نسبة إلى الجدولين السابقين أعلاه يوجد جدولان يتوابعان بعدهما ، فربح الاتفاق الثاني الزائد ، وأكثر ، لربح الاتفاق الثاني الناقص ، وبأصغر اثنين ما لأن الصورة المرسومة تسمى من الخطوط غير واحدة وهناك الجدولان مذكوران في ج منها [ الحق ] .

## ٣٠. جوامع علم الموسيقى

فيبين لك من أثمان هذه الأنواع : أن جميع الأبعاد التي نسب نفسها نسبة النصف والجزء متفقة بالاحتقاق الثاني ، وكذلك جميع الأبعاد التي نسب نفسها نسبة النصف والجزءين - وعنوان من جملة الزائد - : وأن جميع الأبعاد التي نسب نفسها نسبة الزائد وأجزاء من مخرج على ترتيب الأعداد المتتالية فهي متفقة بالاحتقاق الثاني ، مثل : الزائد بثلاثة أرباع ، وأربعة أخماس .

وكذلك أيضا جميع الأبعاد التي نسب نفسها نسبة الزائد جزءا من مخرج على ترتيب الأعداد المتتالية فهي متفقة بالاحتقاق الثاني مثل : الزائد بثلاثة أخماس ، ونسبة أسباع ، ونسبة تساع . وهي من جملة الناقص .

١٠ ثم يجمع لك من جميع ذلك أن نسب الأصناف والزائد جزءا ، ونسب النصف والجزء ، والنصف والجزءين ، والنقل وأجزاء من مخرج على ترتيب الأعداد المتتالية ، أو ترتيب الأعداد المتتالية ، متفقة ، وسائر ذلك غير متفق .

## تمت المقالة الأولى

( ١ ) نفسها : منتزح . دم .

( ٣ ) وعنوان : وعنوان : دم . الزائد : أجزاء .

( ٥ ) جزءا : أجزاء .

( ٧ ) مثل الزائد : حافظة من ل .

( ٨ ) ونسبة تسع : ونسبة تسع .

( ٩ ) لك حافظة من ل : جزءا : أجزاء : ج ، دم .

( ١٠ ) والثلث : من الثلث .

( ١١ ) أو ترتيب الأعداد المتتالية : وترتيب الأعداد .

( ١٢ ) الأول : - واحد مشترك وعنوان على سبعة وهو فيه الظاهرين وعنوان لك - + ونواصب

تفصل اعدادا بنائية معا .

## المقالة الثانية

## المقالة الثانية

زبد أن تتكلم في هذه المقالة على أصول تحتاج إليها ، وتلك الأصول : تعريف الحال في كيفية جمع الأبعاد ، وتفرقتها ، وتضمينها ، وتقسيمها ، وتقسيم أي أقسام أريدت . واستحب لمن أثر أن ينظر في هذه الأصول ، أن يضيف إلى ذلك مطالعة ما أورده أبقليس في كتابه المعروف بالقانون ، وإن أحب عب أن يحقق ذلك التكلب كما هو بهذا الموضع ، كان فاصدا قسدا العوالب .

## الفصل الأول

في جمع الأبعاد بعضها إلى بعض وتفرقتها بعضها من بعض

لتكلم الآن في جمع الأبعاد بعضها إلى بعض ، وتفرقتها بعضها من بعض . وجمع البعد إلى البعد هو أن جعل إحدى تعديته مشتركة مع البعد الآخر إما إلى جانب الخلة ، وإما إلى جانب النفل .

أما من جانب النفل فنضع منه نسبة الطرفين ، مثاله : إذا كان عندنا يمدل نسبة الذي بالأربعة . وكان — مثلا — عندنا بحدى تعديته ثمانية والأخرى ستة : فإذا

- (١) سميت الزميمة المجمع المقالة الثانية من التوسمين ما ، ك .
- (٢) زبد أن : ساقطة من ما ، ك ، هـ ، هـ .
- (٣) الأبعاد : الانحداب [وتضمينها : ساقطة من ك ، ك .] [تقسيم : الأقسام .
- (٤) الأقسام : التوسمين ، ك ، هـ .
- (٥) أبقليس : أوليس ، ج ، د ، ك ، هـ . [يحق : ينظر ويحق ما .
- (٦) القسم الأول : فصل ب ، ج ، د ، هـ ، ك ، هـ .
- (٧) في ... بعض : ساقطة من ج ، ما ، ك ، ك ، هـ . في الجمع والتفرقة .
- (٨) جمع : يجمع ، د . [جمع : ويجمع ، د ، د .
- (٩) أما ... النفل : ساقطة من ب ، ج ، د ، هـ ، ك ، ك ، ك . (١٠) صفة : عندك .



الحاصل جدنا تسمى زياته نصف سمي زياته الأكبر، مثل أن يكون ههنا الزائد ثلثا.

وإن كان ههنا سمي الزيادة فردا، مثل: جحنا الزائد ثلثا والزائد رجا، كان سمي زياته الخارج نصف سمي الزائد، فكان ههنا مثل وثلثين.

فيظهر لك من هذا الامتناع أيضا: أن مجموع مثل درج، ومثل وجزء من خمسة عشر، هو مثل وثلث. ومجموع الذي بالكل والذي بالخسة هو ثلاثة أصفاف، ومجموع الذي بالكل والذي بالأربعة هو ضعف وثلثان.

ولما تخريق الأبعاد بعضها من بعض، فهو ممكن الجمع، وعلى مقتضى أحكام الكم. ومعنى قولنا تخريق البعد الأصغر من الأعظم هو أن نجعل إحدى تقعي البعد الأعظم مشتركة، ونضيف إليها قيمة على مناسبة البعد الأصغر، تكون واسطة بين تقعي البعد الأعظم. وتبقى فائضة مع القيمة الأخرى على نسب إحدى الأبعاد، وتكون تلك النسبة هي الباقية بعد التخريق. وهذه القيمة البسيطة ربما جعلت في جانب الثقل، وربما جعلت في جانب الخفة. وفي جميع الأحوال فإنا نلحظ: هل نجد أعداد النسبتين بإحاطة النتيجة عن العمل على نحو ما ذكرنا في الباب المتقدم؟

وإن وجدنا فقد كفيلا، وإن لم نجد، رتبنا أعداد البعدين، ولكن البعدان بعد الذي بالخسة والخطين. فنضرب نتيجة الأكبر في حادة الأصغر فيكون - في مثالنا - أربعة وعشرين. ونجمله بواسطة، ثم فنضرب النتيجة في النتيجة، فيكون

- (١) سمي: ساقطة من ك. .  
(٢) هو: ساقطة من - .  
(٣) مشتركة: مشتركة كالإكبر: دكوب. .  
(٤) الخسة: موصولة. .  
(٥) الخسة: موصولة. .  
(٦) الخسة: موصولة. .  
(٧) الخسة: موصولة. .  
(٨) الخسة: موصولة. .  
(٩) الخسة: موصولة. .  
(١٠) الخسة: موصولة. .  
(١١) الخسة: موصولة. .  
(١٢) الخسة: موصولة. .  
(١٣) الخسة: موصولة. .  
(١٤) الخسة: موصولة. .  
(١٥) الخسة: موصولة. .  
(١٦) الخسة: موصولة. .  
(١٧) الخسة: موصولة. .  
(١٨) الخسة: موصولة. .  
(١٩) الخسة: موصولة. .  
(٢٠) الخسة: موصولة. .

ههنا سبعة وعشرين ونجمله الحاشية الكبرى، ثم فنضرب حادة الأكبر في نتيجة الأصغر، وهو ههنا ثمانية عشر ونجمله الحاشية الصغرى. فنقرب أعدادها هكذا: ١٨ ٢٤ ٣٧ ويكون الباقي بعد التخريق الذي بالأربعة.

وإن أردنا من جانب الحدة ضربنا عدد أحد الأكبر - وهو اثنين - في أحد الأصغر - وهو ثمانية -، فيجتمع ستة عشر وهو عدد الحاشية الصغرى، ثم فنضرب الأمثل من الأكبر في أحد الأصغر، فيكون المجمع ههنا أربعة وعشرين، ونجمله الحاشية الكبرى، ثم فنضرب أمثل الأصغر في أحد الأكبر فتكون الواسطة - وهي ههنا ثمانية عشر - . وترتيب الأعداد هكذا:

وإن أردنا علمت هذا. ونلاحظ. وجدنا أن التخريق يخرج لك البعد الباقي على مقتضى ممكن علمك في الجمع.

## الفصل الثاني

### في التضمين والتضمين

ولنذكر الآن في تصنيف الأبعاد وتضمينها. ولما تصنيف البعد فهو: أن يضاف إلى إحدى تقعي قيمة أخرى تجعلها مشتركة بين بعدين متساويين. أمثل في أن النسبة التي بين تقعي كل واحد منهما هي النسبة التي بين تقعي الآخر. حتى إن كان أحد البعدين طليبا كان الآخر طليبا. أو كان الذي بالخسة كان الآخر كذلك.

- (١) الخسة: موصولة. .  
(٢) الخسة: موصولة. .  
(٣) الخسة: موصولة. .  
(٤) الخسة: موصولة. .  
(٥) الخسة: موصولة. .  
(٦) الخسة: موصولة. .  
(٧) الخسة: موصولة. .  
(٨) الخسة: موصولة. .  
(٩) الخسة: موصولة. .  
(١٠) الخسة: موصولة. .  
(١١) الخسة: موصولة. .  
(١٢) الخسة: موصولة. .  
(١٣) الخسة: موصولة. .  
(١٤) الخسة: موصولة. .  
(١٥) الخسة: موصولة. .  
(١٦) الخسة: موصولة. .  
(١٧) الخسة: موصولة. .  
(١٨) الخسة: موصولة. .  
(١٩) الخسة: موصولة. .  
(٢٠) الخسة: موصولة. .

فإذا أردنا - مثلا - أن نصف الذي بالخسة : ضربنا عددي تقديبه كلا منهما في نفسه ، فكان المجموع منهما : أربعة وقسمة - وجعلناهما الطرفين ، وضربنا أحد العددين في الآخر فكان : ستة - فجعلناه الواسطة - ، وترتيب أعدادهما هكذا :

$$٤ \quad ٦ \quad ٩ \quad \text{فيخرج لك المجموع على نسبة ضعف ورجح ، وهو من جملة الأبعاد المنطقية بالإتقان الثاني .}$$

وإذا استعملت أنت هذه الطريقة في تضخيف مائر الأبعاد . خرج لك ضعف الذي بالنسبة على أربعة إلى الواحد ، وضف الذي بالأربعة على نسبة مثل وسبعة أسابيع ، وهو متفق بالإتقان الثاني ، وضف العاشر على نسبة مثل وسبعة عشر جزءا من أربعة وستين ، وهو غير متفق بالحقيقة .

١٠ واعلم أن مقسمة أبعاد الزائد جزءا كلها غير متفق ، إلا مدفع الذي بالخسة .

وهضعف الذي بالأربعة ، فليهما متفق بالإتقان الثاني . لكنه قد يقع في تضخيف الأبعاد الخفية ما يقارب المتفق وإن لم يكن متفقا ، مثل : - ضعف الطين : فإنه وإن كان غير متفق ، وليس بشديد البعد عن نسبة مثل ورجح وكثيرا ما يحصل بطله . وكذلك ضعف الزائد عشر : يقارب مثل ونحو . وضف لأول من أوساط الخفيات - وليسها بالاضافات - تقارب مثل ومدس . وضف الذي بعده فأقرب مثل وسبع ، وضف الثالث يقارب مثل وثمن . فذلك يمد نصف الطين .

١٥ وأما تضخيف البعد . فوفا يكون تضخيفا بالحقيقة إذا كان على عكس التضخيف ، وذلك أن تقسم البعد إلى عددين متساويين ، ولا شك أن ذلك إنما يكون بواسطة هندسية ، وأن ذلك لا يتأتى إلا إذا كان العددين جندورين ، فيكون مضروب أحدهما في الآخر جندورا ، ويكون جندوره واسطة .

- ٢٠
- (٢) طرين : طرين لك . (٤) ثلث : سافقة من ما .  
(٧) نسبة أربعة : نسبة ثلث وأربعة ج ، دم || ثلث || ثلث وأربعة إلى التوحج || تسبع : سبع ما .  
(١٠) مقسمة : مضف هـ .  
(١١) في : سافقة من لك . (١٢) شديد : شديد كا .  
(١٥) مثل : مثل من ما . (١٦) نصف الطين : نصف الطين ما ، نصف طين ب .  
(١٩) لا : سافقة من ج || في الآخر : سافقة من ما .

وأما إذا لم يكن العددين جندورين ، بل كان مثل عددي الذي بالخسة . أو عددي الذي بالأربعة ، فلا سبيل فوسا إلى إيقاع نسبة متطوق بها تكون واسطة هندسية ، ولأن إنما يمكن أن يوقع بينهما واسطة ثالثة أو عديدة .

وأنت تعلم ما قد معنى لك أن النسبة التي تخرق بواسطة عديدة تؤدي إلى تسعين ، هي بينهما النسبة التي تخرق بواسطة ثالثة من حيث تؤدي إلى تينك التسعين ، لكن الخلاف في ذلك حكم التفاوت في التقديم والتأخير ، فإن العددية ترفع النسبة العظمى عند العدد الأقل ، والثالثة ترفع النسبة العظمى عند العدد الأكبر .

١٠ وإيقاع الواسطة العددية للتضخيف سهل ، فإنك إذا ضربت عددي الطرفين كلا في اثنين وأنتهما ، وأخذت الفضل بينهما ونصفته - فذهبت من الأكبر أو زدت على الأصغر - خرج لك التضخيف بالواسطة العددية .

مثاله : أن تضرب الثانية والسبعة من عددي الطين في اثنين - أي تضفنه - فيخرج لك ستة عشر ، وثمانية عشر ، ثم تجهد الفضل بينهما اثنين . فتأخذ نصفه وتريد على ستة عشر ، أو تنقصه من ثمانية عشر . فتكون قد نصفت بالواسطة العددية . ونخرج أحد العددين الزائد جزءا من ستة عشر ، والآخر الزائد جزءا من سبعة عشر . وحسما التضخيف يوافق التضخيف الهندسي في الجندورات . فيخرج ما يخرجه ذلك .

١٥ وأما إذا أردنا أن نخرج هذه الواسطة ثالثة : فإنا نخرق النسبة الكبرى التي خرجت بالواسطة الثالثة فتربنا من جهة القل . فنخرج الواسطة ثالثة . أو نعمل على جهة أخرى . فقد علمت أن نسبة جميع الفضل في هذه الواسطة - وهو معلوم - إلى فضل

- (١) كان : كذا هـ || عددي : صدود ، ل هـ || عددي : بأربعة : سافقة من ج .  
(٢) نسبة : واسطة ج ، ما ، ل ، كا || تكون : فتكون لك .  
(٤) بواسطة : نسبة ب ج ، د هـ .  
(٦) التفاوت : الفرق هـ || التغيير والتأخير : التقديم والتأخير د هـ .  
(١١) أي تقسمة : سافقة من ما || تضف : تضف ب ج ، د هـ .  
(١٢) ضفت : ضف ج ، د هـ || تخرج : ب ل ، ل هـ .  
(١٦) ثالثة : ب ل لا يخرج ل هـ .





المقالة الثالثة

## المقالة الثالثة

### الفصل الأول

#### في الجنس وتمثله إلى أنواع

الجنس كما علمت هو الذي بالأزمنة مقسوما إلى أبعاد ثلاثة تسمى أنواعه . وهي الأبعاد الفنية : ومن الناس من لا يسمي تلك الأبعاد أنواعا بل حية القسمة . فإن الذي بالأزمنة قد يمكن أن يقسم بإبداع الأبعاد المختلفة فسيات مختلفة . وهو — من حيث هو الفني بالأزمنة — واحد محفوظ ، وكل قصة كأنها تحملت تحت الواحد نوعا خاصا . والسبب في هذه القسمة : أن الفن لا يتم تماما فاتها بأبعاد قبيلة ونتم تسمية . بل يحتاج إلى كثرة من عدد النظم . ثم الأبعاد الكبار والوسطى قبيلة العدد لا تفرز بزيادتها في الفن عدد نغم : وأيضاً فإن ما بين أطرانها بعد فاحش غير متبادل ، يفسر على الخلق التعرف الكثير عليها ، والذي لا اعتدال فيه ، والذي لا يسهل عما كانه بالخلق

١٠

( ١ ) سميت الزمر الفنية الثلاثة من الوسطى ما ، ل ، ن : الثلاثة بصفة : + من الوسطى ل ، م + من الوسطى من كتاب النقد ، في الكلام في الجنس وقسمة التي بالأزمن أن ثلاثة قسم : حية فصول حسن في مدية الجنس وقسمة التي بالأزمن أن ثلاثة أقسام : بيان حسب الطبيعة أن قسمة ( الأربعة الفكر ) والتي تخص التي بالأزمنة بالقسمة أن ثلاثة أبعاد لا أقل ولا أكثر وسبب تسمية تلك الأقسام : جنسها .

( ٢ ) الجنس الأول : سادسة من ل ، ك ، ن ، فصل م : سادسة من ن .

( ٣ ) في . . . . . أنواع : سادسة من ب ، ج ، د ، ك ، ل .

( ٥ ) الفنية : المبيعات ج .

( ٦ ) كتاب : كتاب ل ، ك ، ل ، م : حاشا : واحدا ج .

( ١٠ ) يد : هذا ما . ( ١١ ) والقاحش : + حوب ج ، د ، م .

ولا يشاكل المذهب الطبيعي غير مقبول في الطبع ، كما أن العذار جدا غير مقبولة في الطبع لتساكها في السبع . وصعوبة تعظيمها على الخلق .

- وليس اتفاق النفس بالنفس هو اختلافها فقط كيف اتفق ، بل إنما يتم "الاتفاق" بغير تعوي تنضاف إلى الاتفاق ، مثل : كون الأبعاد بعد الاتفاق متساوية الخطى ، وكونها فاضلة في أبعادها . وإن بعض الاختلافات أفضل من بعض لما يعمل عليها من صيغة "الاتصال وصورة الإقناع" . وكون الغالب من الأبعاد متساوية .

- وإن العذار قد تزدادت كثيرا حققت ، ولم يتم لها في النفس بناء ، والكبار إذا اختلط بالعمار الكبيرة ، واستعملت وحفظت نظمت ، وكانت فوق أن تنفذها النفس التنازعا بالمتنيل ، وذلك عن الخلق العرف فيها . لما يلزم الخلق من انتقال عن حيلة عدة لئلا يلى حيلة متساوية لما أو كالمساواة لما ، فلا يكون الكثير من ذلك مطبوعا ، والظبي هو المستدعى إلى العاطفة لطافته .

- ثم نحن مدقق بظانه لأبعاد المتصلة وهي "الصفات الكبار" ، وما هو أكبر منها من أولها . وثنا بولس النفس فوح بالمتنيلات حتى يقع حالها .

- ويكون الانتقال الغالب بما هو عن غير متساوية ، لا يقع فيها انتقال عن نقطة إلى قريبة منها جدا . ولا إلى بعيدة منها جدا . وإن الانتقال عن النقطة إلى بعيدة منها يؤخر بالمراتب وسعة . وكان الناس قد منيت بحركة حذقة ، ولا انتقال من النقطة إلى قريبة منها يؤخر

(١١) في الجمع : وفتح ك ، ك ، د . (٣) لانهما : لا يندفع .

(٥) بنا : وكذا " سبعة : سبعة : ك ، د .

(٧) غلظة : الخطوط . د . (٨) غلظت : غلظت . || نفس : غلظت من ما .

(٩) بعض : غلظت . د . د . د . د . د . د . د . د .

(١٠) كسوة : كسوة : كسوة : ك . (١١) كسوة : كسوة : ك .

(١٢) كسوة : كسوة : كسوة : ك . (١٣) في : سبعة : د .

" حتى : لا .

(١٥) ولا : جدا : سبعة : د .

كلا وتبليدا . ويعرض للنفس معه شبه قدر - على أن الأمور اختارعة عن الحد قد لا تلام وتلد في أحوال وأبواب ، وإذا كانت غلظة بالمتنيلات - مثل هذا في سائر الخصائص .

- والذي حصل لك مما أوردناه هو : أن الكبار من الغليات هي التي عليها المنزل في أليف . لأنهم يجب أن تكون النقطة المربعة من أحدهم لهم العن وانقلها يكون ترتيبا يؤدى إلى انضمام الأبعاد الثانية منها . ويجب مع ذلك أن تكون الأبعاد الوسطى والعمار مبنية فيها ما ينبغي .

- وثب اختيار هذا . وكان أعظم الأبعاد هو الذي بالكلي مرتين ، وإنما يمكن أن يحصل فيه لأبعد الثانية . والتي هي أعظم منها . ما - إذا أوردع الأبعاد الكبار ، ثم أوردع الكبار الأوساط . ثم أوردعت الأوساط الغليات - ليكون هذا البعد قد أوردع الغليات بإدعاه أبعاد أكبر من الغليات قد أوردعت الغليات ، فأوردع به كل واحد من الذي بالكلي . وثبات انتقال عن الأبعاد الكبار . ثم أوردع كل واحد من الذي بالكلي ما احتله من الأوساط - وإنما يعمل الذي بالأربعة والذي بالخمسة من كل واحد منها واحدا في أول وآخر . - فحصل في الذي بالكلي مرتين : انتقال من الذي بالأربعة . وثبات من الذي بالخمسة . يجمع من الذي بالأربعة مع الذي بالخمسة بعد الذي بالكلي .

- ثم تبقى بالخمسة قد يعمل بإدعاه الذي بالأربعة وطريق - وكيف لا وهو بفصل منه بطريق - . فإذا أوردع الذي بالخمسة الذي بالأربعة : حصل في كل واحد من الذي

(١١) في : سبعة : د . د . د .

(١٢) غلظة : الخطوط .

(١٣) كسوة : كسوة : كسوة : ك . د . د . د . د . د . د .

(١٤) كسوة : كسوة : كسوة : ك .

(١٥) كسوة : كسوة : كسوة : ك . د . د . د . د .

(١٦) كسوة : كسوة : كسوة : ك . د . د . د . د .

(١٧) كسوة : كسوة : كسوة : ك . د . د . د . د .

(١٨) كسوة : كسوة : كسوة : ك . د . د . د . د .

(١٩) كسوة : كسوة : كسوة : ك . د . د . د . د .

(٢٠) كسوة : كسوة : كسوة : ك . د . د . د . د .







## جوامع علم المديني ٥٤

وأما التثنيات فأولها المكر المعروف بالجنس الطيني ، وهو الذي من : طيني وطنيني وبقية - وتسمى نصف طيني - وهي غير متفقة ، إلا أن نغلة الطيني ، وكونها من الأبعاد التي الزيادة فيها تسمى زوج الزوج ، يستمر عليها اختلافها ، ثم يأتيها السبع فيعبر عليها ، وعسى أن لا يكون لاسرما يقع في فنته غل من القبول ما لهذا الجنس ، وقد عرفت من أحوال هذا الجنس ما يستر له سبب الوقوع إليه . وأما أعداد هذا الجنس - إذا أضيف إلى الثانية - فهي هذه : ٣٣٤ ٢٨٨ ٢٥٦ ٢٤٣

يكون نسبة البقية : نسبة الزائد ثلاثة عشر جزأ من مائتين وثلاثة وأربعين ، ولو أخذنا عددا يقع بين مائتين وستة وخمسين على نسبة النصف من الطيني ، كان ذلك العدد مائتين وواحد وأربعين ، أو على نسبة النصف من الطيني الأكبر ، كان ذلك العدد هو مائتين وأربعين ، وكلاهما ناقصان عن العدد القابل مع مائتين وستة وخمسين بعد البقية ، فالبقية أصغر من نصف طيني .

ونذا أضيف إلى الطيني الجيد الذي يليه - أي التسي - فنسقت الفصلة على نسبة الزائد جزأ من خمسة عشر ، وكانت الأبعاد كلها متفقة بالحقيقة ، وهذه أعدادها :

٢٠ ١٨ ١٦ ١٥

- (١) التثنيات : الثلاثيات || بالجنس : سابعة من ك .
- (٢) تير : سابعة من ل .
- (٣) الزيادة : الزيادة ج ، د || تسي : ج ، ك ، د || اختلاف : اختلاف ج .
- (٤) فصلة : فصلة هـ ، د || في فصلة : فصلة هـ .
- (٥) إذا ... الثانية : سابعة من ك ، د || ٣٢٤ ... ٢٤٣ : هذه الأبعاد مبرجزة في هـ ، ك .
- (٦) ... الأبعاد : كلها جزأ من الكلام نفس بدوينا : ٢٥٦ سابعة من ج ، د .
- (٨) بين : بين هـ || مائتين وستة وخمسين : مائتين وثلاثة وأربعين ج ، د ، ك ، د .
- (١٠) القائل : القائل ك .
- (١٢) ثلاث : ثلاث ب .
- (١٤) رككت : + مائتين ل .

## ٥٥ - الفصل الثالث

فإن كانت عشرية لم تتفق الأبعاد ، وفصلت فصلة على نسبة عشرين : ٣٧٠ : ٢٩٧ وهي قريبة جدا من الزائد جزأ من ثلاثة عشر ، لكن حكم هذا ما علمت .

ثم إن كانت الإضافة أحد عشرية ، كانت الفصلة على نسبة ٨٨ : ٨١ ، وهي قريبة من الزائد جزأ من اثني عشر ، وعمل ما عرفت .

فإن كانت الإضافة اثني عشرية ، كانت الفصلة غير متفقة ، ولكلها قريبة من الزائد جزأ من أحد عشر قرأ شديدا ، وهذا مستعمل ، فلنضع أعدادها لكثرة الشبهة :

٣٥١ ٢٨٤ ٤٣٢ ٤٦٨

وإذا أضيف إلى الطيني أصغر الثنيات القريبة في عدد على نسبة مائة وتسعة وثلاثين ومائتين وثلاثية : ١٨٩ ٢٠٨ ٢٢٤ ٢٥٢ وهو قريب من نسبة مثل ونسب . وليس بشديد القرب ، ولا هو من جملة ما يثبت إليه .

- (١) ٣٢٠ : ٢٩٧ : ٢٨٤ : ٢٥٢ : ٢٤٣ : ٢٣٠ : ٢١٧ : ٢٠٤ : ١٩١ : ١٧٨ : ١٦٥ : ١٥٢ : ١٣٩ : ١٢٦ : ١١٣ : ١٠٠ : ٨٧ : ٧٤ : ٦١ : ٤٨ : ٣٥ : ٢٢ : ١٩ : ١٦ : ١٣ : ١٠ : ٨ : ٥ : ٣ : ٢ : ١
- (٢) ٣٢٧ : ٢٩٤ : ٢٨١ : ٢٦٨ : ٢٥٥ : ٢٤٢ : ٢٢٩ : ٢١٦ : ٢٠٣ : ١٩٠ : ١٧٧ : ١٦٤ : ١٥١ : ١٣٨ : ١٢٥ : ١١٢ : ٩٩ : ٨٦ : ٧٣ : ٦٠ : ٤٧ : ٣٤ : ٢١ : ١٨ : ٥ : ٣ : ٢ : ١
- (٣) ٣٣٤ : ٢٩١ : ٢٧٨ : ٢٦٥ : ٢٥٢ : ٢٣٩ : ٢٢٦ : ٢١٣ : ٢٠٠ : ١٨٧ : ١٧٤ : ١٦١ : ١٤٨ : ١٣٥ : ١٢٢ : ١٠٩ : ٩٦ : ٨٣ : ٧٠ : ٥٧ : ٤٤ : ٣١ : ١٨ : ٥ : ٣ : ٢ : ١
- (٤) ٣٤١ : ٢٩٨ : ٢٨٥ : ٢٧٢ : ٢٥٩ : ٢٤٦ : ٢٣٣ : ٢٢٠ : ٢٠٧ : ١٩٤ : ١٨١ : ١٦٨ : ١٥٥ : ١٤٢ : ١٢٩ : ١١٦ : ١٠٣ : ٩٠ : ٧٧ : ٦٤ : ٥١ : ٣٨ : ٢٥ : ١٢ : ٩ : ٦ : ٣ : ٢ : ١
- (٥) ٣٤٨ : ٢٩٥ : ٢٨٢ : ٢٦٩ : ٢٥٦ : ٢٤٣ : ٢٣٠ : ٢١٧ : ٢٠٤ : ١٩١ : ١٧٨ : ١٦٥ : ١٥٢ : ١٣٩ : ١٢٦ : ١١٣ : ١٠٠ : ٨٧ : ٧٤ : ٦١ : ٤٨ : ٣٥ : ٢٢ : ١٩ : ١٦ : ١٣ : ١٠ : ٨ : ٥ : ٣ : ٢ : ١
- (٦) ٣٥٥ : ٢٩٢ : ٢٧٩ : ٢٦٦ : ٢٥٣ : ٢٤٠ : ٢٢٧ : ٢١٤ : ٢٠١ : ١٨٨ : ١٧٥ : ١٦٢ : ١٤٩ : ١٣٦ : ١٢٣ : ١١٠ : ٩٧ : ٨٤ : ٧١ : ٥٨ : ٤٥ : ٣٢ : ١٩ : ١٦ : ١٣ : ١٠ : ٨ : ٥ : ٣ : ٢ : ١
- (٧) ٣٦٢ : ٢٩٩ : ٢٨٦ : ٢٧٣ : ٢٦٠ : ٢٤٧ : ٢٣٤ : ٢٢١ : ٢٠٨ : ١٩٥ : ١٨٢ : ١٦٩ : ١٥٦ : ١٤٣ : ١٣٠ : ١١٧ : ١٠٤ : ٩١ : ٧٨ : ٦٥ : ٥٢ : ٣٩ : ٢٦ : ٢٣ : ٢٠ : ١٧ : ١٤ : ١١ : ٨ : ٥ : ٣ : ٢ : ١
- (٨) ٣٦٩ : ٢٩٦ : ٢٨٣ : ٢٧٠ : ٢٥٧ : ٢٤٤ : ٢٣١ : ٢١٨ : ٢٠٥ : ١٩٢ : ١٧٩ : ١٦٦ : ١٥٣ : ١٤٠ : ١٢٧ : ١١٤ : ١٠١ : ٨٨ : ٧٥ : ٦٢ : ٤٩ : ٣٦ : ٢٣ : ٢٠ : ١٧ : ١٤ : ١١ : ٨ : ٥ : ٣ : ٢ : ١
- (٩) ٣٧٦ : ٢٩٣ : ٢٨٠ : ٢٦٧ : ٢٥٤ : ٢٤١ : ٢٢٨ : ٢١٥ : ٢٠٢ : ١٨٩ : ١٧٦ : ١٦٣ : ١٥٠ : ١٣٧ : ١٢٤ : ١١١ : ٩٨ : ٨٥ : ٧٢ : ٥٩ : ٤٦ : ٣٣ : ٢٠ : ١٧ : ١٤ : ١١ : ٨ : ٥ : ٣ : ٢ : ١
- (١٠) ٣٨٣ : ٢٩٠ : ٢٧٧ : ٢٦٤ : ٢٥١ : ٢٣٨ : ٢٢٥ : ٢١٢ : ٢٠٠ : ١٨٧ : ١٧٤ : ١٦١ : ١٤٨ : ١٣٥ : ١٢٢ : ١٠٩ : ٩٦ : ٨٣ : ٧٠ : ٥٧ : ٤٤ : ٣١ : ١٨ : ٥ : ٣ : ٢ : ١

واعلم أن التختلات والإرخامات وصغار كبار الغنيات ، قد يستعملها أصحاب العمل في زماننا بعضا مكان بعض . وليس يميز أكثرهم ما كان منها متعارفا ، فذلك يكادون يستعملون الغنيين متعارفا إلى مرة البعد الانشاعى ، ومرة الثلاث عشرى ، ولا يفرقون بينهما ، وذلك في شدة المشاعر المعروفة بوسط زلال فيعظم يترده ليريا ، ويمضهم يصعد ليريا ، ويمضهم يشده على واسطة البعد بين السبابة والخنصر - كما تعلمه بعد - ثم لا يميزون الفرق بينهما . وأيضا فإنهم لا يفرقون بين الغضلة وبين البعد الذي بين الراسطين ، فيستعملون أحدهما بدل الآخر ، ولا يمسد أن يكون من أصحاب الشاعرة من يلقى صمعة ، ويغفل لهذه الفروق .

### الفصل الرابع

#### في الكلام على أجناس الأبعاد اللبية

وأما الأبعاد والأجناس اللبية فلا بد أن يقع فيها بعد من أكبر كبار الغنيات يكون أكبر من الباقي ، حتى يقسم الباقي بعشرين ، وقد علمت أن البعد الذي هو بهذه الصفة هو : الذي على نسبة الزائد ربعا ، والزائد خمسا ، والزائد سدسا فقط ، لكن الزائد خمسا والزائد سدسا يتفصلان عن ضعف الباقي ، لأن الزائد خمسا إذا قهص من الذي بالأربعة بقي الباقي عن نسبة الزائد تسعا . وضعفه أكبر من الزائد خمسا وأصغر من الزائد ربعا ، وإذا كان

(١١) : مفرق : من مفرق . || كذا : وكذا .

(٢) : يميز : ساقطة من ل . || مفرقا : مفرق : ج ، د ، هـ ، ط .

(٣) : مفرق : الشئ ما .

(٤) : الراسطين : الراسطين .

(٥) : نفس الزايع : ساقطة من ل ، ك ، ط ، (والكلام على) : نفس الثلاث : فصل .

(٦) : في ... نسبة : ساقطة من ل ، ك ، هـ ، ط ، في استخراج الأجناس اللبية وهي الزايع والمفرق

اللبية : المخرجات مع . د . || الأبعاد : في التباين .

(١١) : أكبر : أصغر .

(١٢-١٣) : نسبة الزائد : يتفصلان : نسبة الزائد خمسا والزائد سدسا يتفصلان

(١٥) : تسعا : سدا : || تسعا ... تسعا : كان : ساقطة من ج .

الزائد خمسا هذه صفة ، فالزائد سدسا أولى بذلك ، فإن الباقي بعد الزائد سدسا هو الزائد سبعا ، وضعفه على نسبة ما بين ٦٤ ، ٤٩ - وهو أكبر جملا من الزائد سدسا - ، وأما الزائد ربعا فإنه إذا سقط من الذي بالأربعة بقي الباقي على نسبة الزائد جوا من خمسة عشر ، وضعفه أصغر جملا من الزائد ربعا وهذا مثاله : ٢٥٦ : ٢٥٥

فيجب مما قلناه أن يكون بعد الزائد خمسا والزائد سدسا يتفصلان بإدخال في الذي بالأربعة - الأجناس الراسمة ، وأن يكون الزائد ربعا يفصل بذلك الأجناس المدنية الثانية .

ولتقدم الراسمة فإنها أشبه بالقوية وفي قوتها كذا تسعا ، ولتقدم المدنية لأنها أشبه بالقوية .

فأول ذلك : أن يسقط الزائد سدسا من الذي بالأربعة . فيبقى الباقي الزائد سبعا ، فنضيفه إلى الزائد جوا من أربعة عشر والزائد جوا من خمسة عشر . ويترتب أبعدها وأعدادها

هكذا : ١٢ : ٢٤ : ١٥ : ١٦

والثاني : أن يقسم هذا الباقي ثلثين ، فيكون الثلث هو الزائد جوا من أحد وعشرين ، الثمان الزائد جوا من اثنين وعشرين . والزائد من أربعة وعشرين . وتكونت أعماله

وأبعاده هكذا : ٢١ : ٢٢ : ٢٤ : ٢٨

(٢-١) : الزائد ... نسبة الزائد : ساقطة من ج .

(١٠) : سدسا : سدا : .

(٢) : ٤٩ ، ٦٤ : ٤٩ ، ٦٤ : ج .

(٤) : ٢٥٥ ، ٢٥٦ : ٢٥٥ ، ٢٥٦ : ج ، د ، هـ ، ط ، ز : وهو أن بعد من الزائد سدسا .

(٥) : بعد : ساقطة من ل .

(٦) : بذلك : ساقطة من د .

(١٢-١٣) : جوا من ٢٨٠٠٠ : جوا من أحد عشر يكون أبعده وأبعده هكذا :

٢٨٠٠٠ ٨٢ ٦٢

٥٢٤٣٢٨٨١٩٤٩١٨٢٧ : ١٦ ... ١٢

ولا يخرج من قسمة الباقي أربعة إلا ما يخرج بالتصنيف، ويخرج من قسمته إلى خمس

وأربعة أجناس بثمان متفان، أكبرها - وهو أربعة أجناسه - يكون الزائد تسماً،  
والثاني - وهو الخمس - الزائد جزءاً من خمسة وثلاثين، وتكون أجناسه وأعداده

هكذا : ٣٠ : ٣٥ : ٣٦ : ٤٠

وهكذا الخمس وحده هو البعد الذي يوجد فيه بثمان قوالب، وهو ثلث، ويتبين  
به أن الاختيار في كون الخمس قوالباً ليس هو كون الطالب في أجناسه قوالباً من اللغات،  
وليس يكتف مع الزائد بثمان بثمان غير ما ذكرنا .

وأما الزائد ثلث، فإنه إذا نقص من ثلثي الأربعة، بقي الزائد تسماً، ويخرج  
من تصنيفه الزائد جزءاً من تسعة عشر، والزائد جزءاً من ثمانية عشر، وتكون أجناسه  
وأعداده هكذا : ١٥ : ١٨ : ١٩ : ٢٠

وبعد الزائد ثلث : الزائد جزءاً من أربعة عشر، الزائد جزءاً من تسعة وعشرين،  
وهذا يخرج من قسمة الباقي ثنائيتين، وتكون أجناسه وأعداده هكذا :

٣٦ : ٣٠ : ٢٨ : ٢٧

وبعد آخر، على نسبة الزائد تسماً، الزائد جزءاً من أربعة وعشرين، الزائد جزءاً  
من خمسة عشر، وصورة أجناسه وأعداده هكذا : ٤٥ : ٤٨ : ٥٠ : ٦٠

فهذه هي الأجناس البنية الرابعة .

والآن نرى كيف يكون عدد هذه الأجناس ١١٢، ٨٦، ٨٧، ٨٤، فيذكر البعد الثاني عند ذلك على قسمة  
٢٢ إلى ٢٨ ونرى كونه انفساً [متطابقاً] .

(١ - ٢) : إلا ما... الخمس، متفان كما .

(٣) : وثلاثي : وثلاثي .

(٤) : ٣٠ : ٣٥ : ٣٦ .

(٥) : الخمس : ثم وحده .

(٦) : أجناسه : الأعداد .

(٧) : ثلث : ثلث : كما .

(٨) : رابعا : فلما كما .

(٩) : ثلث : ثلث : كما .

(١٠) : ثلث : ثلث : كما .

(١١) : ثلث : ثلث : كما .

(١٢) : ثلث : ثلث : كما .

(١٣) : ثلث : ثلث : كما .

(١٤) : ثلث : ثلث : كما .

(١٥) : ثلث : ثلث : كما .

(١٦) : ثلث : ثلث : كما .

(١٧) : ثلث : ثلث : كما .

وأما البنية الثالثة : فقد علمت أن بعدها القوي هو الزائد ربماً، ويبقى الباقي الزائد

جزءاً من خمسة عشر جزءاً، فلذا نصف، خرجت أجناسه : الزائد ربماً، الزائد جزءاً  
من أحد وثلاثين، الزائد جزءاً من ثلاثين، وتكون أجناسه وأعداده هكذا :

٣٠ : ٣١ : ٣٢ : ٤٠

وعن آخر، أجناسه على نسبة الزائد ربماً، الزائد جزءاً من خمسة وعشرين، الزائد  
جزءاً من تسعة وثلاثين، وهكذا أجناسه وأعداده : ٦٠ : ٧٥ : ٧٨ : ٨٠

وعن آخر، أجناسه على نسبة الزائد ربماً، الزائد جزءاً من تسعة وعشرين، الزائد  
جزءاً من خمسة وثلاثين، وهكذا أجناسه وأعداده : ٢٧ : ٢٨ : ٣٥ : ٣٦

فهذه هي الأجناس البنية الخامسة .  
فالأجناس كلها - متفانها، والمتفان من الذي في اتفاق بعض أجناسه مثل -  
سنة عشر جزءاً، وثلاثة وعشرون جزءاً .

منها القوية : سبعة أجناس

ومن البنية : تسعة أجناس

ومن ذلك الراسية : ستة أجناس

والثالثة : ثلاثة أجناس

وتلك واحد من هذه الأجناس أوضاع ثلاثة .

تكون جميع الأجناس أوضاعها : ثمانية وأربعين جنساً .

(١) : وأما البنية : وأما الأجناس البنية ما : عدت : عدت ما .

(٢) : شريفا : شريفا : نصف : متفان من كما .

(٣) : خمس هذه الأعداد وردت مكررة في ثلث .

(٤) : ومما... متفان من ثلث .

(٥) : خمس الأجناس البنية ما : عدت : عدت ما .

(٦) : خمس الأجناس البنية ما : عدت : عدت ما .

(٧) : خمس الأجناس البنية ما : عدت : عدت ما .

(٨) : خمس الأجناس البنية ما : عدت : عدت ما .

(٩) : خمس الأجناس البنية ما : عدت : عدت ما .

(١٠) : خمس الأجناس البنية ما : عدت : عدت ما .

(١١) : خمس الأجناس البنية ما : عدت : عدت ما .

(١٢) : خمس الأجناس البنية ما : عدت : عدت ما .

(١٣) : خمس الأجناس البنية ما : عدت : عدت ما .

(١٤) : خمس الأجناس البنية ما : عدت : عدت ما .

(١٥) : خمس الأجناس البنية ما : عدت : عدت ما .

(١٦) : خمس الأجناس البنية ما : عدت : عدت ما .

(١٧) : خمس الأجناس البنية ما : عدت : عدت ما .



المقالة الرابعة

المقالة الرابعة

١١٣

## المقالة الرابعة

### الفصل الأول

#### الجماعة

جماعة جملة أبعاد طينية، أكثر من جنس واحد، تفرض في النفس، وعمازها في الآلة تشمل في تأليف الفن بإخراجها بالقل، مكررة ومتعاقبة .

والجماعات : منها كاملة على الإطلاق، ومنها ما في قوة الكلمة، ومنها ناقصة .

والكاملة على الإطلاق : يقع طرفها - لا عالة - على نسبة أعظم بيد من الأبعاد الكبار - إذ الكامل في كل باب ما ليس غني عن جنسه طارحاً عنه - فيجب أن يكون طرفها على نسبة الذي بالكامل مرتين، ويكون أفضل أحوالها : أن توجد منضمة لما يمكن أن تنضمه من الأبعاد الكبار، والوسطى - على حسب ما قيل - ، فيرتب بعضها حشو بعض، إلى أن تنهي إلى أربعة من أبعاد الذي الأربعة، فيرتب فيها : الذي بالكامل الأقل، والذي بالنكاح الأحد، وأربعة من الذي بالأربعة، ووثنيان - كل واحد منهما مع الذي بالأربعة إذا جمعا صار بعد الذي بالثلاثة . ثم يكون كل واحد من الذي بالأربعة قد حش أيضاً بنفسه الأبعاد اللينة، وجميع هذا مما ينبغي أن يكون قد أسلفت به - مما سالت لك - علماً .

فلذا كان الأمر على هذه الصورة ويجب أن يكون يقع الكامل الأعظم قد تشمل على أربعة عشرة بعداً، يخطط بها خمسة عشر نقطة، فهذا هو الكامل بالقل .

(١) سم القادوس الرحيم، قلعة الزينة مد لك، قلعة الزينة ب، ك، ل، قلعة الزينة من التوسيق ما .

(٢) ما : مدقة مرج، مد .

(٣) الأنهم : مدقة مرج ل . (١٧ - ١٦) الأنهم : . . . . . تكسر : مدقة مرج ك .

(٤) قشر : مدقة مرج، مد .















المقالة الخامسة



ولا يترك المس تخطئ 'المفردتين' كأنه حاصل في مسافة بين المساتين ، أو إن أدرك لم يجب ، 'انصر المسافة ، وهذا كالفترة التي تمر بوترين متساويين للوضع - ممسا - ، وكالتي تمر على الوتر الأعلى من المود مع الهم المتصل به ، بل الذي يمر بشق واحد على وترين

وإن كانا متباينين ليس كل واحد والهم حلا ، بل مثل الهم والمثلث .

والثانية : أن لا يكون الفرغان عن حركة واحدة من المقرب به . بل عن حركة تنصف بعد حركة تنصرف عنها ، لكن الثاني يخرج في أحداث الفترة الثانية عن وزن الحركة وبانها ، ويستعمل استعمالا يودم به أن يهضم الفترة الثانية في الفترة الأولى . كأنه يحاول بذلك تمهيدا من قصة الفترة الأولى ، فإن القصة الحادثة عن الفترة ، تتألف القصة الحادثة عن القصة الزمنية والحركة الزمنية ، بأن القصة النسخية والحركة تمتد في جميع الزمان الذي يلي ابتداء التثنية بتلك القصة إلى استئناف قصة أخرى .

وأما النظرية فثلاثا تنصف أو تبتل عن قريب ، فلا تستحق الزمان الذي يتبها وبين الفترة الثانية . وخصوصا إذا كان من حقه أن يظل ، فيشارك بفترات تتراوح في مدة يمتد فيها التثنية أو الحرك الذي تستحقه تلك القصة . وهذا العمل ليس تميزا أو ترجيدا ، وبنية موسيقاري القوس "مرغولا" ، فهذا هو حلال .

وأما الذي يكون : سوسا من الزمان ، فهو أن ترد الفترة الثانية ، أو ما يجري مجرى القصة وورودا مستظفا - مستأنف الاستمرار - ليس تفخفا ، ويحل هذا الزمان تنفصل الفترة من الأخرى ، سواء كانت فترة التثنية أو فترة ساذجة ، فإن هذا الزمان ، وبأجله أوزنة الإيقاع إنما تتحقق بالفترة ، وأما القصة فأمر يلحق بالفترة .

- (٢) قصير : + تكبر : + عاتق : عاتق ج ، دم ، ل .  
(٣) القى : القرب ، ج ، جا .  
(٧) يقيم : يقيم ك .  
(١١) تخطئ الزمان : يخطئ الزمان ك .  
(١٢) حدة : حافة من هـ .  
(١٤) ونية : قلب ، ج ، ده ، ك ، ل . (١٥) الفترة : القصة ، ج ، دم .  
(١٦) سأنف الاستمرار : الاستمرار ، دم . (١٧) كالت : + الفترة ج .  
(١٨) أوزنة : مسافة من ب || يخلق : يلحق ب ، ك || بالفترة : بالقرب || يلحق الفترة : يلحق بالفترة ، ده .

فالإيقاع من حيث هو إيقاع هو : تقدير تاريزان الفترات ، فإن اتفق أن كانت الفترات منسقة كان الإيقاع لحيا ، وإذا اتفق أن كانت الفترات عدة فلهيرون المتظم منها كلام كان الإيقاع شريا ، وهو بنفسه إيقاع مائلا .

ونضع فنقول : إن الفترات التي تتكاملها أوزمة محسوسة ، فقد يجوز أن تختلف أوزمتها حتى يكون بعضها أقصر وبعضها أطول ، ولا يجوز أن يكون النحل القصير كالنحل الطويل ولا تتماثل أي قدر اتفق كتشاكل أي قدر اتفق ؛ فواجب إذن ضرورة أن يكون التقدير مدخل مستند به في هذا الباب .

وهذا التفسير قد يقع على وجهين أحدهما يختلف بحسب طبقة الحركة في السرعة والبطء ، والثاني يختلف لا بحسب الحركة في السرعة والبطء ، بل بحسب التثنية المقصود .

مثال الأول : أن التماثل إذا وضع بحركة يده - على الصائتين أو على مقفود واحد - طبقة ، حتى يكون تلك الحركة في زمان فاصتين ، تنقطع ساعة معينة ، ثم يحفظ استمرار حركتها على ذلك النسخ ، فإذا أحدث فترة ، ثم استأنف أخرى لم يزد على الانتفال من الأولى إلى الأخرى على الوجه الذي يمكن طبقة تلك الحركة أن يتصل من تلك الأولى

- (١) مازون : بزمان ك ، هـ ، زمان سا .  
(٢) وإذا اتفق : وإن اتفق كا .  
(٤) الفترات : الفروع ، ما ، ل ، ك ، كا .  
(٥) النحل القصير كالنحل : نحل القصير كمتصل د .  
(٦) التقدير : التثنية كا .  
(٧) حدة : مدحج ، كا .  
(٨) طبقة : طبقة ك .  
(١٠) ومع : رغب ، ج || وضع بحركة يده : وضع بحركة يدهج ، دم ، وأرفع ب : + فترة طبقة ب ، ج ، ده ، ل ، + حركة هـ ، ل || واحد : واحدة كا .  
(١١) تنقطع : ساقطة من ب .  
(١٢) حركتها : حركات ب ، ج ، دم ، ل ، هـ ، ثم : لم ب ، ج .  
(١٤) تم : لم ب ، ج .  
(١٦) يمكن : ساقطة من كا .  
(١٧-١٨) على الاتصال من الأولى بل : الاتصال من الأولى على ما .

إلى الأخرى، حتى يفرض أقصر مسافة بينها في ذلك الانتقال، وعند الحس، لم يمكن أن تقع قبسلة الفترة المفروضة ثانية فترة أخرى، وفي ذلك الزمان لا يمكن تلك الحركة في أقصر مسافة تفرض ذلك الانتقال عند الحس المفروض ثانية فترة أخرى تتخلل قبل الفترة فيه فترة ثانية، تقع قبل تلك الثانية، بل يكون من حقي طبقة تلك الحركة، في تلك المسافة، أن تحدث تلك الفترة، التي انتقل إليها، فلو أن الناظر جعل حركته أبطأ، كذا، في هذه الطبقة من الحركة، أن توقع الفترة الثانية بعد وقوع الفترة الثانية من الطبقة، ولو جعل حركته أسرع، لكان من حقي طبقة حركته هذه أن توقع الفترة الثانية قبل وقوع الفترة الثانية من الطبقة الأولى، فيكون لكل طبقة زمان خاص لا يمكن في أقصر منه أن ينتقل إلى الثانية، التي ينتقل إليها في أقصر المسافات.

١٠

لكن بعض الطبقات يجعل الإقلاع مرزلا، ويضعه بيميله حينها ويكون حقي الطبقة في كل الإقلاع أن يجري على سنه وحفظه للنسبة، أو تغييره حيث إلى ترتيب، ومن ترتيب إلى حث، فنيا مشعورا بابتدائه، أو تنبها ممدوجا، ويكون الزمان الواحد في كل واحد من طبقات الإقاعات - إذا حفظ - تنبى النسبة بين الأرواح وتضاعفها وسائر الريادات والتعدادات فيها مخدولة، فيجب أن يفرض الزمان الواحد في كل واحد من طبقات الإقاعات ما ذكرناه.

١٥

- (١) أقصر : مسافة من ك، إلى : فيجاب : فينبغي : فيها ك، ك، ك، هـ .
- يمكن : ك، ك، هـ .
- (٢) تلك : تلك ب، ج، هـ .
- (٣) هـ : مسافة من ج، هـ، د، هـ .
- (٤) هـ : مسافة من ج، هـ، د، هـ .
- (٥) هـ : مسافة من ج، هـ، د، هـ .
- (٦) هـ : مسافة من ج، هـ، د، هـ .
- (٧) هـ : مسافة من ج، هـ، د، هـ .
- (٨) هـ : مسافة من ج، هـ، د، هـ .
- (٩) هـ : مسافة من ج، هـ، د، هـ .
- (١٠) هـ : مسافة من ج، هـ، د، هـ .
- (١١) هـ : مسافة من ج، هـ، د، هـ .
- (١٢) هـ : مسافة من ج، هـ، د، هـ .
- (١٣) هـ : مسافة من ج، هـ، د، هـ .
- (١٤) هـ : مسافة من ج، هـ، د، هـ .
- (١٥) هـ : مسافة من ج، هـ، د، هـ .
- (١٦) هـ : مسافة من ج، هـ، د، هـ .
- (١٧) هـ : مسافة من ج، هـ، د، هـ .
- (١٨) هـ : مسافة من ج، هـ، د، هـ .
- (١٩) هـ : مسافة من ج، هـ، د، هـ .
- (٢٠) هـ : مسافة من ج، هـ، د، هـ .

وقد ظل بعض من تصدى للقول في الإقلاع : أن الباري الذي يباريه الأزمنة وما هو أصغر الأزمنة، هو زمان عملة المقنن بالمقنن به . وهذا الإنسان، وإن صدق في فرضه ذلك الزمان إذا وقع غير مستقر عليه أصغر الأزمنة، فلم يحسن في فرضه إليه ميارا . فليسرى إن ذلك الزمان مستقر جدا، وأصغر من الزمان المتخلل بين الفترات، إلا أنه لا يصلح أن ينحل عيارا، وكيف يصلح ؟ والباري وإن كان أصغر المفروضات فمن حقه أن يكون له قدر محسوس، فيكون قدرا محسوسا - محسوس العسر -، ليس قدرا صديريا غير مشعور، كونه قدرا، فضلا عن كونه قدرا صديريا .

ويجب أن يفرض الزمان للباري زمانا لا يمكننا في السبب الذي يفرضه عيارا أن نجد زمانا مشعورا به أصغر منه .

وقد بلغ من حال صغر زمان الخامسة أن كثيرا من الناس لم يوجب أن تقع الخامسة في زمان أصغلا، بل جواز أن تقع عملة الواسل المقارن في آن، وليس لهذا التصدي أن يقول : إنك تحصل زمان "من" أعظم من زمان "من" بما يحس به، ولا يفصله إلا ببيان الخامسة، فإنه يوضح لك وله كيفية الحال في ذلك بعد .

بل يجب أن يعلم : أن كل ناظر يحدث فترة بينهما صوت، فلا بد من أن يتقسم لعملة الأزمنة ثلاثة أقسام :

١٥

زمان يحرك فيه إلى المقنن، وزمان يماس فيه المقنن، وزمان في مثله يماس المقنن عن حركة الخوا المشغطة بين ناظر ومقنن يتناولان، على ما علمت .

وقد يختلف هذه الأزمنة في أكثر الأوقات زمانان : أحدهما زمان يكون السابق ما كان فيه ثم يتحرك إلى الفترة، والثاني : زمان يفعل بين حافة الناظر المقنن، وبين

- (١) الإقلاع : القول ك، هـ .
- (٢) المقنن : القول ك، هـ .
- (٣) المقنن : القول ك، هـ .
- (٤) المقنن : القول ك، هـ .
- (٥) المقنن : القول ك، هـ .
- (٦) المقنن : القول ك، هـ .
- (٧) المقنن : القول ك، هـ .
- (٨) المقنن : القول ك، هـ .
- (٩) المقنن : القول ك، هـ .
- (١٠) المقنن : القول ك، هـ .
- (١١) المقنن : القول ك، هـ .
- (١٢) المقنن : القول ك، هـ .
- (١٣) المقنن : القول ك، هـ .
- (١٤) المقنن : القول ك، هـ .
- (١٥) المقنن : القول ك، هـ .
- (١٦) المقنن : القول ك، هـ .
- (١٧) المقنن : القول ك، هـ .
- (١٨) المقنن : القول ك، هـ .
- (١٩) المقنن : القول ك، هـ .
- (٢٠) المقنن : القول ك، هـ .

استثائه السرد إليه ، وإن لم تكن المدة إليه على مسافة مستديرة أو شبه مستديرة ، لا يحدث فيها قفزة طرية أو زاوية بالنقل .

وإذا أريد أن يقترب ما بين القترين جدا بالسرعة والبطء القرويين للطبقة ، كان لكل واحد من الأثرية أقصر ما يمكن يتحكم تلك الطبقة ، وكان كل واحد من زمني الحركة إلى المنقور . والحركة على المنقور ، يشبه زمان الفترة المستديرة إلى منقورين ، الاستمرار التي وصفنا فيها خلف ، وكان زمان السكون بينهما قصيرا جدا ، كأنه ليس هو .

وإن أريد أن يبعد بين القترين ، زيد في زمان الإقامة على المسافة ، أو زيد في زمان الانتقال المذكورين إن كان هناك فصل ، أو الانتقال المستمر واحدا إن كان على مسافة كالستديرة . إن تحل المسافة - وهذا أحفظ للنظام على الناظر ، أو تغير الحركة إلى أبعد وهذا أصعب - لما يحتاج فيه من تغير طرية وعود إليها - أو زيد في زمان السكون عند الفصل بين الانتقالين .

ونفس الأثرية المتعاقبة بين القترات على سبيل الاستئناف المقصود ، المشعور به : هو الزمان المألف من أصغر الأجزاء المذكورة بحسب الطبقة ، ولجعله مؤلفا من زمني الانتقال عن المنقور والانتقال إليه . ونجعل زمان المسافة أو زمان الفصل كطرف ومبدأ ، أو جزء غير محسوس من زمني ، وفصل أحدهما بالآخر زمان على أنه طرفه وتخرجه ، أو على أنه مبدؤه . وفصل الآخر بالآخر على أحد الزوجين . فهذا هو الزمان الواحد .

- (١) زمان : أثبت وج ، د ، هـ ، سا ، م .
- (٢) فترت : برفك : الطبقة : لفتة : كا .
- (٣) فترت : برفك : كا : الطبقة : المستديرة : كا .
- (٤) فترت : برفك : كا : الطبقة : المستديرة : كا .
- (٥) فترت : برفك : كا : الطبقة : المستديرة : كا .
- (٦) فترت : برفك : كا : الطبقة : المستديرة : كا .
- (٧) فترت : برفك : كا : الطبقة : المستديرة : كا .
- (٨) فترت : برفك : كا : الطبقة : المستديرة : كا .
- (٩) فترت : برفك : كا : الطبقة : المستديرة : كا .
- (١٠) فترت : برفك : كا : الطبقة : المستديرة : كا .
- (١١) فترت : برفك : كا : الطبقة : المستديرة : كا .
- (١٢) فترت : برفك : كا : الطبقة : المستديرة : كا .

وإن كان له نصف معلوم لكنه كأنه غير محسوس - أمضى بالنصف أحد زمني الانتقال - فهذا الزمان وإن أقسم من حيث هذين النصفين ، فليس يتقسم من حيث هو زمان الانتقال من فترة إلى أخرى . فهذا أحد الأثرية الإقطاع من حيث التقصان .

وأما أحدهما من حيث الزيادة : فيجب ألا يتبع بالزيادة والعلو بينما يرمز الإقطاع الإقطاع أصلا .

واعلم أن القانون المختبر في أمر الألمان والإقطاع : هو حسن مرقعها من الاستمرار ، وذلك الاستمرار يتبع كيفية تصويرها في الخيال ، وذلك يقع كيفية إقطاعها فيه . فزلف التأليف إنما يلد من حيث هو تأليف إذا كان بين المؤلفات إقطاع ، ومعلوم أنها لا إقطاع لما في الحس . وكيف ولا تحسن فتمتد متاليان معا ، بل إنما تقبض رسوما في الخيال لتجتمع . فأول ما يجب ، أن يوجد لها الإقطاع في الخيال ، ثم بعد ذلك حسن الإقطاع في الخيال .

فإذا طرأت التهمة الثانية أو الفترة الثانية على الخيال ، وقد انتهى رسم التهمة الأولى والفترة الأولى . لم يكن إقطاع البتة ، فبطل أن يكون تأخير تأليف . فذلك يجب أن يطرا المسوع على التحليل وهو واضح الرسم . حتى يكونا كالمحسوسين معا . وهذا يجب أن يكون لعل زمان ما بين القترين حد يما يتميز أودهم الإقطاع ، وأما الثانية ولا متبقى لما من الأولى . وهذا التقدير ما تخرجه التجربة ، ليس عما يوصل إليه بالتفكير .

- (١) كلمة : كان سا .
- (٢) (٣-٢) الزمان ... هو : مسافة من كا .
- (٤) وتحتل : والتقصان : كا .
- (٥) الحس : الحس : كا .
- (٦) وتحتل : وكذلك : كا .
- (٧) وتحتل : وكذلك : كا .
- (٨) وتحتل : وكذلك : كا .
- (٩) وتحتل : وكذلك : كا .
- (١٠) وتحتل : وكذلك : كا .
- (١١) وتحتل : وكذلك : كا .
- (١٢) وتحتل : وكذلك : كا .





واعلم أن الأوزان المقصورة تختلف الأوزان المقروط بها ، فإن الاظ يحتاج أن يعمل مع القوسية آخر ، وهو تقطيع الحروف ، فيكون ذلك كلمة أريد من كلمة القوسية ذلك يؤول عليه إيراد حركات ، موزنية ، أو تقطيع أوزمة السكون متباعدة ما لا يتقوس على القوس ، وذلك لأن الخيال يقبل ذلك ليعرض له مع سماع حروف متحركة متتالية ، تقبل متتلة ، وذلك مما يزيده استكمالاً ما خيالاً ، وأنت تعلم أن هذا الباب خيال .

وأما إذا كان قد عرض فلا تقبل الكافية ، إلا أن يقع إفرطاً ، فذلك يستكثر الخيال وزن لفظي يتوالى فيه خمس حركات وست ، ولا يستكثر على ذلك في القوس ، فلا يتطلب في الشعر ، ويتطلب في الإيقاع السدج .

## الفصل الثاني

### في محاكاة الإيقاع باللسان

اعلم أن الإيقاع بالقر قد يحاكي باللسان ، على النحو الذي لا يبعد أن يكون قد فطنت له . فبما كان من أوزمة خفاف ، أو أوزمة قتال الخفاف ، تم العبارة عنها ، والمحاكاة هنا بحروف متحركة ، أو حروف متحركة يتخلفها سواكن - من غير أن يكون من حق تأليفها أن يتوالى ما كان - ، خفت المحاكاة على اللسان ، وقبلت عند الاستغناء ، فلم يسر إلا أن تتوالى الحركات كثيراً أو يتجمع ما كان ، فإن كل واحد منهما ، ربما يسر على اللسان تحسبه ، وإذا عسر على اللسان تحسبه ، ثبت في الخيال استغناؤه ، فلم يتبع نظامه ، وأنت تعرف السبب في نقل الحركات المتتالية على اللسان .

- (١) راء ، والآخر كـ : المقصور بها : المقومة ما ، هـ .
- (٢) الحروف : الحرف ب ، ل ، هـ ، أ ، القوس : القوس ما .
- (٣) لا يتقوس : لا يتقوس ما .
- (٤) تقيد : تقيد ب ، ج ، د ، هـ .
- (٥) صلت : صلت ب ، ج ، د ، هـ ، ل ، هـ .
- (٦) تقيد : تقيد ب ، ج ، د ، هـ ، ل ، هـ .
- (٧) تقيد : تقيد ب ، ج ، د ، هـ ، ل ، هـ .
- (٨) تقيد : تقيد ب ، ج ، د ، هـ ، ل ، هـ .
- (٩) تقيد : تقيد ب ، ج ، د ، هـ ، ل ، هـ .
- (١٠) تقيد : تقيد ب ، ج ، د ، هـ ، ل ، هـ .
- (١١) تقيد : تقيد ب ، ج ، د ، هـ ، ل ، هـ .
- (١٢) تقيد : تقيد ب ، ج ، د ، هـ ، ل ، هـ .

وأما السبب في هل يحتاج الساكين ، فلا أن اللسان إذا أحدث حرفاً ما كان . عرض له كالاتباع عن المعسل ، فإذا أراد أن يحدث ما كان آخر ، عرض له استئناف قصبة المدة ، يتبعه امتناع آخر ، وهذا الصنيع مما يصعب على جميع الأعطلة ، كما أن الاستقرار في الأعمال يخفف عليها مادامت لا تتقل ، اعتبر هذا بمن يعلم على أن يطفر أو يقرط طفرات وزورات ، فإن أزم نفسه عقيب كل طرفة سكوناً ، ثم ابتداء ، عسر عليه ، ولم يثبت له ما يثاقى لاستمر طفرات بعد طفر .

وكلي عضو يعمل فعلا بحركة ، فإن مثل هذا الجسم يكون أفسر عليه من الاستقرار ، ولو أن الموسيقى الذي يتنثر الأوتار ، رسم له أن يورد القترات مع ترفقات فيما بينها ، لتشوش عليه مالا يتشوش لرسم الاستقرار فيها .

١٠ ليعرض من هذا أن يكون كثير مما هو موزون قترا ، ليس هو موزوناً لفظاً - لكثرة الحركات - ، وكثير مما هو موزون لفظاً ليس هو موزوناً قترا - لكثرة السكونات - ، فيكون الشيء الموزون في نفسه ، يعرض له أن يقبل شيئاً لا يستغناؤه ، ليعرض أن يعد في غير الموزون .

فهيها ما هو مطبوع قترا ، وهيها ما هو مطبوع لفظاً ، وكل ما هو مطبوع لفظاً فهو مطبوع قترا ، ولا ينكس .

- (١) تقيد : تقيد ب ، ج ، د ، هـ .
- (٢) تقيد : تقيد ب ، ج ، د ، هـ ، ل ، هـ .
- (٣) تقيد : تقيد ب ، ج ، د ، هـ ، ل ، هـ .
- (٤) تقيد : تقيد ب ، ج ، د ، هـ ، ل ، هـ .
- (٥) تقيد : تقيد ب ، ج ، د ، هـ ، ل ، هـ .
- (٦) تقيد : تقيد ب ، ج ، د ، هـ ، ل ، هـ .
- (٧) تقيد : تقيد ب ، ج ، د ، هـ ، ل ، هـ .
- (٨) تقيد : تقيد ب ، ج ، د ، هـ ، ل ، هـ .
- (٩) تقيد : تقيد ب ، ج ، د ، هـ ، ل ، هـ .
- (١٠) تقيد : تقيد ب ، ج ، د ، هـ ، ل ، هـ .
- (١١) تقيد : تقيد ب ، ج ، د ، هـ ، ل ، هـ .
- (١٢) تقيد : تقيد ب ، ج ، د ، هـ ، ل ، هـ .

ومع هذا فإن كل مطبوع موزون ، وليس كل موزون مطبوعاً ، وذلك لأن تقطيع الشيء غير متغير على كونه موزوناً ومتنظماً ، فيما عدا ذلك — بكيفية موزونة ومتنظماً — بعض ما يتقوله أو يسره ، وليس هذا في تأليف النثر الإيقاعية ، بل وفي تأليف النغم الحسية والجمالية .

ثالث إذا لم يكن سطر أرب جميع ملهاتك من الجماعات ، لا ينظم في رتبة واحدة من التعليق والتفسير ، فإن بعضها أقرب إلى الطبع من بعض ، ولا يبعد أن يكون فيها ما ليس بطبع .

وأعلم أن العادة تأثيراً قوياً في جعل الإيقاعات ، والأوزان الشعرية ، مطبوعة وغير مطبوعة ، فإن الممبعدة ، وكان بالغا في معناه ، طرأ على السمع وهو إنك جداً في التأثير ، فإن كان متوسطاً أو معطافاً فز منه الطبع .

وأنت علم أن كثيراً من الأوزان العربية ، إذا قويت عليها الأشغال القارية ، كذا الشعر لا يسهل تأثيراتها مع تواترها ، ومع وجود الشرائط التي تذكرها بعد الوزن ، ولا سبب في ذلك غير العادة . فبذلك أن يكون كثيراً من مطبوع قد أوقفك ، فقد يتجهله الفايح لا اعتياده سراً ، ولذلك ما لا نجد جميع الإيقاعات التي سنذكرها . وجميع الأبراس التي ذكرناها مطبوعة ، وإن كانت عرضة للتطبع . ويكون السبب في ذلك ما ذكرناه .

وقد تقصير أهل الصناعة من الأجناس على أجناس ، ومن الإيقاعات على إيقاعات ، سنذكر تلك الإيقاعات ، ونشير إلى الوجه الذي سلكوه في تخريج تلك الإيقاعات . بقسمة لم ، ونقولك جميع ذلك .

- (١) تطبيع : تطبيع ، تطبيع كا . (٢) سحن : مطبوع كا .
- (٣) الحسية : الحسية بـ ، حـ ، دـ ، هـ . (٤) فأت : فأت ، فأت بـ ، هـ .
- (٥) لعدة : لعدة بـ ، لعدة بـ ، لعدة بـ ، لعدة بـ .
- (٦) مطبوع : مطبوع . (٧) معطاف : معطاف .
- (٨) كذا : كذا ، كذا ، كذا ، كذا ، كذا ، كذا ، كذا ، كذا .
- (٩) تطبيع : تطبيع ، تطبيع كا ، كا ، كا ، كا ، كا ، كا ، كا ، كا .

وأعلم أن في كل جنس من الإيقاع ما هو أصل ، ومعنى ، وما هو تغيير . ومن التغييرات ما يصنف فيخرج عن الطبع ، ومنها ما يخرج عن طبع النظم دون طبع النثر . وفي النظم يصحب تغيير المتواتر الحركات بالطن ، وتغيير التناقل بالتصنيف ، وإذا اجتمع ما كان وكان الوزن يحتمل أن يصفف كليهما بحركة ، أو يصفف بحريك الأولى منهما ، فإن الطبع النظمي يعيل إلى تحريك الثاني من الساكنين ، فإن الساكن الأول له منزل ومستراح ، فلا داعي له إلى تحريكه ، وأما الساكن الثاني فله كلمة ومؤونة ، فيسبل إلى تحريكه ، فيكون المطبوع تحريك الثاني ، أعني المطبوع النظمي ، وأما المطبوع النثري فهو شيء آخر .

وتصنيف صفة النثري هو : بالبناء قارة ، كما أن طبعاً برك قارة ، وسواء طبعه أو جمدها ملاصقة الأولى ، وحيث السكون الأول . أو أو جمدها بعد .

وأما النظم فيس طبع الترك فقط ، بل يكون عند الطبع ما ما سراً وتكتفينا تنبهاً ساكناً . ومنك إذا قلت

ن ن ن ن ن  
أخرجت في النظم إلى تطبيع سبعة من الحروف . فإن حاذقها لإيقاع السانج فعلت أربع قارات فقط .

- (١) نثري : نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري .
- (٢) نثري : نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري .
- (٣) نثري : نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري .
- (٤) نثري : نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري .
- (٥) نثري : نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري .
- (٦) نثري : نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري .
- (٧) نثري : نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري .
- (٨) نثري : نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري .
- (٩) نثري : نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري .
- (١٠) نثري : نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري .
- (١١) نثري : نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري .
- (١٢) نثري : نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري ، نثري .

٩٠٠٠٠٠  
[ ١٨٠ ]



ولو وزن بلاجه :

متقابل [ ٥٥٠٠٥٥٥ ] = - - - - -

فلا يصلح ببله فيه :

متقابل [ ٥٥٠٥٥٥٥ ] = - - - - -

لأن ذلك الوزن معد نحو الزكاة .

وبالحق أن يقال : إن الأصل في الخفاف وأثر الحركات والفترات، والمطوى فرع.

وإذا كان وأثر الحركات أصلاً قبل بطيماً ما ، حتى كان مثلاً :

تتتن [ ٥٥٥٥٥٥ ] = - - - - -

أرج حركات أصلاً . ببله ب :

تتن تن [ ٥٥٠٥٥ ] = - - - - -

فإن حفظ هذا التبدل على وزنه مستمراً عليه كان مطبوعاً في القروفي اللفظ . فإن

ببل مرة ب :

تتن تن [ ٥٥٠٥٥ ] = - - - - -

ومرة ب :

تن تن [ ٥٥٥٥٥ ] = - - - - -

كان مطبوعاً في القرو السالحي . ولم يكن مطبوعاً في اللفظ لما ينطق اللسان فيه من الاستفال عن وزن إلى وزن في التعبير .

- (١) موزون : موزون ، ج ، ط ، ل .
- (٢) موزون : موزون ، ج ، ط ، ل .
- (٣) موزون : موزون ، ج ، ط ، ل .
- (٤) موزون : موزون ، ج ، ط ، ل .
- (٥) موزون : موزون ، ج ، ط ، ل .
- (٦) موزون : موزون ، ج ، ط ، ل .
- (٧) موزون : موزون ، ج ، ط ، ل .
- (٨) موزون : موزون ، ج ، ط ، ل .
- (٩) موزون : موزون ، ج ، ط ، ل .
- (١٠) موزون : موزون ، ج ، ط ، ل .
- (١١) موزون : موزون ، ج ، ط ، ل .
- (١٢) موزون : موزون ، ج ، ط ، ل .
- (١٣) موزون : موزون ، ج ، ط ، ل .
- (١٤) موزون : موزون ، ج ، ط ، ل .
- (١٥) موزون : موزون ، ج ، ط ، ل .

وإذا شئت أن تحرف الخلاف بين المطبوع هراء، والمطبوع لفظاً فامل أنك تقول:

تتن تن [ ٥٥٠٥٥٥ ] = - - - - -

فإن ببله بأصله وهو : تتتن [ ٥٥٥٥٥٥ ] = - - - - -

وإن أوقفت مع تلفظك ب « تن تن » بأرج فترات على « تن تن » كان مطبوعاً.

واعلم الآن : أن الإيقاع على قسمين : أحدهما الموصل - ونقوم بيسره المخرج - وهو أن تتوالي فتراته على أوزنة متساوية ؛ والثاني المنفصل وهو الذي لا يكون كذلك ؛ بل تكون عدة فترات منه ، منفصلة عن عدة أخرى ، وذلك الاتصال لا حالة يزمان ، ويسمى ذلك الزمان فاصلة . والفاصلة زمان يده بعد زمان تسنعه الفقرة - لو أقصر عليه وحده لكان اتصال لا انفصال - وهو الزمان الذي كان بين الفترات المنفصلة على المنفصلة . وبها كانت متصلة ، وأنه إن لم يكن زمان تنقطع به فقرة عن فقرة ثانية ؛ لم يكن أن يكون الإيقاع موصلاً . متشابه الفترات .

ومن الناس من يريف لموصل . ومنهم من لا يريفه ، ولكنه يخرج عن أن يسمى الإيقاع :

ثم جمع الألفاظ القديمة - التمرورية والفارسية - مبنية على الإيقاع الموصل ، لما في ذلك من الاستواء وتعديل حال النفس ، ولأن الموصل أصل لكل إيقاع منفصل

- (١) موزون : موزون ، ج ، ط ، ل .
- (٢) موزون : موزون ، ج ، ط ، ل .
- (٣) موزون : موزون ، ج ، ط ، ل .
- (٤) موزون : موزون ، ج ، ط ، ل .
- (٥) موزون : موزون ، ج ، ط ، ل .
- (٦) موزون : موزون ، ج ، ط ، ل .
- (٧) موزون : موزون ، ج ، ط ، ل .
- (٨) موزون : موزون ، ج ، ط ، ل .
- (٩) موزون : موزون ، ج ، ط ، ل .
- (١٠) موزون : موزون ، ج ، ط ، ل .
- (١١) موزون : موزون ، ج ، ط ، ل .
- (١٢) موزون : موزون ، ج ، ط ، ل .
- (١٣) موزون : موزون ، ج ، ط ، ل .
- (١٤) موزون : موزون ، ج ، ط ، ل .
- (١٥) موزون : موزون ، ج ، ط ، ل .

بالطبي ، فإذا جئنا نحن عليه أمكن أن يضمن ذلك نحن جميع الإيقاعات المقسمة — على أنها تغييرات لذلك الأصل ، فلهذا السبب ما وقع إليه الميل من القوس .

واعلم أن القادة قد تقرر وقد تطول ، ولا عالة أن الأمرين حدا ، وفي الحدود مطبوعا . فالطبع من القواعد أن يكون مساويا لأخرى أربعة ذلك الإيقاع ، ألا يكون أمخرمه ، لأن ذلك الزمان يكون قد تمثل في الذهن واحدا ، وصار ملتظا إليه عنده ، فإذا قسم أودم استثمار قصصا .

وأما طوله فيجب أن لا يحاوز به المبلغ الذي يستحفظ معه خيال النظام الأول استحضانا بيا .

وقد يستقرون القادة في بعض المواضع ، على النحو الذي يرسلون القتر أيضا على ما علمت . فهذا هو القاسية .

وما يقع بين قاسية وقاسية من عدة قترات ليس : دورا ، وقترات الدور تسمى أرجلا .

وأنت علم أن كل قاسية تفصل عدة نظم ، ولو لم يكن هكذا ، بل كانت القاسية تتبع كل قرة ، تكون الإيقاع متشابه القتر ، وكان موصلا لا منفصلا .

وإذا قدما لك هذا الأصل ، فنعم عليك أصناف الموصل والمفصل .

- (١) القسمة : المستخرج ، جاء ، له ، القسمة لك
- (٢) قبة : ربع هـ
- (٣) جازل : جازل : يستخرج : يستحفظه ج .
- (٤) القسمة : قسمة هـ
- (٥) أرجلا : أرجلا
- (٦) القسمة : قسمة هـ
- (٧) مثله : مثله : مثله هـ

## الفصل الثالث

### في عدة أصناف الموصل والمفصل

من الناس من قسم الإيقاع الموصل أربعة أقسام — بحسب الأربعة :

الخفيفة ، وثقيلة الخفيف ، وخفيفة الثقيل ، والثقيلة . ولك أن تعلم ذلك وتعمل به . لكن الكلام الحق في هذا هو : أن قوة جميع تلك الأصناف قوة واحدة ، فإن الخفيف في قوة مضعف الثقال ، والثقال في قوة مضعف الخفيف — أضحى أن يقوم كل منها مقام الآخر — ، فتكون الخفيفات تضعيفات الثقال ، والثقال مطبوعات الخفيف . فاعلم هذا في حال الموصل .

وأما المفصل : فإذا أن يفصل ما يشتمل في داخله على زمانين زمانين ، وإذا أن يفصل إلى أكثر من ذلك ، لأن تضعيفه زمانا زمانا بين قترتين قترتين هو التوصل بيه فيجب لا عالة أن يكون التفصيل أقله زمانين زمانين يكونان داخلين في الدور ، وزمان بينهما التفصل ، وهو التفصيل .

- (١) الفصل الثالث : ضرب ج ، سا ، ك ، سا ، ك هـ .
- (٢) في . . . والفصل : ساقطة من ك ، سا ، في قسمة بعض الناس بين الإيقاع إلى موصل ومفصل (د) || والفصل : والفصل له .
- (٣) الموصل : ج ، سا ، ك هـ .
- (٤) الخفيفة : ساقطة من ج ، سا ، ك هـ .
- (٥) هو : ساقطة من سا || الأضاف : الأضاد ك ، سا .
- (٦) أن : ساقطة من سا .
- (٧) يشتمل : يشتمل هـ || على زمانين : على ما بين ك .
- (٨) قترتين قترتين : قترتين دم || التوصل : الموصل ك .
- (٩) زمان : زمان ما سا .
- (١٠) القاسم : القاسمة هـ ، سا ، ك هـ .



١٠٢ جوامع علم الموسيقى

ويطبع في الفرع تنبيه على :

تتألف تتألف . [ ٠.٠٠٠.٠٠٠.٠٠٠ ] - - - - - . وتنبه على :

تتألف تتألف . [ ٠.٠٠٠.٠٠٠.٠٠٠ ] - - - - - .

وقد يمكن بمشاركته تغييرات تحقق الفاصلة أن ترد إلى مشاركة إجناس أخرى من الإقناع . فلما إذا ترك اختيار الفاصلة ، وجعلت على ما ينبغي ، أمكن أن يتغير إلى :

مضمون [ ٠.٠٠٠.٠٠٠.٠٠٠ ] - - - - -

و مضمون [ ٠.٠٠٠.٠٠٠.٠٠٠ ] - - - - -

و مضمون [ ٠.٠٠٠.٠٠٠.٠٠٠ ] - - - - -

و مضمون [ ٠.٠٠٠.٠٠٠.٠٠٠ ] - - - - -

١٠ والأزمة الأصلية لكل دور ثنائية .

هذه أقسام التتالي ، فيها : التتالي الخفيف ، ومنها التتالي ثقيل الخفيف ، ومنها التتالي الخفيف الثقيل ، ومنها التتالي الخفيف الثقيل .

ومن الإقناع الثقيل : الثاني ، وهو الذي أرحله ثلاثة ، فلا يخلو إما أن يكون متساوي أزمة ما بين الفقرات ، أو مختلفها .

(١) ويضع ، ويضع له ، ك : (٢-٣) : مائة مخرج ، دم ، ل ، هـ .

(٤) التتالي : التتالي ب .

(٥) مضمون : مضمون ب .

(٦) مضمون : مضمون ب .

(٧) مضمون : مضمون ب .

(٨) مضمون : مضمون ب .

(٩) مضمون : مضمون ب .

(١٠) مضمون : مضمون ب .

(١١) مضمون : مضمون ب .

(١٢) مضمون : مضمون ب .

(١٣) مضمون : مضمون ب .

(١٤) مضمون : مضمون ب .

١٠٣ المقالة الخامسة - الفصل الثالث

ولقد علم الكلام على التتالي المتساوي الأزمة وهو : إما أن يكون أزمة خفيفة ، وإما أن تكون ثقيلة ، والذي أزمته خفيفة فيل :

تتألف تتألف [ ٠.٠٠٠.٠٠٠.٠٠٠ ] - - - - -

دوربا طوي من فترة وسطى أو أخيرة في كل دور ، أو دور دون دور . وإذا طوي من الفترة الوسطى حتى صار :

تتألف تتألف [ ٠.٠٠٠.٠٠٠.٠٠٠ ] - - - - -

شبهه ثقيل خفيف التتالي لولا فاصلة ذلك ، وشبهه مضمون التتالي الثقيل مشابه جدا لولا الفاصلة التي لذلك . فلذا لم يورد فاصلة إلا الفاصلة المسطحة المدلول عليها بالترن الأخيرة - فهو من جملة المخرج المصنف . أمضى ثقيل المخرج - إذا تمثنت أزمة كل فترة من فقرات - وأزمته الأصلية ثلاثة .

ولما إذا كانت أزمته ثقيلة ، فلما أن تكون تتألف الخفيف على :

تتألف تتألف [ ٠.٠٠٠.٠٠٠.٠٠٠ ] - - - - -

وهو على « مضمون » وسكنة . أو « مضمون » . إن وجدت فاصلة خفيفة .

وقد تنبه إلى :

فأنت [ ٠.٠٠٠.٠٠٠.٠٠٠ ] - - - - - مرة وإلى :

فأنت [ ٠.٠٠٠.٠٠٠.٠٠٠ ] - - - - - أخرى بالخفيف .

(١) والتي : والتي ، دم ، ل ، هـ ، ك : (٢) : مختلف : مختلف ، دم .

(٣) تتألف : تتألف .

(٤) مضمون : مضمون ب .

(٥) الفترة الوسطى : فترة وسطى .

(٦) تتألف : تتألف .

(٧) تمثنت : تمثنت .

(٨) مضمون : مضمون ب .

(٩) مضمون : مضمون ب .

(١٠) مضمون : مضمون ب .

## ١٠٤ جوامع علم الموسيقى

إن أدخلت الفاصلة في التغير، ووفيت حفاها من الزمان، تنبر إلى :

مفصلان [ ٠/٠٠٠٠٠٠٠٠ = - - - - - ] وإلى :

ثلاث قمل [ ٠/٠٠٠٠٠٠٠٠ = - - - - - ] .

وإنما غير إلى « قمل قمل » رجع إلى ضرب من التالى ، ولهذا ما أحسنا الغرب

شديد المشاركة لذلك الغرب ، وأزمته الأصلية ثلاثة .

وإنما أن تكون خفاف الثقال على :

ثان ثان ثان [ ٠/٠٠٠٠٠٠٠٠ = - - - - - ] .

وأت علم أن المطبق جدا من تنبؤاته على الأصول الماضية - لا اعتبار الفاصلة - :

فأقل نغزل [ ٠/٠٠٠٠٠٠٠٠ = - - - - - ] .

وإن فاضته المطبوعة ما تساوى قراءته زمان إحدى القز ، لكن الطبيعة تبيل هناك

إلى التخصيف المستغنى جدا . كأنها ما دلت في نفس كسلا ، وبليت بأمر شاق من

تقدير أوزنة كثيرة متساوية ، من غير فقرات منبهة عليها . ففرغ في القاصلة إلى إيراد

القزات . كأنها تتدرك بذلك ، أصعب فيها ، فذلك يستعجب أن تقع فاضتها على حسنة

الصفة :

ثان ثان ثان [ ٠/٠٠٠٠٠٠٠٠ = - - - - - ]

وإذا ألقى يا التغير المطبوع ألقبت :

ثان ثان ثان [ ٠/٠٠٠٠٠٠٠٠ = - - - - - ]

على « فغان فغان » .

( ٢ ) مفصلان : مفصلان .

( ٥ ) الأصلية ثلاثة : ستة ما .

( ٩ ) قمل : قمل ب ، ج ، د ، هـ ، ز ، ح ، ط .

( ١٣ ) كأنها : كأنها د ، هـ ، ز ، ح ، ط .

( ١٥ ) ثين : ثين .

( ١٨ ) مفصلان : مفصلان لك ، مفصلان كا ، مفصلان ج .

## المقالة الخامسة - الفصل الثالث

١٠٥

وقد تغير على ما هو مطبوع في الفر السالنج على :

ثين ثين ثين [ ٠/٠٠٠٠٠٠٠٠ = - - - - - ] .

وإن وفيت القاصلة حفاها ، لم يذارق قمل خفيف الحج ، والأوزنة الأصلية لهذا

الإيضاح قسمة . ولا يبد أن تغير تنبؤات أخرى ، وأطبها ما يعطيه زان القاصلة

على المطبوع .

وإنما قمل الثلاثي فليجبر . فهذا هو أصناف الثلاثي المتساوى .

وإنما أصناف الثلاثي المتفاضل فلهذا أيضا ، بعد أن نزل أن المتفاضل هو الذى يكون

الزمانان المتفاضلان بنثراته الثلاثة أحدهما أعظم من الآخر . وفي ذلك ما هو قريب جدا

من الطبع ، ومنه ما هو أطبع .

والذى هو قريب من الطبع جدا فهو : أن يكون الزمان « مطبوع » بحيث يمكن أن يندفع

بناقر فيه قرة على وزن القرة التى زمانها أصغر ، وإنما صار هذا مطبوعا لأن الواحد في مثل

هذا الإيضاح ، وفى كل إيضاح ، هو أصغر ما فيه ، فذلك هو الذى يرسم عند الذهن واحدا .

وإن ألقى أن كان التالى ضعفه ، كان تقسيم ذلك التعليل عند الذهن واحدا ، صغيرا

مبينا لما فيه ، ومتحلا في الخيال بالقوة .

وإن لم يكن كذلك ، بل كان الكبير مثل ونصف الصغير لم يميل الخيال . ولا يرض

بالتخصيف تعرضا مستويا . والأحسن في الاستعمار الخيال تقدير الكبير بالصغير . على أن

حال النوبة الضعيفة ما تعلمه ، وعلم أن سائر النسب فاصرة على رتبته في روثق الاتفاق .

( ٢ ) ثين : ثين .

( ٧ ) المتفاضل : المتفاضل د ، هـ .

( ١١ ) « ثين » متبوع ، د ، هـ ، ز ، ح ، ط .

( ١٢ ) كل : هـ ، ج ، د ، هـ ، ز ، ح ، ط .

( ١٤ ) ماينا : ماينا ج ، د ، هـ ، ز ، ح ، ط .

( ١٥ ) يميل : يميل ما .

( ١٦ ) والأحسن : والأحسن ج ، د ، هـ ، ز ، ح ، ط .

( ١٧ ) رتبة : رتبة ب .

( ١١ )







## الفصل الرابع

الرباعيات ، والخماسيات ، والسادسات

وأما الرباعيات أيضا . فزما أن تكون متساوية الأربعة . وأما أن تكون غير متساوية . ولتقدم أولا ذكر المتساوية منها .

فأزمتها إما الخلف على :

تن تن .

تن تن [ - - - - / ٠.٠٠٠٠٠ ] . ونصن .

وقد يخرج منها بالخطي :

فأغل ونسول [ - - - - / ٠.٠٠٠٠٠ ] = - - - - / ٠.٠٠٠٠٠ = - - - - [ - - - - ]

١٠ وتكون الأحكام ما سلف لك ذكره .

وأما حال الخلف على :

تن تن تن تن [ - - - - / ٠.٠٠٠٠٠٠٠ ] = - - - - [ - - - - ] ،

وترجع إلى مشابهة تلك الأصناف مشابهة مرت . وإذا مدى بالرباعيات حال

الخلف قلت جدا .

١٠

وأما المتفاوتات منها ، فالذي يكون من ثلاثة أربعة متفاوتة ، كلها على بل تقل

جدا ، والذي يكون من زمانين متساويين وزمان غالف ، فزما أن يكون الزمانان

المتساويان أصغر من أو أكبرين .

(١) فصل الرابع : فصل ب ج د هـ ، ج د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ .

(٢) تن تن : تن تن ج د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ .

(٣) تن تن : تن تن ج د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ .

(٤) تن تن : تن تن ج د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ .

(٥) تن تن : تن تن ج د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ .

وليكونا أولا أصغر من ، وليكونا مقربين ، وليفرضا خفيفين ، والبطيل ثقيل

الخفيف على :

تن تن [ - - - - / ٠.٠٠٠٠٠ ] = - - - - [ - - - - ]

فيكون في قوة تغير بعض ما مضى . وأزمت الأضدية نحمة .

وليكن الطويل خفيف الثقيل على :

تن تن [ - - - - / ٠.٠٠٠٠٠ ] = - - - - [ - - - - ]

فيكون تغيره الطبيعي على :

متفان [ - - - - / ٠.٠٠٠٠٠ ] = - - - - [ - - - - ]

وأزمت الأضدية سعة . ونعلم أنه في قوة تغير بعض ما مضى .

وليكن زمان الطويل ثقيل ، فيكون على :

تن تن تن تن [ - - - - / ٠.٠٠٠٠٠٠٠ ] = - - - - [ - - - - ]

ويكون تغيره الطبيعي على :

فعل فعل [ - - - - / ٠.٠٠٠٠٠٠٠ ] = - - - - [ - - - - ]

فلا يكون فيه فعل صفة ليست في العنوف المضافة .

ثم ليكن الأصغر ان ثقيل الخفيف . وطويل خفيف الثقيل على :

تن تن تن تن [ - - - - / ٠.٠٠٠٠٠٠٠ ] = - - - - [ - - - - ]

فيكون أزمتة تسعة ، وقد فقد شرط الطبع .

(١) وطويل : فتغير ك د هـ ، ك د هـ .

(٢) تن تن : تن تن ج د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ .

(٣) تن تن : تن تن ج د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ .

(٤) تن تن : تن تن ج د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ .

(٥) وطويل : وطويل ج د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ .

(٦) تن تن : تن تن ج د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ ، ك د هـ .

وليكن طوله الثقيل على :

$$[ \begin{smallmatrix} \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \\ \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \end{smallmatrix} ] = - - - / ٠.٠٠٠.٠٠٠.٠٠٠$$

فالمسند لحرقه بالخارج يساويه .

ثم ليكن الأصغر من خفيف الثقيل ، فيكون طوله الثقيل لا عالة على :

$$[ \begin{smallmatrix} \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \\ \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \end{smallmatrix} ] = - - - / ٠.٠٠٠.٠٠٠.٠٠٠$$

وهو طويل ثقيل جداً فلا يمدن في الإقلاع .

والآن فنطلب الزمانين الأصغر من مؤخرين ، ويكون من خفيفهما على الوجه

الأول :

$$[ \begin{smallmatrix} \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \\ \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \end{smallmatrix} ] = - - - / ٠.٠٠٠.٠٠٠$$
 وهو : فاعطين

١٠

وهو من جملة ما مضى . وعلى الوجه الثاني :

$$[ \begin{smallmatrix} \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \\ \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \end{smallmatrix} ] = - - - / ٠.٠٠٠.٠٠٠$$

وهو عادم لشرط الطبع . وعلى الوجه الثالث :

$$[ \begin{smallmatrix} \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \\ \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \end{smallmatrix} ] = - - - / ٠.٠٠٠.٠٠٠$$

ويعود إلى :

١٥

$$[ \begin{smallmatrix} \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \\ \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \end{smallmatrix} ] = - - - / ٠.٠٠٠.٠٠٠$$

(٢) ثم ليكن مؤخرين ، فيكون من خفيفهما على الوجه الأول :

$$[ \begin{smallmatrix} \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \\ \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \end{smallmatrix} ] = - - - / ٠.٠٠٠.٠٠٠$$

(٣) ثم ليكن مؤخرين ، فيكون من خفيفهما على الوجه الثاني :

$$[ \begin{smallmatrix} \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \\ \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \end{smallmatrix} ] = - - - / ٠.٠٠٠.٠٠٠$$

(٤) ثم ليكن مؤخرين ، فيكون من خفيفهما على الوجه الثالث :

$$[ \begin{smallmatrix} \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \\ \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \end{smallmatrix} ] = - - - / ٠.٠٠٠.٠٠٠$$

(٥) ثم ليكن مؤخرين ، فيكون من خفيفهما على الوجه الأول :

$$[ \begin{smallmatrix} \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \\ \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \end{smallmatrix} ] = - - - / ٠.٠٠٠.٠٠٠$$

(٦) ثم ليكن مؤخرين ، فيكون من خفيفهما على الوجه الثاني :

$$[ \begin{smallmatrix} \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \\ \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \end{smallmatrix} ] = - - - / ٠.٠٠٠.٠٠٠$$

(٧) ثم ليكن مؤخرين ، فيكون من خفيفهما على الوجه الثالث :

$$[ \begin{smallmatrix} \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \\ \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \end{smallmatrix} ] = - - - / ٠.٠٠٠.٠٠٠$$

(٨) ثم ليكن مؤخرين ، فيكون من خفيفهما على الوجه الأول :

$$[ \begin{smallmatrix} \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \\ \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \end{smallmatrix} ] = - - - / ٠.٠٠٠.٠٠٠$$

وليكن الزمانان ثقيل الخفيف ، فيكون على الوجه الأول :

$$[ \begin{smallmatrix} \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \\ \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \end{smallmatrix} ] = - - - / ٠.٠٠٠.٠٠٠.٠٠٠$$

فتكون أزمته الأصلية تسعة . وهو عادم لشرط الطبع . وعلى الوجه الثاني :

$$[ \begin{smallmatrix} \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \\ \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \end{smallmatrix} ] = - - - / ٠.٠٠٠.٠٠٠.٠٠٠$$

وهو يساوي - إذا غير التغير الطبيعي - مناقضة المخرج . وهو تقبيل إذا لم يمتد .

به ذلك لغيره .

ثم ليكن الزمانان المتساويان طويلين ، وليتسا حقي يكون الأول على :

$$[ \begin{smallmatrix} \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \\ \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \end{smallmatrix} ] = - - - / ٠.٠٠٠.٠٠٠$$

وقد علمت أنه في قوة ثقيل بطى الثلاثي ، والثاني :

$$[ \begin{smallmatrix} \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \\ \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \end{smallmatrix} ] = - - - / ٠.٠٠٠.٠٠٠$$

وهو عادم لكامل شرط الطبع . لكنه يعود إلى :

$$[ \begin{smallmatrix} \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \\ \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \end{smallmatrix} ] = - - - / ٠.٠٠٠.٠٠٠$$

وأزمته ثمانية ، وإذا جاوز بهذا ثقلي .

ثم نطلب ذلك حتى يكون الأول :

$$[ \begin{smallmatrix} \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \\ \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \end{smallmatrix} ] = - - - / ٠.٠٠٠.٠٠٠$$

فيكون على قوة :

$$[ \begin{smallmatrix} \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \\ \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \end{smallmatrix} ] = - - - / ٠.٠٠٠.٠٠٠$$

فالمسند لحرقه بالخارج يساويه .

(٢) ثم ليكن مؤخرين ، فيكون من خفيفهما على الوجه الأول :

$$[ \begin{smallmatrix} \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \\ \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \end{smallmatrix} ] = - - - / ٠.٠٠٠.٠٠٠$$

(٣) ثم ليكن مؤخرين ، فيكون من خفيفهما على الوجه الثاني :

$$[ \begin{smallmatrix} \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \\ \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \end{smallmatrix} ] = - - - / ٠.٠٠٠.٠٠٠$$

(٤) ثم ليكن مؤخرين ، فيكون من خفيفهما على الوجه الثالث :

$$[ \begin{smallmatrix} \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \\ \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \end{smallmatrix} ] = - - - / ٠.٠٠٠.٠٠٠$$

(٥) ثم ليكن مؤخرين ، فيكون من خفيفهما على الوجه الأول :

$$[ \begin{smallmatrix} \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \\ \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \end{smallmatrix} ] = - - - / ٠.٠٠٠.٠٠٠$$

(٦) ثم ليكن مؤخرين ، فيكون من خفيفهما على الوجه الثاني :

$$[ \begin{smallmatrix} \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \\ \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \end{smallmatrix} ] = - - - / ٠.٠٠٠.٠٠٠$$

(٧) ثم ليكن مؤخرين ، فيكون من خفيفهما على الوجه الثالث :

$$[ \begin{smallmatrix} \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \\ \text{ب} & \text{ب} & \text{ب} \end{smallmatrix} ] = - - - / ٠.٠٠٠.٠٠٠$$





## جوامع علم الموسيقى ١٢٠

أو أنخف من شديد الثقل ويسمى الماخوري على :

$$\text{فعلون} [ \text{٠.٠٠.٠٠} = \text{١} ]$$

فهذه عندما هي الإيقاعات المفضلة المستعملة .

ولتكلم الآن على الإيقاع المركب نقول : إن الإيقاع منه ثنائي، ومنه فوقي.

فأما الثاني فهو : الذي من دورين مختلفين ، ليس من جملة دورين يجمع بينهما دور

على ما علمت .

والثالثي : ما يتكبد ما هو فوق دورين ، ولا يخلو إما أن يكون الدوران أو الثلاثة

الأدوار - مثلاً - من حيث الخطة والنقل من جنتين مختلفين ، أو من جنس واحد .

وإن كان من جنس واحد عال ، وإما أن يكون من حيث التناوب واللازمة والرابطة .

وغير ذلك من جنس واحد أو مختلفين . والأصل النكي لما يتكبد من الإيقاع - الداخل

في جنس واحد من النقل والخطة - تركيباً ليس على قوة التكرار ، أن يكون أصل الأمر

فيه دورين - التغيير لاحق لإياه على جهة يمكن بها أن ينقسم جملة المركب إلى اثنين اثنين

متساويين ، إما في أول التركيب . وإما في تقسيم التركيب .

والأفضل أنقل بعد أن يكون هناك شرط بين الأدوار . وإن كانت من أجناس

مختلفة ، وذلك الشرط أن يكون بين زمانين الدورين نسبة المساواة أو الأضغاف أو الزائد

جزئياً . وبإضافة وقت كل إيقاع مركب تركيباً متفقاً ، فشرط بسيطه أن يكوناً إما في الكيفية

فعل احتمال النسبة المذكورة ، وإما في الكمية فعل إحدى النسب المذكورة .

(١) تراخف : وهو أخف باج ، جاء له ، وأخف س .

(٢) عدم : ساقطة من له ، عند ك . (٤) فوقي : فوقيح . د .

(٥) هو : ساقطة من ك .

(٦) حال : ساقطة من له .

(٧) مختلفين : زائد من : مختلفين : ساقطة من ك .

(٨) تن : ساقطة من له . (٩) زمان : إلهام له ، ك .

(١٠) الزائد : الزائدة ، جاء ، ك .

## المقالة الخامسة - الفصل الرابع ١٢١

ومثال هذه النسبة أن الإيقاع الذي يحجره على :

$$\begin{array}{ccccccc} \text{فعلون} & \text{مفاعيل} & \text{فعلون} & \text{مفاعيل} & \text{فعلون} & \text{مفاعيل} & \text{فعلون} \\ \text{[ } & \text{---} & \text{---} & \text{---} & \text{---} & \text{---} & \text{---} \\ \text{0.00.00} & \text{0.00.00} & \text{0.00.00} & \text{0.00.00} & \text{0.00.00} & \text{0.00.00} & \text{0.00.00} \end{array}$$

ينقسم إلى :

$$\begin{array}{ccccccc} \text{فعلون} & \text{فعلون} & \text{فعلون} & \text{فعلون} & \text{فعلون} & \text{فعلون} & \text{فعلون} \\ \text{[ } & \text{---} & \text{---} & \text{---} & \text{---} & \text{---} & \text{---} \\ \text{0.00.00} & \text{0.00.00} & \text{0.00.00} & \text{0.00.00} & \text{0.00.00} & \text{0.00.00} & \text{0.00.00} \end{array}$$

وهذا إما احتمال النسبة المذكورة بعد تقسيم التركيب . ومثال آخر لهذا :

$$\begin{array}{ccccccc} \text{فعلون} & \text{مفاعيل} & \text{فعلون} & \text{مفاعيل} & \text{فعلون} & \text{مفاعيل} & \text{فعلون} \\ \text{[ } & \text{---} & \text{---} & \text{---} & \text{---} & \text{---} & \text{---} \\ \text{0.00.00} & \text{0.00.00} & \text{0.00.00} & \text{0.00.00} & \text{0.00.00} & \text{0.00.00} & \text{0.00.00} \end{array}$$

وهذا من الثلاثي ، وينقسم إلى :

$$\begin{array}{ccccccc} \text{فعلون} & \text{فعلون} & \text{فعلون} & \text{فعلون} & \text{فعلون} & \text{فعلون} & \text{فعلون} \\ \text{[ } & \text{---} & \text{---} & \text{---} & \text{---} & \text{---} & \text{---} \\ \text{0.00.00} & \text{0.00.00} & \text{0.00.00} & \text{0.00.00} & \text{0.00.00} & \text{0.00.00} & \text{0.00.00} \end{array}$$

وقد تجد ما هو على غير هذه الجملة وهو متفق ، مثال تركيبك .

$$\text{تن} [ \text{---} = \text{0.00} ] \text{ تن} [ \text{---} = \text{0.00} ] \text{ تن} [ \text{---} = \text{0.00} ]$$

(١) مفاعيل : + فعلون مفاعيلح ، د ، ب .

(٢) ينقسم : منقسم له .

(٣) فعلون : (١٠) ، فعلون باج ، ج .

(٤) مفاعيل : مفاعيلح ، مفاعيلح .

(٥) فعلون : فعلون له ، مفاعيلح .

(٦) تن : تن له ، سا ، ل .

(٧) تن : تن له ، سا ، ل .

وهذا يثبت منه :

مفاعلات

مفاعلات

[ ٠٠.٥٥.٥٥ ٠٠.٥٥.٥٥ ]

وهو يثبت منطقاً ، لكنه تركيب دعري أدنى إلى دور من متغيرات القتال على ما علمت ، فهذا دور واحد بالخطبة لا تركيب فيه .

وأما الإقاعات المختلطة الأجناس فتربطها موحش ، إلا أن تكون تغيراتها الطبيعية تبعدها إلى مشاركة بعض في الجنس . وإن رغب بالوحشة ، أو اختير ما أفضل به التغير العمل المذكور ، فالشرط أن تكون النسبة في الكمية على ما قيل .

فيكون ما أوردناه كافياً في الإقاعات البسيطة والمركبة ، فتستكمل الآن في الشعر . وهو كلام موثق ، أو كلام إقاعي .

## الفصل الخامس

### الشعر وأوزانه

الشعر كلام غليظ ، مؤلف من أقوال ذات إقاعات متفقة ، متساوية ، متكررة على وزنها ، متشابهة حروف الخواص ، "الكلام" حسن أول الشعر ، يسميه وغيره مثل الخطابة وأجمل وسائر ما يشبهها ، وقولنا : "من ألقاظ غلبة" ، فصل بينه وبين الألقاظ

- (٥) متغيرات : سموت ب د ج ، د ، ك ، ل ، جوت ر ه .
- (٦) هذا : ضاب .
- (٧) تميزت : قرأنا ك (٨) جيد : هناك ، ك .
- (١٠) أوردته : أورد ك و أورد ر ه ، د ، ك ، ل ، جوت ر ه .
- (١٢) القلح الخامس : حسن ب ، ج ، د ، ك ، ل ، جوت ر ه .
- (١٣) الشعر وزناؤه : قد سمع . حر ك ، د ، ك و د ، ك من شعره . كلام موثق أو إقاعي ل .
- (١٦) وقولنا : وقولنا ج : غلبة : غلبة ما ، ك .

الرائية ، والتصديقية التصويرية ، على ما عرفت في دناعة أخرى ، وقولنا : "ذوات ، إقاعات متفقة" ليكون فقا بينه وبين الشعر ، وقولنا : "متكررة" ليكون فقا بين 'الصراع والبيت ، وقولنا : "متساوية" ليكون فقا بين الشعر وبين نظم يؤخذ جزياء من جزئين مختلفين ، وقولنا : "متشابهة الخواص" ليكون فقا بين الملقى وغير الملقى - فلا يكاد يسمى عددا بالشعر ما ليس بملقى .

وأما النظر فيه من جهة ما هو كلام ونلفظ إلى التعري والسحري ، وأما النظر فيه من جهة ما هو غليظ ، فإن الملقى والنظم يحسب اختيارين ، وأما النظر من جهة الوزن والمثلل وظله وأسبابه ، فإن الملقى ، وأما من جهة الوزن الخاص عند بلاد دون بلاد - على حكم التجربة والامتحان - فإن العروض ، وأما النظر في الخواص ، فإن صاحب العلم بالتوقي .

وأما تعلم : أن الشعر كلام مؤلف من حروف . - - - وعن بالخروف كل ما يسمع بالصوت حتى الحركات - - -

والحروف كما علمت في موضع آخر - إما صامتة وإما معبرة ، والصامتة : هي التي يمكن أن يصوت بها مبتدئة - وهي الواقعة في أطراف أوزان القوافي - والمعبرة : هي الحروف التي تأتي بعد وقوع حروف الأوزان لتأخر الأوزان التي تتوحد ، على ما علمت .

وعلمت أنها إما منصورة - أي حركات - ، وإما معبرة - وهي ثلثات - . ولا يمكن أن يتبدل إلا بالمنصورة ولا بالمنصورة منها .

والحرف الصامت إذا صار بحيث يمكن أن يفتق به على لاصصال القيس . تسمى مقطعا ، وهو الحرف الصامت الذي يفتح الزمان الذي بينه وبين صامت آخر عليه بنجمة مسومة .

- (١) تقوية : أوردته . ذوات : ذوات ب د ، ك ، ج .
- (٢) جزئين : تجزئ .
- (٣) صحت : أوردته ب د ج ، ك ، ل ، جوت ر ه .
- (٤) أي الحركات : ساقطة من - (١٨) لا بالمنصورة : والمنصورة ج و لا بالمنصورة ما .
- (٥) يفتق : يفتقه .
- (٦) بنمة : نمة ك ، ل .

١٢٤ جوامع علم الموسيقى

فإن كان ذلك الزمان قصيرا حتى مقطعا مقصورا، وهو حرف مامت وحرف مصوت مقصور، وإن كان طويلا، حتى مقطعا ممدودا، وهو حرف مامت وحرف مصوت ممدود، أو ما هو في زمان دوران أقصر زمان، وهو صامت، ومصوت مقصور، وصامت، وهذه الأشياء قد عرفت قبل.

والقطع الممدود يسميه الهرويين: السب، والقصور إذا اقترنت به الممدود سموه: الوحد.

ونقول: لما كان الممدود كلاما متصلا، وجب أن يكون من جنس الإيقاع الذي يستمر على الاتصال من غير حاجة فيه إلى وقفت يقول به الزمان، فيجب أن يكون من الأزمنة الخفاف وقال الخفاف: وأما ما وراء ذلك من الأزمنة - وهي انتقال وخفائها -، فيحتاج أن ينقطع استكم وبسكت حتى يوق الحرف زمانه، وذلك خلاف المعتاد من الكلام.

فإذا التزمنا بآراء من حرف ينقطع بها أيضا أزمنة لا يحتاج أن ينقطع بها الصوت، وليس كلامه الآن في كون تلك الحروف متحركة أو ساكنة، فالتزمنا أنه إذا اجتمع ما كان، فالتزم عند التوقف إما في حكم مصوت، وإما في حكم الحرف وقد فوّت من الوقوف عن هذا، بل كلامنا فيمكن من حرف، ويراعى به نقل الزمان.

وإذا كان الأمر ثلثيه بهذه حجة، فهو إما من الخفاف، وإما من ثقافتا، وإما من مصغرات الثقاف تعميما يرد ما بين الحروف لمخارج إلى نسبة المذكورة، عن أن

(٣-٢) مقصور... مصوت: ساكنة من ك.

(٣) زمان: ساكنة من د، مقصور: مقصور د.

(٨) يجب أن يكون: يكون ك، ويكون أن يكون ك.

(١٢) ينقطع: ينقطع ج، ساكنة ك، ل، ساكنة هـ، مقصور د.

(١٤) الحرف: الحرف هـ.

(١٥) وقت: وقتب الحرف: الحروف ب، ساكنة د، هـ، ك، ل، هـ.

المقالة الخامسة - الفصل الخامس

١٢٥

يخيل في التقال إيقاع الأصل متصلا في الدهن فما كان من الشعر منظوما من أدوار خفاف، متادا متاخلا مثل:

مستطيل مستطيل.

ومقاطع مقاطع.

أو من تقال مضخمة تكرر مثل:

مقاطع مقاطع.

وسيل: فاعل فاعل.

وأما ذلك: لأن جسيمه شعر.

وأما أمر الطول والقصر في البيت الواحد، فيقول إلى حين الاختيار، وإلى عادات البلاد، فإن القصرين جدا - وبخصوصا في المقامات - ينشئ الشعر حامية عند كل واحد من الأركان - أي الأبيات -، ويخبر شيئا فخر في، وحرف لدوي.

واعلم - مع ما ذكرناه لك - أنه إن تكلف متكلف نظم شعرا، وجعل المتأمل في وزنه على سكاك مثل مقاطع تساهل، كان متزا، ولكنه يكون مما الخوف فيه عن عالة الكلام، وكما ذكرنا لك فيه فهو أفضل، وما قل فيه فهو أحسن.

(١) ينقطع: ينقطع ج، ساكنة ك، ل، هـ.

(٢) تكرر: تكرر د، هـ، ك، ل، هـ.

(٤) مقطع: مقطع ج، هـ، ك، ل، هـ.

(٧) مثل: مثل ج، هـ، ك، ل، هـ.

(١٠) تقصير: تقصير ج، هـ، ك، ل، هـ.

(١٢) تكرار: تكرار ج، هـ، ك، ل، هـ.

(١٣) سكاك: سكاك ج، هـ، ك، ل، هـ.

ب، هـ، ك، ل، هـ.













المقالة السادسة

## المقالة السادسة

### في تأليف الفن والآلات وأحوالها

#### الفصل الأول

##### تأليف الفن

- من أراد أن يؤلف فنا، فيجب أن يفرض - أولا - جماعة من الجماعات، إما ثامة، وإما ناقصة، محدودة التمدد، ويرتب فيه الجنس أو الأجناس التي تخصه. • سواء حفظ الجنس بماله، أو رأى أن يداخله بجنس آخر، كان يفصل بين طرفي الذي بالأدوية من جنس إلى جنس.
- ثم يفرض انتقالا مملوفا، ويجعل الانتقال إيقاعا مملوفا، من هجج مدوخل، أو إيقاع منفصل. فإذا فعل هذا، فقد ألف الفن.
- ثم يكون تناقوت بحسب تناقوت الأجناس، وتفاوت الانتقال. وتفاوت الإيقاع، فيعرض من ذلك أن يكون بعضها أشرف، وبعضها دونه.
- وأفضل الأجناس: القوية، ثم المكونة، ثم التأليفية.
- وأفضل الإيقاعات: في اختلاف القليلة القرات - مالا يطوى منه إلا قليل -، وفي كثيرة القرات أن يطوى أكثر. وفي المثال أن تصنف ويدخل فيها قرات التصور ونماذج والاشتهاد.

- (١) المقالة السادسة: طائفة هـ، انتقال: طائفة هـ، ل، وسم أنت الزمن الزمير هـ، + من الترميز ب؛ تنق: طائفة هـ، د، وسم أنت الزمن الزمير هـ، ل.
- (٢) نفس الأول: نفس ب، ج، د، وسم أنت الزمن الزمير هـ، ل.
- (٣) نفس الأول: نفس ب، ج، د، وسم أنت الزمن الزمير هـ، ل.
- (٤) نفس الأول: نفس ب، ج، د، وسم أنت الزمن الزمير هـ، ل.
- (٥) نفس الأول: نفس ب، ج، د، وسم أنت الزمن الزمير هـ، ل.
- (٦) نفس الأول: نفس ب، ج، د، وسم أنت الزمن الزمير هـ، ل.
- (٧) نفس الأول: نفس ب، ج، د، وسم أنت الزمن الزمير هـ، ل.
- (٨) نفس الأول: نفس ب، ج، د، وسم أنت الزمن الزمير هـ، ل.
- (٩) نفس الأول: نفس ب، ج، د، وسم أنت الزمن الزمير هـ، ل.
- (١٠) نفس الأول: نفس ب، ج، د، وسم أنت الزمن الزمير هـ، ل.





والشهور المتداول المقدم عند الجمهور هو : الربط ، وإن كان شئ أشرف منه فهو غير معارف بين الصانع جمدا ، فيجب أن تتكرر على أصوله ، ونسب مصانته ، ويكون لغيره أن يشهد فينبغي الكلام منه إلى سائر الآلات ، إذا عرف الأصول فنقول :

٩. إن المود قد قسم طويل ما بين مشغله وألف ملاقيه على الرخ من جهة الملاوي ، وشده عليه الدستان الأسفل ، وهو الدستان المنسوب إلى الخنصر ، فيكون بين مطلقه وبين شغره الذي بالأزمية . ثم قسم طوله ، وأحد ثلثه الطول إلى الألف ، وشده عليه دستان السبابة ، فيكون بين مطلقه وبين السبابة . ثم قسم ما بين سبافته إلى الماشط على طينتي آخر ، وشده عليه دستان الخنصر . فدخل من مطلقه إلى سبافته طينتي . ومن سبافته إلى خنصره طينتي آخر ، وحصل بين خنصره وخنصره زيادة — وذلك جنس طينتي .

١٠. وأيضاً قسم ما بين الخنصر والماشط ثمانية أقسام . وزيد واحد منها على الخنصر ، وشده عليه دستان الوسطي القديم القارسي . فكان ما بين هذا الدستان والخنصر ففافة الطينتي ، وبقى بينه وبين السبابة الطينتي .

١٥. ثم جده الماخرون ، وشدها الوسطي دستاناً آخرى قريب من الوسط بين السبابة وبين السبابة وبين الخنصر ، ففهم من بدله قتيلا . ومنهم من يزعم قتيلا ، فيخرج من ذلك الخنصر عتقة ، لكنهم ليسوا بيزيد في زمانها للثبوت فيه . والأقرب من ذلك ، أن تكون السبابة من تلك الوسطى على نسبة الزائد جزء من اثني عشر والوسطى من الخنصر على نسبة الزائد جزءا من أحد عشر تقريبا — لا بالحقيقة — لأنه يخرج حينئذ على نسبة : ١٢٨ هـ إلى ١١٧ هـ ، فيكون على أوليف بعض الأجناس المذكورة .

- (١) الربط : مود هـ .
- (٢) غير مدقق من ما .
- (٣) عليه : جهات : كما . وهو الدستان : مدقق من مدقق هـ .
- (٤) السبابة : ثم . وهو : مود هـ . مود هـ . مود هـ . مود هـ .
- (٥) الخنصر : الخنصر : ك .
- (٦) مود هـ : مود هـ .
- (٧) مود هـ : مود هـ .
- (٨) مود هـ : مود هـ .
- (٩) مود هـ : مود هـ .
- (١٠) مود هـ : مود هـ .
- (١١) مود هـ : مود هـ .
- (١٢) مود هـ : مود هـ .
- (١٣) مود هـ : مود هـ .

ثم إنهم شملوا فوق السبابة دستاناً آخرى الطينتي من هذا الدستان المشدود للوسطي ، يكون كالخشب له ، ليتوخذ أجهاده من الوتر الثالث .

ثم إنهم شملوا فوق ذلك دستاناً يظهـر أكثرهم أنه كالخشب للوسطي القديمة ، وليس كذلك ، بل هو من هذه الوسطي الحديثة ، المعروفة بالزلية ، على نسبة مثل وسبع . فلهذه هي دساتين المود .

وأما قسوتهم المشهورة للربط : فإن يحصلوا نقطة مطلق كل وتر سائل مساوية لخنصر الوتر الذي فوقه ، حتى يقدم بدل ثلاثة أرباعه ، ويوجد حينئذ في الربط من التثـم أربعة أضاف الذي بالأزمية .

وقد كان يشده عليه وتر خامس ، يستخرج من سبافته وخنصره طينتيان ، لنسبة التثـم بالكل مرتين . مكان يتصل هناك بقية . فهجر ذلك ، وساروا إذا احتاجوا إلى ذلك ، تزلوا تحت خنصر الوتر بأصبعين — تزلوا بفصل طينتين — ويكون تحت خنصر الوتر بالقوة نقطة حادة ، ونقطة أحد . وقد يسمى المود قسوتات أخرى .

واعلم أنه قد يمرض من تركيب الدساتين على هذه النسب المذكورة ، ومن استعمال هذه التسوية المذكورة ، أن لا يتجاوز المعلوم والمستخرج ، والسبب في ذلك أحد أمرين : أحدهما في وضع الآلة ، والثاني في حال الأوتار .

أما الذي في وضع الآلة : فلا أن الماشط إذا كان مرتفعا ، أو الألف ، حتى صار ذلك سبباً لتأخر وضع الوتر عن وجه الآلة . فإذا قبض الوتر إلى دستان الدستان حتى يلتصق

- (١) هذه : هـ : هـ : ك .
- (٢) مطلق : المطلق .
- (٣) مكان : مكان .
- (٤) الوتر : الوتر .
- (٥) مود هـ : مود هـ .
- (٦) مود هـ : مود هـ .
- (٧) مود هـ : مود هـ .
- (٨) مود هـ : مود هـ .
- (٩) مود هـ : مود هـ .
- (١٠) مود هـ : مود هـ .
- (١١) مود هـ : مود هـ .
- (١٢) مود هـ : مود هـ .
- (١٣) مود هـ : مود هـ .
- (١٤) مود هـ : مود هـ .
- (١٥) مود هـ : مود هـ .
- (١٦) مود هـ : مود هـ .
- (١٧) مود هـ : مود هـ .

بوجه الآلة ، احتاج ضرورة أن يحدد ، والسبب في ذلك : أنه قد كان قبل خطأ مستقيا واحدا ، ولأن زبرد أن يصير خطين يجريان بالخط الأول - لو تمت بثلث - ، وكل ضلعين مجوعين من الثلث أطول من الثالث ، ولأن بطول الوتر إلا بفصل تمدد ، والتحديد يعتبر الطبقة إلى الحدة .

- وأما السبب الذي في الوتر ، فهو أن الوتر بما اختلفت أجزأؤه في الغلظ ، والدة ، واللين ، والغلاية . فلم تكن نسبة أجزأؤه واحدة ، فلا يؤيد التعم على نسبها ، وهذا سبب غريب من جملة الآلات . وليس من جملة الأمور الضرورية .

فمن أراد أن يسوي المسانين تسوية - إذا ركبا عليها - تسالم المعلوم والمذموم ، فوما أن يكون حذفاً بالسمع ، فبعله السمع على سداد المسانين ، وما أن لا يكون حذفاً في ذلك ، بل يكون عتاجاً إلى الحيلة .

فإن كان كذلك ، فحينئذ يلقى على المدود ثلاثة أوتار ، من جنس واحد ، متساوية الغلظ ، ويمزق أحد الأوتار حذفاً لطيفاً - مقدار ما يسمع من قسوت - ويصمله أرض ما يكون ، ليسمع صوته أثقل ما يكون - بعد وضح - . ثم يسوي [الوتر] الثالث تسوية حذفة ، حتى يجعل منها نغمة هي صيغة النغمة الأولى ، ثم يجعل حذفة لطيفة حصة الغلظ ، ليس ارتفاعها ارتفاعاً يسيل الوتر إلى فوق إضافة مؤثرة تحدث فيه تمديداً ، بل لا يزال يترك الخطاة إلى جانب الملاوي ، حتى يسمع من أحد الوترين الأولين - من الجزء الذي عند الملاوي - صيغة الوتر الثالث ، بحيث وجدها ، شديدته دستان الخنصر .

- (١) قد ساقطت من ... (٢) كنت : اللين .
- (٣) غلظ : سلق ، وهو ... (٤) سلق : سلق ، وهو ...
- (٥) سبب : سبب ، وهو ... (٦) سبب : سبب ، وهو ...
- (٧) سبب : سبب ، وهو ... (٨) سبب : سبب ، وهو ...
- (٩) سبب : سبب ، وهو ... (١٠) سبب : سبب ، وهو ...
- (١١) سبب : سبب ، وهو ... (١٢) سبب : سبب ، وهو ...
- (١٣) سبب : سبب ، وهو ... (١٤) سبب : سبب ، وهو ...
- (١٥) سبب : سبب ، وهو ... (١٦) سبب : سبب ، وهو ...

ثم يسوي الأوتار الثلاثة على التسوية المشهورة بحيث يكون كل معلق مساوياً لخنصر الذي فوقه .

ثم يطلب صيغة الوتر الأعلى عند الألف ، من الوتر الأسفل ، بحيث وجد شد عليه دستان السبابة .

- ثم يقضى على سبابة الأعلى وطلب صيغته في الأسفل : بحيث حصل شد عليه .
- دستان البنصر .

ثم يضع إصبعه على خنصر الأسفل وطلب إيجاحه من الوتر الأعلى ، بحيث حصل شد عليه دستان وسطى القوس .

ثم يشد دستاناً بالقرب من وسط ما بين السبابة والخنصر ، يكون دستان وسطى زائل . ويضع عليه الإصبع من أسفل وطلب إيجاحه من الأعلى ، بحيث وقعت فيهالك دستان عجنة .

ثم يطلب كذلك إيجاحه من وسطى القوس . ويترك عليه بحريه من ربح ما بينها وبين الخنصر المشدود أولاً ، ويشد عليه رأس المسانين .

فهذا هو وجه شد المسانين . وأما نسب المسانين بعضها إلى بعض ، فيجب أن نضع لها لوماً جامعاً (الشكل ١) .

- (١) يسوي : يسوي ، وهو ... (٢) يسوي : يسوي ، وهو ...
- (٣) يسوي : يسوي ، وهو ... (٤) يسوي : يسوي ، وهو ...
- (٥) يسوي : يسوي ، وهو ... (٦) يسوي : يسوي ، وهو ...
- (٧) يسوي : يسوي ، وهو ... (٨) يسوي : يسوي ، وهو ...
- (٩) يسوي : يسوي ، وهو ... (١٠) يسوي : يسوي ، وهو ...
- (١١) يسوي : يسوي ، وهو ... (١٢) يسوي : يسوي ، وهو ...
- (١٣) يسوي : يسوي ، وهو ... (١٤) يسوي : يسوي ، وهو ...
- (١٥) يسوي : يسوي ، وهو ... (١٦) يسوي : يسوي ، وهو ...

في هذا الشكل في ب ، وهو : ... (١) ... (٢) ... (٣) ... (٤) ... (٥) ... (٦) ... (٧) ... (٨) ... (٩) ... (١٠) ... (١١) ... (١٢) ... (١٣) ... (١٤) ... (١٥) ... (١٦) ...



وأما الجملات المشهورة في الصدق : فأي جملة فُتحت من الجنس الطينين (شكل ٢) ، وأي جملة فُتحت من الجنس مثل رأسع . ومثل وده من التي عشر وبقيية :  
تخرج من الطلقة ، والسبابة ، ووسطى زليل ، والخضر (شكل ٣) .

