

T. C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLAHİYAT ANABİLİM DALI
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI BİLİM DALI

FÂRÂBÎ'DE İKÂ' TEORİSİ

Doktora Tezi

M. İsmail RIZVANOĞLU

Danışman
Yrd. Doç. Dr. M. Nuri UYGUN

İstanbul, 2007

Marmara Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Tez Onay Belgesi

İLAHİYAT Anabilim Dalı İSLAM TARİHİ VE SANATLARI Bilim Dalı Doktora öğrencisi MUSTAFA İSMAIL RIZVANOĞLU'nun tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 13.07.2006 tarih ve 2006-7/12 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Tez Savunma Tarihi : 01.10.2007

- 1) Tez Danışmanı : YRD. DOÇ.DR. M.NURİ UYGUN
2) Jüri Üyesi : YRD. DOÇ.DR. NURİ ÖZCAN
3) Jüri Üyesi : PROF. DR. MUSTAFA TAHRALI
4) Jüri Üyesi : PROF.DR.FİKRET DEĞERLİ
5) Jüri Üyesi : YRD.DOÇ.DR.YALÇIN ÇETİNKAYA



İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	II
KISALTMALAR	VI
ÖNSÖZ	VII
GİRİŞ.....	1

I. BÖLÜM

FÂRÂBÎ'NİN HAYATI VE ESERLERİ

A. HAYATI.....	8
B. ESERLERİ:	10
1- Mûsîkî Dışındaki Eserleri	11
2- Mûsîkîye Dair Eserleri.....	12
a) Mûsîkîye Dâir Eserlerin Tanıtımı ve Bibliyografyası	13
b) Mûsîkîye Dair Eserlerin İçeriği	23

II. BÖLÜM

ÎKÂ' İLE İLGİLİ TEMEL KAVRAMLAR

A. GENEL KAVRAMLAR.....	37
1- Îkâ'	37
2- Devr (Periyot)	37
3- Nakra, (Vuruş)	38
4- Fâsıla.....	41
5- Vakfe veya Vukûf.....	42
6- Îkâ'-ı Hafîf (Hafîf Îkâ').....	42
7- Îkâ'-ı Sakîl (Ağır Îkâ').....	43
8- Îkâ'-ı Muttasıl veya Îkâ'-ı Muvassal (Bitişik Îkâ').....	44
9- Îkâ'-ı Munfasıl veya Îkâ'-ı Mufassal (Ayırık Îkâ').....	45

B. İKÂ‘İN TEMEL FORMUNU DEĞİŞTİREN UNSURLAR.....	46
1- Nakaratü’l-Mecâz	46
2- Nakaratü’l-İ‘timâd	47
3- Tevsîl	47
4- Tefsîl:	49
5- Terkîbu’l-Eczâ’	50
6- Tekrîru’l-Eczâ’	50
7- Ted‘îf	51
8- Tasdîr	52
9- Tayy	53
10- Tertîl.....	55
11- Hass veya Hadr	57
12- İdrâc (Derec)	58
13- Muhâlefe	59
14- Müşâkele.....	60
15- Revm.....	61
16- İşmâm veya İştîmâme	62
17- Temhîr.....	63

III. BÖLÜM

FÂRÂBÎ’NİN ESERLERİNDE İKÂ‘ ANLAYIŞI

A. FÂRÂBÎ’YE GÖRE İKÂ‘ VE SINIFLANDIRILMASI.....	66
1- HAFÎF İKÂ‘LAR	66
a) Hafîf-i Evvel	66
b) Hafîf-i Sâni	67
c) Hafîf-i Sâlis	67
d) Hezec (Hafîf-i Râbi‘)	67
e) Muzâri‘ (Hafîf-i Hâmis)	67
f) Vâfir (Hafîf-i Sâdis)	68
2- ORTA AĞIR İKÂ‘LAR	68
a) Hafîf Remel.....	68

b) Hafif-i Sakil-i Evvel:	68
c) Hafifi Sakili Sanî	68
3- AĞIR İKÂ'LAR	69
a) Remel veya Sakil Remel.....	69
b) Sakil-i Evvel	69
c) Sakil-i Sanî.....	69
B. ÇEŞİTLİ YÖNTEMLER VASITASIYLA FÂRÂBÎ'NİN İKÂ'LARDA YAPTIĞI DEĞİŞİMLER VE İKÂ'LARIN GÜNÜMÜZ NOTASINA UYGULANIŞI.....	69
1- HAFİF İKÂ'LARIN DEĞİŞİMLERİ.....	70
a) Hafif-i Evvel	70
b) Hafif-i Sanî	71
c) Hafif-i Sâlis.....	73
d) Hezec (Hafif-i Râbi')	74
e) Muzâri' (Hafif-i Hâmis).....	77
f) Vâfir (Hafifi Sâdis)	79
g) Hafif İkâ'ların Terkîbi	81
2- ORTA AĞIR İKÂ'LARIN DEĞİŞİMLERİ.....	82
a) Hafif Remel.....	82
b) Hafif-i Sakil-i Evvel.....	85
c) Hafif-i Sakili Sanî	88
3- AĞIR İKÂ'LARIN DEĞİŞİMLERİ	92
a) Sakil Remel.....	92
b) Sakil-i Evvel	99
c) Sakil-i Sanî.....	107

IV. BÖLÜM

FÂRÂBÎ'DE İKÂ' TEORİSİ VE FÂRÂBÎ'DEN ÖNCEKİ DÖNEMDE İKÂ' FORMLARI

A. FÂRÂBÎ'NİN İKÂ' TEORİSİ HAKKINDA DEĞERLENDİRMELER.....	114
B. KİNDÎ, İSHAKEL-MEVSİLÎ VE HARİZMÎ'NİN TEMEL İKÂ' FORMLARI VE FÂRÂBÎ'NİN İKÂ' FORMLARIYLA KARŞILAŞTIRILMASI	117

1- KİNDÎ'DE ÎKÂ' FORMLARI	117
a) Sâkîl-i Evvel	117
b) Sâkîl-i Sâni	118
c) Mâhûrî	118
d) Hafîf-i Sakîl	118
e) Remel	119
f) Hafîf Remel	119
g) Hafîf-i Hafîf:	119
h) Hezec	120
2- İSHÂK el-MEVSİLÎ'DE ÎKÂ' FORMLARI	120
a) Sakîl Remel	120
b) Hafîf Remel	121
c) Sakîl-i Evvel	121
d) Hafîf-i Sakîl-i Evvel	122
e) Sakîl-i Sâni	122
f) Hafîf-i Sakîl-i Sâni	122
g) Hezec	123
3- HÂRİZMÎ'DE ÎKÂ' FORMLARI	123
a) Hezec	123
b) Hafîf Remel	124
c) Remel (Sakîl Remel)	124
d) Sakîl-i Sâni	124
e) Hafîf-i Sakîl-i Sâni (Mâhûrî)	125
f) Sakîl-i Evvel	125
g) Hafîf-i Sakîl-i Evvel	125
C. FÂRÂBÎ'DE ÎKÂ' VE ARÛZ	126
SONUÇ	134
BİBLİYOGRAFYA	136
EKLER	141

KISALTMALAR

b.	: bin, İbn
B.	: Baskı
bkz.	: bakınız
Bl.	: Bölüm
c.	: cilt
d.	: doğumu
dp.	: dipnot
DİA	: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi
ed.	: Editör
h.	: hicrî
İA	: İslam Ansiklopedisi
Kİ	: Kitabu'l-İkâ'ât
Kİ Alm.	: I. Übersetzung des Kitâb al-Îqâ'ât von Abû Nasr Al-Fârâbî
Kİİ	: Kitâbu İhsâi'l-Îkâ'ât
Kİİ Alm.	: II. Übersetzung des Kitâb İhsâ' al-Îqâ'ât von Abû Nasr Al-Fârâbî
KMK	: Kitâbu'l-Mûsikâ'l-Kebîr
Ktp.	: kütüphane
m.	: milâdî
md.	: madde
no	: numara
MFA	: Mikrofilm Arşivi
M.Ü	: Marmara Üniversitesi
s.	: sayfa
Suppl.	: suppliment
sy.	: sayı
thk	: tahkik
trc.	: tercüme
v.	: vefatı
y.	: yıl
Y.	: yazma
yy.	: yüzyıl

ÖNSÖZ

Mûsîkî, ses ve ritimdir. İîkâ‘, mûsîkînin ritmik yönüdür. İlk dönem İslam Mûsîkîsinde ritim ve ölçü dendiğinde akla gelen ilk isim ise Basra’da yaşamış olan Halil b. Ahmed (d.718/ v. 786)’tir. Zira, edebiyatımızdaki arûzun mucidi olarak bilinen Halil b. Ahmed, İslam öncesi ve ilk dönem islamî şiire ölçü sistemini getiren ilk şahıstır. Arûzu icadıyla daha çok şöhret bulan Halil b. Ahmet’in, mûsîkîdeki ritim ve ölçü ile alakalı olarak yazdığı *Kitâbu’l-îkâ‘* adlı eseri ise günümüze ulaşmamıştır.

Gerek şiirde ve gerekse mûsîkîde ölçü, olmazsa olmaz temel öğedir. Halil b. Ahmed’in şiirde ölçü ve ritim konusunda yaptığını, mûsîkîye tam bir sistem içinde uygulayan ilk filozof Fârâbî olmuş ve bu konuya dair iki müstakil eser kaleme almıştır. Fârâbî’den önce Mûsîkî’nin temellerini atma konusunda gayret göstermiş olan İshak el-Mevsilî ve Kindî de Mûsîkî nazariyatına yönelik eser vermişler ve eserlerinde îkâ‘ konusuna değinmişlerdir. Ancak Fârâbî onları îkâ‘ konusunda yazdıklarından dolayı eleştirmiştir. Bu eleştirinin temel noktasını, söyledikleri sözlerin araştırılmaksızın, pratikte kullanılıp kullanılmadığına bakılmaksızın, Antik Yunan’da yer alan şekliyle aynen kopyalanması teşkil emektedir.

Fârâbî, ilk dönem İslam Mûsîkîsini sadece nazariyattan ibaret olarak gören bazı etnomüzikologların iddialarını ters yüz edercesine mûsîkîye dair yazdığı eserlerinde insan doğasına uygun olan nağmelerden ve îkâ‘lardan söz etmiş; bunların sadece teoride değil pratikte de uygulanabilirliği üzerinde hassasiyetle durmuştur.

Günümüzde halen tam olarak yerine oturamamış olan îkâ‘ konusunun anlaşılmasında başlangıç noktasını oluştursun diye üzerinde çalışmaya başlanması gereken ilk eserlerin Fârâbî’ye ait olanlar olduğuna inancımızdan dolayı, bu konuya yoğunlaştık ve tezimizi Fârâbî’de İîkâ‘ Teorisi olarak isimlendirdik.

Tezimize, Fârâbî’nin kaleme aldığı ve yazma nüsha olarak dünyada başka kopyası bulunmayan iki eser ışık tuttu. Bunlar: *Kitâbu’l-Îkâ‘ât* ve *Kitâbu İhsâi’l-Îkâ‘ât*.

Bunların haricinde Fârâbî'nin yazdığı İslam Mûsîkî nazariyatının en önemli eserlerinden olan *Kitâbu'l-Mûsîkâ'l-Kebîr*'deki ritim ve îkâ' konularıyla ilgili bölümleri de inceledik. Ancak bu bölümlerde anlatılanları çalışmamızda pek fazla referans olarak kullanmadık. Zira Fârâbî, îkâ' ile ilgili *Kitâbu'l-Mûsîkâ'l-Kebîr*'de söylediklerinin bir kısmını *Kitâbu'l-Îkâ'ât* ve *Kitâbu'İhsâi'l-Îkâ'ât*'ta tashih ve geliştirme yönüne gitmiştir. Ancak, bu eserlerde zaman zaman görülen farklılık ve benzerliklere de çalışmamızda işaret ettik. *Kitâbu'l-Îkâ'ât* ve *Kitâbu'İhsâi'l-Îkâ'ât*'ı Almanca'ya tercüme etmiş olan Eckhard Neubauer'in tercümeleri de çalışmamızda bize çok yardımcı oldu.

Çalışmamızı kaleme alırken okuyucuların anlamasını kolaylaştırmak için orijinal metinde var olan Arapça kavramları genelde anlaşılabilir bir kavramla değiştirdik. Bunun yanında kullandığımız kavramların asıllarını tam karşılayamacağı endişesiyle de zaman zaman orijinal kavramları parantez içinde kullandık.

Çalışmamızı dört bölümde incelemeyi uygun gördük:

Fârâbî'nin Hayatı ve Eserleri adını verdiğimiz I. Bölümde Fârâbî'nin hayatına kısaca değindik. Fârâbî hakkında bir çok kitap ve makale yazıldığından, gerektiğinde bunlara kolayca ulaşılabilceğinden dolayı bu bölümü çok uzun tutmadık. Eserlerini incelerken de musikîye dair olanlar ve olmayanlar olarak iki gruba ayırdık. Mûsîkîye ait olan eserlerin önce bibliyografyasını sunduk ve ardından ayrıntılı bir şekilde tanıtımını yaptık. Mûsîkîye dair olmayan eserleri ise, Fârâbî hakkında araştırma yapmak isteyenlere bir kolaylık olsun ve bir arada tüm eserler görünsün diye liste halinde sunmayı uygun gördük.

Fârâbî'nin Eserlerinde Îkâ' İle İlgili Temel Kavramlar olarak isimlendirdiğimiz II. Bölümde önce, îkâ', nakra, devr, fâsıla, vakfe vb. temel kavramların Fârâbî'nin eserlerinde yer aldığı şekliyle genel tanımlamalarını ve açıklamalarını verdik. Ardından bir îkâ'ın temel formunu değiştirecek öğelerin tanım ve uygulanışlarını gösterdik.

Çalışmamızın önemli bir kısmını teşkil eden Fârâbî'nin Eserlerinde Îkâ' Anlayışı adlı III. Bölümde ise, Fârâbî'ye göre îkâ'ın sınıflandırılmasını, îkâ'ın temel formlarında

çeşitli yöntemlerle yapılan değişimleri ve tüm bunların günümüz notasına uygulanışlarını bütün ayrıntılarıyla sunmaya çalıştık.

Fârâbî’de İkâ‘ Teorisi ve Fârâbî’den Önceki Dönemde İkâ‘ Formları adını verdiğimiz IV. Bölümde ise ikâ‘ın ne demek olduğunu, Fârâbî’nin ikâ‘ konusundaki tanımlamalarına ait bilgilerden hareketle ortaya koymaya çalışırken, Kindî, İshak el-Mevsilî ve Harezmi’nin ikâ‘ formlarını Fârâbî’nin ikâ‘ formlarıyla karşılaştırarak sunduk. Yine bu bölümde Fârâbî’nin ikâ‘ formlarının günümüz arûzuyla bağıntısı konusuna yer verdik. Ekler bölümünde ise Fârâbî’nin ikâ‘ konusunda yazmış olduğu ve çalışmamızın temelini oluşturan *Kitâbu’l-İkâ‘ât* ve *Kitâbu İhsâi’l-İkâ‘ât*’ın orijinal metnini sunduk.

Çalışmalarımız esnasında bir çok hoca, dost ve arkadaştan yardım gördük. Fârâbî’de ikâ‘ ile ilgili değerli eser ve makaleleri bulunan George Dimitri Sawa’dan makalelerin temini konusunda aldığım yardım, Yrd. Doç. Dr. Nuri UYGUN ve Yrd. Doç. Dr. Nuri ÖZCAN’dan tezimin başlangıcından sonuna kadar sundukları öneri ve tavsiyeler için özellikle teşekkür ederim. Ayrıca eselerin tercümelerinin tashihinde katkı sağlayan kıymetli ağabeyim Ali Ulvi ve kardeşim Ayşe Hümeysra’ya, Doç. Dr. Ahmet Turabi’ye ve bir hayli uzun süren tez hazırlama aşamasında bana manevi desteğini esirgemeyen babama ve eşim Nergis’e, içinde bulunduğum Terakki Vakfı Okulları mensuplarına ve adını burada zikredemediğim tüm arkadaşlara teşekkürü bir borç bilirim.

Çalışmamızın bizden sonrakilere katkı ve destek sağlaması ümidiyle...

M. İsmail RIZVANOĞLU

Ümraniye, 2007

GİRİŞ

Mûsîkînin ilk olarak ne zaman ortaya çıktığı konusu, tarihi inceleyen bilim adamları arasında halen tartışma konusu olmaya devam ederken, bu konuyla ilgili çok basit bir şekilde şöyle diyebiliriz: Eğer mûsîkînin temel unsurları ses ve ritim ise mûsîkî ilk insandan beri vardır. Zira insan, tabiatında bu iki unsuru da barındırır. Konuşabilmek için sese, kelimeleri düzgün kullanabilmek için de bir ritme ihtiyacı vardır. Ayrıca insan doğasında sürekli bir ritim ile çalışan kalp ve belli bir düzen içinde işleyen organların varlığı bizi, ses ve ritmin bir düzen içinde buluşması anlamına gelen mûsîkînin ilk insanla beraber var olduğu düşüncesine götürmektedir.

İlk insanla başlatabileceğimiz mûsîkînin İslam dünyasındaki seyrine bakıldığında, zaman zaman mûsîkîye karşı olumsuz tavır ve bakışların var olduğunu görmekteyiz. Bu karşı çıkışın psikolojik boyutunu anlama noktasında Farmer'in şu cümleleri ilgi çekicidir: ‘ Fakihler arasında müziği bazen gayr-i meşru ve mekruh davranışlara sebep olan, fuzûli bir zaman geçirme aracı olarak değerlendiren bir çok muhterem ve dindar kişi çıkmıştır. Bu harikulade sanatı suçlayanlar arasında; *Zemme’l-Melâhî* adlı eserinde İbn Ebi’d-Dünya ve *Keffe’r-Reâ* adlı eserinde Şehâbüddîn Heytemî’ye kadar pek çok samimi Müslüman vardı. Özellikle, Hristiyan Avrupa’nın şarap, kadın ve müzik gibi boş zevklere bağlanmasından sonra, hiç kimse müziğin haram olduğuna içten inanmış bu müzik düşmanlarını eleştiremez.’¹ Bu düşünce sahiplerinin, mûsîkînin Hristiyan Avrupa’da kullanılış şekline itirazları anlayışla karşılanabilir ancak; mûsîkînin özünde kötü bir şey olduğunu iddia etmeleri noktasına geldiklerinde ise düşüncelerini destekleyecek bir kanıtlarının olmadığı da aşîkârdır. Zira İslam’ın getirdiği Kur’an ve ezan, ses ve melodiyle ilgili unsurlardır. Her ikisinin de güzel sesle okunması bizzat İslam peygamberi tarafından tavsiye olunmuştur.

İslam dünyasında Hz. Peygamber zamanından Emevîler’in son dönemine kadar mûsîkînin genelde patrik yönüyle ilgilenilmiş; onun ritmi, seslerin zaman içindeki

¹ Henry George Farmer, “Music”, (trc. Deniz Diker), *İslam Düşüncesi Tarihi*, c.3, s.344.

devinimi, ses aralıkları ve ses sistemi vb. nazarî konulara kapsamlı bir ilgi olmamış, tez konumuz olan îkâ' mevzûunu da içine alan bu sahada özellikle Abbasiler döneminde büyük merhale kat edilmiştir.

Raşid Halifeler döneminde genelde icranın ön planda olduğu arap mûsîkîsi, fetihler neticesinde asil tabakalar tarafından sevilip, himaye görmeye² ve bazı yeni kavram ve ıstılahlar edinmeye başlamıştır. Bu dönemin son zamanlarında, *el-ğînâu'l-mutkan* isimli yeni bir tarz görülmektedir ki, bu tarz şiirdeki arûzun şarkının melodisi üzerine müstakil bir îkâ' ile tatbik edilmesi olarak ifade edilebilir.³ Kaynaklarda Medine'de ğînâyı îkâ'a sokan ilk kişinin Tuveys olduğu rivayet edilmektedir.⁴

Emevîler döneminde, artan fetihler vasıtasıyla genişlemeye başlayan İslam dünyası, tanıştığı yeni toplum ve kültürlerin etkisini toplumsal alanda hissettiği gibi müzikte de hissetmiştir. Bu dönemde, tanışılan İran ve Rum müziğinin güzel melodilerine Arapça güfteler giydirilmiş, onların melodi ve makamlarından bazıları kullanılmış ve bazı enstrümanlar araplaştırılmıştır.⁵

Bu dönemin önemli müzikçilerinden Yunus el-Kâtib (v. yaklaşık 148/ 765)'in İslam müzik dünyasının ilk mûsîkî eseri olan *Kitâbu'n-nağam* ile birlikte mûsîkîye dair üç eser⁶ daha kaleme aldığını biliyoruz ama eserlerin hiçbirinin günümüze ulaşamamış olması, içerikleri hakkında rivayetlerden öte geçmeyen bilgiler, bu dönemin nazari çalışmaları hakkında bizi fazla aydınlatamamaktadır. Ancak, bu rivayetler ışığında müzik nazariyatı konusundaki ilk çalışmaların Yunus el-Kâtib tarafından yapıldığını söyleyebiliriz.

Emevîler dönemine ait mûsîkî nazariyatında var olan şeyler genellikle şiirin arûz ölçüsü ve bazı ritmik ve melodik tarzlardır. Bu ritmik tarzlar şöyle sıralanabilir: Sakîl-i

² Farmer, *A History of Arabian Music*, 62-63.

³ Farmer, *History*, s. 63.

⁴ Farmer, *History*, s. 61.

⁵ Ahmet Hakkı Turabi, “ İlk Dönem İslam Dünyasında Musiki Çalışmalarına Bakış ”, *MÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sy. 13-15, y. 1997, s.240.

⁶ Bu eserler İbnü'n-Nedîm'in *el-Fihrist*'inde *Kitâbu'l-Kıyâm*, *Kitâbu'l-Eğânî* ve *Kitâbu Mücerredi'l-Eğânî* olarak zikredilir. s. 162.

Evvel, Sakîl-i Sâni, hafif sakîl, Hezec, remel ve remel tanbûrî'dir.⁷ Ayrıca bu dönemde ud üzerindeki parmak pozisyonları belirlenmiştir.⁸

Emevi halifelerinden I. Yezid zamanında Hicaz bölgesi, mûsîkînin ve şiirin vatanı haline gelirken, Irak bunları kabul etmemiş ve haram saymıştır. II. Velid (742-743), halifeliği zamanında, şarkıcı ve bestecileri, Hicaz'dan Şam'a getirmiş ve bu tarihten sonra, mûsîkî bilim ve sanatı, İslam ülkelerine yayılma imkanı bulabilmiştir.⁹

Emevîler döneminin sonunda filizlenmeye başlayan mûsîkî nazariyatı ile ilgili çalışmalar Abbasiler döneminde hızlanarak devam etmiş ve İslam müzik nazariyatının en kıymetli eserleri bu dönemde ortaya konmuştur.

Bu çalışmaları yapanların başında edebiyatımızdaki arûzun mucidi olarak bilinen Halil b. Ahmet (d.718/ v. 786) gelmektedir. Halil b. Ahmet her ne kadar arûzu icadıyla şöhret bulmuşsa da mûsîkîye dair eserler de kalme almıştır. Ancak, mûsîkîdeki ritim ve ölçüyü konu edinen *Kitâbu'l-îkâ'* ve makam türlerinden söz ettiği *Kitabu'n-Nağam* adlı eserleri günümüze ulaşamamıştır.

Halil b. Ahmed'i, İshâk el-Mevsilî (v. 850) takip etmiştir. Musikî ile ilgili *el-Fihrist*'te on dokuz eseri sayılan¹⁰ Mevsilî'yi Farmer, İslam mûsîkîsinin Abbasiler döneminde ilerlemesine en büyük katkı sağlayan kişisi olarak tavsîf eder.¹¹ Eserlerinden hiçbirisi günümüze ulaşmamıştır, fakat el-Mevsilî'nin nazariyeye ait prensiplerinin, talebesi İbnü'l-Müneccim (v. 300/ 912)'in *Risâle*'sinden alındığını ifade edilir.¹² Bu sebeple, teoriden çok bir icracı olduğunu bildiğimiz İshâk el-Mevsilî'nin nazariyatla ilgili konulardaki bazı ifadelerinde belirsizlikler göze çarpmaktadır.¹³ Onun *îkâ'* hakkında söylediklerine çalışmamız içinde yer vereceğiz.

⁷ Turabi, İlk Dönem İslam Dünyasında Musiki Çalışmalarına Bakış, s.237.

⁸ Farmer, History, s.88.

⁹ Corci Zeydan, *İslam Medeniyeti Tarihi*, c.5, s. 55.

¹⁰ Bu eserler için bkz. İbnü'n-Nedîm, 157.

¹¹ Farmer, *Masadiru'l-Musika'l-Arabiyye*, s. 24-28.

¹² Farmer, *Music*, s.365

¹³ George Dimitri Sawa, " Theories of Rhythm and Meter in the Medieval Middle East ", *The Garland Encyclopedia of World Music*, s.387

9. y.y'nin ortalarında Bağdat'taki Beytü'l-Hikme¹⁴,de Aristo'dan, Aristoxenus'tan, Öklid'den, Ptolemy'den ve belki de Aristides Quintilianus gibi büyük Yunan yazarlarından, mûsikî üzerine Arapça'ya çeviri yapan alimler vardı.¹⁵ İşte bu sebeple, İshâk el-Mevsilî'den sonra Yakup b. İshâk el-Kindî (v. 260/ 873?) ile yeni bir dönemin başlangıcından söz edebiliriz. İslam aleminde mûsikîye dair kural ve prensipleri ilk olarak ortaya koyan kişi olarak değerlendirebileceğimiz Kindî, Grek eserlerini şerh etme ve bunları arap müziğine uygulamada da bir hayli başarılı olmuştur. Kindî'nin yazmış olduğu on kadar eserden günümüze sadece dördü ulaşabilmiştir. Çalışmamızı ilgilendiren *Risâle fî 'l-îkâ'* adlı eseri günümüze ulaşmamıştır. Ancak onun îkâ' formlarını, bugün elimizde mevcut olan *Risâle fî eczâ' hubriyye fî 'l-mûsikî* adlı eserinde bulabilmekteyiz. Kindî'nin îkâ' hakkında söylediklerini ve ona göre îkâ'ın temel formlarını çalışmamız içinde sunacağız.

Kindî'den sonra bu sahanın en önemli temsilcisi hiç şüphesiz Fârâbî'dir. İslam âleminin gerçek anlamda felsefeyi ilk olarak anlayıp temellendiren en büyük filozofu, felsefe sahasında muallim-i evvel Aristo'dan sonra haklı olarak muallim-i sâni ünvanını almış olan Fârâbî, mûsikî sahasında da muallim-i evvel olarak kabul edilebilir. Onun mûsikîye hem icrâ hem de nazariyat anlamında hakim olması, söyledikleri ve yazdıklarında hata yapma oranını en az seviyeye indirmiştir. Gerçi söylediklerinde ve yazdıklarında bir eksiklik ya da hata tespit ettiğinde, fikirlerini geliştirip, değiştirebilecek büyüklük ve olgunluğa da sahip olduğunu yazdığı eserlerden anlayabiliyoruz.¹⁶

Abbâsî döneminde Felsefe ve müzik sahasında Greklerden yapılan tercümeler nedeniyle bu dönemdeki İslam filozof ve mûsikî nazariyatçılarının fikirlerini oluştururlarken Grek felsefesinin etkisinde kaldığı belirtilir. Fârâbî'nin de bu eserleri okuduğu ve bu eserlerdeki fikirlerden istifade ettiği yadsınamaz bir gerçektir. Ancak

¹⁴ Abbasiler Döneminde bir nevi kültür merkezi. Ayrıntılı bilgi için bkz. Mahmut Kaya, “ Beytü'l-Hikme”, *DİA*, İstanbul 1992, c. 6, s. 88.

¹⁵ Farmer, *Music*, s.365.

¹⁶ İkâ' hakkında söyledikleri ve yazdıkları bu görüşümüzü destekleyen güzel bir örnektir. Zira *Kitabu'l-Mûsikî'l-Kebîr*'inde îkâ' hakkında söylediklerini çok fazla beğenmeyip bu konu ile ilgili iki ayrı müstakil eser daha yazmış, bu sahadaki görüş ve fikirlerini tashih yoluna gitmiş ve geliştirmiştir.

onun ve müslüman toplumların müziğe bakışlarının ve müziğe kattıklarını dikkate almadan bir yorum yapılması çok doğru olmayacaktır. Bu konuda Farmer, şöyle ifade ediyor: “ Müzik, diğer bütün şeyler tükendiğinde, kişiyi beslemeye devam ettiğinden, gıda gibidir. Buna benzer fikirleri, Yunan düşüncesinde bulmak isterseniz, Yunan edebiyatını boş yere gözden geçirirsiniz. Çünkü müzik, gerçek anlamıyla Yunan felsefesine yabancıydı. Aristo müzikle ilgilenmiştir, fakat haddi zatında felsefi çekicilikten mahrum olan çalışması, katı ve bilimsel bir yaklaşımdı. ”¹⁷ Farmer, aynı yerde İslam müzik anlayışına Ortaçağda Pisagor taraftarlarının etkisinden ve müzik konusunda Müslümanların Yunanlılar ve Romalılarından ne kadar farklı bir bakış açısına sahip olduğundan da söz eder.

Müziği algılama ve hayata yansıtma noktasında batı medeniyetinden çok farklı bir özellik gösteren İslam toplumu, Ortaçağda büyük gelişme gösterdiği müzik nazariyatı konusunda da Antik Yunan ve Grek felsefesinden edindiği bilgileri kendi toplumunun müzik anlayışı ve kültürü doğrultusunda düzenlemiştir.

Fârâbî'nin Yunan medeniyetine ait fikir ve düşünceleri ve özellikle de Yunan Felsefe okulu Alexsandria'yı tanınması daha önce belirttiğimiz gibi Bağdat'a geldikten sonra bir Hristiyan olan Yuhanna b. Heylan'dan felsefe dersleri almaya başlaması ile olmuştur. Onun musikiye dair görüşlerinde sayıları ön plana çıkaran Pythagoras ve Platon ekollerinin etkisinden daha çok, duyuma önem veren Aristoxenos'tan etkilendiği düşünülebilir. Fârâbî'nin, îkâ' ve ölçü konusundaki fikirleriyle ilgili olarak Neubauer: “ Onun temel fikirleri, yunan ritmik öğretilerinin unsurlarına açık bir şekilde bağlı olduğu gerçeğini ortaya koyar. Fârâbî ilhamlarını, görünen o ki, Aristoteles'in Tarent'li öğrencisi Aristoxenos'a borçludur ”¹⁸ ifadesini kullanmaktadır. Sawa ise bu konuda: “ O, gözlemlerini ve yazımlarını, kendi süzgecinden geçirerek Antik Yunan modeline göre biçimlendirmiş ve îkâ' teorisini, matematik, dil bilim, prosodi ve Kur'ân'ı da

¹⁷ Farmer, *Music*, s.343.

¹⁸ Eckhard Neubauer, “ Die Theorie vom Îqâ'. II. Übersetzung des Kitâb Îhsâ' al-Îqâ'ât von Abû Nasr Al-Fârâbî ”, *Oriens*, sy. 34, s. 110. Neubauer'in bu tercümesini çalışmamız boyunca dipnotlarda *Kİİ Alm.* şeklinde ifade edeceğiz.

içeren zengin ve birçok disipline ait kavram ve terminolojilerle açıklayıp, geliştirmiştir”¹⁹ şeklinde fikir belirtir.

Her konuda Aristo’yu çok iyi anlamış ve onun düşüncelerini geliştirmiş olan Fârâbî’nin, îkâ‘ ve ölçü konusunda da Yunan filozoflarını araştırdığı ve onlardan etkilendiği düşünülebilir. Fârâbî’nin bu durumdan yüksünmediğini açıkça ifade edebiliriz. Zira ilmi ve araştırmayı, ilmin nerede bulunursa alınması gerektiğini düstûr edinmiş bir dinin yetiştirdiği filozofun ahlakî olgunluğu Fârâbî’de fazlasıyla bulunmaktadır. Ancak burada Antik Yunan’ın “ her şeyi biz bulduk, bu ilim sadece bize aittir ” mantığı ve kibrinin var olduğunu ve değerlendirmeler yapılırken bu zihnî arka boyutun gözden kaçırılmaması gerektiğini de ifade etmeliyiz. Kanaatimizce bu yaklaşım doğru bir yaklaşım değildir.

Bütün bunlardan sonra Fârâbî’nin körü körüne bir kopyacı olmadığını ifade etmeliyiz. O tamamıyla özgün ve bir çok konuda Aristo’yu ve Grek felsefesini de aşmış bir filozoftur. Sözelimi mûsîkî enstrümanlarıyla ilgili ayrıntılı incelemeler yapmış ve ses fiziğiyle ilgili çalışmalarında Yunanlılar’ı aşmıştır.²⁰

Tamamen kendine özgü, kimseden mülhem olmadan yaptığı tasnifte ilimleri beş kategoriye ayırmış ve bu tasnifte mûsîkî ilmini tabîî ilimler başlığının altında incelemiştir.²¹ Mûsîkîyi, ameli ve nazarî olmak üzere iki kısımda inceleyen Fârâbî, bu konudaki fikirlerini eseri *Kitabu’l-Mûsîkâ’l-Kebîr*’de ayrıntılı olarak ortaya koymuştur. Onun mûsîkîye dair tüm görüş ve düşüncelerini anlatmak başka bir çalışmanın konusudur. Biz burada onun, müzik tarihinde çokça tartışılmış olan îkâ‘ konusundaki fikir ve görüşlerine ağırlıklı olarak değineceğiz.

¹⁹ Sawa, *Alfarabi's Theory of the Îqâ‘*, s.20

²⁰ Alâeddin Jebrîni, “ Fârâbî ”, *DİA*, c. 12, s.162.

²¹ Fârâbî, *İhsâe’l-Ulûm*, trc. Ahmet Ateş, s.48-49.

I. BÖLÜM

FÂRÂBÎ'NİN HAYATI VE ESERLERİ

A. Hayatı

Fârâbî'nin hayatı hakkındaki belgeler incelendiğinde, genelde çok net bilgilere rastlanamamaktadır. Bu sebeple onun hayat hikâyesine dair vereceğimiz bilgiler geçmişte söylenilenler arasında en çok revaç bulanlardan ibaret olacak ve ilginç bir takım bilgiler olduğunda da bunların kaynaklarına işaret etmekle yetinilecektir.

Türk-İslam medeniyetinin yetiştirdiği en büyük filozoflardan biri olan Ebû Nasr²² Muhammed b. Muhammed b. Tahrân b. Uzluğ el-Fârâbî'nin Otrar²³ olarak da bilinen ve bugün Kazakistan sınırları içinde yer alan Fârâb²⁴ şehri yakınlarındaki küçük bir yerleşim birimi Vesiç'te 871-72²⁵ yılında doğduğu sanılmaktadır. Üç nesil öteye kadar ataları bilinen Fârâbî'nin künyesinden de anlaşılabileceği gibi Türk olduğu bir gerçektir.²⁶

Babası Vesiç'te kumandan olan Fârâbî'nin, Samanîler devletinin hakimiyetindeki önemli kültür merkezlerinden Fârâb'da iyi bir eğitim aldığı anlaşılmaktadır. Fârâbî'nin burada aldığı eğitime katkı sağlayan hocalar ve ilim adamlarının kimler olduğu bilinmemektedir. Fârâbî devrinde İslam, Türkistan bölgesinde yeni kabul görmeye başlamış ve onun doğduğu coğrafyada yüksek ilim adamları yetişmiştir. Fârâbî, Bizans Devleti'nin Hristiyanlığı kabul etmesiyle birlikte,

²² Ebû Nasr künyesine binâen Fârâbî'nin bir oğlu olduğuna dair bir şey söylenemeyeceği, Ebû Nasr künyesinin bir işte ya da meslekte muvaffak olanlara verilmiş olduğu ile ilgili olarak bkz. Abdülhak Adnan, “Fârâbî”, *İA*, c.4, s. 451.

²³ William Barthold: “Bazı kaynaklarda Otrar'ın, Kadar şehri olduğu ifade edilmekteyse de doğrusu Fârâb şehri olduğudur.” İfadesini kullanmaktadır. “Fârâb”, *İA*, c.4, s. 451. Otrar aynı zamanda Utrâr, Utrâ-band veya Karaçuk olarak da anılır. Emel Esin, “Fârâbî'nin Vatanında İki Kültür Merkezi Kengü-Tarban (d) ve Sayram”, *Uluslar arası İbn Türk, Harezmî, Fârâbî, Beyrûnî, ve İbn-i Sînâ Sempozyumu Bildirileri*, s.35.

²⁴ İbnü'n- Nedîm Fârâbî'nin Horasan yakınlarındaki Faryâb'da doğduğundan söz eder, s. 321. Buna mukabilen İbn-i Hallikân, *Tercüme-i Vefeyâtü'l-a'yân*, c. 2, s. 195'te ; İbn-i Ebû Usaybi'a, *Uyûnü'l-enbâ fî tabakâti'l-etubbâ*, s.603'te ; İbnu'l-Kıftî, *İhbâru'l-Ulemâ*, s.182'de maverâü'n-Nehir bölgesindeki Türkistan şehirlerinden Fârâb olduğu ifade edilir.

²⁵ Mahmut Kaya, “Fârâbî”, *DİA*, c.12, s. 145. İbn-i Hallikân, s. 199 ve İbn-i Ebû Usaybi'a, s.603, onun 339 tarihinde 80 yaşına balığ olunca vefat ettiğini yazar. Bu durumda Fârâbî'nin h.260 senesine tekabül eden 874 yılında doğduğundan da söz edilebilir.

²⁶ Abdülhak Adnan, s. 451. Aynı kaynak, Fârâbî'nin ölümüne dek Türkçe konuştuğu ve Türk kıyafetleri giydiğini nakleder.

Merv'e gelen Eflatun felsefesinin temsilcileri vasıtasıyla Yunan felsefesiyle temasa geçmiştir.²⁷

Tahsilinin ardından Fârâbî'nin bir müddet kadılık yaptığı, ilimden aldığı zevkle bu işi terkettiği rivayetleri kaynaklarda bulunmakla beraber şüpheli ifadelerle sunulmaktadır.²⁸ Bağdat'a ilim tahsili için gittiği ve burada ne kadar süre kaldığı kesin olarak bilinmemektedir. Bu sürede Arapça'nın inceliklerini öğrenmek için İbnü's-Serrâc'dan Nahiv, Nastûrî bir Hristiyan filozof olan Ebû Bîşr Mattâ b. Yûnus'tan Mantık dersleri aldı. Fakat mantık ve felsefe alanında Fârâbî'ye asıl katkı sağlayan kişi Harranlı Yuhannâ b. Haylân'dır.²⁹ Eserlerinden birçoğunu vücuda getirdiği Bağdat'ta 20 yıl kadar maddi sıkıntılarla kalan Fârâbî, burada çıkan karışıklıklar neticesinde Dimâşk'a geçmiştir.³⁰ Dimâşk'ta Hamdânî Emîri Seyfû'd-Devle'nin ikram ve iltifatlarına nail olmuşsa da te'lîf ve tasniflerine karşılık zaruri ihtiyaçlarını gidermek için günlük 4 dirhemden daha fazlasını maaş olarak kabul etmemiştir.³¹ Kaynaklar Dimâşk'ta yaşarken Mısır'a kısa bir seyahat gerçekleştirdiğini ve dönüşünde Şam'da vefat ettiğini ifade ederler.³² Cenazesine Seyfû'd-Devle ile 15 devlet büyüğünün³³ katıldığı 339 senesi Receb ayında Dimâşk'ta defnedilmiştir.

Fârâbî'nin hayatı ile ilgili olarak kaynaklarda bulunan ve Fârâbî'ye atfedilen bir takım hikâye ve anekdotlar tamamıyla inkar edilmese de gerçekte Fârâbî'ye ait olmadığı, onu ve şahsiyetini yüceltmek maksadıyla ortaya atılan abartılı ifadeler olduğu bir çok tarihçi ve ilim adamı tarafından kabul edilmektedir. Fârâbî'nin bütün bu hayatı esnasında musikî nazariyatı ve pratiği ile nereden ilgilendiğine dair tam olarak bir bilgiye rastlanamamakla birlikte, doğduğu bölgenin mûsîkî ilmi ve aletleri açısından o dönemde yoğun bir kültüre sahip olduğu³⁴ düşünülürse bu ilgisini çocukluk yıllarına kadar

²⁷ Emel Esin, s. 37.

²⁸ Abdülhak Adnan, s. 451; Mahmut Kaya, "Fârâbî", s. 145.

²⁹ Mahmut Kaya, "Fârâbî", s. 146.

³⁰ Bazı müellifler, Halife el-Muktedir zamanında Bağdat'ta bir kısım mutaassıp çevrelerin felsefe ve hür düşünceye yönelik saldırıları nedeniyle Fârâbî'nin Dimâşk'a gittiğini rivayet ederler. Bkz. Abdülhak Adnan, "Fârâbî", s. 452.

³¹ İbn-i Hallikân, s. 198; İbn-i Ebû Usaybi'a, s.604.

³² İbn-i Hallikân, s. 198; İbn-i Ebû Usaybi'a, s.603.

³³ İbn-i Hallikân, dört devlet büyüğünün katıldığını ifade eder. s. 199.

³⁴ Emel Esin, s. 37-38.

götürebiliriz. Daha sonra yaşadığı Irak ve Şam’da hem icra ve hem de teori yönünden arap müziğini de tanıyarak mûsîkîye önemli açılımlar kazandırmıştır.

B. Eserleri:

İslam felsefecileri ve düşünürlerinin en büyüklerinden biri olan Fârâbî’nin verdiği bir çok kıymetli esere rağmen batıda tanınmaya başlaması XIX. asrın ilk yarısında Schmölders’in Fârâbî hakkında yayınladığı iki araştırma ve bunu takiben Steinschneider’in bir çok dilde Fârâbî’ye ait eserler hakkındaki bilgileri toplayarak neşretmesiyle gerçekleşmiştir. Bütün bunlardan sonra Dieterici’nin Fârâbî’nin yazma eserlerinden elde edebildikleriyle yayınladığı eserlerinden sonra Fârâbî’nin eserleri hakkında yapılan çalışmaların sayısı bir hayli artmıştır. Maalesef ülkemizde de adı geçen tarihlerden önce Fârâbî ve onun eserleri hakkında pek de kapsamlı çalışmalar yapılmamıştır.

Fârâbî’nin, felsefe, mantık, ahlak, politika, metafizik, matematik, kimya, astronomi, dil ve mûsîkî gibi alanları kapsayan konularda hayatı boyunca verdiği eserlerin sayısı, kaynaklarda farklılık göstermektedir. Sözelimi İbn Ebû Usaybia, Fârâbî’ye ait 113 eser adı zikrederken³⁵, Ahmet Ateş bu sayıyı 160’a çıkarmıştır.³⁶ Fârâbî’nin hayatını anlatan kitaplarda yer alan bir takım eserlerin günümüze ulaşmadığı, bu kitapların bazılarının aynı kitap olduğu halde farklı isimlerle anıldığı da bir gerçektir. Netice itibarıyla bu eserlerin hem sayısının hem de Fârâbî’ye ait olduğu bilgilerinin kesin olmadığını da ifade etmeliyiz.

Fârâbî’nin eserlerini tezimizin konusunu da dikkate alarak iki başlık halinde incelemeyi uygun gördük.

³⁵ İbn-i Ebû Usaybi’a , s.608-609.

³⁶ Ahmet Ateş, “ Fârâbî’nin Eserlerinin Bibliyografyası ”, *Belleten*, sy. 57, s. 178-192.

1- Mûsîkî Dışındaki Eserleri

Fârâbî'nin yüzü aşkın eseri arasında değindiği pek çok konu vardır. Bunları kategorilerine ayırarak vermemiz tezimizin amacının dışına çıkacaktır. Bu nedenle biz, bu konuda hazırlanmış bibliyografya çalışmalarını da dikkate alarak Fârâbî'nin mûsîkîye ait olmayan eserlerinden bir kısmını burada vermeyi uygun gördük:³⁷

- a) Cem‘ beyne Re’yeyi’l-Hakîmeyn
- b) De‘âva’l-Kalbiyye
- c) Elfâzü’l-Müsta‘mele fi’l-Mantık
- d) Felsefetü Aristotâlîs
- e) Felsefetü Eflâtûn
- f) Fusûlü’l-Hamse
- g) Fusûsü’l-Hikem
- h) Fusûlü’l-Medenî
- i) İbâne ‘an Garazi Aristotâlîs fi Kitâbi mâ ba‘de’t-Tabî‘a
- j) İhsâ’u’l- ‘Ulûm
- k) İsâgücî
- l) İsbâtü’l-Müfâarakât
- m) Kitâbü’l-Burhân
- n) Kitâbü’l-Cedel
- o) Kitâbü’l-Emkineti’l-Muğâlata
- p) Kitâbü’l-Hatâbe
- q) Kitâbu’l-Hurûf
- r) Kitâbü’l-‘İbâre
- s) Kitâbü’l-Kıyâs

³⁷ Fârâbî'nin eserleri ve hakkında yapılan bibliyografyası çalışmalarından bazıları: Ahmet Ateş, “Fârâbî'nin Eserlerinin Bibliyografyası”, *Belleten*, sy. 57, s. 175-192; Müjgan Cunbur, İsmet Binark, Nejat Sefercioğlu, *Fârâbî Bibliyografyası*, Ankara 1973 ; Moritz Steinschneider, *Al-Farabi des arabischen Philosophen Leben und Schriften*, St. Petersburg 1869; Khalil Georr, *Bibliographie critique de Fârâbî*, Paris 1945; Hüseyin Ali Mahfûz-Ca’fer Ali Yâsin, *Müellefâtü’l-Fârâbî*, Bağdâd, 1975; Süleyman Tülücü, “ ‘Fârâbî Bibliyografyası’na Bazı İlaveler”, *Türk Dünyası Araştırmaları*, sy. 48, İstanbul 1987; Süleyman Tülücü – İbrahim Hakkı Aydın, *Fârâbî Bibliyografyasına Bazı İlaveler*, *Türk Kültürü Araştırmaları*, c.33, y. 1995.

- t) Kitâbü'l-Kıyâsu's-Sağîr
- u) Kitâbü'l-Makûlât
- v) Kitâbu'l-Mille ve Nusûsun Uhrâ
- w) Kitâbü Şerâ 'iti'l-Yakîn
- x) Kitâbü't-Tahlîl
- y) Me'âni'l-'Akl
- z) Medînetü'l-Fâdîla
- aa) Mesâilü'l-Felsefiyye ve'l-Ecvibetü 'anhâ
- bb) Nuket fîmâ Yesihhu ve mâ lâ Yesihhu min Ahkâmi'n-Nücûm
- cc) Risâle fî'l-Halâ'
- dd) Risâle fîmâ Yenbağî en Yûkaddem kable Te'allümi'l-Felsefe
- ee) Risâle fî Kavânîni'ş-Şi'r
- ff) Siyâsetü'l-Medeniyye
- gg) Şerh li-Kitâbi Aristotâlîs fî'l-'İbâre
- hh) Tahsîlü's-Sa'âde
- ii) Ta'likât
- jj) Telhîsu Nevâmîsi Eflâtûn
- kk) Tenbîh 'alâ Sebîli's-Sa'âde
- ll) Tevtî'e
- mm) 'Uyûni'l-Mesâ'il
- nn) Vahid ve'l-Vahde
- oo) Vücûbü Sînâ'ati'l-Kimyâ

2- Mûsîkîye Dair Eserleri

Fârâbî'nin kaynaklarda zikredilen musikîye dair eserlerinin hemen hemen tamamı günümüze ulaşmıştır. Zirâ kaynaklarda zikredilen eserlerden bir kısmının aynı eser olduğu halde farklı isimlerle anıldığı tespit edilmiştir. Biz bu eserlerin kısa bir bibliyografyasını sunduktan sonra günümüze kadar ulaşanlarını teker teker tanıtmak ve özetini vermek arzusundayız.

a) Mûsîkîye Dâir Eserlerin Tanıtımı ve Bibliyografyası

aa) Kitâbu'l-Mûsîkâ'l-Kebîr

Fârâbî, mûsîkî alanında yazmış olduğu en kapsamlı eseri olan *Kitâbu'l-Mûsîkâ'l-Kebîr*'i Fârâbî, Abbasi Halifelerinden er-Râzî Billâh (934-940)'ın veziri Ebû Cafer Muhammed b. Kâsım el-Kerhî (v. 324/936)'nin isteği üzerine kaleme almıştır.³⁸ Hemen hemen tüm kaynaklarda eser *Kitâbu'l-Mûsîkâ'l-Kebîr* olarak zikredilir. Bazı kaynaklarda *el-Medhal ilâ Sinâ'ati'l-Mûsîkâ* olarak anılmakla birlikte bu ismin *Kitâbu'l-Mûsîkâ'l-Kebîr*'in birinci bölümüne ait olduğu aşîrkârdır. Brockelmann ve Ahmet Ateş'te bu konuda aynı hatayı yapmışlardır. Bu sebeple bazı araştırmacılar Fârâbî'nin bu isimde başka bir eseri daha olduğu zehabına kapılmışlardır.

Kendisinden önceki bir çok eseri inceleyip, eksikler görmesinden dolayı Fârâbî'nin bu eseri kaleme aldığı anlaşılmaktadır.³⁹ Bu eserin önemi, daha önce bu konuda yazılan eserlere benzemiyor olmasıdır. Zira; Fârâbî'nin belirttiği gibi bu eser, müzik pratiğinin (icrâ), teorisiyle uyuştuğunu kanıtlamak isteyenler için yazılmış bir kitaptır.⁴⁰ Eser, iki kitap halinde yazılmış ancak; bunlardan sadece birincisi günümüze ulaşabilmiştir. Birinci kitabın içeriği hakkındaki bilgiyi aşağıda ayrıntısıyla vereceğiz. Günümüze ulaşmayan ikinci kitapla ilgili Fârâbî şu bilgileri vermektedir: “ İkinci kitapta, bu sanatla uğraşmış meşhur alimlerin bize ulaşmış olan fikirlerinden söz edip, görüş ve düşüncelerinde mübhem olan kısımlarını şerh ettik ve düşüncelerini kitaplarında ifade etmiş olan her zâtın görüşleriyle karşılaştırma yaptık ve onlardan her birinin, bu ilimde vardığı noktayı tespit edip, hatalı gördüğümüz düşünceleri düzelttik.”⁴¹ Bu cümleden hareketle, ikinci kitabın dört bölümden oluştuğu, müzik hakkında eser yazarların çalışmalarıyla ilgili yorumları içerdiği ifade edilebilir.

³⁸ Ateş, s. 187

³⁹ Sawa, *Music Performance Practice in the Early 'Abbasid Era. 750-932 A.D.*, s.15

⁴⁰ Sawa, *Music Performance*, s.15

⁴¹ Fârâbî, *Kitâbu'l-Mûsîkâ'l-Kebîr*, thk. Haşebe, KMK, s. 37.

Kitâbu'l-Mûsikâ'l-Kebîr, batıda ve İslam dünyasında mûsîkî nazariyatı ve felsefesi konusunda yazılmış en kapsamlı eser olarak kabul edilmiştir. Baron Cara de Vaux, *Kitâbu'l-Mûsikâ'l-Kebîr*'i oriental müzik teorisinin başyapıtı olarak kabul eder.⁴² Farmer ise Fârâbî'nin bu çalışmalarını “ kendi zamanına kadar mûsîkî nazariyatına yapılan en büyük katkı olduğunu ve hatta kendi dönemlerinde ve öncesinde yaşayanlarla karşılaştırılamayacak kadar iyi olduğunu ”⁴³ ifade eder. Amnon Shiloah “ mûsîkî nazariyatı konusunda İslam dünyasındaki çalışmaların en anlaşılır ve simtemli olanıdır ”⁴⁴ ifadesiyle bu eser hakkındaki görüşlerini dile getirmiştir. Fârâbî'nin bu eseri kendisinden sonra yazılmış mûsîkî nazariyatı ile ilgili eserleri etkilemiştir.

Kaynaklarda *Kitâbu'l-Mûsikâ'l-Kebîr*'in yazma olarak 8 nüshasından söz edilmektedir. Bu eserlerin bibliyografyasında bazı karmaşalar kaynaklarda göze çarpmaktadır. Köprülü Kütüphanesi'nde bulunan nüshasını yerinde müşahade edebilme şansını bulduğumuz eserin yazma nüshalarının bibliyografyasını şöyle sıralayabiliriz:

- 1) Köprülü Ktp., No: 953, 236 Varak, İstinsah Tarihi: 11 Cemâziye'l-âhir h. 654/ m. 1257 (İstanbul/ Türkiye). Ali b. Rüstem el-Kîshî tarafından istinsah edilmiştir.⁴⁵ Köprülüzade katalogunda *Kitâbu'l-Medhal ilâ sinâ'ati'l-Mûsikâ* adıyla geçmesi araştırmacıları yanıltabilir. Bu ismin yukarıda *Kitâbu'l-Mûsikâ'l-Kebîr*'in birinci bölümü olduğunu ifade etmiştik.
- 2) Ragıp Paşa Ktp., No: 876, 185 Varak, İstinsah Tarihi: ? (İstanbul/ Türkiye). Muhammed b. Tâceddin b. El-Kâtîp tarafından istinsah

⁴² Sawa, *Music Performance*, s.17, dp.80

⁴³ Sawa, *Music Performance*, s.17, dp.82-83

⁴⁴ Sawa, *Music Performance*, s.17, dp. 85

⁴⁵ Fârâbî, *Kitâb al-Mûsîqî al-Kabîr - Grand Book of Music by Abu Nasr al-Fârâbî*, (ed. Eckhard, Neubauer), s. IX.

edilmiştir.⁴⁶ Yine kataloglarda yanıltıcı bir şekilde *el-Medhal...* başlığıyla geçmektedir.

- 3) Biblioteca Nacional., No: 241, 91 Varak. 169 s. (eksik), İstinsah Tarihi: h. 6. yy./ m. 12 yy. (Madrid/ İspanya).⁴⁷ Brockelmann bu eseri *Kitâbu Ustukisât 'Îlme'l-Mûsikî* olarak vermiştir. Ancak bu başlığın *Kitâbu'l-Mûsikâ'l-Kebîr*'in birinci kısmının ikinci bölümü olduğu bilinmektedir.
- 4) University Library, No: 1984, 129 Varak (eksik nüsha, 102 varak mevcut), İstinsah Tarihi: 14 Rebi'ul-Evvel, h. 866/ 1461(Princeton/ İngiltere).⁴⁸ Eserin, Murat Bey el-Bârûdî kütüphanesine ait olduğu söylenen Beyrut el yazmalarından biri olduğu düşünülüyor.⁴⁹ Princeton Üniversitesi tarafından 1925'te satın alınmıştır. Katalogda *Kitâbu'l-Medhal* olarak geçmektedir.
- 5) Biblioteca Ambrosiana, No: 289, 195 Varak, İstinsah Tarihi: 5 Rebiu'l-ahir, h. 748/ m. 1346 (Milano/ İtalya)⁵⁰
- 6) Universiteits Bibliotheek. No: 651, 123 Varak, İstinsah Tarihi: h. 943/ m. 1536-37 (Leiden/ Hollanda). Bu nüsha h. 482/ m. 1089 tarihli nüshadan kopyalanmıştır.⁵¹
- 7) Beyrut Ktp., No:? (eksik nüsha)⁵² Bu eserin de bir zamanlar Murâd Bey el-Bârûdî Kütüphanesine ait olduğu, D'erlanger'in Fransızca tercümesinde bu yazmadan istifade ettiği belirtiliyor. Ancak henüz bu

⁴⁶ Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings*, s. 107.

⁴⁷ Shiloah, s. 106; Sawa, *Music Performance*, s.18.

⁴⁸ Sawa, *Music Performance*, s. 19; Haşebe, *KMK*, s. 31'de bu eserin kütüphane kayıt no 9052 olarak geçmektedir.

⁴⁹ Sawa, *Music Performance*, s. 19.

⁵⁰ Fârâbî, *Kitâb al-Mûsîqî al-Kabîr - Grand Book of Music by Abu Nasr al-Fârâbî*, (ed. Eckhard, Neubauer), s. IX; Sawa, *Music Performance*, s.18.

⁵¹ Shiloah, s. 106-107; Sawa, *Music Performance*, s.18. Haşebe, *KMK*, s. 32'de bu eserin kütüphane kayıt no 1427 olarak geçmektedir.

⁵² Haşebe, *KMK*, s. 32

esere rastlanabilmiş değil. Ayrıca Brockelmann, Farmer ya da Shiloah da bu nüshadan söz etmemektedirler.⁵³

8) Oskoryal Ktp., No: 906, 183 Varak (eksik nüsha), (Madrid/ İspanya)⁵⁴

Kitābu'l-Mûsikā'l-Kebîr, batılı müzik adamlarının dikkatini XIX. y.y'de çekmiş ve ilk olarak J.G.L Kosegarten⁵⁵ eserin belli bölümlerini tercüme ve analiz etmiş; 1844'te eserin giriş kısmını Almanca'ya çevirmiştir.⁵⁶ Çok güvenilir bir tercüme olmamakla beraber Soriano Fuertes 1853'te bazı bölümleri İspanyolca'ya çevirmiştir. 1880'de ise J.P.N Land, eserin bazı bölümlerini Flemenkçe'ye, 1883'te ise eserin enstrümanlarla ilgili bölümünü Fransızca'ya çevirmiş; 1934'te Farmer tarafından Collection of Arab Writers on Music adlı eserde, *Kitābu'l-Mûsikā'l-Kebîr*'in bazı bölümleri İngilizce'ye tercüme edilmiştir. 1930-1935 yılları arasında eserin tam tercümesi D'erlanger tarafından yapılmıştır. İlk kez Arapça baskı 1967'de Ğattâs Abdülmelik Haşebe ve Mahmud Ahmed el-Hıfnî tarafından yapılmıştır. Sawa, yapılan bu tahkikli neşirde eserin kendisinden çok dipnot mevcut olduğunu; ancak bu dipnotların büyük çoğunluğunun özellikle muğlak konuları açıklaması bakımından değersiz olduğunu ifade etmektedir.⁵⁷ Eserin bibliyografyasıyla ilgili kaynaklarsa şu şekildedir:

- 1) Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings*, s.104-107.
- 2) Ateş, *Fârâbî'nin Eserlerinin Bibliyografyası*, Belleten, c. 15, s. 187, md. 95.
- 3) Brockelmann, *GAL I*, s. 234, *GAL Suppl. I*, s. 376.
- 4) İbnu'l-Kıfî, *İhbâru'l-Ulemâ*, s. 184
- 5) Baron Rodolphe D'erlanger, *La Musique Arabe*, c. 1, s. xxi
- 6) Ğattâs Abdülmelik Haşebe, *Kitābu'l-Mûsikā'l-Kebîr*, s. 29- 32.

⁵³ Sawa, *Music Performance*, s. 19.

⁵⁴ Haşebe, *KMK*, s. 32

⁵⁵ Sawa, *Music Performance*, s.17

⁵⁶ Sawa, *Music Performance*, s.17

⁵⁷ Sawa, *Music Performance*, s.17

ab) Kitâbu'l-Îkâ'ât

Eser, Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nin III. Ahmet el yazmaları bölümünde 1878 nolu yazmada yer almaktadır. Tek nüsha olarak günümüze ulaşmış olan eserin bulunduğu yazmada Kelam, Fıkıh, Arûz, Kırâat, Tıbbü'n-Nebevî, Tasavvuf, Mantık, Nahiv, Astronomi, Lügat ve Edebiyat ilimleriyle ilgili eserler bulunmaktadır. Yazmada Mûsikîye dair yazılmış 3 risâlenin var olduğu anlaşılmaktadır. Bunlardan biri bizim de üzerinde çalıştığımız Fârâbî'ye ait olan *Kitâbu'l-Îkâ'ât*, diğeri ise 157b-160 a varakları arasında yer alan ve Ebû Yusuf Ya'kûb b. İshâk el-Kindî'ye ait olan *Risâle fi'l-Mûsikî*'dir. Bunlardan başka yazmanın 167b sayfasında makamlardan söz eden kısa bir bölüm bulunmaktadır ki, bunun başka bir risâle olduğu düşünülebilir.

Yazma, 300 varak civarında olup, *Kitâbu'l-Îkâ'ât* bu yazmanın 160b-167a varakları arasında yer almaktadır. Risâle'nin genelinde hareke bulunmamakla beraber, müstensihin harflerin bazılarının noktalarını zaman zaman koymamış olması okumayı ve buna bağlı olarak da metni anlamayı güçleştirmektedir. Yazma değişik hat stilleriyle yazılmış farklı konulardaki risalelerden oluşmaktadır. Eserler daha sonradan bir araya getirilerek bir cilt oluşturulmuştur. Zira bazılarının sonlarında bulunan tarihlerin farklılığı bizi bu sonuca götürmektedir. Topkapı Sarayı Kütüphanesinde bulunan ve çalışmamızın ekler bölümünde de orijinal metnini sunacağımız nüshayı yerinde müşahade ettik. Bu noktada eserin yazmalarına ait bibliyografyayı şöyle sunabiliriz:

- 1) Topkapı Sarayı Ktp., III. Ahmet El Yazmaları No: 1878, 7 Varak, İstinsah Tarihi: h. 815/ m. 1493 (İstanbul/ Türkiye).
- 2) Manisa İl Halk Ktp. No: 1705, (Eksik Nüsha) 1 Varak, (143a-b), İstinsah Tarihi: ? (Manisa/ Türkiye).

Fârâbî'nin bu eseri 1968 yılında Eckhard Neubauer tarafından Almanca'ya tam tercümesi yapılarak , Oriens dergisinde *Die Theorie vom Îqâ'. I. Übersetzung des*

Kitâb al-Îqâ'ât von Abû Nasr Al-Fârâbî, ismiyle neşredilmiştir.⁵⁸ Ayrıca bu eser tarafımızdan da türkçeye tercüme edilmiş olup herhangi bir yerde yayınlanmış değildir. Eski kaynaklarda yer alan *Kitâbu'l-Îkâ'ât* adlı eserin, *Kitabu İhsâ' el-Îkâ'ât* ile aynı olduğu fikrinde olan bazı araştırmacılar olmuştur. Ancak günümüzde her iki eserin de yazma nüshalarına ulaşılmış olması bu belirsizliği ortadan kaldırmıştır. Eserin bibliyografyasıyla ilgili kaynaklarsa şu şekildedir:

- 1) İbn-i Ebû Usaybi'a, *'Uyûnu'l-Enbâ fî Tabakâti'l-Etibbâ*, 608.
- 2) İbnu'l-Kıftî, *İhbâru'l-Ulemâ*, s. 184
- 3) Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings*, s. 103-104

ac) Kitabu İhsâ' el-Îkâ'ât

Fârâbî'nin mûsîkîye dair yazmış olduğu eserlerin elimize ulaşanları arasında en son kaleme aldığı eserin bu olduğunu zannetmekteyiz. Zîra eserin başlangıç kısımlarında Fârâbî'nin *Kitâbu'l-Mûsîkâ'l Kebîr*'e atıfta bulunması⁵⁹ ve hem *Kitâbu'l-Mûsîkâ'l Kebîr*'deki ve hem de *Kitabu'l-îkâ'ât*'taki îkâ'a dair bilgilerin bu eserde inkişâf etmesi bizi bu kanaate götürmektedir. Ahmet Ateş, bu eseri tespit edip bulmadan önce kaynaklarda eserin adı *Kitâb fî İhsâe'l-Îkâ'* olarak yer almaktaydı.⁶⁰ Ancak eser, Manisa İl Halk Kütüphanesi'nin tarih ve müzik tarihi açısından önemli sayılabilecek bölümünün 1705 numarasına kayıtlı olan yazmada *Kitabu İhsâe'l-îkâ'ât* olarak yer almaktadır. Tek nüsha olarak günümüze ulaşmış olan el yazması risalenin bulunduğu yazmada başka risaleler de yer almaktadır.

⁵⁸ Eckhard Neubauer, "Die Theorie vom Îqâ'. I. Übersetzung des Kitâb al-Îqâ'ât von Abû Nasr Al-Fârâbî", *Oriens*, sy. 21-22 (1968-69), s. 196-232. Neubauer'in bu tercümesini çalışmamız boyunca dipnotlarda *Kİ Alm.* şeklinde ifade edeceğiz.

⁵⁹ *Kİİ*, 60a, 63a.

⁶⁰ İbn-i Ebû Usaybi'a, s. 608.

Yazma, Bilimsel Sistematik, Coğrafya, Astronomi ve Zaman hesapları alanlarındaki risalelerle başlar, Müzik teorisiyle alakalı 7 risale ile devam eder.⁶¹ Sekizinci bir risalenin daha var olduğu ama bu risaleden sadece bir sayfa kaldığını görmekteyiz. Bu sayfada da “ Fârâbîye ait Kitabu’l-îkâ” tamamlanmıştır ” ibaresinden hareketle eksik olan risâlenin *Kitâbu’l-Îkâ’ât* olduğunu söyleyebiliriz. Yazmada bulunan müzik teorisiyle ilgili diğer eserler Paulaos, Pseudo-Euklid, el-Kindî, Sâbit ibn Qurra, Ömer Hayyâm ve Safiyyüddîn el-Urmevî’ye aittir.⁶²

Yazma 146 varaktır ve *Kitâbu İhsâi’l-Îkâ’ât* bu yazmanın 59a ile 89b varakları arasında yer almaktadır. Ancak yazmanın 82a ile 87b arasında kalan varaklarının *Kitâbu İhsâi’l-Îkâ’ât* ile bir alakası yoktur. Muhtemelen yazma cilt haline getirilirken başka bir eserin sayfalarıyla karıştırılmıştır. Doğal olarak bu varaklar arasında kalan bölüm tezimize konu teşkil etmemektedir.

Kitâbu İhsâi’l-Îkâ’ât’ın da yer aldığı yazma baştan sona kadar nesih hattıyla yazılmıştır. Risalelerin hiçbirinde istinsah eden kişinin ismine rastlanamamaktadır. Ancak yazı karakterine bakarak aynı kişi tarafından istinsah edildiği söylenebilir. Buradan hareketle yukarıda belirtildiği üzere risalelerden birinin Safiyyüddîn el-Urmevî (v. 1294)’ye ait olduğunu göz önüne alırsak, yazmanın XIII. Asır veya daha sonra istinsah edildiği ifade edilebilir.

Risâle’nin genelinde hareke bulunmamakla beraber, müstensihin harflerin bazılarının noktalarını zaman zaman koymamış olması okumayı ve buna bağlı olarak da metni anlamayı güçleştirmektedir. Fârâbî’nin risâlenin başında metotla alakalı olarak verdiği bilgilerden hareketle müstensihin özellikle îkâ’ların şematik olarak gösteriminde sık sık hatalar yaptığı da tarafımızdan tespit edilmiştir. Ancak metotla ilgili bilgilere sahip olmamız bizim bu şemaları anlamamızı kolaylaştırmıştır. Orijinal metnini çalışmamızın ekler bölümünde sunacağımız eserin yazmalarına ait bibliyografyasını şöyle sunabiliriz:

⁶¹ Eckhard Neubauer, “ Die Theorie vom Îqâ’. II. Übersetzung des Kitâb İhsâ’ al-Îqâ’ât von Abû Nasr Al-Fârâbî ”, *Oriens*, sy. 34, s. 125-126. Neubauer’in bu tercümesini çalışmamız boyunca dipnotlarda *Kİİ Alm.* şeklinde ifade edeceğiz.

⁶² Neubauer, *Kİİ Alm.*, 126.

- 1) Manisa İl Halk Ktp. No: 1705, 24 Varak, (59a-81b, 88a-89b), İstinsah Tarihi: ? (Manisa/ Türkiye).
- 2) Milli Ktp. MFA (Mikrofilm Arşivi), (C) 491.⁶³

Fârâbî'nin bu eseri 1994 yılında Eckhard Neubauer tarafından Almanca'ya tam tercümesi yapılarak , Oriens dergisinde *Die Theorie vom Îqâ' . II. Übersetzung des Kitâb Îhsâ' al-Îqâ'ât von Abû Nasr Al-Fârâbî*, ismiyle neşredilmiştir.⁶⁴ Ayrıca bu eser tarafımızdan da türkçeye tercüme edilmiş olup herhangi bir yerde yayınlanmış değildir. Eserin bibliyografyasıyla ilgili kaynaklarsa şu şekildedir:

- 1) Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings*, s. 101-102.
- 2) Ateş, “ Fârâbî'nin Eserlerinin Bibliyografyası ”, *Belleten*, c. 15, s. 183, md. 36.
- 3) Cumbur, *Fârâbî Bibliyografyası*, s. 19, md. 51

ad) Kitabu'n fi'n-nukle muzâfen ile'l-îkâ'

Fârâbî'nin böyle bir eserinden çeşitli kaynaklarda söz edilmesine⁶⁵ rağmen bu eserle ilgili olarak ismi haricinde bir bilgiye rastlanamamaktadır.

ae) Kitâbu fi'l-Mûsîkî

Bu eserin *Kitâbu'l-Medhal fi'l-Mûsîkî* ile aynı eser olduğu zannedilmektedir. Kaynaklarda muhtasar bir eser olduğu ifade ediliyor. Halen bu isimde bir kitaba ulaşılabilmiş değil. Eserin bibliyografyasıyla ilgili kaynaklarsa şu şekildedir:

- 1) Ateş, “ Fârâbî'nin Eserlerinin Bibliyografyası ”, *Belleten*, c. 15, s. 187, md. 94.
- 2) İbn-i Ebû Usaybi'a, *'Uyûnu'l-Enbâ fî Tabakâti'l-Etibbâ*, s. 608

⁶³ Müjgan Cumbur, *Fârâbî Bibliyografyası* , s.19, md. 51.

⁶⁴ Neubauer, *Die Theorie vom Îqâ' . II. Übersetzung des Kitâb Îhsâ' al-Îqâ'ât von Abû Nasr Al-Fârâbî*, Oriens, sy. 34 (1994), s. 103-173.

⁶⁵ Haşebe, *KMK*, s.29.

af) Kitâbu'l-Medhal fi'l-Mûsîkî

Kitap bazı kütüphanelerde müstakil bir eser olarak bulunmakla beraber, *Kitâbu'l-Mûsîkâ 'l-Kebîr*'in iki bölümünden biri olan “ *el-Medhal ilâ sinâ'ati'l-mûsîkâ* ” ile karıştırıldığı düşünülmektedir.⁶⁶ Eserin yazma nüshalarının bibliyografyasını şöyle sıralayabiliriz:

- 1) British Museum., No: 2361, 129 Varak (eksik nüsha), h. 1073/ m. 1662, (Londra/ İngiltere), Ebû Muhammed b. Seyyid Feth Muhammed.⁶⁷
- 2) Ragıp Paşa Ktp., No: 876⁶⁸
- 3) Köprülü Ktp., No: 953⁶⁹
- 4) Süleymaniye Ktp. Şehit Ali Paşa Bl., No: 674⁷⁰
- 5) Âsaf III, No: 486⁷¹
- 6) Râmpûr, I, 336⁷²
- 7) Kahire, 1426⁷³

Eserin bibliyografyasıyla ilgili kaynaklarsa şu şekildedir:

- 1) Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings*, s.107-108.
- 2) Ateş, *Fârâbî'nin Eserlerinin Bibliyografyası*, Belleten, c. 15, s. 187, md. 99.
- 3) Brockelmann, *GAL I*, s. 234, *GAL Suppl. I*, s. 376.
- 4) Farmer, *The Sources of Arabian Music*, 160

⁶⁶ Alâeddin Jebrini, “Fârâbî”, *DİA*, c. 12, s.163.

⁶⁷ Shiloah, 108.

⁶⁸ Carl Brockelmann, *GAL*, 234; Ateş, 187, md.99.

⁶⁹ Brockelmann, 234; Ateş, 187, md.99.

⁷⁰ Ateş, 187, md.99.

⁷¹ Ateş, 187, md.99.

⁷² Ateş, 187, md.99.

⁷³ Ateş, 187, md.99.

ag) Kitâbu Ustukisât ‘ilme’l-Mûsikî

Kitap, bazı kaynaklarda müstakil bir eser olarak görünmekle beraber Fârâbî’nin *Kitâbu ‘l-Mûsikâ ‘l-Kebîr*’in iki bölümünden biri olan “*Sînâ ‘atu ‘l-mûsikâ* ” 1. Fen’ni ile karıştırıldığı düşünülmektedir.

Eserin bibliyografyasıyla ilgili kaynaklarsa şu şekildedir:

- 1) Ateş, *Fârâbî’nin Eserlerinin Bibliyografyası*, Belleten, c. 15, s. 192, md. 155
- 2) GAL I, s. 234, GAL Suppl. I, s. 376.

ah) Kitâbu İhsâ el-Ulûm

Bu eser tamamıyla mûsikîye dair olmayıp, “ Mûsikî İlmi ” başlığı altında mûsikî ilminin kısımlarından söz eden küçük bir bölüm içermektedir. Türkçeye ve başka dünya dillerine pek çok çevirisi olan eserin bibliyografyasıyla ilgili kaynaklar şu şekildedir:

- 1) İbn-i Ebû Usaybi‘a, *‘Uyûnu ‘l-Enbâ fî Tabakâti ‘l-Etibbâ*, 608.
- 2) İbnu ‘l-Kıftî, *İhbâru ‘l-Ulemâ*, s. 183.
- 3) Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings*, s.102-103.
- 4) Ateş, *Fârâbî’nin Eserlerinin Bibliyografyası*, Belleten, c. 15, s. 183, md. 38.
- 5) GAL I, s. 234, GAL Suppl. I, s. 377.
- 6) Farmer, *The Sources of Arabian Music*, 167

b) Mûsîkîye Dair Eserlerin İçeriği

ba) Kitâbu'l-Mûsîkâ'l-Kebîr

Kitâbu'l-Mûsîkâ'l-Kebîr'i iki büyük bölümde işlediğini ifade eden Fârâbî, eserin giriş bölümünde bu bölümleri şöyle açıklar: I. Bölüm: El-Medhal ilâ Sınâ'ati'l-Mûsîkâ (Mûsîkî Sanatına Giriş), II. Bölüm: Sınâ'atu'l-Mûsîkâ (Mûsîkî Sanatı). Biz bunlar haricinde kitabın içeriğini kapsamlı bir şekilde sunmayı uygun gördük ve bu sebeple kitaptaki konuları genel başlıklar halinde veriyoruz⁷⁴:

I. Bölüm

Mûsîkî Sanatına Giriş: Bu bölüm iki ana Makâle halinde incelenmiştir.

1. Makâle:

- a) Melodi (lahn) kavramının genel ve özel anlamı. (Lahn nedir?)
- b) Mûsîkî sanatının çeşitleri: Ameli ve Nazarî Mûsîkî.
- c) Melodi ircâının unsurları. (Lahinlerin ircâı)
- d) Melodi besteleme. (Lahinlerin kalıpları)
- e) Melodinin bestesi (kalıpları) ve icrası arasındaki mukârenet.
- f) Melodi çeşitleri ve onların işlevleri.
- g) Teğannî melodilerinin doğuşu. (Lahinlerin ortaya çıkışı)
- h) Mûsîkî âletlerinin doğuşu.
- i) Nazari ve amelî çalışmalar. (Teori ve Pratik)
- j) Mûsîkî ilminin anlamı.
- k) Nazarî bilgiler. (Teorik öğretiler)
- l) Deney ve ispat kuralları. (İlkeleri)
- m) Nazariye ilmi âlimleri. (Teorisyenlerin konumu)

⁷⁴ Bu konuay ilişkin Mûsîkî Mecmuası, sy. 443, 444 ve 445'te Süreyya Agayeva tarafından bir tercüme çalışması yapılmıştır.

2. Makāle:

- a) İnsan için tabîî melodiler.
- b) Notaların melodi içindeki yerleri.
- c) Tizlik ve pestlikte doğal dereceler .
- d) Udda tabîî nağmeler.
- e) Melodik ilkelerde benzer güçlü (aralık).
- f) Hisse dayalı aralıklar nazariyesi.
- g) Aralık oranları.
- h) Kuvvetli ve yumuşak aralıklar.
- i) Yarım Tanini ve Fadla arasındaki fark.
- j) Mûsîkî Nazariyâtının esasları.
- k) Ameli Mûsîkî’de 10 mükemmellik esası.
- l) 10 mükemmellik esasının uyumu.
- m) İlk ilkelere giriş.
- n) Sesli aralıklar arasındaki basit sayısal ilişkiler.
- o) Oranların oluşumu (meydana gelmesi).
- p) Bir oranın diğer oranla kıyaslanması.
- q) Bir oranla diğer bir oran arasındaki fark.

II. Bölüm

Mûsîkî Sanatı: Bu bölüm 3 kısım ve 6 makāle halinde incelenmiştir.

A) Fen I: Mûsîkî Sanatının Temel İlkeleri

1. Makāle:

- c) Cisimlerde seslerin ve melodilerin oluşturulması.
- d) Seslerdeki tizlik ve pestliğin nedenleri.
- e) Seslerin tizlik ve pestlikteki farkı.
- f) İki nağme arasındaki aralık.
- g) Telin bölünmesiyle oluşan aralıklar: Oktav, Dörtlü vs.
- h) Uyumlu ve uyumsuz aralıkların ortaya konması (deneyi).

- i) Terkîb ve tefsîl yoluyla ortaya çıkan aralık ölçüleri.
- j) Ardı ardına gelen pest nağmelerinin ölçüleri.
- k) Dörtlü melodik aralıklar.
- l) Cinsler ve sınıfları (Dörtlü ve Beşli aralıklar = Cins).
- m) Yumuşak cinsler.
- n) Kavî (kuvvetli) cinsler.
- o) Kompoze edilmiş cinslerin uyum ve uyumsuzluğu.
- p) Cins nağmelerini gösteren sayısal tablolar.

2. Makâle:

- a) Dörtlü aralıklar.
- b) Tam dizi.
- c) Tam dizi içerisindeki dörtlü aralıkların tertibi.
- d) Değişen ve değişmeyen tam dizi.
- e) Tam dizi(oktav veya iki oktav) içindeki nağmelerin isimleri.
- f) Tam dizilere değişebilen ve değişmeyen nağmeler.
- g) Tam dizilerde tekrar olunan cins ve aralıkların çeşitleri.
- h) Benzer aralıklar.
- i) Benzer dörtlü aralıklardaki tonlamalar ve bunların dereceleri.
- j) Doğal tiz ve pest tonlamalar.
- k) Tonlama ilkeleri.
- l) On beş aralıklı diziler ve tonlama ilkeleri.
- m) Farklı tonlardaki aralıkların birbirleriyle karışımı.
- n) Cinslerin karışımıyla oluşan nağmeler.
- o) Dizi türleri arasındaki karışım.
- p) İntikâl (seyir) ilkeleri.
- q) İkâ‘ çeşitleri.
- r) Mufasssal ikâ‘ çeşitleri.
- s) İkâ‘ hakkında özet bilgi.
- t) Dizileri, cinsleri ve notaları seslendirmeye yönelik eski bir enstrüman.
- u) Nazari sanat konusundaki son söz.

B) Fen II: El-Âlâtü'l-meşhûra ve'n-neğamu'l-mahsûsa fihâ (Meşhur sazlar ve onlardan elde edilen nağmeler)

1. Makāle:

- a) Meşhur enstrümanlardan nağme elde etme tarzı.
- b) Ud: Bu bölümde dört telli udda kullanılan dizi, uddaki aralıklar ve aralarındaki ilişkiler, udda notalar arası uyumlar, udda nota uyumlarının (akor) bazı halleri, ud tellerinde tam bir dizinin elde edilişi, uddaki basit akort şekilleri ve karmaşık akortlar, yaygın (meşhur) akorda göre ud telleri arasındaki oran vb. konular hakkında bilgi verilmektedir.

2. Makāle:

- a) Bağdad Tanburu: Bu bölümde bu tanburun perdeleri, aralıkları, akordu, ondan elde edilen notalar, yeni icracıların Bağdad tanburunu kullanım şekli, cins aralıkların ortaya çıkarılması vb. hakkında bilgiler verilmektedir.
- b) Horasan Tanburu: Bu bölümde bu tanburdaki düzenli ve değişken perdeler, değişken perdelerin farklı düzeni ile elde edilen cinsler vb. konular hakkında bilgi verilmektedir.
- c) Üflemeli sazlar: Bu bölümde üflemeli sazlardaki tizlik pestlik sebepleri; bu sazların uzunluk, kuruluk ve temizliklerine bağlı olarak elde edilen sesler; çiftli üflemeli sazlar, en meşhur üflemeli çalgılar ve Sür Na'y (Zurna) hakkında bilgi verilmektedir.
- d) Rebâb: Bu bölümde rebabdaki nota yerleri, yaygın olan akort şekli, rebâb-ud ve rebâb-tanbur karşılaştırması hakkında bilgi verilmektedir.
- e) Mi'zefler (Kanun, santur vb. sazlar): Bu bölümde mi'zefteki boş tellerden elde edilen sesler, mi'zefteki cinsler hakkında bilgi verilmektedir.
- f) Enstrümanlar hakkındaki son sözler.

C) Fen III: Elhânü'l-Cüz'iyye (Cüz'î Nağmeler) (Makamlar, melodiler, savt, diziler vb.)

1. Makāle:

- a) Değişmez ayrık tam dizilerde uyumlu ve uyumsuz notaların cetvelleri.
- b) Seyir (intikāl) esasları ve melodilerin temel ilkeleri.
- c) Tam (9/8), beşli (5/4) ve dörtlü (4/3) aralık türleri.
- d) Küçük seyir türleri,
- e) Kısmî îkâ' türleri,
- f) Mufasssal îkâ'ların muvassal îkâ'ların terkihiyle oluşumu.
- g) Meşhûr arap îkâ'ları.
- h) Îkâ'ların karışımı.

2. Makāle:

- a) İçleri dolu ve boş notalar (Notaların güfte üzerine dağılımı).
- b) Melodilerin süslenmesi.
- c) Melodilerin nihâî hedefleri.

bb) Kitabu'l-Îkâ'ât

Risâle bir bütün olarak yazılmış ve bugünkü anlamda bir bölümlere ayırma söz konusu olmamıştır. Bu sebeple anlaşılmayı kolaylaştırmak adına biz risaleyi parçalara bölmeyi uygun gördük. Amacımız, eserin adeta bir özetini sunmaktır.

1) Giriş

Eserin girişinde Fârâbî risale boyunca nelerden söz edeceğini ve îkâ'ın *Kitâbu Usûl el-Mûsîkî*⁷⁵ adlı eserindeki prensiplerini bu risalede ayrıntılı olarak ortaya koymak istediğinden söz eder.

⁷⁵ Fârâbî'nin günümüze ulaşmış böyle bir eseri henüz yok. Muhtemelen *KMK*'deki aynı adlı bir bölüm kastedilmektedir.

2) Îkâ‘ ve Îkâ‘a Dair Temel Kavramlar

Nağmelerin tanımlanması ve oluşumu ile başlayan bölümde Fârâbî îkâ‘dan, devr’den (periyot), muvassal ve mufasssal îkâ‘lardan söz etmiş ve eserinde insan tabiatına uygun olan mufasssal îkâ‘larla ilgileneceğini beyan etmiştir. Ardından el-‘iyâru’l-evvel (ilk, birinci ölçü), iki nağme arasında bulunabilecek zaman miktarı, vakfe, vuruş ve vuruşlar arasındaki zaman kavramlarından söz etmiştir.⁷⁶

3) Temel Îkâ‘ Formlarının Değişimini Sağlayan Unsurlar

Îkâ‘ın temel formlarını değiştiren 12 unsuru ardı ardına sayarak tanımladığı bu bölümde Fârâbî bu unsurları şöyle sıralar: Tevsîl, Tefsîl, Terkîbu’l-eczâ’, Tekrîru’l-eczâ’, Ted’îf, Nakaratü’l-Mecâz, Nakaratü’l-Î‘timâd, Tasdîr, Tayy, Hass, Derec⁷⁷ ve Tertîl.

Bu sıralamanın ardından özellikle hass ve tertîl’in kullanımıyla alakalı olarak özel bilgiler verir.

4) Temel Îkâ‘ Formları ve Sınıflandırılması

Fârâbî, îkâ‘ları Tabîî Hafîf, Tabîî Sakîl ve Tabîî Orta îkâ‘lar olarak sınıflandırdığı bu bölümde tabîîlik kavramını başka bir yerde açıkladığından söz eder.⁷⁸ Ardından bu formları teker teker sıralar ve Tabîî Hafîf îkâ‘ların tamamını tanımlar.⁷⁹

1) Tabîî Hafîf Îkâ‘lar: Hafîf-i Evvel, Hafîf-i Sâni, Hafîf-i Sâlis, Hezec ve Muzâri‘.

2) Tabîî Sakîl Îkâ‘lar: Remel⁸⁰, Sakîl-i Evvel ve Sakîl-i Sâni.

⁷⁶ *Kİ*, 160b-161b.

⁷⁷ Risâlede bu unsurların tamamının tanımı verildiği halde muhtemelen müstensihnin hatası nedeniyle “derec”in tanımı verilmemiştir.

⁷⁸ *Kİ*, 162a. Îkâ‘ların ve nağmelerin tabîîliği hakkında bkz. Haşebe, *KMK*, s.113-116, 120.

⁷⁹ *Kİ*, 162a-162b.

⁸⁰ *Kitabu’l-Îkâ‘ât*’ta bu form Remel olarak geçerken *Kitabu’l-Îhsâ’ el-Îkâ‘ât*’ta Sakîl Remel olarak geçmektedir. Çalışmamızda bu formu biz Sakîl Remel şeklinde kullanacağız.

3) Tabîi Orta Îkâ'lar: Hafîf Remel, Hafîf-i Sakîl-i Evvel ve Hafîf-i Sakîl-i Sâni.

5) Vuruş Çeşitleri ve Onları İfade Edecek Şekil ve Heceler

Bu bölümde Fârâbî, vuruşları, Tam Vuruş (Nakratü't-tâmme), Orta Vuruş (Nakratü'l-Mütevassıta), bir vuruşun İşmâm'ı ya da Rev'm'i olarak üç gruba ayırdıktan sonra müteharrik ve sâkîn vuruşlardan söz eder.⁸¹

Hazfedilen vuruşların yeri belli olsun diye (0) işareti koyacağını, aralarında en kısa zamanın olduğu vuruşların arasına iki nokta (..), aralarında uzun zamanın olduğu vuruşların arasına da üç nokta (...) koyacağını ifade eder.

Hareketli (müteharrik) vuruşları gösterecek hecelerin *te* veya *ne*, sâkîn vuruşları gösterecek hecelerin *tâ* ya da *nen* olduğunu ifade eden Fârâbî, bir hareketli ve bir sakin vuruş için *tenen*, hareketli hecelerin ardı ardına gelmesi durumunda ise *nenene*.... hecelerinin kullanılacağını belirtir.⁸²

6) Hafîf Îkâ'ların Temel Formları ve Değişimleri

Bu bölümde de Fârâbî, Hafîf îkâ'ların her birini ele alarak bunların temel formlarını ve bu formları değiştiren unsurların tamamını kullanır ve ayrıntılı bir şekilde şematik olarak izah eder. Fârâbî, bu değişimlerin kullanılmasında dikkat edilecek hususları ayrıntılı olarak açıklar. Özellikle Hezec îkâ'ını açıkladığı bölümde İşhâk el-Mevsilî'yi ve onu aynen taklit edenleri eleştirir.⁸³

⁸¹ *Kİ*, 162b-163a.

⁸² *Kİ*, 163a.

⁸³ *Kİ*, 163a-163b.

7) Ağır İkâ'ların Temel Formları ve Değişimleri

Hafif ikâ'larda olduğu gibi burada da Fârâbî Ağır ikâ'ların her birini ele alarak bunların temel formlarını ve bu formları değiştiren unsurların tamamını kullanır ve ayrıntılı bir şekilde şematik olarak izah eder. Sakîl Remel ve Sakîl-i Sâni ikâ'larını anlatırken İshâk el-Mevsilî'nin hatalarını açıklamaya devam eden Fârâbî, onun takipçilerinin de hata yaptığını belirtir.⁸⁴

8) Orta İkâ'ların Temel Formları ve Değişimleri

Fârâbî burada da Hafif ve Ağır ikâ'ları açıklarken kullandığı yöntemini kullanmış ve tüm bunları şematik olarak göstermiştir. Yine burada Hafif-i Sakîl-i Sâni ikâ'ını anlatırken İshâk el-Mevsilî'yi eleştirir.⁸⁵

9) Bazı Açıklama, Mukayese ve Karşılaştırmalar

Bütün ikâ' formlarını ve değişimlerini açıkladıktan sonra Fârâbî, temhîr, mahûrî kavramlarını tanımlar ve hass, tertîl, idrâc, tevsîl ve muttasıl ikâ' ve munfasıl ikâ' kavramlarına değinir.⁸⁶

Ardından ikâ'ların kendi kategorilerindeki oranlamalarını yaparak bu oranlamaları şu şekilde izah eder:

a) Sakîl ikâ'lar için;

Sakîl-i Sâni = Sakîl-i Evvel ve onun 1/3'ü

Sakîl-i Evvel = Sakîl Remel ve onun 1/2'si

Sakîl-i Sâni = Sakîl Remel'in iki katı

b) Orta ikâ'lar için;

Hafif-i Sakîl-i Sâni = Hafif-i Sakîl-i Evvel ve onun 1/3'ü

⁸⁴ *Kİ*, 163b-164a.

⁸⁵ *Kİ*, 164b-165a.

⁸⁶ *Kİ*, 165a, 167a.

Sakîl-i Evvel = Hafîf Remel ve onun 1/2 'si

Sakîl-i Sâni = Hafîf Remel'in iki katı

c) Hafîf îkâ'lar için,

Hafîf-i Sâni = Hafîf-i Evvel'in iki katı

Hafîf-i Sâlis = Hafîf-i Evvel'in üç katı

Hezec = Hafîf-i Evvel'in dört katı

Muzâri' = Hafîf-i Evvel'in beş katı

Bütün bu oranlamaların ardından anlattıklarını ayrı bir şema olarak da sunmuştur.⁸⁷ Fârâbî risâlesini, îkâ' ile ilgili diğer kaynaklarda var olan karmaşalara işaret ederek bitirir.

bc) Kitabu İhsâ' el-Îkâ'ât

Bu eser de tıpkı *Kitâbu'l-Îkâ'ât*'ta olduğu gibi bir bütün olarak yazılmış ve bugünkü anlamda bir bölümlere ayırma söz konusu olmamıştır. Bu sebeple yine anlaşılmayı kolaylaştırmak adına biz risaleyi parçalara bölmeyi ve eserin adeta bir özetini sunmayı uygun gördük.

1) Giriş

Bu bölümde Fârâbî, eseri niçin kaleme aldığını, eserde kullanacağı metodu (his ve müşahede) ve takip edeceği yöntemleri anlatıyor.⁸⁸

2) Îkâ' ve Îkâ'a Dair Temel Kavramlar

Bu bölümde Fârâbî îkâ', devr (periyot), Muttasıl ve Munfasıl îkâ', Fâsıla, Zamân, Nakra (vuruş), Hareke, Sükûn, Vukûf, Nakra-i Sakîle (Ağır Vuruş),

⁸⁷ *Kİ*, 165b-166b

⁸⁸ *Kİİ*, 59b.

Nakra-i Hafîfe (Hafîf Vuruş), Hafîf îkâ‘, Sakîl îkâ‘ (Ağır îkâ‘) ve Orta zamanlı sakîl gibi kavramlar hakkında bilgi vermiş ve tanımlamıştır.⁸⁹

3) Temel Îkâ‘ Formları ve Sınıflandırılması

Bu bölümde Fârâbî, îkâ‘ları Hafîf ve Sakîl olarak iki gruba ayırmış; bunların nasıl elde edileceğini açıklamış ve her iki grupta da altışar îkâ‘ saymıştır. Yine bu îkâ‘ların vuruş sayılarını ve oluşumlarını burada zikretmiştir.

- a. Hafîf Îkâ‘lar: Hafîf-i Evvel, Hafîf-i Sâni, Hafîf-i Sâlis, Hafîf-i Râbi‘ (Hezec), Hafîf-i Hâmis (Muzâri‘), Hafîf-i Sâdis (Vâfir).
- b. Sakîl Îkâ‘lar: Sakîl Remel, Hafîf Remel, Sakîl-i Evvel, Hafîf-i Sakîl-i Evvel, Sakîl-i Sâni, Hafîf-i Sakîl-i Sâni.⁹⁰

4) Temel Îkâ‘ Formlarının Değişimini Sağlayan Unsurlar

Îkâ‘ın temel formlarını değiştiren sekiz unsurun isim ve tanımlarının verildiği bu bölümde Fârâbî bunları şöyle sıralar:⁹¹ Mecâz, İ‘timâd, Ted‘îf, Tayy, Müşâkele, Muhâlefe, Tertîl ve Hadr.

Bu unsurları tanımladıktan sonra, bunların sayısının artırılabilceğini, ancak en çok bu adı zikredilenlerin kullanıldığını ifade eden Fârâbî, *Kitâbu’l-Mûsikâ’l-Kebîr*’de diğerlerini de ayrıntılı olarak verdiğinden söz eder.⁹² Fakat risâlenin ilerleyen bölümlerinde Fârâbî, bu değişim unsurlarından olan Revm, İştîmâme⁹³ ve Tevsîl’e⁹⁴ de değinir.

⁸⁹ *Kİİ*, 59b-61a.

⁹⁰ *Kİİ*, 61a-62b.

⁹¹ *Kİİ*, 63a.

⁹² *Kİİ*, 63a.

⁹³ *Kİİ*, 67a.

⁹⁴ *Kİİ*, 79b.

5) Vuruşları ve Duruşları (Vakfe, Fâsıla) İfade Edecek Şekil ve Heceler

Bu bölüm eserin ilerleyen bölümlerinde îkâ'ların şematik olarak gösterilişi esnasında kullanılacak hece ve şekillerden söz eder. Fârâbî bu noktada sakîl vuruşları *ten*, *tâ*, *nen* veya *nâ*; hafif vuruşları *te* ve *ne*; hafif bir vuruşun ardından ağır bir vuruş gelirse *tenen*; ardı ardına gelen iki küçük ağır vuruş *ten ten* veya *tâ ten* ya da *tâ nâ*; orta ağır vuruşları ve tam ağır vuruşları *tennen* veya *tenne* heceleriyle göstereceğini ifade eder. Orta ağır vuruştan ağıra yaklaştıkça sondaki nûn (N) sayısının artacağını da belirtir.

Yine eserinde iki periyot arasındaki fâsıllarını belirtmek için sıfırlar (0) kullanan Fârâbî, orta ağır ve daha ağır vuruşları belirtmek için *tennen* hecesinin iki nûn'u (N) üstüne iki küçük daire koyacağını, orta zamanı belirtmek için de iki vuruş arasına bir küçük daire koyacağını ifade eder.

Orta ağırın altındaki vuruşlara gelince, *ten* hecesinin nûn'u (N) üstüne küçük bir daire koymuş ve bu vuruşlar arasındaki zamanı iki vuruş arasına iki nokta koyarak göstermiştir.⁹⁵ Anlaşılmayı kolaylaştırsın diye yukarıda açıklanan hususları *Kitâbu İhsâe'l-îkâ'ât*'ın ilk şeması olan Sakîl Remel ve Hafif Remel üzerinde gösterelim:

Birinci Periyot

o o o o / 0 0 / o o o o
 tennen o tennen o / 0 0 / tennen o tennen o // 0 0 //

Fâsıla

Birinci Periyot

o o / 0 / o o
 ten . . ten . . / 0 / ten . . ten . . // 0 //

Fâsıla

⁹⁵ *Kİİ*,63b-64a

6) Ağır Îkâ'ların Temel Formları ve Değişimleri

Risâlenin uzunca bir kısmını teşkil eden bu bölümde Fârâbî ağır îkâ'ların her birini ele alarak bunların temel formlarını ve bu formları değiştiren unsurların tamamını kullanır ve ayrıntılı bir şekilde şematik olarak izah eder.⁹⁶

7) Hafif Îkâ'ların Temel Formları ve Değişimleri

Ağır îkâ'lara nazaran risâlenin daha az bir kısmını teşkil eden bu bölümde de Fârâbî, hafif îkâ'ların her birini ele alarak bunların temel formlarını ve bu formlarda mümkün olabilecek değişimleri – ağır îkâ'lara oranla daha azdır – göstermiş ve hafif îkâ'lardan oluşturulabilecek *mürekkab îkâ'*lardan söz etmiştir. Ayrıca burada çok kısa olarak muttasıl ve munfasıl îkâ'dan söz eder.⁹⁷

8) Kendinden Önce Îkâ' ile İlgili Eser Veren Müellifler Hakkındaki Değerlendirmeleri

Fârâbî bu bölümde kendinden önce îkâ' ilmi ile ilgilenip eser veren ve bu ilmi kurala bağlamaya çalışanlardan söz eder. Bunlardan ilki İshâk el-Mevsilî'dir. Bizim bugün hala ulaşamadığımız İshâk el-Mevsilî'nin îkâ' ile ilgili *Kitabu fî te'lîfî'n-Neğam* adlı bir eserinden söz eder. Bu eserde îkâ'ların tamamının 9 tane olduğunu ifade eden Fârâbî, bunların tamamını sayar ve açıklar. Bunlarla ilgili gerekli düzeltmeleri de yapan Fârâbî en sonunda İshâk el-Mevsilî'den sitayişle bahseder.⁹⁸

İkinci olarak ise Kindî'nin, eserlerinde yer alan îkâ' ile ilgili görüşlerinin aynen İshâk el-Mevsilî'den alıntı olduğunu; doğruluğunu araştırmadan kopyaladığını ve böylece yanlışlıklar yaptığını ifade ederken Kindî'yi sert bir dille eleştirir.⁹⁹

⁹⁶ *Kİİ*, 64a-75a.

⁹⁷ *Kİİ*, 78b-79b.

⁹⁸ *Kİİ*, 79b-81b, 89a.

⁹⁹ *Kİİ*, 81b-88b. Yazmada Fârâbî'nin Kindî'ye yönelik eleştirilerinin 81b-88b varakları arasında yer alacak kadar uzun olmadığını, zira risâlenin içinde yer alan 82a ile 87b arasındaki bölümün daha önce de belirttiğimiz gibi *Kİİ* ile bir alakası yoktur.

Son olarak Mansûr b. Talha et-Tâhirî'yi, îkâ' hakkındaki görüşlerini arap melodilerini araştırmadan aynen Kindî'den kopyalayarak, eseri *Kitâbu'l-Mûnis*'te yer verdiği için sert bir dille eleştirir.¹⁰⁰

¹⁰⁰ *KII*, 88b.-89a.

II. BÖLÜM

ÎKĀ‘ İLE İLGİLİ TEMEL KAVRAMLAR

A. GENEL KAVRAMLAR

Îkâ‘ı ve îkâ‘ hakkında söylenilenleri net bir şekilde anlayabilmek için, bu konuda kullanılan temel kavramları tanımlamak uygun düşecektir. Bu kavramları tanımlarken genelde Fârâbî’nin eserlerine bağlı kalacağız ancak, zaman zaman başka kaynaklardan da istifade edeceğiz. Kavramları tanımlarken birbiriyle irtibatlarını göz önüne alarak kendimizce bir sıralama yapacağız.

1- ÎKÂ‘

Îkâ‘, eşit aralıklarla birbirini takip eden zaman dilimlerinde, tınlayan seslerin seyir ve hareketleridir.¹⁰¹ *Kitâbu’l-îkâ‘ât*’a göre ise îkâ‘: “ Mâkul ölçü ve nispetlerle sınırlandırılmış zaman dilimlerinde, aynı düzen içinde birbirlerini takip eden vuruşların hareketi ”dir.¹⁰² Îkâ‘lar ilk olarak devrlerindeki (periyot) zamanların adedi; ikinci olarak her bir periyodun uzunluk ve kısalıklarının toplam zamanları bakımından farklılık arzeder. İki periyottan her biri mutlaka bir ya da daha fazla zaman dilimini içerir ve bunların her ikisi de ya *ağır* zamanlı veyahut *hafif* zamanlı olurlar.¹⁰³

2- DEVR (PERİYOT)¹⁰⁴

Îkâ‘ın tanımında, “ eşit aralıklarla birbirini takip eden zaman dilimleri ” tabirini kullanmıştık. Birbirini takip eden bu zaman dilimlerinden her birine “ periyot ” denir.¹⁰⁵ *Kitâbu’l-îkâ‘ât*’ta periyotla ilgili: “ Makul ölçü ve nispetlerle sınırlandırılmış zaman dilimlerinde ardı ardına gelen nağmeleri oluşturabilen müddetler tekrarlanırsa en az bir zaman dilimi oluşur ki buna periyot denir ”¹⁰⁶ ifadesi yer alır. En küçük îkâ‘ birimi iki periyottan oluşur. Îkâ‘da iki periyodun tamamı kasîdenin bir beytine, îkâ‘ın her bir

¹⁰¹ *Kİİ*, 59b.

¹⁰² *Kİ*, 160b. Metinde : *en-nukle ‘alâ fi ezmine...* ; Hâşbe 436’ya göre : *en-nukle ‘ale’n-negam fi ezmine...*

¹⁰³ Ayrıntısı için bkz. îkâ‘-ı hafif ve îkâ‘-ı sakîl, s. 42-43.

¹⁰⁴ Fârâbî’nin eserlerinde “ devr ” olarak kullanılan bu kavramın yerine biz çalışmamız boyunca “periyot” ifadesini kullanmayı tercih ettik.

¹⁰⁵ *Kİİ*, 59b.

¹⁰⁶ *Kİ*, 160b.

periyodu da şiirin bir mısraına tekabül eder. Tam bir beyit iki mısradan oluştuğu gibi, tam bir îkâ‘ da iki periyottan oluşur.¹⁰⁷ Buradan hareketle îkâ‘ların periyotlarla sınırlandığını rahat bir şekilde ifade edebiliriz. İki periyot birbirine eşit ve ritmik bölümleri aynı olduğunda *tam* olarak kabul edilir ki; bu periyotlar belli bir düzen içinde ardı ardına gelirler.¹⁰⁸ Periyotlar muttasıl ya da munfasıl olabilirler. Bunula ilgili açıklayıcı bilgiler muttasıl ve munfasıl îkâ‘ başlıkları altında verilecektir.¹⁰⁹

3- NAKRA, (VURUŞ)¹¹⁰

Başlangıç nağmesinin oluşmasına sebebiyet veren darbeye “vuruş” denir.¹¹¹ Fârâbî vuruşla ilgili olarak şunları söyler: “ Hangi cisim tarafından, hangi cisim üzerine tatbik edilirse edilsin ön koşul, tınlayan bir cisim olmalıdır. Vuruş bölünemez; bölünemez bir zaman diliminde oluşur. Zamanda bölünemezlik öyle bir andır (en küçük zaman birimidir) ki, kendisi geçmiş zamanın sonu ve gelecek zamanın başlangıcını gösterir ve her ikisini birbirinden ayırır. Ses vuruşla başlar. Sesin başlangıcı ancak vuruşla olur. Vuruş, cümledeki herhangi bir sesle veya nağmenin başlangıcı ile olur. Îkâ‘ın zamanı vuruşla tanımlanır. Bu vuruşlar öyle vuruşlardır ki onlardan her biri bir îkâ‘ın zamanını sınırlayan *ânlar*la sınırlanırlar. Zamanı sınırlayan bu *ânlar* îkâ‘ zamanının fâsılalarıdır. Îkâ‘ın sınırlandırılmış her bir zaman diliminin iki ucunda birer vuruş vardır ve onu her bir zaman dilimi içinde ilk olarak *hareket* (el- Hareke/ harekeli), ikinci olarak *sükûnet* (es-Sükûn/ harekesiz/ cezmlî) takip eder: Her bir vuruşu, vuruşun kendisinin meydana geldiği mekânda ya bir *hareket*, ya da aynı mekândaki bir *vukûf* (duruş) takip eder.”¹¹²

İnsanın algılayabileceği en hızlı hareketin zamanı iki vuruş arasında meydana gelir ki, bu da iki vuruş arasında algılanabilen en kısa zamandır. Herhangi bir vuruş esnasında işitilebilen en kısa *vakfenin* (duruş) müddeti, iki vuruş arasında mümkün olan en hızlı vuruşun müddetine eşittir. Bundan dolayı bir vuruşu işitilebilir daha kısa

¹⁰⁷ *KII*, 60a.

¹⁰⁸ *KI*, 160b.

¹⁰⁹ Bkz. s. 44-45.

¹¹⁰ Fârâbî’nin eserlerinde “ nakra ” olarak kullanılan bu kavramın yerine biz çalışmamız boyunca “ vuruş ” ifadesini kullanmayı tercih ettik.

¹¹¹ *KII*, 60a.

¹¹² *KII*, 60a.

bir vakfe takip ederse, bu vakfeyi de ilk vuruşun yerinden ikinci vuruşun yerine doğru hareket eden, mümkün olan en hızlı bir hareket takip eder. Bu ikisi arasındaki müddet, iki vuruş arasında bulunabilecek en kısa müddetin iki katı kadardır.¹¹³ Fârâbî'nin incelediğimiz üç eserinde vuruşlar hep aynı başlık altında incelenmemiş farklı görünümeler arzemiştir. Bu farklılıkları anlaşılır kılabilmek için aşağıdaki açıklamaların yapılması zorunludur. Bu noktada Fârâbî'nin eserlerinde geçen vuruşları şöyle sıralayabiliriz:

a. Hafif Vuruş (Nakra-i Hafife): Fârâbî'nin eserlerinde bu vuruş iki farklı görünüm arzeder:

- i. Hareketten önce vuruşun mevziinde duruşun gerçekleşmeyip hareketin takip ettiğı vuruştur.¹¹⁴ Yani duraksamadan yapılan bir harekettir. Fârâbî'nin *hafif* ikâ'ları olan Hafif-i Evvel, Hafif-i Sâni, Hafif-i Sâlis, Hezec (hafif-i rabi'), Muzâri' (hafif-i hamis) ve Vâfir (hafif-i sâdis)'in temel vuruşudur.¹¹⁵ Prosodik kısalığa dayanarak “ hareketli/ hareketli vuruş ” da denir.¹¹⁶ Kısa açık bir heceyi ifade eden *te* hecesiyle gösterilir. Biz çalışmamızda bu vuruşu sekizlik (♪) bir nota ile gösterdik.
- ii. Bu vuruş, üç *orta ikâ* 'lar (hafif ağır ikâ') olan Hafif Remel, hafif- Sakîl-i Evvel ve Hafif-i Sakîl-i Sâni'nin temel vuruşudur.¹¹⁷ *Kitâbu İhsâi'l-İkâ'ât* 'a göre bir *en küçük ağır vuruş* a (nakra-i sakîle-i suğrâ)¹¹⁸ denktir. *Kitâbu'l-ikâ'ât* 'a göre de bir *orta vuruş* a (nakra-i mütevassıta)¹¹⁹ denktir. Prosodik uzunluğa dayanarak “ sâkin vuruş ”¹²⁰ olarak da isimlendirilir. *Ten* veya *nen* heceleriyle gösterilir. *Tâ* ve *nâ* heceleri de aynı anlama gelir. Ancak biz bu vuruşu çalışmamızda *ten* veya *nen* hece dizisi ve dörtlük (♪) bir nota ile gösterdik.

¹¹³ *Kİİ*, 60b.

¹¹⁴ *Kİİ*, 60b.

¹¹⁵ *Kİİ*, 75b-78a.

¹¹⁶ *Kİ*, 163a.

¹¹⁷ *Kİ*, 162b.

¹¹⁸ *Kİİ*, 63b.

¹¹⁹ *Kİ*, 162b.

¹²⁰ *Kİ*, 163a.

b. Orta Vuruş (Nakra-i Mütevassıta): Fârâbînin eserlerinde bu vuruş da iki farklı görünüm arzeder:

i. Bu vuruş yukarıda zikredilen hafif vuruşun ii maddesinde belirtilen vuruştur. Fârâbî, *Kitâbu'l-îkâ'ât*'ta bu vuruştan, üç vuruş cinsinden biri olarak bahseder.¹²¹

ii. Bu vuruş, ağır îkâ'lar olan Sakîl Remel, Sakîl-i Evvel ve Sakîl-i Sâni'nin temel vuruşudur. *Tennen* hecesiyle gösterilir.¹²² *Kitâbu'l-îkâ'ât*'a göre çok yavaş vuruş (nakra batî'a cidden) olarak isimlendirilir ve *tenne* hece dizisiyle gösterilir.¹²³ Biz bu vuruşu çalışmamızda *tenne* hece dizisi ve ikilik (↓) bir nota ile gösterdik.

c. Ağır Vuruş (Nakra-i Sakîle): Bir duruş ve onu takip eden hareketi içeren vuruştur.¹²⁴ *En küçük ağır vuruş* (nakra-i sakîle-i suğrâ) olarak Fârâbî'nin hafif ağır îkâ'larının temel vuruşudur ve *ten* ya da *nen* hecesiyle gösterilir.¹²⁵ Her zaman hafif îkâ'ların son vuruşudur.¹²⁶

Fârâbî'nin zaman aralığını dikkate alarak yaptığı bu vuruş sınıflamasından başka eserlerinde geçen ve îkâ'ı süsleyen temel faktörlerden olan üç vuruş çeşidi daha vardır:

a. Nakra-i Kaviyye ya da Tâmmе: Güçlü, sesli ve tam vuruşlardır. Bunları Fârâbî *ten* hecesiyle ifade etmiştir ve Arapçadaki tenvine benzetmiştir. Biz çalışmamızda bu vuruşu sapı yukarı doğru olan bir nota (↓) ile gösterdik.

b. Nakra-i Mutavassıta: Orta vuruş olarak tercüme edebileceğimiz bu vuruş çoğunlukla *mesha* olarak bilinir. Bu vurşlar ise *te* hecesiyle karşılanmış ve Fârâbî bu vuruşu sonu sesli biten bir kelimeye kıyaslamıştır. Çalışmamızda bu

¹²¹ *Kİ*, 162b.

¹²² *Kİİ*, 62b, 64a, 67b, 71a.

¹²³ *Kİ*, 162b.

¹²⁴ *Kİİ*, 60b.

¹²⁵ *Kİİ*, 63b.

¹²⁶ *Kİİ*, 75a-77b.

vuruşu altı çizili bir ten hecesi ve notasyonda sapı aşağıya doğru olan italik bir nota () ile gösterdik.

- c. Nakra-i Leyyine: Yumuşak vuruş olarak ifade edebileceğimiz bu vuruş gamze olarak bilinir. Fârâbî bu vuruşu arap gramerinden iki kavram olan revm ve işmâmla ifade etmiştir. Çalışmamızda işmâmı italik ve altı çizgili bir ten hecesi ve notasyonda puandorglu bir nota () ile; revmi de italik bir *ten* hecesi ve notasyonda sapı aşağıya doğru bir nota () ile göstereceğiz.

Fârâbî, müziği süslemek amacıyla üç tip vuruşun kendi aralarında yer değiştirebileceğini söylemiştir. Örneğin nakra-i mutavassıta ya da leyyine, bir kaviyye'nin yerini alabilir.¹²⁷

4- FÂSILA

Munfasıl ikâ'ın iki periyodunu birbirinden ayıran müddete denir.¹²⁸ Yani iki periyot arasında bulunur. Prosodi ilminden iktibas edilmiş olan fâsıla kavramı batı müziğindeki ölçü çizgisinin üstlendiği rolü üstlenmektedir.¹²⁹ Fârâbî'ye göre onun müddeti her iki periyottaki tek bir zaman biriminin (ez-zamânü'l-vâhid) iki katı kadardır.¹³⁰ Bir başka deyişle bir ikâ'ın temel formunun bir periyodundaki iki vuruş arasındaki müddetin iki katı kadardır.¹³¹ Fârâbî'nin bu kavramı grek-bizans müzik öğretisinde yer alan *Diastolē* kavramından iktibas ettiği ileri sürülmektedir.¹³² Fârâbî, fâsılları göstermek için eserlerinde sıfır (0) işaretini kullanmıştır. Fârâbî eserlerinde iki türlü fâsıla ismi zikreder. Bunlar:

¹²⁷ *Kİİ*, 73a; *KMK*, 1017-19.

¹²⁸ *Kİ*, 160b.

¹²⁹ Sawa, *Alfarabi's Theory of the İqâ'*, s. 5

¹³⁰ *Kİİ*, 59b.

¹³¹ *Kİİ*, 62b-63a.

¹³² Neubauer, *Kİİ Alm.*, s, 111

- a. Fâsıla-i kübrâ¹³³ ya da fâsıla-i uzmâ¹³⁴: Büyük fâsıladır ve bu tip fâsılalar üç nokta ile gösterilmiştir.¹³⁵ Sakîl Remel'in, Sakîl-i Evvel'in, Sakîl-i Sânî'nin; *orta ikâ*'lar olan Hafîf Remel'in, Hafîf-i Sakîl-i Evvel'in ve Hafîf-i Sakîl-i Sânî'nin fâsılları fâsıla-i kübrâdır.¹³⁶
- b. Fâsıla-i suğrâ¹³⁷: Küçük fâsıladır ve bu tip fâsılalar iki nokta ile gösterilmiştir.¹³⁸ Bu fâsıla, temel formundan daha kısa bir fâsıla yapılmak istendiğinde söz konusu olur.¹³⁹ Meselâ Hafîf-i Sakîl-i Evvel'de bu durum söz konusu olabilir.¹⁴⁰

5- VAKFE veya VUKÛF

İshâk el-Mevsîli'ye göre bir periyodun sonunda durmaktır¹⁴¹ ki, bu Fârâbî'nin fâsılasına denktir. Fârâbî'nin bu kavramla kastettiği ise: İki ses arasındaki duruştur.¹⁴² Bu ifade “ ekall vakfe mahsûsa ”¹⁴³ olarak da kullanılmıştır. Bu kavramın yerine zaman zaman vukûf kavramı da kullanılmıştır.¹⁴⁴

6- ÎKÂ‘-I HAFÎF (HAFÎF ÎKÂ‘)

Periyotlarının her bir iki vuruşu arasında bulunan müddet en kısa süreli olan îkâ‘lardır. Bu süre ardı ardına gelen iki müterâdif ses arasında hissedilebilir.¹⁴⁵ Îkâ‘ın vuruşları arasındaki en kısa müddet, birinci vuruşun mevkiinde hissedilebilen bir duruş olmaksızın iki vuruş arasında işitilebilecek en hızlı harekettir.¹⁴⁶

¹³³ *Kİ*, 163b.

¹³⁴ *Kİ*, 163a.

¹³⁵ *Kİ*, 163a.

¹³⁶ *Kİ*, 163b-165a.

¹³⁷ *Kİ*, 163a.

¹³⁸ *Kİ*, 163a.

¹³⁹ *Kİ*, 161b.

¹⁴⁰ *Kİ*, 164b.

¹⁴¹ *Kİİ*, 80b.

¹⁴² *Kİ*, 161a, 163a; *Kİİ*, 60b-61a.

¹⁴³ *Kİİ*, 60b.

¹⁴⁴ *Kİİ*, 60a.

¹⁴⁵ *Kİİ*, 60b.

¹⁴⁶ *Kİİ*, 60b-61a.

Hafif ikā‘lar, kendi periyodunun her bir iki vuruşundan birincisinin “ hafif ” vuruş olmasıyla oluşur.¹⁴⁷ Hafif ikā‘larda her bir periyodun müddeti ve onların toplam müddetinin bölümleri, mümkün olan en hızlı vuruş zamanlarından oluşur.¹⁴⁸ Yani *el-‘iyâru’l-evvel* (birinci ölçü)den meydana gelir.¹⁴⁹ Burada el-‘iyâru’l-evvel’den de söz edilmelidir. El-‘iyâru’l evvel, ölçülebilir ve sayılabilir eşyanın cinsinden olan en küçük birim; kendisi vasıtasıyla sonrakinin ölçülebileceği temel, ilk ölçü anlamına gelir.¹⁵⁰ Konuyla ilgili olarak Fârâbî şu açıklamayı getirir: “ Her cisim kendisine uygun bir ölçüyle ölçülebilir: Uzunluk uzunlukla, alan alanla ve zaman zamanla. Ölçülebilir ve sayılabilir eşyanın cinsinden olan en küçük birimi, kendisi vasıtasıyla sonrakinin ölçülebileceği “ temel-ilk ölçü ”dür. Bu temel ölçü herhalükarda bölünemeyen ve ölçülenle aynı veya benzer cinsten bir şeydir. Bölünemez demek kendisine bölünemez veya bölünemez kabul etmek demektir.”¹⁵¹ Bu anlamda el-‘iyâru’l-evvel udda vurulabilecek en hızlı iki vuruş arasında oluşabilecek en küçük zaman birimidir.¹⁵²

7- İKĀ‘-I SAKÎL (AĞIR İKĀ‘)

Periyotlarındaki her bir iki vuruşun arasındaki müddet, işitilebilecek en kısa zamanın iki katı değerinde olan ikā‘lardır.¹⁵³ Ağır ikā‘lar, kendi periyodunun her bir iki vuruşundan birincisinin ağır vuruş olmasıyla oluşur. Ağır ikā‘ın bir periyodunda bulunan iki vuruş arasındaki en kısa müddet, hafif ikā‘ların bir periyodundaki iki vuruş arasında bulunan zamanın iki katını içerir.¹⁵⁴ Sakîl ikā‘ iki kısma ayrılır:

- a. Her bir iki vuruşu arasındaki en küçük zaman sakîl ikā‘da olan en kısa zamandır ki Hafif Remel, Hafif-i Sakîl-i Evvel ve Hafif-i Sakîl-i Sâni bu gruba girer. Bunlar *hafif sakîller* olarak adlandırılır.

¹⁴⁷ *Kİİ*, 61a.

¹⁴⁸ *Kİİ*, 162a.

¹⁴⁹ *Kİİ*, 161a, 162a.

¹⁵⁰ *Kİİ*, 161a. Hâşebe, *KMK*, s. 437’de “el-mikyâlu’l-evvel” olarak geçmektedir.

¹⁵¹ *Kİİ*, 161a.

¹⁵² *Kİİ*, 162a.

¹⁵³ *Kİİ*, 60b.

¹⁵⁴ *Kİİ*, 61a.

- b. Her bir iki vuruş arasındaki en küçük zaman sakîl îkâ‘da gerçekleşen *en orta* zamandır ki Sakîl Remel, Sakîl-i Evvel ve Sakîl-i Sâni bu gruba girer. Bunlar da *sakîlin sakîli* olarak adlandırılır.¹⁵⁵ *Orta ağır* müddet, hafif îkâ‘ın müddetinin dört katıdır. Bu süre bir buçuk kat daha artırılabilir ki bu da ortanın ulaşabileceği en büyük zamandır.¹⁵⁶ Ağır îkâ‘da kullanılabilecek en uzun müddet orta ağır müddetin iki katı kadar olabilir.¹⁵⁷

Îkâ‘lara dair bütün bu süre ve müddet ile ilgili açıklamalardan sonra anlatılanları daha anlaşılır kılabilmek için aşağıdaki şema bize yardımcı olacaktır:

- a. El-îyâru‘l-evvele, onaltılık nota (♪) ile,
- b. Hafif îkâ‘lara, sekizlik nota (♪) ile,
- c. Hafif sakîl îkâ‘lara, dörtlük nota (♪) ile,
- d. Orta ağır îkâ‘lara (sakîlin sakîli), ikilik nota (♪) ile,

Orta ağırın ulaşabileceği en yüksek değere, birlik nota (♪) ile kıymet takdiri yapılabilir.

8- ÎKÂ‘-I MUTTASIL veya ÎKÂ‘-I MUVASSAL (BİTİŞİK ÎKÂ‘)

Bu îkâ‘, *Kitâbu‘l-îkâ‘ât*’ta “ muvassal îkâ‘ ”¹⁵⁸ ismiyle ifade edilirken, *Kitâbu İhsâi‘l-Îkâ‘ât*’ta “ muttasıl îkâ‘ ”¹⁵⁹ şeklinde kullanılmıştır. Periyotları birbirine bitişik olarak gelen îkâ‘lara denir.¹⁶⁰ Periyotları arasında herhangi bir fâsıla bulunmaz. Bu îkâ‘ın bazen munfasıl olabilmesi söz konusuysa, bazen de bu durum hiç mümkün

¹⁵⁵ *Kİİ*, 61b.

¹⁵⁶ *Kİİ*, 61a.

¹⁵⁷ *Kİİ*, 61a.

¹⁵⁸ *Kİİ*, 160b.

¹⁵⁹ *Kİİ*, 59b.

¹⁶⁰ *Kİİ*, 161b; *Kİİ*, 59b.

değildir.¹⁶¹ Fârâbî, munfasıl olabilmesi söz konusu olmayan muttasıl îkâ'ların, insan tabiatına uygun olmadıklarından dolayı bir kenara bırakılması gerektiğini ifade eder.¹⁶² Muttasıl îkâ'ın iki şekli vardır:

- a. Hafif vuruşlardan oluşan hafif muttasıl îkâ'dır ki, iki vuruşu arasında en kısa zaman dilimi bulunur ve sonsuz olarak ardı ardına gelirler.
- b. Ağır vuruşlardan oluşan ağır muttasıl îkâ'dır ki, iki vuruşu arasında “ağır” bir îkâ'ın iki vuruşu arasında bulunan süre bulunur ve sonsuz olarak ardı ardına gelirler.¹⁶³

Muttasıl îkâ'lar hiçbir zaman yalnız başlarına kullanılmaz; çeşitli şekillerde sadece munfasıl îkâ'lar ile birlikte terkîb edilebilirler.¹⁶⁴

9- ÎKÂ'-I MUNFASIL veya ÎKÂ'-I MUFASSAL (AYRIK ÎKÂ')

Bu îkâ', *Kitâbu'l-îkâ'ât*'ta “ mufassal îkâ' ”¹⁶⁵ ismiyle ifade edilirken, *Kitâbu İhsâi'l-Îkâ'ât*'ta “ munfasıl îkâ' ”¹⁶⁶ şeklinde kullanılmıştır. Periyotları birbirinden ayrı olarak gelen îkâ'lara denir. Munfasıl îkâ'da periyotlar birbirlerinden fâsıla ile ayrılırlar.¹⁶⁷ Bu îkâ'ları ve munfasıl olabilecek muttasıl îkâ'ları Fârâbî tabîî îkâ' olarak da isimlendirir.¹⁶⁸ Munfasıl îkâ'lar tevsîl yoluyla muttasıla çevrilebilirler.¹⁶⁹

¹⁶¹ *Kİ*, 160b.

¹⁶² *Kİ*, 160b.

¹⁶³ *Kİİ*, 78b.

¹⁶⁴ *Kİ*, 166b.

¹⁶⁵ *Kİ*, 160b.

¹⁶⁶ *Kİİ*, 59b.

¹⁶⁷ *Kİ*, 161b; *Kİİ*, 59b.

¹⁶⁸ *Kİ*, 160b.

¹⁶⁹ *Kİ*, 161b.

B. İKĀ‘IN TEMEL FORMUNU DEĞİŞTİREN UNSURLAR

1- NAKARATÜ’L-MECÂZ

Nakaratü’l-mecâz, bir îkâ‘ın mevcut formunun değişimini sağlayan unsurlardan biridir.¹⁷⁰ Geçiş vuruşlarıdır. Yani, bir periyottan diğer bir periyoda geçişi kolaylaştırmak için iki periyot arasındaki fâsılaların bir ya da daha fazla vuruşla doldurulmasıdır.¹⁷¹ Böylelikle birbiri ardınca gelen periyotların muttasıl olmasını sağlar. Özellikle ağır ve hafif ağır formlardaki gibi uzun fâsılalarda kullanılır. Hafif formlarda ise nadiren kullanılır. Şayet hafif formlarda kullanılırsa bu vuruşlar işmâmlar ya da zayıf vuruşlar şeklinde olmalıdır.¹⁷² Sakîl Remel’de¹⁷³, Sakîl-i Evvel’de¹⁷⁴, Sakîl-i Sâni’de¹⁷⁵, Hafif Remel’de¹⁷⁶, Hafif-i Sakîl-i Evvel’de¹⁷⁷ ve hafif-i sakîl-i sanî’de¹⁷⁸ kullanılmıştır.

Sakîl-i Evvel’in Temel Formu:

tennen tennen tennen / 0 0 / tennen tennen tennen / 0 0 /

$\frac{4}{2}=$ 

Mecâz Vuruşlu Sakîl-i Evvel:

tennen tennen tennen / **tennen** / tennen tennen tennen / 0 0 /



Mecâz Vuruşu

¹⁷⁰ *Kİ*, 161b; *Kİİ*, 63a.

¹⁷¹ *Kİ*, 162a.

¹⁷² *Kİ*, 163a.

¹⁷³ *Kİ*, 163b; *Kİİ*, 64a.

¹⁷⁴ *Kİ*, 164a; *Kİİ*, 67b.

¹⁷⁵ *Kİ*, 164a; *Kİİ*, 71a.

¹⁷⁶ *Kİ*, 164b; *Kİİ*, 66b.

¹⁷⁷ *Kİ*, 164b; *Kİİ*, 69b.

¹⁷⁸ *Kİ*, 165a; *Kİİ*, 73b.

2- NAKARATÜ'L-İ'TİMÂD

Nakaratü'l-i'timâd, bir îkâ'ın mevcut formunun değişimini sağlayan unsurlardan biridir.¹⁷⁹ Destek vuruşlarıdır. Yani, bir îkâ'ın bitişini kolaylaştırmak için îkâ'ın sonuna getirilen ilave vuruştur.¹⁸⁰ Hafif formlarda nadiren kullanılır. Kullanıldığında da bu vuruşlar işmâmlar ya da zayıf vuruşlar şeklinde olmalıdır.¹⁸¹ Sakîl Remel'de¹⁸², Sakîl-i Evvel'de¹⁸³, Sakîl-i Sâni'de¹⁸⁴, Hafif Remel'de¹⁸⁵, Hafif-i Sakîl-i Evvel'de¹⁸⁶ ve hafif-i sakîl-i sanî'de¹⁸⁷ kullanılmıştır.

Sakîl-i Evvel'in Temel Formu:

tennen tennen tennen / 0 0 / tennen tennen tennen / 0 0 /
 $\frac{4}{2}=$ 

İ'timâd Vuruşlu Sakîl-i Evvel:

tennen tennen tennen / tennen / tennen tennen tennen / **tennen** /


İ'timâd Vuruşu

3- TEVSÎL

Tevsîl, periyotların arasında bulunan fâsılaların kısaltılmasıyla periyotların birbirine bağlanmasıdır.¹⁸⁸ Prosodide naks kavramına benzer bir tekniktir. Fâsılalar vuruşlar tarafından doldurulmuşlarsa munfasıl îkâ'larda tevsîl mümkün olabilir.¹⁸⁹ Tevsîl iki şekilde mümkün olabilir:

¹⁷⁹ *Kİ*, 161b; *Kİİ*, 63a.

¹⁸⁰ *Kİ*, 162a.

¹⁸¹ *Kİ*, 163a.

¹⁸² *Kİ*, 163b; *Kİİ*, 64a.

¹⁸³ *Kİ*, 164a; *Kİİ*, 67b.

¹⁸⁴ *Kİ*, 164a; *Kİİ*, 71a.

¹⁸⁵ *Kİİ*, 66b.

¹⁸⁶ *Kİ*, 164b; *Kİİ*, 69b.

¹⁸⁷ *Kİ*, 165a; *Kİİ*, 74a.

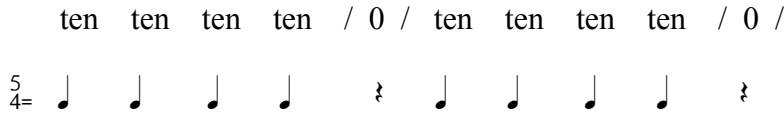
¹⁸⁸ *Kİ*, 161b; *Kİİ*, 79b.

¹⁸⁹ *Kİİ*, 79b.

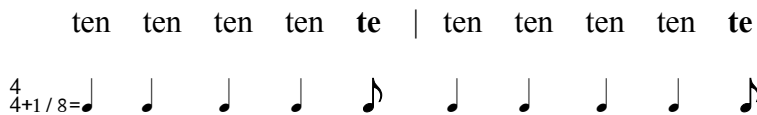
- a. Kendisine fâsıladan başka bir şey denemeyecek kadar kısaltma,
- b. Kendisinde bâriz olarak fâsılının bulunacağı bir kısaltma. Kısaltılmasına rağmen temel formundaki fâsıladan daha küçük fâsıla bulunuyorsa bu fâsılaya “küçük fâsıla” (el-fâsıla es-suğrâ) denir.¹⁹⁰

Hafîf-i Evvel’de¹⁹¹, Hafîf-i Sâni’de¹⁹², Hafîf-i Sâlis’te¹⁹³, Hezec’te¹⁹⁴, Sakîl-i Evvel’de¹⁹⁵, Sakîl-i Sâni’de¹⁹⁶, Hafîf Remel’de¹⁹⁷, Hafîf-i Sakîl-i Evvel’de¹⁹⁸ ve Hafîf-i Sakîl-i Sâni’de¹⁹⁹ kullanılmıştır. Tevsîl ve ted’îf birlikte kullanıldığında *idrâc* değişimi meydana gelir.²⁰⁰ Munfasıl îkâ’ların bağlantıyla muttasıl yapılmasında kullanılabilir.²⁰¹ Muvassal olan îkâ’ları da bu gruptan sayabiliriz.

Hafîf-i Sakîl-i Sâni’nin Temel Formu:



Tevsîl kullanılmış Hafîf-i Sakîl-i Sâni:



Kısaltılmış fâsıllı tevsîl (el-fâsıla es-suğrâ) ile Hafîf-i Sakîl-i Sâni

ya da,

¹⁹⁰ *Kİ*, 161b.

¹⁹¹ *Kİ*, 163a.

¹⁹² *Kİ*, 163a.

¹⁹³ *Kİ*, 163b.

¹⁹⁴ *Kİ*, 163b.

¹⁹⁵ *Kİ*, 164a.

¹⁹⁶ *Kİ*, 164b.

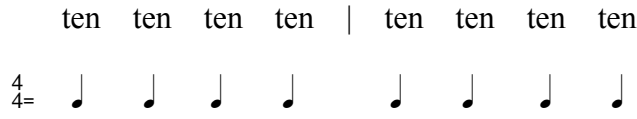
¹⁹⁷ *Kİ*, 164b.

¹⁹⁸ *Kİ*, 164b.

¹⁹⁹ *Kİ*, 165a.

²⁰⁰ *Kİ*, 165b.

²⁰¹ *Kİİ*, 79b.



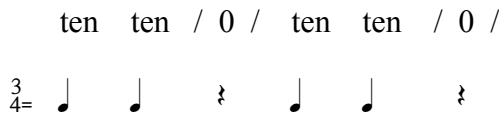
Fâsılanın tamamen ortadan kalktığı tevsîl ile Hafif-i Sakîl-i Sâni

4- TEFSÎL

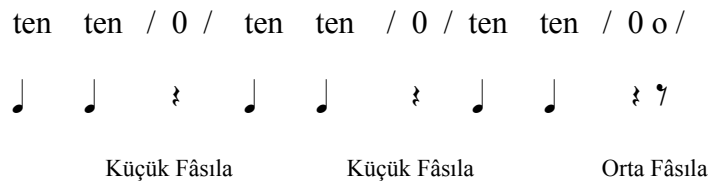
Tefsîl, arap prosodisinde, ziyâde kavramıyla benzerlik gösterir.²⁰² Ayırma olarak tercüme edebileceğimiz tefsîl, fâsılanın munfasıl îkâ'larda olması gerektiği yerde - yani iki periyot arasında - değil de başka bir yerde olması demektir. Tefsîl, fâsılanın süresini ya da îkâ'ın başka bir bölümünü uzatma şeklinde olabilir. Her iki şekilde de ölçüsel genişlemeye yol açar.²⁰³

Tefsîl yoluyla muttasıl bir îkâ', munfasıl bir îkâ'a dönüştürülebilir. *Kitâbu'l-Îkâ'ât*'ta Fârâbî tefsîl'le ilgili olarak “ Fâsılaların, periyotların arasında değil, mümkün olan periyotların cüzlerinin arasında kullanılmasıdır. Genelde periyotlar birbirine bağlıysa kullanılır ”²⁰⁴ demektedir. Yani mecâz ve i'timâd yoluyla muttasıl olmuş bir îkâ'da tefsîl'in kullanımından söz etmiş, normalde muttasıl olan bir îkâ'ın munfâsıla dönüştürülmesi noktasında tefsîlden söz etmemiştir. Sakîl Remel'de kullanılmıştır.²⁰⁵

Hafif Remel'in temel formu



Tefsîl kullanılmış Hafif Remel:



²⁰² Sawa, *Music Performance*, s. 49.

²⁰³ Sawa, *Theories of Rhythm*, s. 391.

²⁰⁴ *Kİ*, 161b.

²⁰⁵ *Kİ*, 164a.

ya da,

ten ten / 0 / ten ten / 0 / ten ten / 0 0 /

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Küçük Fâsıla

Küçük Fâsıla

Büyük Fâsıla

5- TERKÎBU'L-ECZÂ'

Terkîbu'l-eczâ', bölümlerin bağlanmasıdır ve iki şekli vardır. Ya her bir periyoda bir bölüm daha eklenir ya da periyotların uzunlukları farklı farklıysa parçalara ayrılır ve başka bir şekilde birleştirilir.²⁰⁶ Sakîl Remel'de²⁰⁷, Sakîl-i Evvel'de²⁰⁸, Sakîl-i Sâni'de²⁰⁹ ve Hafîf Remel'de²¹⁰ kullanılabilir.

Hafîf-i Sâlis ile Hafîf- Hâmis'in (Muzârî') terkîbi:

tenen 0 ten / 0 / tenen 0 ten 0 ten // 0 // tenen 0 ten / 0 / tenen 0 ten 0 ten // 0 //

12/8

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

6- TEKRÎRU'L-ECZÂ'

Tekrîru'l-eczâ', bir periyodun bir bölümünün tekrar edilmesidir.²¹¹ Bu tekrar bir ya da daha fazla olabilir ve böylece periyodun süresi uzar ve şablonundaki düzen değişir. Sawa, bu tekniğin günümüzde modern bir örneğinin olmadığını çünkü modası geçmiş bir teknik olduğunu belirtir.²¹² Sakîl-i Evvel'de²¹³ ve hafîf Sakîl-i Sâni'de²¹⁴ kullanılmıştır.

²⁰⁶ Kİ, 161b.

²⁰⁷ Kİ, 164a.

²⁰⁸ Kİ, 164a.

²⁰⁹ Kİ, 164b.

²¹⁰ Kİ, 164b.

²¹¹ Kİ, 161b.

²¹² Sawa, *Music Performance*, s. 49

²¹³ Kİ, 164a.

²¹⁴ Kİ, 165a.

ten 0 **tenenen** / 0 / ten 0 **tenenen** / 0 /



İkinci vuruşu tayyedilmiş Hezec

ten 0 **tenenen 0 tenenen** / 0 / ten 0 **tenenen 0 tenenen** / 0 /²¹⁵



Son bölümü tekrar edilmiş Hezec

7- TED'İF

Ted'îf, bir periyodun tamamında bulunan vuruşların ya da bazı vuruşlarının²¹⁶ ikiye katlanması demektir.²¹⁷ Yani iki vuruş arasında bulunan vakfenin ilave vuruşlarla doldurulmasıdır. Ted'îf'i bir çeşit velvele olarak değerlendirebiliriz.

Ted'îf, hafif ikâ'larda nadiren kullanılır. Bu formların bazılarında ted'îf kullanıldığında, tar'îd (tremolo) olarak isimlendirilen tarzda olur.²¹⁸ Hafif-i Evvel'de ted'îf olmaz ya da çok sınırlı bir şekilde kullanılır ki, ikâ' kendi ölçüsünü aşmasın.²¹⁹ Ted'îf ağır ikâ' formlarını hafife çevirir.²²⁰ Sakîl Remel'de²²¹, Sakîl-i Evvel'de²²², Sakîl-i Sâni'de²²³, Hafif Remel'de²²⁴ kullanılmış; Hafif-i Sakîl-i Evvel'de kullanılmamıştır.²²⁵ Hafif-i Sakîl-i Sâni'de kullanılması mümkün ama çok zordur.²²⁶

²¹⁵ Sawa, *Theories of Rhythm*, s. 391.

²¹⁶ *Kİ*, s. 162a'da sadece bir periyottaki tüm vuruşların ikiye katlanması şeklinde geçmektedir. Ancak hem *Kitâbu'l-ikâ'ât*'ta hem de *Kitâbu ihsâe'l-ikâ'ât*'taki ted'îf uygulamalarında bir periyodun içindeki sadece bazı vuruşların da ikiye katlanabileceğini göstermektedir.

²¹⁷ *Kİ*, 162a; *Kİİ*, 63a.

²¹⁸ *Kİ*, 163a-163b.

²¹⁹ *Kİ*, 75b.

²²⁰ *Kİİ*, 70a.

²²¹ *Kİ*, 163b-164a.; *Kİİ*, 64b.

²²² *Kİ*, 164a; *Kİİ*, 68a-69a.

²²³ *Kİ*, 164b; *Kİİ*, 71a.

²²⁴ *Kİ*, 164b; *Kİİ*, 66b.

²²⁵ *Kİ*, 165a; *Kİİ*, 70a. Bunun sebebi *Kİİ*, s. 70a'da şöyle açıklanır: “Ted'îf bu formda kullanılmaz ve kullanımı da söylediğimiz gibi zordur. Çünkü ted'îf, “ağır” bir ikâ'ı “hafif” ikâ' yapar. Bununla birlikte Hafif-i Sakîl-i Evvel mahiyetini “ağır” ikâ' olduğunda kaybeder. Şayet “ted'îf”in kullanımı gerekirse, o zaman vuruş ancak “gizlice” imâ edilir.”

Eğer bir ikā‘ın vuruşları ikiye katlanır (ted‘îf) ve ayrıca tam bir bağlantıyla kullanılırsa (tevsîl) hiçbir fâsıla oluşmaz ki buna “idrâc” (derecelendirme) denir.²²⁷ Yani ted‘îf ve tevsîl beraber kullanılırlarsa “ idrâc ” değişimini meydana getirirler. Bazıları, periyotlar birbirine bağlı olsun olmasın sadece ikiye katlamayı “ idrâc ” olarak isimlendirirler.²²⁸

Sakîl-i Evvel’in Temel Formu

tennen tennen tennen / 0 0 / tennen tennen tennen / 0 0 /

$\frac{4}{2}=$ ♩ ♩ ♩ ─ ♩ ♩ ♩ ─

Ted‘îfli Sakîl-i Evvel

ten ten tennen tennen tennen / **ten ten** tennen tennen tennen

♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

Her iki periyodun 1. vuruşları ted‘îf edilmiş Sakîl-i Evvel

8- TASDÎR²²⁹

Öne çıkarma anlamına gelen tasdîr, bir ikā‘ın mevcut formunun değişimini sağlayan unsurlardan biridir.²³⁰ Bir ikā‘ın başlangıcına asıl başlangıç periyodu yerine başka bir periyodun getirilmesidir ki böylece başlangıç periyodu sonradan getirilen periyodun bir devamı gibi görünür.²³¹ Fârâbî bu tanımında her ne kadar bir periyot getirmekten söz

²²⁶ *Kİİ*, 74a. Burada bunun sebebi ise şöyle açıklanır: “ Bu formda ted‘îf, mümkündür ancak zordur. Zira ted‘îf sadece bir göz kırpmayla ya da ima edilerek hissettirilir. Başka bir deyişle zayıf ve çok hızlı vuruşlarla imâ edilir. ”

²²⁷ *Kİİ*, 165a.

²²⁸ *Kİİ*, 165b.

²²⁹ Neubauer, *Kİ Alm.* s.205-206’da bu kavramı takdîr olarak sunmuştur. Kavramın “takdîr” değil “tasdîr” olması gerektiğini Sawa, 1983 yılında yayınlanan *Al-Fârâbî’s Theory of the Îqâ‘: An Empirically Derived Medieval Model of Rhythmic Analysis* adlı bildirisinin 10-11. sayfalarında ifade etmiştir.

²³⁰ *Kİİ*, 161b.

²³¹ *Kİİ*, 162a. Yazmada bu tanım verilirken aynı ikā‘ ‘ın devirlerinden bir devir (cüz) olması gerektiği ifade ediliyor. Arapça metinde aynı ikā‘ın periyotlarından bir periyot olması gerekiyor. Ancak Neubauer, *Kİ Alm.*, s.206’da ise herhangi bir ikā‘ın periyodu gibi görünüyor.

ediyorsa da aslında bir periyodun belli bir bölümünün gelmesi kastedilmektedir. Zira bu durum *Kitabu'l-Mûsîkâ 'l-Kebîr*'de bu şekilde geçmektedir.²³²

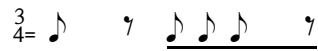
Fârâbî, bu kavramı edebiyat ilminden iktibasla kullanmaktadır. Edebî bir sanat olan tasdîr'in Kur'an'da farklı örnekleri vardır. Tasdîr kavramının daha iyi anlaşılmasını sağlamak için biz burada Kur'an ayetlerinden bir örnek sunduktan sonra mûsîkîye uygulanışıyla ilgili şemayı sunmak yerinde olacaktır.

“ Ayetin sonundaki kelimenin, bir önceki ayetin (aynı ayetin fâsıla işaretiyle ayrılan bölümünün) başındaki kelimeyle uygun düşmesi: Rabbimiz! Bizi doğru yola erıştirdikten sonra bir daha ayırma. Bize katından rahmet bağışla. Çünkü Sen, çok bağışlayıcısın. ” (Âl-i İmrân, 8)

Bu ayette altı çizili kelimeler arasında tasdîr söz konusudur. Buradan da net bir şekilde anlaşılacağı üzere tasdîr, ayetin ya da bir îkâ'ın sadece belli bir bölümünün (cüz'ünün) öne alınması şeklinde olmalıdır.

Tasdîr'in bir îkâ'a uygulanması ise şöyle olur²³³:

Hafif Remel:



Tasdîr uygulanmış Hafif Remel:



9- TAYY

Tayy, bir îkâ'ın mevcut formunun değişimini sağlayan unsurlardan biridir.²³⁴ Vuruşların asıl yerlerinden düşürülmesi demektir.²³⁵ Prosodiye ait bir terimdir. Bir

²³² Hâşebe, *KMK*, s. 1020'de, “ tekaddüm etmiş periyot – ya da periyodun bir cüz'ü – ” burada “bidâyât” olarak zikrediliyor.

²³³ Sawa, *Al-Fârâbî's Theory*, s. 16.

îkâ‘ın asıl formdaki ya da ikiye katlanmış vuruşlarından bir veya daha fazlasının düşürülmesi şeklinde olabilir. Her iki durumda da hazfedilmiş vuruşların yerine orta şiddette bir vuruş ya da gamze ya da işmâm gibi yumuşak bir vuruş getirilebilir.²³⁶ Böylelikle düşürülen vuruşun yeri hissettirilir.

Bir formun tayy ile değişimi sağlandığında vuruşlar arasındaki müddet asıl formda olduğu gibi düzenli bir şekilde değildir. Hafif-i Evvel formda ya hiç kullanılmaz²³⁷ ya da çok sınırlı ölçüde kullanılır.²³⁸ Hafif-i Sâni‘de de tayy kullanılabilir.²³⁹ Fakat böyle olunca Hafif Remel’e benzer. Bu sebeple onun formu değiştirilmemeli ve kendi formu içinde kullanılmalıdır.²⁴⁰ Hafif-i Sâlis’t e de tayy kullanılabilir.²⁴¹ Hafif-i Sâlis’in temel formu sadece tayy ile değiştirilebilir. Bu form için başka bir değişim mümkün değildir.²⁴² Hezec’t e (hafif-i râbi‘)²⁴³ ve Hafif-i Sâdis’t e²⁴⁴ de kullanılabilir. Muzâri‘de de kullanılabilir²⁴⁵ ve aynı Hafif-i Sâlis’t e olduğu gibi bu form için de başka bir değişim mümkün değildir.²⁴⁶ Sakîl Remel’de²⁴⁷, Sakîl-i Evvel’de²⁴⁸, Sakîl-i Sâni‘de²⁴⁹ de kullanılabilir. Tayy Hafif Remel’i değiştirdiği²⁵⁰ için bu formda kullanılmaz. Çünkü bu form zaten iki vuruştan oluşur ve bu iki vuruştan biri hazfedilirse onun periyotlarının toplam müddeti sadece bir vuruşla sınırlanır ki bu da îkâ‘ın bozulması, tahrip olması demektir.²⁵¹ Hafif-i Sakîl-i Evvel’de²⁵² ve Hafif-i Sakîl-i Sâni‘de²⁵³ kullanılabilir.

²³⁴ *Kİ*, 161b; *Kİİ*, 63a.

²³⁵ *Kİ*, 162a.

²³⁶ Sawa, *Music Performance*, s. 48.

²³⁷ *Kİ*, 163a.

²³⁸ *Kİİ*, 75b.

²³⁹ *Kİ*, 163a.

²⁴⁰ *Kİİ*, 75b.

²⁴¹ *Kİ*, 163b.

²⁴² *Kİİ*, 76a.

²⁴³ *Kİ*, 163b; *Kİİ*, 76a-76b.

²⁴⁴ *Kİİ*, 77b-78a.

²⁴⁵ *Kİ*, 163b.

²⁴⁶ *Kİİ*, 77a.

²⁴⁷ *Kİ*, 164a; *Kİİ*, 64b-65b

²⁴⁸ *Kİİ*, 68a.

²⁴⁹ *Kİ*, 164a-164b; *Kİİ*, 71b-72a.

²⁵⁰ *Kİ*, 164b.

²⁵¹ *Kİİ*, 67a.

²⁵² *Kİ*, 164b-165a; *Kİİ*, 70a-70b.

²⁵³ *Kİ*, 165a; *Kİİ*, 74a-75a.

Fârâbî, kendisinin tayyîli olarak zikrettiği bazı formların Kindî tarafından temel form olarak kabul edildiğini ifade eder.²⁵⁴

Hafif-i Sakîl-i Evvel'in Temel Formu

ten	ten	ten	/ 0 /	ten	ten	ten	/ 0 /
$\frac{4}{4}=$	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
ten 0 ten ten / ten 0 ten ten							
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
İkinci Vuruşun Tayyi				İkinci Vuruşun Tayyi			

10- TERTÎL

Tertîl, bir îkâ'ın mevcut formunun değişimini sağlayan unsurlardan biridir ve aşağıda anlatılacak olan *hassin* zıttıdır.²⁵⁵ Tertîl , bir periyodun iki vuruşu arasındaki mesafenin *orta* fâsıladan daha uzun olacak kadar büyütülmesidir.²⁵⁶ Bir îkâ'ın periyotlarının vuruşlarının yavaşlatılması vasıtasıyla uzatılmasıdır ve yavaşlatılan vuruşların oranları birbirine denktir.²⁵⁷ Fârâbî, bu kavramı Kur'ân ilimlerinden iktibasla kullanmaktadır.

Bir îkâ'ın ulaşabileceği en uzun süre, mümkün olan en yavaş tertîl yoluyla olabilir.²⁵⁸ Bu da *orta* zaman diliminin iki katına denktir ki, buna tertîl-i şedîd denir. Şayet tertîlin şiddeti daha az olursa – yani îkâ' daha hızlı olursa – orta zaman diliminin

²⁵⁴ *Kİİ*, 88a.

²⁵⁵ *Kİİ*, 161b.

²⁵⁶ *Kİİ*, 66a.

²⁵⁷ *Kİİ*, 162a.

²⁵⁸ *Kİİ*, 162a; *Kİİ*, 66a.

bir buçuk katına ulaşır.²⁵⁹ Sakîl Remel'de²⁶⁰, Sakîl-i Evvel'de²⁶¹, Sakîl-i Sâî'de²⁶², Hafîf Remel'de²⁶³, Hafîf-i Sakîl-i Evvel'de²⁶⁴ ve Hafîf-i Sakîl-i Sâî'de²⁶⁵ kullanılabilir. Hafîf-i Evvel'de hass hiç kullanılmaz ya da ölçüsünü aşmamak kaydıyla sınırlı bir ölçüde kullanılabilir.²⁶⁶ Tertîl, şayet tremolo (tar'îd) vuruşuna uygulanırsa Hafîf-i Evvel vuruşuna dönüşür.²⁶⁷ Tertîl-i şedîd bir hafîf îkâ'ı, ağır îkâ' yapar.²⁶⁸

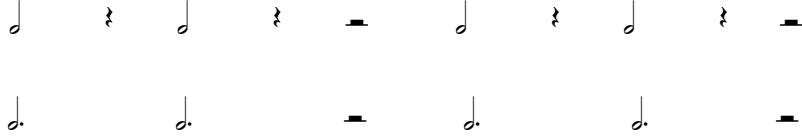
Sakîl Remel'in Temel Formu:

tennen tennen / 0 0 / tennen tennen / 0 0 /

$\frac{3}{2}=$ 

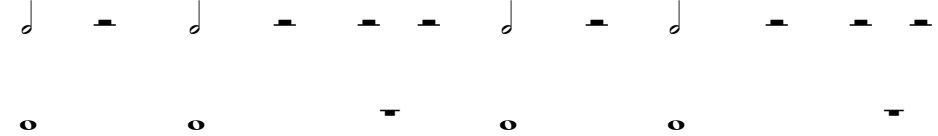
Orta derecede Tertîl uygulanmış Sakîl Remel:

tennen 0 tennen 0 / 0 0 / tennen 0 tennen 0 / 0 0 /

$\frac{9}{4}=$ 

En yüksek derecede Tertîl uygulanmış Sakîl Remel:

tennen 0 0 tennen 0 0 / 0 0 0 0 / tennen 0 0 tennen 0 0 / 0 0 0 0 /

$\frac{6}{2}=$ 

²⁵⁹ *KII*, 66a-b.

²⁶⁰ *KII*, 66a. Yazmada açıkça bu formda kullanıldığı ifade edilmese de ağır îkâ'larda kullanımından söz etmektedir.

²⁶¹ *KII*, 69a.

²⁶² *KII*, 73b.

²⁶³ *KI*, 164b; *KII*, 67b.

²⁶⁴ *KII*, 71a.

²⁶⁵ *KII*, 75a.

²⁶⁶ *KII*, 75b.

²⁶⁷ *KI*, 166a.

²⁶⁸ *KII*, 67b.

11- HASS veya HADR

Hass, bir îkâ‘ın mevcut formunun değişimini sağlayan unsurlardan biridir ve tertîl’in zıttıdır.²⁶⁹ *Kitâbu İhsâi ‘l-Îkâ‘ât*’ta hızlı okuma analmine gelen bu unsur hadr kavramıyla ifade edilmiştir.²⁷⁰ Hadr, Kur’ân ilimlerinden iktibasla kullanılmaktadır. Hadr, bir periyodun iki vuruşu arasındaki mesafenin *orta* fâsıladan daha kısa olacak kadar küçültülmesidir.²⁷¹ Bir îkâ‘ın periyotlarının vuruşlarının hızlandırılması vasıtasıyla kısaltılmasıdır ve hızlandırılan vuruşların oranları birbirine denktir.²⁷² Bir îkâ‘ın ulaşabileceği en kısa süre, mümkün olan en hızlı hass yoluyla olabilir.²⁷³ Hadr ile ulaşılacak en kısa fâsıla, hafif îkâ‘ ile olabilecek fâsılanın iki katına tekabül eder.²⁷⁴

Îkâ‘ın üç şekli olan hafif, orta ve ağırın tüm formlarında kullanılır ve esaslı değişikliklere yol açar.²⁷⁵ Hass eğer sakîl îkâ‘lara uygulanırsa onları hafif sakîl forma; hafif sakîl îkâ‘lara uygulanırsa onları hafif forma dönüştürür.²⁷⁶ Hass ve ted‘îf hafif formlarda mümkün değildir. Çünkü vuruşları ayıran zaman mümkün olabilecek en kısa zamandır. Vuruşlar da birbirlerini mümkün olan en hızlı tempo ile taikp ederler.²⁷⁷ Hafif-i Evvel’de hass hiç kullanılmaz ya da ölçüsünü aşmamak kaydıyla sınırlı bir ölçüde kullanılabilir.²⁷⁸ Sakîl Remel’de²⁷⁹, Sakîl-i Evvel’de²⁸⁰ kullanılabilir. Hadr vasıtasıyla hafif-i sakîl îkâ‘ların sınırlarının dışına çıkması mümkün olduğundan Hafif-i Sakîl-i Evvel’de hadrın uygulanması mümkündür ama zordur.²⁸¹ Sakîl-i Sâni’de²⁸² bazen kullanılır. Hafif Remel’de kullanılmaz.²⁸³ Hafif-i Sakîl-i Sâni’de kullanımı mümkündür ama zordur.²⁸⁴ Fârâbî, hassın kullanımını sadece Sakîl-i Sâni’de

²⁶⁹ *Kİ*, 161b.

²⁷⁰ *Kİİ*, 63a.

²⁷¹ *Kİİ*, 66a.

²⁷² *Kİ*, 162a.

²⁷³ *Kİ*, 162a.

²⁷⁴ *Kİİ*, 66a.

²⁷⁵ *Kİ*, 165b.

²⁷⁶ *Kİ*, 162a; Hâşebe, *KMK*, 998,1019-1020.

²⁷⁷ *Kİ*, 163a-b; *Kİİ*, 75b.

²⁷⁸ *Kİİ*, 75b.

²⁷⁹ *Kİİ*, 66a.

²⁸⁰ *Kİİ*, 69a.

²⁸¹ *Kİİ*, 71a.

²⁸² *Kİİ*, 73b.

²⁸³ *Kİİ*, 67b.

²⁸⁴ *Kİİ*, 75a.

göstermiştir.²⁸⁵ Bazıları idrâc yoluyla ortaya çıkan süratten dolayı, idrâc'ı hass olarak isimlendirirler.²⁸⁶

Sakîl Remel'in Temel Formu

tennen tennen / 0 0 / tennen tennen / 0 0 /

$\frac{3}{2}=$ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

Orta seviyede Hass uygulanmış Sakîl Remel:

ten ten 0 / ten ten 0

$\frac{3}{4}=$ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

En yüksek seviyede Hass uygulanmış Sakîl Remel:

tenen 0 / tenen 0

$\frac{3}{8}=$ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

12- İDRÂC (DEREC)²⁸⁷

İdrâc, bir ikâ'ın mevcut formunun değişimini sağlayan unsurlardan biridir.²⁸⁸ Şayet bir ikâ'ın vuruşları ikiye katlanır ve ayrıca tam bir bağlantıyla periyotlar birbirine bağlanırsa bu durumda hiçbir fâsıla oluşmaz ki buna idrâc denir.²⁸⁹ Yani idrâc ted'îf ve tevsîl'in birleşiminden meydana gelir.

²⁸⁵ *Kİ*, 164a.

²⁸⁶ *Kİ*, 165a-165b.

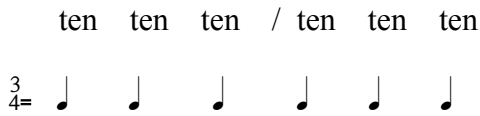
²⁸⁷ Bu kavram *Kİ*, 163b'de "derec" olarak kullanılırken, kitabın ilerleyen bölümlerinde "idrâc" kelimesi kullanılmıştır.

²⁸⁸ *Kİ*, 161b.

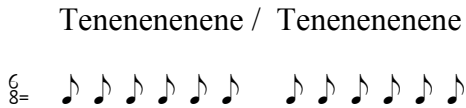
²⁸⁹ *Kİ*, 165a.

Îkâ‘ın görünürde kazanmış olduğu hızlılıktan dolayı bazıları idrâc‘ı, hass veya sür‘a (acele) olarak da isimlendirirler. Bazıları, periyotlar birbirine bağlı olsun olmasın ikiye katlamayı idrâc olarak isimlendirirler.²⁹⁰ İdrâc‘ın hass veya sür‘a olarak değerlendirilmesi yanlıştır. Zira hass veya sür‘a‘da mevcut eser daha hızlı bir tempoya bürünür. Böylelikle melodi ya da nağme kısa okunur. İdrâc, temponun değil vuruşların artırılmasıyla vakfeyi veya sükûtu ortadan kaldıran bir sistemdir.

Hafif Remel:



İdrâc uygulanmış Hafif Remel:



13- MUHÂLEFE

Muhâlefe, bir îkâ‘ın mevcut formunun değişimini sağlayan unsurlardan biridir. Kelime olarak “ ayrılık, farklılık ” olarak ifade edilebilir.²⁹¹ Biribirini takip eden iki periyotta ne ted‘îf’in ne de tayy’in ve ne de her ikisinin iki periyodun aynı bölümlerinde kullanılmamasıdır. Başka bir deyişle muhâlefe ya bir periyotta ne ted‘îf, ne tayy ne de her ikisinin kullanılmaması ya da eğer bunlardan biri ya da ikisi kullanılırsa birinci periyottaki yerleriyle ikinci periyottaki yerlerinin farklı olmasıdır.²⁹² Buna göre, ted‘îf ve tayy’in iki periyottan sadece birinde ya da iki periyotta farklı vuruşlar üzerinde uygulanmasıdır.

²⁹⁰ *KI*, 165a-165b.

²⁹¹ *KII*, 63a.

²⁹² *KII*, 65b.

Sakîl Remel'de²⁹³, Sakîl-i Evvel'de²⁹⁴, Sakîl-i Sâni'de²⁹⁵, Hafîf-i Sakîl-i Evvel'de²⁹⁶, Hafîf-i Sakîl-i Sâni'de²⁹⁷ kullanımından söz edilmiştir. Fârâbî, kendisinin muhâlefe başlığı altında incelediği değişime uğramış bazı formların Kindî tarafından temel formlar olarak kabul edildiğini ifade eder.²⁹⁸

Hafîf-i Sakîl-i Evvel'in Temel Formu

ten ten ten / 0 / ten ten ten / 0 /

4= ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

ten 0 ten 0 / ten ten ten 0

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

I. Periyotta 2. ve Mecâz, II. Periyotta İ'timâd

Vuruşsuz Muhalefe

14- MÜŞÂKELE

Müşâkele, bir îkâ'ın mevcut formunun değişimini sağlayan unsurlardan biridir. Kelime anlamı “ benzerlik ” olarak ifade edilebilir.²⁹⁹ Temel formu farklı olan îkâ'ların birbirini takip eden iki periyot halinde gelmesi ve bu periyotlarda ted'îf'in ya da tayy'in ya da her ikisinin birlikte eşit miktarda kullanılmasıdır.³⁰⁰

Fârâbî, eserlerinde müşâkelenin Sakîl Remel'de³⁰¹, Sakîl-i Evvel'de³⁰², Sakîl-i Sâni'de³⁰³, Hafîf-i Sakîl-i Evvel'de³⁰⁴ ve Hafîf-i Sakîl-i Sâni'de³⁰⁵ kullanımına ait bilgilerden ya da kullanımından söz etmiştir. Hafîf-i râbi'in değişime uğramış iki

²⁹³ *KII*, 66a.

²⁹⁴ *KII*, 69a.

²⁹⁵ *KII*, 73b.

²⁹⁶ *KII*, 70b.

²⁹⁷ *KII*, 74b.

²⁹⁸ *KII*, 88a.

²⁹⁹ *KII*, 63a.

³⁰⁰ *KII*, 65b.

³⁰¹ *KII*, 65b-66a.

³⁰² *KII*, 69a. Burada müşâkelenin Sakîl-i Evvel'de sınırlı bir şekilde kullanılacağından söz eder.

³⁰³ *KII*, 73b.70b.

³⁰⁴ *KII*, 70b.

³⁰⁵ *KII*, 74b.

formunda remel’le karıştırılacağından müşâkele kullanılmaz.³⁰⁶ Fârâbî, kendisinin müşâkele başlığı altında incelediği değişime uğramış bazı formların Kindî tarafından temel formlar olarak kabul edildiğini ifade eder.³⁰⁷

Sakîl Remel’in Temel Formu:

tennen tennen / 0 0 / tennen tennen / 0 0 /
 $\frac{3}{2}=$ ♩ ♩ — ♩ ♩ —

Müşâkele ile değiştirilmiş Sakîl Remel:

tennen ten ten ten ten / tennen ten ten ten ten
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

15- REVM

Fârâbî’nin söz ettiği uddaki üç vuruş tarzından biridir ve bir vuruşun imâ edilmesidir.³⁰⁸ Revm, tam olarak ortaya çıkmaz ve pozisyonu vasıtasıyla anlaşılabilir. Bu sebeple tabiri caizse onu bir imâ gibi anlamak gerekir.³⁰⁹ Vuruşların hazfedilmesi durumunda bunların bir el imâsıyla (revm fi’l yed) hissettirilmesi gerekir.³¹⁰ Revm, bazen mecâz ve i’timâd vuruşlarının yerlerine de kullanılır.³¹¹

Fârâbî, eserlerinde revmin Sakîl Remel’de³¹², Sakîl-i Evvel’de³¹³, Sakîl-i Sâni’de³¹⁴ ve Hafîf Remel’de³¹⁵ kullanımına ait bilgilerden ya da kullanımından söz etmiştir.

³⁰⁶ *KII*, 76b.

³⁰⁷ *KII*, 88a.

³⁰⁸ *KI*, 163a-163b.

³⁰⁹ *KII*, 67a.

³¹⁰ *KII*, 73a.

³¹¹ *KII*, 67a.

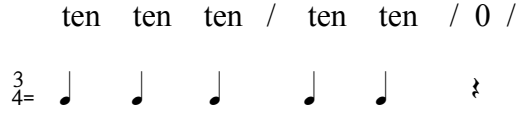
³¹² *KII*, 65b.

³¹³ *KI*, 164a.

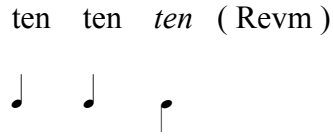
³¹⁴ *KII*, 71b.

³¹⁵ *KII*, 67a.

Mecâz vuruşlu Hafîf Remel:



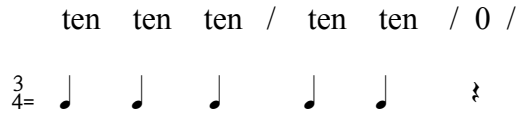
Hafîf Remel’de Mecâz vuruşun yerine revmin kullanılması:



16- İŞMÂM veya İŞTİMÂME

Bu kavram, *Kitâbu’l-îkâ’ât*’ta “ işmâm ”³¹⁶ ismiyle ifade edilirken, *Kitâbu İhsâi’l-Îkâ’ât*’ta “ iştimâme ”³¹⁷ şeklinde kullanılmıştır. Aslî vuruştan bir göz kırpma gibi çok zayıf bir vuruşun geri kalmasıdır. Hafîf îkâ’larda mecâz ve i’timâd vuruşlarının yerlerine kullanılabilir.³¹⁸ Fârâbî, eserlerinde işmâm’ın Sakîl-i Evvel’de³¹⁹ ve Hafîf Remel’de³²⁰ kullanımından söz etmektedir.

Mecâz vuruşlu Hafîf Remel:



³¹⁶ *Kİ*, 163a.

³¹⁷ *Kİİ*, 67a.

³¹⁸ *Kİİ*, 67a.

³¹⁹ *Kİ*, 164a.

³²⁰ *Kİİ*, 67a.

Hafif Remel’de Mecâz vuruşun yerine iştimâmenin kullanılması

ten ten ten (İştîmâme)



17- TEMHÎR

Bu kavram birden fazla anlam içermektedir. İlk olarak, vuruşların hazfedilmesi hâdisesi temhîr olarak isimlendirilir. Çünkü arapçada bu tâbir, genişletme (medd³²¹) ve ref’ etme (hazfetme) anlamına delâlet eder.

İkinci anlamda temhîr, tayy ile kullanılmış îkâ’ formunun tayyli bölümlerinin tekrarlanmasıdır.³²² Bu iki teknik hemen hemen tüm îkâ’lara uygulanabilir. Değişime maruz kalmış bu tarz îkâ’ formlarından her birini el-îkâ’u’l-mümahhir³²³ ve îkâ’ın formu bu şekilde değiştirilmiş melodilerine el-elhânü’l-mümahhir³²⁴ adı verilir. Temhîr ile değiştirilen diğer îkâ’ formları “ mâhûriyât ” olarak isimlendirilir ve terkîb olunduklarında kendi ismi ve mâhûrî kelimesiyle ifade edilirler: Mâhûrî Sakîl-i Evvel ya da Sakîl-i Evvel-i Mâhûrî gibi. Hafif-i Sakîl-i Sâni’ genelde “ el-Mahûrî ” olarak isimlendirilir. Çünkü temhîr bu formda diğer îkâ’lardan daha sık kullanılır ve en iyi bu forma uygulanabilir.³²⁵

Üçüncü anlamda ise temhîr, bir îkâ’ın bazı ya da tüm bölümlerinin mahûrî (Hafif-i Sakîl-i Sâni’) gibi görünmesini sağlamak için hafifleştirme içermesidir. Vuruşlar Hafif-i Sakîl-i Sâni’ nin temelinde kullanılan tipte, yani ortadan düşük ağır vuruş ♩ olur. Sawa, “Fârâbînin temhîrin üçüncü anlamda tüm îkâ’lara uygulanabileceğini söylemesi yanlıştır. Mahûrî hariç hafif-sakîl îkâ’lara kesinlikle uygulanamaz. Zira hafif-sakîl

³²¹ Kur’ân okunurken uzun seslilerde sesin uzatılması.

³²² *Kİ*, 165a; *Kİİ*, 75a.

³²³ *Kİ*, 165a’da, el-mümahhira olarak geçmektedir.

³²⁴ *Kİ*, 165a’da “ mümahhir ” kelimesi hazfedilmiş. Muhtemelen bir satır yukarıda îkâ’ya konmuş. (*Kİ Alm.* s. 225, dp. 3.

³²⁵ *Kİ*, 165a; *Kİİ*, 75a. *Kİİ*, 75a’da bu îkâ’ türlerinin “ mumahhar ” ismiyle anılacağını ifade eder. (Sakîl-i Evvel el-Mumahhar gibi.)

formlarda ortadan düşük ağır vuruşlar kullanılmaktadır. Hafif kategorisine uygulandığında temhîr, tayy; sakîl kategorisine uygulandığında ise ted'îf anlamına gelir” ifadesini kullanır.³²⁶

Temhîr'in dördüncü anlamıyla ilgili olarak Fârâbî, “ bundan başka ud çalarken vuruşların hazfinde – sözde ve özellikle de gerçek hazifte – temhîrden söz ederler. Burada bahsolunan ikâ'ya has değil ud çalımına has “temhîr”dir ”³²⁷ ifadesini kullanır. Yani sanatçının bir telli çalgıyı çalarken tayyi uygulamadaki özgürlüğüdür.³²⁸

³²⁶ Sawa, *Music Performance*, s. 52.

³²⁷ *Kİ*, 165a.

³²⁸ Sawa, *Music Performance*, s. 52.

III. BÖLÜM

FÂRÂBÎ’NİN ESERLERİNDE İKÂ’ ANLAYIŞI

A. FÂRÂBÎ'YE GÖRE İKÂ' VE SINIFLANDIRILMASI

Fârâbî ikâ'ları yukarıda da zikrettiğimiz gibi önce munfasıl ve muttasıl olmak üzere iki şekilde gruplar. Muttasıl ikâ'lar hiçbir zaman yalnız başlarına kullanılmaz; çeşitli şekillerde sadece munfasıl ikâ'lar ile birlikte terkîb edilebilirler.³²⁹ Fârâbî, munfasıl olabilmesi söz konusu olmayan muttasıl ikâ'ların, insan tabiatına uygun olmadıklarından dolayı bir kenara bırakılması gerektiğini ifade eder.³³⁰ Bu sebeplerden dolayı biz burada sadece munfasıl ikâ'lar ve çeşitlerinden söz edeceğiz. Fârâbî, munfasıl ikâ'ları hafîf, hafîf-i sakîl ve sakîl olmak üzere 3 kısımda inceler:

1. Hafîf İkâ'lar: Hafîf-i Evvel, Hafîf-i Sâni, Hafîf-i Sâlis, Hezec (hafîf-i râbi'), Muzâri' (hafîf-i hâmis) ve Vâfir (hafîf-i sâdis)³³¹.
2. Hafîf-i Sakîl İkâ'lar³³²: Hafîf Remel, Hafîf-i Sakîl-i Evvel ve Hafîf-i Sakîl-i Sâni.
3. Sakîl İkâ'lar: Sakîl Remel, Sakîl-i Evvel ve Sakîl-i sanî.

Şimdi tüm bu formların tanımlamalarını ve temel formlarını (asl) Fârâbî'nin kullandığı hece formlarını kullanarak görelim:

1- HAFÎF İKÂ'LAR

a) Hafîf-i Evvel

Her bir periyodu, ardı ardına gelen iki hızlı vuruştan ve bu vuruşlar arasında, bulunabilecek en kısa müddetten meydana gelir. Bu iki vuruştan birincisi hafîf, ikincisi ise ağırdır. Bu temel form, ikâ'ların “ ilk ölçüsü ” (el-‘iyâru'l evvel); onun müddeti de *en kısa zaman*lıdır.³³³ Bu ikâ'ın periyotları arasındaki fâsıla hafîf zaman diliminden meydana gelir. Temel formu ise şu şekilde ifade edilir:

tenen 0 tenen 0

³²⁹ *Kİ*, 166b.

³³⁰ *Kİ*, 160b.

³³¹ *Kİİ*, 77 b. *Kİ*’de bu ismde bir ikâ’a rastlanmamaktadır.

³³² Bu grup ikâ'lar, *Kİİ* 62b’de sakîl başlığı altında incelenmiştir.

³³³ *Kİ*, 162 a.

b) Haff-i Sâni

Her bir periyodu, ardı ardına gelen üç hızlı vuruştan ve bu vuruşlar arasında, bulunabilecek en kısa iki müddetten meydana gelir. Bu üç vuruştan ilk ikisi hafif, üçüncüsü ise ağırdır. Bu îkâ‘ın periyotları arasındaki fâsıla da hafif zaman diliminden meydana gelir. Temel formu ise şu şekilde ifade edilir:

tenenen 0 tenenen 0

c) Haff-i Sâlis

Her bir periyodu, ardı ardına gelen dört hızlı vuruştan ve bu vuruşlar arasında, bulunabilecek en kısa üç müddetten meydana gelir. Bu dört vuruştan ilk üçü hafif, dördüncüsü ise ağırdır. Bu îkâ‘ın periyotları arasındaki fâsıla da hafif zaman diliminden meydana gelir. Temel formu ise şu şekilde ifade edilir:

tenenenen 0 tenenenen 0

d) Hezec (Haff-i Râbi‘)

Her bir periyodu, ardı ardına gelen beş hızlı vuruştan ve bu vuruşlar arasında, bulunabilecek en kısa dört müddetten meydana gelir. Bu beş vuruştan ilk dördü hafif, beşincisi ise ağırdır. Bu îkâ‘ın periyotları arasındaki fâsıla da hafif zaman diliminden meydana gelir. Temel formu ise şu şekilde ifade edilir:

tenenenenen 0 tenenenenen 0

e) Muzâri‘ (Haff-i Hâmis)

Her bir periyodu, ardı ardına gelen altı hızlı vuruştan ve bu vuruşlar arasında, bulunabilecek en kısa beş müddetten meydana gelir. Bu altı vuruştan ilk beşi hafif, altıncısı ise ağırdır. Bu îkâ‘ın periyotları arasındaki fâsıla da hafif zaman diliminden meydana gelir. Temel formu ise şu şekilde ifade edilir:

tenenenenenen 0 tenenenenenen 0

f) Vâfir (Hafîfi Sâdis)

Her bir periyodu, ardı ardına gelen yedi hızlı vuruştan ve bu vuruşlar arasında, bulunabilecek en kısa altı müddetten meydana gelir. Bu yedi vuruştan ilk altısı hafif, yedincisi ise ağırdır. Bu îkâ'ın periyotları arasındaki fâsıla da hafif zaman diliminden meydana gelir. Temel formu ise şu şekilde ifade edilir:

tenenenenenen 0 tenenenenenen 0

2- ORTA AĞIR ÎKÂ'LAR

a) Hafîf Remel

Her bir periyodu, ardı ardına gelen iki orta ağır vuruştan ve bu vuruşlar arasında, orta uzunluktaki bir müddetten meydana gelir. Bu îkâ'ın periyotları arasındaki fâsıla orta ağır zaman diliminden meydana gelir. Temel formu ise şu şekilde ifade edilir:

ten ten 0 ten ten 0

b) Hafîf-i Sakîl-i Evvel

Her bir periyodu, ardı ardına gelen üç orta ağır vuruştan ve bu vuruşlar arasında, orta uzunluktaki iki müddetten meydana gelir. Bu îkâ'ın periyotları arasındaki fâsıla da orta ağır zaman diliminden meydana gelir. Temel formu ise şu şekilde ifade edilir:

ten ten ten 0 ten ten ten 0

c) Hafîfi Sakîli Sâni

Her bir periyodu, ardı ardına gelen dört orta ağır vuruştan ve bu vuruşlar arasında, orta uzunluktaki üç müddetten meydana gelir. Bu îkâ'ın periyotları arasındaki fâsıla da orta ağır zaman diliminden meydana gelir. Temel formu ise şu şekilde ifade edilir:

ten ten ten ten 0 ten ten ten ten 0

3- AĞIR ÎKÂ'LAR

a) Remel veya Sakîl Remel

Her bir periyodu, ardı ardına gelen ağır iki vuruştan ve bu vuruşlar arasında, bulunabilecek en uzun müddetten meydana gelir. Bu îkâ'ın periyotları arasındaki fâsılası ağır zaman diliminden meydana gelir. Temel formu ise şu şekilde ifade edilir:

tennen tennen 0 0 tennen tennen 0 0

b) Sakîl-i Evvel

Her bir periyodu, ardı ardına gelen ağır üç vuruştan ve bu vuruşlar arasında, bulunabilecek en uzun iki müddetten meydana gelir. Bu îkâ'ın periyotları arasındaki fâsıla da ağır zaman diliminden meydana gelir. Temel formu ise şu şekilde ifade edilir:

tennen tennen tennen 0 0 tennen tennen tennen 0 0

c) Sakîl-i Sâni

Her bir periyodu, ardı ardına gelen ağır dört vuruştan ve bu vuruşlar arasında, bulunabilecek en uzun üç müddetten meydana gelir. Bu îkâ'ın periyotları arasındaki fâsıla da ağır zaman diliminden meydana gelir. Temel formu ise şu şekilde ifade edilir:

tennen tennen tennen tennen 0 0 tennen tennen tennen tennen 0 0

B. ÇEŞİTLİ YÖNTEMLER VASITASIYLA FÂRÂBÎ'NİN ÎKÂ'LARDA YAPTIĞI DEĞİŞİMLER VE ÎKÂ'LARIN GÜNÜMÜZ NOTASINA UYGULANIŞI

Bu bölümde, “ îkâ'ın temel formunu değiştiren kavramlar ” bölümünde açıklamış olduğumuz mecâz vuruşu, i'timad vuruşu, tayy, ted'îf, muhalefe, müşâkele, tevsîl, tefsîl, hass, derec (idrâc), tertîl, terkîbü'l-eczâ' ve tekrîru'l-eczâ' elemanlarını

kullanarak, bütün bu îkâ'larda mümkün olan değişimleri şema halinde göstermeye amaçlıyoruz. Fârâbî'nin şemalarından ya da tanımlamalarından hareketle bu elemanların bir îkâ' üzerinde kullanılabilecek olanları günümüz notasyonuna çevrilerek sunulacaktır. Bir îkâ'da kullanılması mümkün olmayanlarda ise küçük açıklamalar ile durum izah edilecektir. Şimdi îkâ'larda sırasıyla bu değişimleri açıklayalım:

1- HAFİF ÎKÂ'LARIN DEĞİŞİMLERİ

a) Haff-i Evvel

Bu formda mümkün olan değişimler ve bunların şema halinde gösterilişi şu şekildedir:

1) *Asıl* (Temel form)³³⁴:

tenen / 0 / tenen / 0 /

$\frac{3}{8}=$ 

2) *Mecâz ve İ'timâd* vuruşu ile birlikte³³⁵:

tene / ne / tene / ne /



3) *Tevsîl*³³⁶ ile birlikte:

tene | tene

$\frac{2}{8}=$ 

³³⁴ *Kİ*, 163a; *Kİİ*, 75a.

³³⁵ *Kİİ* 75b'de böyle bir şema yok. Ancak biz, verilen bilgilerden bu şemayı elde ettik.

³³⁶ *Kİ*, 163a.

- 4) *Tayy*³³⁷ ile birlikte: Bu formda tayy, çok nadiren kullanılır ya da hiç kullanılmaz. Bu îkâ‘ böyle kullanılırsa temel formundan ayrılmış intibâi uyandırır.³³⁸

ten 0 / ten 0

♪ ♪ ♪ ♪

- 5) *Tertîl* ile birlikte: Bu formda tertîl kullanılmak istenirse bu îkâ‘ın hafîf karakterini bozmadan olmalıdır.

Bu form üzerinde başka değişiklikler yapılabilmesi pek mümkün değildir. Bu îkâ‘ çok nadir kullanılır. Kullanıldığında ise genellikle terkîb yöntemiyle diğer îkâ‘larla birleştirilir.

b) Hafîf-i Sâni

Bu formda mümkün olan değişimler ve bunların şema halinde gösterilişi şu şekildedir:

- 1) *Asıl* (Temel form)³³⁹:

tenenen / 0 / tenenen / 0 /

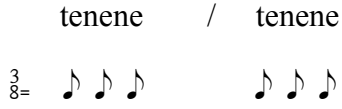
$\frac{4}{8}$ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

³³⁷ *Kİ*, 163a. Sawa, *Music Performance Practice in the Early 'Abbasid Era. 750-932* adlı eserinde Fârâbî'nin eserlerinde îkâ‘a ait tüm bu değişimleri ayrıntısıyla sunmuş; ancak bu formu zikretmemiştir.

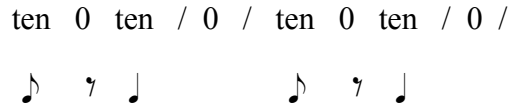
³³⁸ *Kİ*, 163a'da tayy'in kullanılabileceği söylenirken *Kİİ*, 75b-76a'da tayy'in mümkün olamayacağı ifade edilir. Son yazılan eserin *Kitabu İhsâe'l-Îkâ'ât* olduğunu göz önünde bulundurursak, tayyin kullanılmasının uygun olmayacağını söylemek daha doğru olacaktır.

³³⁹ *Kİ*, 163a; *Kİİ*, 75b.

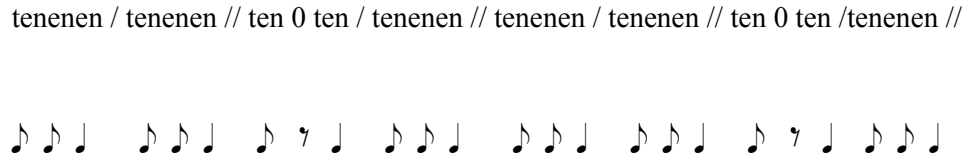
2) *Tevsîl*³⁴⁰ ile birlikte:



3) *Tayy* ile birlikte: İkinci vuruşlar hazfedilerek yapılabilir. Vuruşların hazfedilmesi burada olduğu gibi îkâ‘ın bütün periyotlarında zarûri değildir.³⁴¹ Bir sonraki değişimde bu gözükmemektedir.



4) Temel formu (Asl) ve ikinci vuruşların hazfî (tayy) ile birlikte de olabilir.³⁴²



Aslında bu îkâ‘ın temel formu değiştirilmememli ve kendi formu içinde kullanılmalıdır.³⁴³

³⁴⁰ *Kİ*, 163a

³⁴¹ *Kİ*, 163a

³⁴² *Kİ*, 163a.

³⁴³ *Kİİ*, 75b.

c) Haff-i Sâlis

Bu formda mümkün olan değişimler ve bunların şema halinde gösterilişi şu şekildedir:

1) *Asıl* (Temel form)³⁴⁴:

tenenenen / 0 / tenenenen / 0 /

$\frac{5}{8} =$ 

2) *Tevsîl*³⁴⁵ ile birlikte:

tenenene | tenenene

$\frac{4}{8} =$ 

3) *Tayy* ile birlikte: İkinci vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.³⁴⁶

ten 0 tenen / 0 / ten 0 tenen / 0 /



4) *Tayy* ile birlikte: Üçüncü vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.³⁴⁷

tenen 0 ten / 0 / tenen 0 ten / 0 /



³⁴⁴ *Kİ*, 163b; *Kİİ*, 76a.

³⁴⁵ *Kİ*, 163b.

³⁴⁶ *Kİ*, 163b; *Kİİ*, 76a.

³⁴⁷ *Kİ*, 163b; *Kİİ*, 76a.

d) Hezec (Haff-i Râbi')

Bu formda mümkün olan değişimler ve bunların şema halinde gösterilişi şu şekildedir:

1) *Asıl* (Temel form)³⁴⁸:

tenenenenen / 0 / tenenenenen / 0 /

$\frac{6}{8}$ = 

2) *Tayy* ile birlikte: İkinci vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.³⁴⁹

ten 0 tenenen / 0 / ten 0 tenenen / 0 /



3) *Tayy* ile birlikte: Üçüncü vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.³⁵⁰

tenen 0 tenen / 0 / tenen 0 tenen / 0 /



4) *Tayy* ile birlikte: Dördüncü vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.³⁵¹

tenenen 0 ten / 0 / tenenen 0 ten / 0 /



³⁴⁸ *Kİ*, 163b; *Kİİ*, 76a.

³⁴⁹ *Kİ*, 163b; *Kİİ*, 76a.

³⁵⁰ *Kİİ*, 76b.

³⁵¹ *Kİ*, 163b; *Kİİ*, 76a.

- 5) *Tayy* ile birlikte: Her iki periyotta, ikinci ve dördüncü vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.³⁵² Bu yöntemde ikinci periyottaki dördüncü vuruş iştîmâme yöntemiyle hissettirilebilir.³⁵³

ten 0 ten 0 ten / 0 / ten 0 ten (*ten*) ten / 0 /



- 6) *Tevsîl* ile birlikte: İkinci vuruşu hazfedilmiş muvassal olabilir.³⁵⁴

ten 0 tenene | ten 0 tenene



- 7) *Tevsîl* ile birlikte: Dördüncü vuruşu hazfedilmiş muvassal olabilir.³⁵⁵

Tenenen 0 te | tenenen 0 te



- 8) *Tevsîl* ile birlikte: Her iki periyotta, ikinci ve dördüncü vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.³⁵⁶

ten 0 ten 0 te | ten 0 ten 0 te



³⁵² *Kİ*, 163b; *Kİİ*, 76b.

³⁵³ *Kİİ*, 76b.

³⁵⁴ *Kİ*, 163b.

³⁵⁵ *Kİ*, 163b.

³⁵⁶ *Kİ*, 163b.

- 9) *Muhâlefe* ile birlikte: Birinci periyotta, ikinci ve dördüncü vuruşlar; ikinci periyotta sadece ikinci vuruş hazfedilerek yapılabilir.³⁵⁷

ten 0 ten 0 ten / 0 / ten 0 tenenen / 0 /
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

- 10) *Muhâlefe* ile birlikte: Birinci periyotta dördüncü vuruşu hazfedilmiş ve ikinci periyotta ikinci vuruşu hazfedilmiş muvassal olabilir.³⁵⁸

tenenen 0 te | ten 0 tenene
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

- 11) *Muhâlefe* ile birlikte: Birinci periyotta ikinci vuruşun hazfedilmesinin tevsîli ve ikinci periyotta ikinci ve dördüncü vuruşun hazfedilmesinin tevsîli olabilir.³⁵⁹

ten 0 tenene | ten 0 ten 0 te
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Bu son iki formda müşâkele kullanılmaz. Şayet ikinci periyottaki dördüncü vuruş tam olarak hazfedilir ve bu şekilde dört periyot ardı ardına gelirse, dinlendiğinde Remel'e benzer ve aralarında hiçbir fark kalmaz.³⁶⁰

³⁵⁷ *Kİİ*, 76b.

³⁵⁸ *Kİİ*, 163b.

³⁵⁹ *Kİİ*, 163b.

³⁶⁰ *Kİİ*, 76b.

e) Muzâri‘ (Haff-i Hâmis)

Bu formda mümkün olan değişimler ve bunların şema halinde gösterilişi şu şekildedir:

1) Asıl (Temel form)³⁶¹:

tenenenenen / 0 / tenenenenen / 0 /
 $7/8 =$

2) Tayy ile birlikte: İkinci vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.³⁶²

ten 0 tenenen / 0 / ten 0 tenenen / 0 /

3) Tayy ile birlikte: Üçüncü vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.³⁶³

tenen 0 tenenen / 0 / tenen 0 tenenen / 0 /

4) Tayy ile birlikte: Dördüncü vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.³⁶⁴

tenenen 0 tenen / 0 / tenenen 0 tenen / 0 /

³⁶¹ *Kİ*, 163b; *Kİİ*, 77a.

³⁶² *Kİİ*, 77a.

³⁶³ *Kİ*, 163b; *Kİİ*, 77a.

³⁶⁴ *Kİ*, 163b; *Kİİ*, 77a.

5) *Tayy* ile birlikte: Beşinci vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.³⁶⁵

tenenenen 0 ten / 0 / tenenenen 0 ten / 0 /

6) *Tayy* ile birlikte: Üçüncü ve beşinci vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.³⁶⁶

tenen 0 ten 0 ten / 0 / tenen 0 ten 0 ten / 0 /

7) *Tayy* ile birlikte: İkinci ve dördüncü vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.³⁶⁷

ten 0 ten 0 tenen / 0 / ten 0 ten 0 tenen / 0 /

8) *Tayy* ile birlikte: İkinci ve beşinci vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.³⁶⁸

ten 0 tenen 0 ten / 0 / ten 0 tenen 0 ten / 0 /

³⁶⁵ KII, 77b

³⁶⁶ KI, 163b; KII, 77b.

³⁶⁷ KI, 163b; KII, 77b.

³⁶⁸ KI, 163b; KII, 77b.

f) Vâfir (Hafîfi Sâdis)

Bu ikâ‘ın temel formu dışında sadece tayy ile birlikte kullanımı söz konusudur ve bunların şema halinde gösterilişi şu şekildedir:

1) *Asıl* (Temel form)³⁶⁹:

tenenenenenen / 0 / tenenenenenen / 0 /
_{8/8=} 

2) *Tayy* ile birlikte: İkinci vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.³⁷⁰

ten 0 tenenenen / 0 / ten 0 tenenenen / 0 /


3) *Tayy* ile birlikte: Üçüncü vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.³⁷¹

tenen 0 tenenen / 0 / tenen 0 tenenen / 0 /


4) *Tayy* ile birlikte: Dördüncü vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.³⁷²

tenenen 0 tenenen / 0 / tenenen 0 tenenen / 0 /


³⁶⁹ *KII*, 77b.

³⁷⁰ *KII*, 77b.

³⁷¹ *KII*, 77b.

³⁷² *KII*, 77b.

5) *Tayy* ile birlikte: Beşinci vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.³⁷³

tenenenen 0 tenen / 0 / tenenenen 0 tenen / 0 /


6) *Tayy* ile birlikte: Altıncı vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.³⁷⁴

tenenenen 0 ten / 0 / tenenenen 0 ten / 0 /


7) *Tayy* ile birlikte: İkinci ve dördüncü vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.³⁷⁵

ten 0 ten 0 tenenen / 0 / ten 0 ten 0 tenenen / 0 /


8) *Tayy* ile birlikte: İkinci ve beşinci vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.³⁷⁶

ten 0 tenen 0 tenen / 0 / ten 0 tenen 0 tenen / 0 /


9) *Tayy* ile birlikte: İkinci ve altıncı vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.³⁷⁷

ten 0 tenenen 0 ten / 0 / ten 0 tenenen 0 ten / 0 /


³⁷³ *KII*, 77b.

³⁷⁴ *KII*, 77b.

³⁷⁵ *KII*, 77b.

³⁷⁶ *KII*, 77b.

³⁷⁷ *KII*, 77b.

10) *Tayy* ile birlikte: Üçüncü ve beşinci vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.³⁷⁸

tenen 0 ten 0 tenen / 0 / tenen 0 ten 0 tenen / 0 /


11) *Tayy* ile birlikte: Üçüncü ve altıncı vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.³⁷⁹

tenen 0 tenen 0 ten / 0 / tenen 0 tenen 0 ten / 0 /


12) *Tayy* ile birlikte: Dördüncü ve altıncı vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.³⁸⁰

tenenen 0 ten 0 ten / 0 / tenenen 0 ten 0 ten / 0 /


g) Hafif İkâ'ların Terkîbi

1) Hafif-i Sâlis ile Hafif- Hâmis'in (Muzârî') *terkîbi*³⁸¹:

tenen 0 ten / 0 / tenen 0 ten 0 ten // 0 // tenen 0 ten / 0 / tenen 0 ten 0 ten // 0 //


³⁷⁸ *KII*, 77b.

³⁷⁹ *KII*, 77b.

³⁸⁰ *KII*, 78a.

³⁸¹ *KII*, 78a. Sawa, *Music Performance* s. 70'te hafif ikâ'ların terkibi sunulurken Hafif-i Sâlis ile hafif-i hâmisin (muzârî') temel formlarının terkebini vermiş. *KII*, 78a'da bizim sunduğumuz gibi görünüyor.

2) Muzâri‘ ile Hafîf-i Sâni’nin *terkibi*³⁸²:

ten 0 ten 0 tenen / 0 / tenenen // 0 // ten 0 ten 0 tenen / 0 / tenenen // 0 //

11/8 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

2- ORTA AĞIR İKÂ‘LARIN DEĞİŞİMLERİ

a) Hafîf Remel

Bu formda mümkün olan değişimler ve bunların şema halinde gösterilişi şu şekildedir:

1) *Asıl* (Temel form)³⁸³: Fârâbî bu formun, “ İshâk el-Mevsilî’nin Hafîf Remel adına bildiği yegane form ” olduğunu ifade eder.³⁸⁴

ten ten / 0 / ten ten / 0 /

$\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

2) *Mecâz* vuruşu ile birlikte³⁸⁵:

ten ten ten / ten ten / 0 /

♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

Bu vuruşun yerine *revm* ya da *iştîmâme* da kullanılabilir.³⁸⁶ Bu halde şöyle olur:

³⁸² *Kİİ*, 78a. Sawa, *Music Performance* s. 70’te hafîf ikâ‘ların terkibi sunulurken hafîf-i hâmis (muzâri‘) ile Hafîf-i Sâni’nin temel formlarının terkibini vermiş. *Kİİ*, 78a’da bizim sunduğumuz gibi görünüyor.

³⁸³ *Kİ*, 164b; *Kİİ*, 66b.

³⁸⁴ *Kİİ*, 67a.

³⁸⁵ *Kİİ*, 66b.

³⁸⁶ *Kİİ*, 67a.

ten ten *ten* (Revm)



ten ten *ten* (İştimâme)³⁸⁷



3) *Mecâz* ve *i'timâd* vuruşu ile birlikte³⁸⁸:

ten ten ten / ten ten ten



Bu vuruşların yerine *revm* ya da *iştimâme* da kullanılabilir.³⁸⁹ Bu halde şöyle olur:

ten ten *ten* / ten ten *ten* (Revm)



ten ten *ten* / ten ten *ten* (İştimâme)³⁹⁰



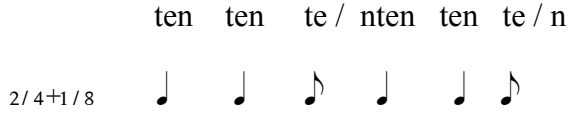
³⁸⁷ Sawa, *Music Performance*, s.61.

³⁸⁸ *KII*, 66b.

³⁸⁹ *KII*, 67a.

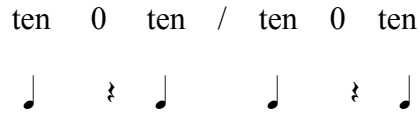
³⁹⁰ Sawa, *Music Performance*, s. 61.

4) *Tevsîl* ile birlikte³⁹¹:

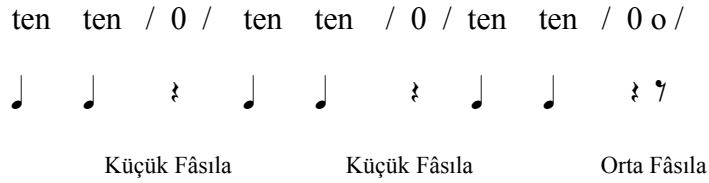


5) *Tayy*, *Mecâz* ve *Î'timâd* vuruşu ile birlikte: İkinci vuruşlar hazfedilebilir.

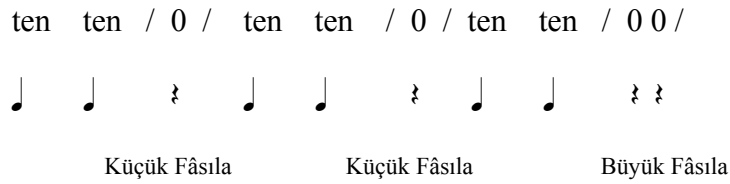
³⁹²



6) *Tefsîl* ile birlikte³⁹³:



ya da,



³⁹¹ *Kİ*, 164b'de bu değişim Fârâbî tarafından “ fâsıla ikinci periyodun birinci vuruşuna bağlanarak da muttasıl yapılabilir ” şeklinde ifade ediliyor. Biz bunu tevsîl olarak yorumladık.

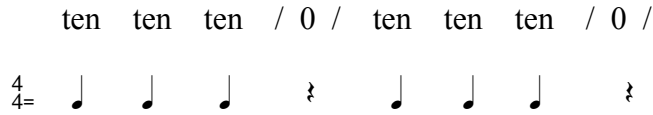
³⁹² *Kİ*, 164b.

³⁹³ Haşebe, *KMK*, s. 1032.

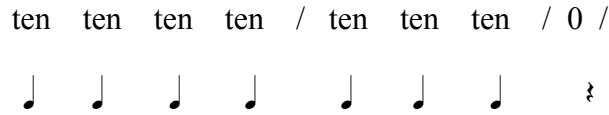
b) Haff-i Sakîl-i Evvel

Bu formda mümkün olan değişimler ve bunların şema halinde gösterilişi şu şekildedir:

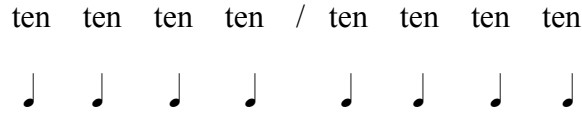
1) *Asıl* (Temel form)³⁹⁴:



2) *Mecâz* vuruşu ile birlikte³⁹⁵:



3) *Mecâz* ve *İ'timâd* vuruşu ile birlikte³⁹⁶:



4) *Tevsîl* ile birlikte³⁹⁷: Bu değişim Fârâbî tarafından “ küçük bir fâsılaya bir mekân kalmayınca kadar bağlanabilir. Bu form da ikiye katlanmış Sakîl-i Evvel’e benzer ” ifadesi kullanılır. İkiye katlanmış Sakîl-i Evvel’le, Haff-i Evvel’in temel formunun mecâz ve i’timâd vuruşlarıyla birlikte kullanılmasından farkı olmadığı için buraya almadık.

³⁹⁴ *Kİ*, 164b; *Kİİ*, 69b.

³⁹⁵ *Kİİ*, 69b.

³⁹⁶ *Kİİ*, 69b.

³⁹⁷ *Kİ*, 164b.

5) *Ted'îf* ile birlikte: Hafîf Remel'de olduğu gibi ted'îf, Hafîf-i Sakîl-i Evvel'i hafîf formuna dönüştürür. Hafîf-i Sakîl-i Evvel'in karakterini korumak için vuruşlar, ted'îfle birlikte nakra-i mutavassıta (mesha) veya nakra-i leyyine (revm ya da işmâm) haline dönüşmelidir.³⁹⁸ Buna mukâbilen *Kitâbu'l-Mûsikâ'l-Kebîr*'de bu vuruşların yumuşak olup olamamasının önemli olmadığı belirtilir.³⁹⁹

6) *Tayy*, *Mecâz* ve *Î'timâd* vuruşu ile birlikte: İkinci vuruşlar hazfedilebilir.⁴⁰⁰

ten 0 ten ten / ten 0 ten ten


7) *Tayy*, *Mecâz* ve *Î'timâd* vuruşu ile birlikte: Üçüncü vuruşlar hazfedilebilir.⁴⁰¹

ten ten 0 ten / ten ten 0 ten


8) *Tayy*, *Mecâz* ve *Î'timâd* vuruşu ile birlikte: İkinci ve mecâz-i'îtimâd vuruşları birlikte hazfedilebilir.⁴⁰²

ten 0 ten 0 / ten 0 ten 0


³⁹⁸ *KII*, 70a.

³⁹⁹ Hasebe, *KMK*, 1050-51.

⁴⁰⁰ *KII*, 70b.

⁴⁰¹ *KI*, 165a.

⁴⁰² *KII*, 70b.

- 9) 7. ve 1. maddedeki değişim *muḥâlefe* ile birlikte: Birinci periyottaki ikinci vuruş ile mecâz-i‘timâd vuruşları birlikte hazfedilebilir.⁴⁰³

ten 0 ten 0 / ten ten ten 0
 ♪ ♯ ♪ ♯ ♪ ♪ ♪ ♯

- 10) 3. ve 5. maddedeki değişim *muḥâlefe* ile birlikte: İkinci periyottaki ikinci vuruş hazfedilebilir.⁴⁰⁴

ten ten ten ten / ten 0 ten ten
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♯ ♪ ♪

- 11) 1. ve 5. maddedeki değişim *muḥâlefe* ile birlikte: İkinci periyottaki ikinci vuruş hazfedilebilir.⁴⁰⁵

ten ten ten 0 / ten 0 ten ten
 ♪ ♪ ♪ ♯ ♪ ♯ ♪ ♪

- 12) 1. ve 3. maddedeki değişim *muḥâlefe* ile birlikte: Birinci periyottaki üçüncü vuruş hazfedilebilir. Bunun yerine i‘timâd vuruşu kullanılır.⁴⁰⁶

ten ten 0 0 / ten ten ten ten
 ♪ ♪ ♯ ♯ ♪ ♪ ♪ ♪

⁴⁰³ *Kİ*, 164b.

⁴⁰⁴ *Kİİ*, 70a.

⁴⁰⁵ *Kİ*, 164b-165a’da

⁴⁰⁶ *Kİ*, 165a.

13) 3. ve 1. maddedeki değişim *muḥâlefe* ile birlikte: İkinci periyottaki ikinci vuruş hazfedilebilir.⁴⁰⁷

ten ten ten ten / ten 0 ten 0
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ‡ ♪ ‡

14) *Tertîl* ve *hass* ile birlikte: *Tertîl* kullanılır ancak *hass*'ın kullanımı bu îkâ'ı hafif forma dönüştüreceğinden zordur.⁴⁰⁸

c) *Hafîf-i Sakîli Sâni*

Bu formda mümkün olan değişimler ve bunların şema halinde gösterilişi şu şekildedir:

1) *Asıl* (Temel form)⁴⁰⁹:

ten ten ten ten / 0 / ten ten ten ten / 0 /
 $\frac{5}{4}=$ ♪ ♪ ♪ ♪ ‡ ♪ ♪ ♪ ♪ ‡

2) *Mecâz* vuruşu ile birlikte⁴¹⁰:

ten ten ten ten ten / ten ten ten ten / 0 /
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ‡

⁴⁰⁷ *KII*, 70a.

⁴⁰⁸ *KII*, 70b- 71a.

⁴⁰⁹ *KI*, 165a; *KII*, 73b.

⁴¹⁰ *KII*, 73b.

3) *Mecâz* ve *Î'timâd* vuruşu ile birlikte⁴¹¹:

ten ten ten ten ten / ten ten ten ten ten


4) *Ted'îf* ile birlikte: İkiye katlama mümkündür ancak zordur. Zîra bu formda ikiye katlama sadece nakra-i mutavvasıta (mesha) ya da nakra-i leyine (revm veya işmâm) ile hissettirilir.⁴¹²

5) *Tayy*, *Mecâz* ve *Î'timâd* vuruşu ile birlikte: İkinci vuruşlar hafzedilebilir.
⁴¹³

ten 0 ten ten ten / ten 0 ten ten ten


6) *Tayy*, *Mecâz* ve *Î'timâd* vuruşu ile birlikte: Üçüncü vuruşlar hafzedilebilir.⁴¹⁴

ten ten 0 ten ten / ten ten 0 ten ten


7) *Tayy*, *Mecâz* ve *Î'timâd* vuruşu ile birlikte: Dördüncü vuruşlar hafzedilebilir.⁴¹⁵

ten ten ten 0 ten / ten ten ten 0 ten


⁴¹¹ *KII*, 74a; *KI*, 165a.

⁴¹² *KII*, 74a.

⁴¹³ *KII*, 74a.

⁴¹⁴ *KII*, 74a; *KI*, 165a.

⁴¹⁵ *KII*, 74a.

8) *Tayy* ile birlikte: İkinci vuruşlar hazfedilebilir.⁴¹⁶

ten 0 ten ten / 0 / ten 0 ten ten / 0 /
 ♪ ♯ ♪ ♪ ♯ ♪ ♯ ♪ ♪ ♯

9) *Tayy* ile birlikte: Üçüncü vuruşlar hazfedilebilir.⁴¹⁷ Fârâbî bu form için,
 “İshâk el- Mevsîlî’nin Hafîf-i Sakîl-i Sâî olarak tanımladığı yegane
 form bu formdur” ifadesini kullanmaktadır.⁴¹⁸

ten ten 0 ten / 0 / ten ten 0 ten / 0 /
 ♪ ♪ ♯ ♪ ♯ ♪ ♪ ♯ ♪ ♯

10) *Tayy*, *Mecâz* ve *İ’timâd* vuruşu ile birlikte: İkinci ve dördüncü vuruşlar
 hazfedilebilir.⁴¹⁹

ten 0 ten 0 ten / ten 0 ten 0 ten
 ♪ ♯ ♪ ♯ ♪ ♪ ♯ ♪ ♯ ♪

Tayy, hafîf-i sakîl formlardan en çok bu formda kullanılır. Çünkü daha uzun
 periyotları ve daha fazla vuruşları vardır.⁴²⁰

11) 8. ve 9. maddelerde *muhâlefe*⁴²¹:

ten 0 ten ten / 0 / ten ten 0 ten / 0 /
 ♪ ♯ ♪ ♪ ♯ ♪ ♪ ♯ ♪ ♯

⁴¹⁶ *Kİ*, 165a; *Kİİ*, 74b.

⁴¹⁷ *Kİ*, 165a; *Kİİ*, 74b; Haşebe, *KMK*, s. 1043

⁴¹⁸ *Kİİ*, 74b.

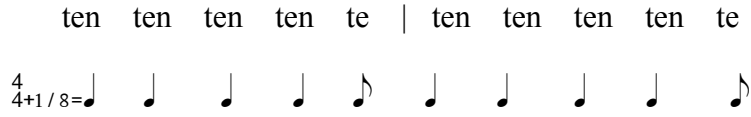
⁴¹⁹ *Kİ*, 165a.

⁴²⁰ *Kİ*, 165a.

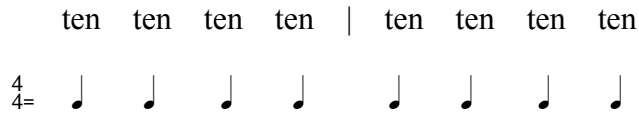
⁴²¹ *Kİİ*, 74b, 75a.

12) *Tevsîl*: Tevsîl mecâz vuruşu kullanılmaksızın söz konusu olabilir. Böyle olduğunda fâsıla kısalır ya da ortadan kalkar.⁴²²

a. Fâsıla kısalır:

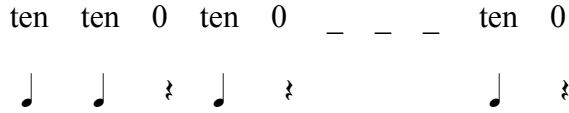


b. Fâsıla ortadan kalkar:

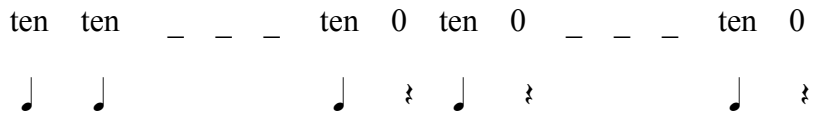


13) 9. maddedeki değişim *Tekrîr* ile birlikte⁴²³:

1) İkinci üyenin bir veya daha fazla tekrarlanmasıyla:



2) İlk iki üyenin bir veya daha fazla tekrarlanmasıyla:



⁴²² Sawa, *Music Performance*, s. 65.

⁴²³ Haşebe, *KMK*, s. 1043- 1044.

14) *Tertîl* ve *hass*⁴²⁴: Bu formda tertîl kullanılabilir. Ancak *hass*'in kullanılabilmesi mümkün ama çok zordur. Zira kullanılırsa bu form hafif *îkâ'* formuna dönmesi söz konusu olur.

3- AĞIR ÎKÂ'LARIN DEĞİŞİMLERİ

a) Sakîl Remel

Bu formda mümkün olan değişimler ve bunların şema halinde gösterilişi şu şekildedir:

1) *Asıl* (Temel form)⁴²⁵:

tennen tennen / 0 0 / tennen tennen / 0 0 /
 $\frac{3}{2}=$ ♩ ♩ — ♩ ♩ —

2) *Mecâz* vuruşu ile birlikte⁴²⁶:

tennen tennen tennen / tennen tennen / 0 0 /
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ —

3) *Mecâz* ve *Î'timâd* vuruşu ile birlikte⁴²⁷:

tennen tennen tennen / tennen tennen tennen
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

⁴²⁴ Sawa, *Music Performance*, s. 65.

⁴²⁵ *Kİ*, 163b; *Kİİ*, 64a.

⁴²⁶ *Kİİ*, 64a.

⁴²⁷ *Kİ*, 163b; *Kİİ*, 64a.

- 4) *Ted'îf* ile birlikte: Sadece ikinci vuruşlar ikiye katlanarak yapılabilir.⁴²⁸
Fârâbî bu formla ilgili olarak “ İshak el-Mevsilî, Sakîl Remel'in formları arasında yalnızca değiştirilmiş bu formu biliyordu. Sakîl Remel'in hepsinin bundan ibaret olduğunu zannederek kitabında anlatmıştır ” ifadesini kullanmaktadır.⁴²⁹

tennen ten ten / 0 0 / tennen ten ten / 0 0 /


- 5) *Ted'îf* ile birlikte: Birinci ve ikinci vuruşlar ikiye katlanarak yapılabilir.
⁴³⁰

ten ten ten ten / 0 0 / ten ten ten ten / 0 0 /


- 6) *Ted'îf*, *Mecâz* ve *İ'timâd* vuruşu ile birlikte: İkinci vuruşlar ikiye katlanması, mecâz ve i'timâd ilavesiyle yapılabilir.⁴³¹

tennen ten ten tennen / tennen ten ten tennen


⁴²⁸ *Kİİ*, 65a.

⁴²⁹ *Kİİ*, 65b.

⁴³⁰ *Kİİ*, 65b.

⁴³¹ *Kİİ*, 65a. Sawa, *Music Performance*, s. 55'te bu formun *Kİ*, 164a'da da bulunduğunu söyler ama biz orada bu formu bulamadık.

- 7) *Ted'îf*, *Mecâz* ve *İ'timâd* vuruşu ile birlikte: Birinci ve ikinci vuruşların ikiye katlanması, *mecâz* ve *i'timâd* ilavesiyle yapılabilir.⁴³²

ten ten ten ten tennen / ten ten ten ten tennen
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

- 8) *Ted'îf*, *Mecâz* ve *İ'timâd* vuruşu ile birlikte: *Mecâz* ve *i'timâd* vuruşlarıyla birlikte bütün vuruşların ikiye katlanmasıyla yapılabilir.⁴³³

ten ten ten ten ten ten / ten ten ten ten ten ten
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Bu değişimle birlikte periyotlar birbirini takip eden altı vuruştan meydana gelir ki bu Sakîl Remel'in ulaşabileceği en yüksek vuruş sayısıdır.⁴³⁴

- 9) 8. maddedeki değişim *Tayy* ile birlikte: İkinci vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.⁴³⁵

ten 0 ten ten ten ten / ten 0 ten ten ten ten
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Bu form, *Kitâbu İhsâi'l-İkâ'ât* 64b'de “ her iki periyottaki ikinci vuruşun, *mecâz* ve *i'timâd* vuruşlarının ikiye katlanması ve birinci vuruşun olduğu gibi kalması ” şeklinde de izah ediliyor. Buna göre:

⁴³² *Kİİ*, 64b-65a. Sawa, *Music Performance Practice in the Early 'Abbasid Era*. 750-932 bu formu zikretmemiştir.

⁴³³ *Kİİ*, 64b.

⁴³⁴ *Kİİ*, 64b.

⁴³⁵ *Kİİ*, 163b; *Kİİ*, 64b.

tennen ten ten ten ten / tennen ten ten ten ten


şeklini alır. Bu şema aynı zamanda müşâkele değişimine örnek olarak *Kitâbu İhsâi'l-İkâ'ât* 66a'da tekrar anılmıştır.

10) 8. maddedeki değişim *Tayy* ile birlikte: Üçüncü vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.⁴³⁶

ten ten 0 ten ten ten / ten ten 0 ten ten ten


11) 8. maddedeki değişim *Tayy* ile birlikte: Dördüncü vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.⁴³⁷

ten ten ten 0 ten ten / ten ten ten 0 ten ten


12) 8. maddedeki değişim *Tayy* ile birlikte: Beşinci vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.⁴³⁸

ten ten ten ten 0 ten / ten ten ten ten 0 ten


⁴³⁶ *Kİ*, 164a.

⁴³⁷ *Kİ*, 164a.

⁴³⁸ *Kİ*, 164a.

13) 8. maddedeki değişim *Tayy* ile birlikte: Altıncı vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.⁴³⁹

ten ten ten ten ten 0 / ten ten ten ten ten 0
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

14) 8. maddedeki değişim *Tayy* ile birlikte: İkinci ve beşinci vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.⁴⁴⁰

ten 0 ten ten 0 ten / ten 0 ten ten 0 ten
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

15) 8. maddedeki değişim *Tayy* ile birlikte: İkinci ve altıncı vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.⁴⁴¹

ten 0 ten ten ten 0 / ten 0 ten ten ten 0
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

16) 8. maddedeki değişim *Tayy* ile birlikte: İkinci, beşinci ve altıncı vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.⁴⁴²

ten 0 ten ten 0 0 / ten 0 ten ten 0 0
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

⁴³⁹ Sawa, *Music Performance Practice* s.56, md.12'nin dipnotunda bu değişimin *Kİİ*, 65a'da var olduğunu belirtir. Ancak biz *Kİİ*, 65a'da böyle bir madde bulamadık. Çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde de Sawa'ya ait buna benzer bazı durumlarla karşılaşacağız. Ancak biz buralarda da yine dipnotlar düşerek formları vermeyi uygun gördük.

⁴⁴⁰ *Kİİ*, 164a.

⁴⁴¹ *Kİİ*, 164a. Sawa, *Music Performance Practice in the Early 'Abbasid Era. 750-932'* de bu formu zikretmemiştir.

⁴⁴² *Kİİ*, 164a. Sawa, *Music Performance Practice in the Early 'Abbasid Era. 750-932'* de bu formu zikretmemiştir.

17) 10. ve 6. maddedeki değişim *Muhâlefe* ile birlikte⁴⁴³:

ten ten 0 ten ten ten / tennen ten ten tennen
 ♪ ♪ ♯ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

18) 9. ve 8. maddedeki değişim *Muhâlefe* ile birlikte⁴⁴⁴:

ten 0 ten ten ten ten / ten ten ten ten ten ten
 ♪ ♯ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Bu değişim aynı zamanda şöyle de olur⁴⁴⁵:

tennen ten ten ten ten / ten ten ten ten ten ten
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

19) 11. ve 8. maddedeki değişim *Muhâlefe* ile birlikte⁴⁴⁶:

ten ten ten 0 ten ten / ten ten ten ten ten ten
 ♪ ♪ ♪ ♯ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

20) 12. ve 8. maddedeki değişim *Muhâlefe* ile birlikte⁴⁴⁷:

ten ten ten ten 0 ten / ten ten ten ten ten ten
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♯ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

⁴⁴³ *Kİ*, 164a.

⁴⁴⁴ *Kİİ*, 66a.

⁴⁴⁵ *Kİİ*, 66a.

⁴⁴⁶ *Kİ*, 164a.

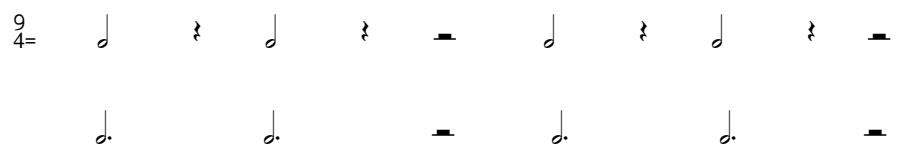
⁴⁴⁷ *Kİ*, 164a.

21) 10. ve 15. maddedeki değişim *Muhâlefe* ile birlikte⁴⁴⁸:

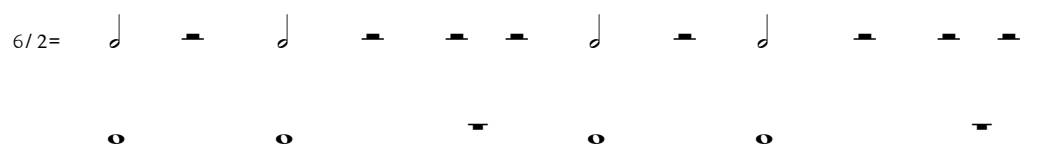
ten ten 0 ten ten ten / ten 0 ten ten ten 0


22) *Tertîl* ile birlikte⁴⁴⁹:

1) Orta derecede:

tennen 0 tennen 0 / 0 0 / tennen 0 tennen 0 / 0 0 /
 $\frac{9}{4}=$ 

2) En yüksek şekilde:

tennen 0 0 tennen 0 0 / 0 0 0 0 / tennen 0 0 tennen 0 0 / 0 0 0 0 /
 $\frac{6}{2}=$ 

23) *Hass* ile birlikte⁴⁵⁰: Bu değişim Sakîl Remel'in Hafîf Remel'e dönüşmesidir.

En yüksek şekilde:

ten ten 0 / ten ten 0
 $\frac{3}{4}=$ 

⁴⁴⁸ *Kİ*, 164a.

⁴⁴⁹ *Kİİ*, 66a-66b.

⁴⁵⁰ *Kİİ*, 66a.

b) Sakîl-i Evvel

Bu formda mümkün olan değişimler ve bunların şema halinde gösterilişi şu şekildedir:

- 1) *Asıl* (Temel form)⁴⁵¹: Fârâbî bu formla ilgili olarak “ İshâk el-Mevsilî’nin Sakîl-i Evvel adına bildiği yegane formdur ”⁴⁵² ifadesini kullanır.

tennen tennen tennen / 0 0 / tennen tennen tennen / 0 0 /

$\frac{4}{2}=$        

- 2) *Mecâz* vuruşu ile birlikte⁴⁵³:

tennen tennen tennen tennen / tennen tennen tennen / 0 0 /

- 3) *Mecâz* ve *İ’timâd* vuruşu ile birlikte⁴⁵⁴:

tennen tennen tennen tennen / tennen tennen tennen tennen

⁴⁵¹ *Kİ*, 164a; *Kİİ*, 67b.

⁴⁵² *Kİİ*, 69b.

⁴⁵³ *Kİİ*, 67b.

⁴⁵⁴ *Kİ*, 164a; *Kİİ*, 67b.

- 4) *Ted'îf, Mecâz ve İ'timâd* vuruşu ile birlikte: Birinci vuruş ikiye katlanarak yapılabilir.⁴⁵⁵

ten ten tennen tennen tennen / ten ten tennen tennen tennen

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

- 5) *Ted'îf, Mecâz ve İ'timâd* vuruşu ile birlikte: İkinci vuruş ikiye katlanarak yapılabilir. Sakîl-i Evvel bu haliyle kulağa hoş gelir.⁴⁵⁶

tennen ten ten tennen tennen / tennen ten ten tennen tennen

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

- 6) *Ted'îf, Mecâz ve İ'timâd* vuruşu ile birlikte: Üçüncü vuruş ikiye katlanarak yapılabilir.⁴⁵⁷

tennen tennen ten ten tennen / tennen tennen ten ten tennen

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

- 7) *Ted'îf, Mecâz ve İ'timâd* vuruşu ile birlikte: Dördüncü vuruş ikiye katlanarak yapılabilir.⁴⁵⁸ Ancak bazen bu vuruşun ikiye katlanmasının yerine revm ya da iştimâme ve bazen de orta uzunluktaki bir vuruş kullanılır.⁴⁵⁹

⁴⁵⁵ *Kİ*, 164a.

⁴⁵⁶ *Kİ*, 164a; *Kİİ*, 68a-b.

⁴⁵⁷ *Kİ*, 164a.

⁴⁵⁸ *Kİ*, 164a.

⁴⁵⁹ *Kİ*, 164a.

1) Normal virüs olarak,

tennen tennen tennen ten ten / tennen tennen tennen ten ten



2) Mecâz ve i'timâd vurşları yumuşak bir vuruş olarak kullanılabilir: (Revm ya da İştîmâme)

İstimâme:

Ten ten ten ten ten ten ten ten ten ten ten ten
 (*tennen*) (*tennen*)

(*tennen*)

(*tennen*)



Revm:

Ten ten ten ten ten ten ten ten ten ten ten ten
 (*tennen*) (*tennen*)

(*tennen*)

(*tennen*)



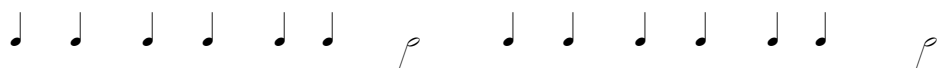
3) Orta bir vuruş, nakra-i mutavassıta (Mesha) ile,

Ten ten ten ten ten ten ten ten ten ten ten ten

(tennen) (tennen)

(tennen)

(tennen)



- 8) *Ted'îf, Mecâz ve İ'timâd* vuruşu ile birlikte: Birinci ve ikinci vuruşlar ikiye katlanarak yapılabilir.⁴⁶⁰

ten ten ten ten tennen tennen / ten ten ten ten tennen tennen
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

- 9) *Ted'îf, Mecâz ve İ'timâd* vuruşu ile birlikte: İkinci ve dördüncü vuruşlar ikiye katlanarak yapılabilir.⁴⁶¹ Sakîl-i Evvel bu haliyle kulağa daha hoş gelir.⁴⁶²

tennen ten ten tennen ten ten / tennen ten ten tennen ten ten
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

- 10) *Ted'îf, Mecâz ve İ'timâd* vuruşu ile birlikte: Birinci, ikinci ve üçüncü vuruşlar ikiye katlanarak yapılabilir.⁴⁶³

ten ten ten ten ten ten tennen / ten ten ten ten ten ten tennen
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

- 11) *Ted'îf, Mecâz ve İ'timâd* vuruşu ile birlikte: İkinci, üçüncü ve dördüncü vuruşlar ikiye katlanarak yapılabilir.⁴⁶⁴

tennen ten ten ten ten ten tennen / tennen ten ten ten ten ten ten
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

⁴⁶⁰ *KII*, 68b. Yazmada bu şema hem 68b'de hem de 69a'da verilmiş.

⁴⁶¹ *KI*, 164a; *KII*, 68a.

⁴⁶² *KII*, 68a.

⁴⁶³ *KII*, 68b.

⁴⁶⁴ *KII*, 68b.

12) *Ted'îf*, *Mecâz* ve *İ'timâd* vuruşu ile birlikte: İlk üç vuruş ikiye katlanarak yapılabilir.⁴⁶⁵

1) *Mecâz* ve *İ'timâd* vuruşları tam bir vuruş olarak kullanılabilir:

ten ten ten ten ten ten tennen / ten ten ten ten ten ten tennen

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

2) *Mecâz* ve *İ'timâd* vuruşları yumuşak bir vuruş olarak kullanılabilir: (*Revm* ya da *İştîmâme*)

İştîmâme:

Ten ten ten ten ten ten ten ten ten ten ten ten

(*tennen*) (*tennen*)

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Revm:

Ten ten ten ten ten ten ten ten ten ten ten ten

(*tennen*) (*tennen*)

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

13) *Ted'îf*, *Mecâz* ve *İ'timâd* vuruşu ile birlikte: *Mecâz* ve *İ'timâd* vuruşlarıyla birlikte bütün vuruşların ikiye katlanmasıyla yapılabilir.⁴⁶⁶

ten ten ten ten ten ten ten ten / ten ten ten ten ten ten ten ten

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

⁴⁶⁵ *Kİ*, 164a; Haşebe, *KMK*, 1046.

⁴⁶⁶ *Kİ*, 164a; *Kİİ*, 68a.

Bu değişimle birlikte periyotlar birbirini takip eden sekiz vuruştan meydana gelir ki bu Sakîl-i Evvel'in ulaşabileceği en yüksek vuruş sayısıdır.⁴⁶⁷

14) 5. madde olduğu gibi kalır ama sekizinci vuruşunda bazı değişiklikler yapılabilir.⁴⁶⁸

1) Orta şiddette bir vuruş (Mesha) ile birlikte:

Ten ten ten ten ten ten ten ten / ten ten ten ten ten ten ten ten


2) İştimâme ile birlikte:

Ten ten ten ten ten ten ten ten / ten ten ten ten ten ten ten ten


3) Revm ile birlikte:

Ten ten ten ten ten ten ten ten / ten ten ten ten ten ten ten ten


15) 5. maddedeki değişim *tayy* ile birlikte: İkinci vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.⁴⁶⁹

Ten 0 ten ten ten ten ten ten / ten 0 ten ten ten ten ten ten


⁴⁶⁷ *KII*, 68a.

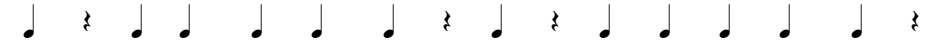
⁴⁶⁸ *KI*, 164a.

⁴⁶⁹ *KII*, 68b.

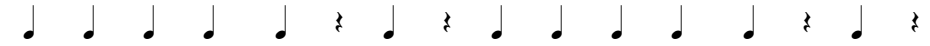
- 16) 5. maddedeki değişim *tayy* ile birlikte: İkinci ve altıncı vuruşlar
hazfedilerek yapılabilir.⁴⁷⁰

Ten 0 ten ten ten 0 ten ten / ten 0 ten ten ten 0 ten ten

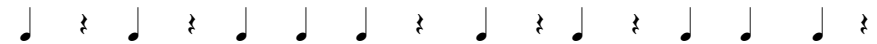

- 17) 5. maddedeki değişim *tayy* ile birlikte: İkinci ve sekizinci vuruşlar
hazfedilerek yapılabilir.⁴⁷¹

Ten 0 ten ten ten ten ten 0 / ten 0 ten ten ten ten ten 0


- 18) 5. maddedeki değişim *tayy* ile birlikte: Altıncı ve sekizinci vuruşlar
hazfedilerek yapılabilir.⁴⁷²

Ten ten ten ten ten 0 ten 0 / ten ten ten ten ten 0 ten 0


- 19) 5. maddedeki değişim *tayy* ile birlikte: İkinci, dördüncü ve sekizinci
vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.⁴⁷³

Ten 0 ten 0 ten ten ten 0 / ten 0 ten 0 ten ten ten 0


⁴⁷⁰ Sawa, *Music Performance*, s. 58'de bu formun *Kİ*, 164a ve *Kİİ*, 68a'da bulunduğunu söyler ama adı geçen sayfalarda böyle bir formu özemedik.

⁴⁷¹ Hasebe, *KMK*, s. 1047.

⁴⁷² Sawa, *Music Performance*, s. 58'de bu formun *Kİİ*, 68b, 69a'da bulunduğunu söyler ama adı geçen sayfalarda böyle bir formu biz özemedik.

⁴⁷³ *Kİİ*, 68a.

20) 5. maddedeki değişim *tayy* ile birlikte: İkinci, altıncı ve sekizinci vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.⁴⁷⁴

Ten 0 ten ten ten 0 ten 0 / ten 0 ten ten ten 0 ten 0
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

21) 5. maddedeki değişim *tayy* ile birlikte: Dördüncü, altıncı ve sekizinci vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.⁴⁷⁵

ten ten ten 0 ten 0 ten 0 / ten ten ten 0 ten 0 ten 0
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

22) 3. madde ile 5. maddede *muhâlefe* yapılabilir.⁴⁷⁶

tennen tennen tennen tennen / tennen ten ten tennen tennen
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

23) 9. maddede değişim *Tekrîr* ile birlikte: İlk ve son vuruşların *Tekrîri* yapılabilir.⁴⁷⁷

tennen tennen ten ten ten ten tennen tennen /
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
tennen tennen ten ten tennen tennen
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

⁴⁷⁴ Sawa, *Music Performance*, s. 58'de bu formun *Kİ*, 164a; *Kİİ*, 68a'da bulunduğunu söyler ama adı geçen sayfalarda böyle bir formu biz özemedik.

⁴⁷⁵ *Kİ*, 164a.

⁴⁷⁶ *Kİİ*, 69a.

⁴⁷⁷ Haşebe, *KMK*, s. 1046-1047.

24) *Hass ve tertîl*⁴⁷⁸: Bu formda hass ve tertîl de kullanılabilir.

c) Sakîl-i Sâni

Bu formda mümkün olan değişimler ve bunların şema halinde gösterilişi şu şekildedir:

1) *Asıl* (Temel form)⁴⁷⁹:

tennen tennen tennen tennen / 0 0 / tennen tennen tennen tennen / 0 0 /

5 / 2 = 

2) Temel form *tayy* ile birlikte: İkinci vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.⁴⁸⁰

tennen 0 0 tennen tennen / 0 0 / tennen 0 0 tennen tennen / 0 0 /



3) Temel form *tayy* ile birlikte⁴⁸¹: Üçüncü vuruşlar hazfedilerek yapılabilir.

Fârâbî bu formu, İshâk el-Mevsilî'nin Sakîl-i Sâni'nin temel formu olarak kabul ettiğini ifade eder.⁴⁸²

Tennen tennen 0 0 tennen / 0 0 / tennen tennen 0 0 tennen / 0 0 /



⁴⁷⁸ *Kİ*, 164a; *Kİİ*, 69a-b.

⁴⁷⁹ *Kİ*, 164a; *Kİİ*, 71a.

⁴⁸⁰ *Kİİ*, 72a.

⁴⁸¹ *Kİ*, 164a; *Kİİ*, 72a. *Kİ*, 164a'da bu değişim üçüncü ve beşinci vuruşlar olan mecâz vuruşları da hazfedilir şeklinde yer almaktadır.

⁴⁸² *Kİİ*, 72a.

4) *Mecâz* vuruşu ile birlikte⁴⁸³:

Tennen tennen tennen tennen tennen / tennen tennen tennen tennen / 0 0/



5) *Mecâz* ve *i'timâd* vuruşu ile birlikte⁴⁸⁴:

Tennen tennen tennen tennen tennen / tennen tennen tennen tennen tennen



6) *Tayy*, *Mecâz* ve *i'timâd* vuruşu ile birlikte: İkinci vuruşlar hazfedilebilir.

⁴⁸⁵

Tennen 0 0 tennen tennen tennen / tennen 0 0 tennen tennen tennen



7) *Tayy*, *Mecâz* ve *i'timâd* vuruşu ile birlikte: İkinci vuruşların hazfî revm ile birlikte gösterilebilir.⁴⁸⁶

Tennen *tennen* tennen tennen tennen/ tennen *tennen* tennen tennen tennen



⁴⁸³ *KII*, 71a.

⁴⁸⁴ *KI*, 164a; *KII*, 71a.

⁴⁸⁵ *KII*, 71b.

⁴⁸⁶ *KII*, 73a. Bu şekilde *revm*'in kullanılması 2., 3., 8. ve 9. maddelerde de söz konusudur. (*KII*, 73a)

- 8) *Tayy, Mecâz ve İ'timâd* vuruşu ile birlikte: Üçüncü vuruşlar hazfedilebilir.⁴⁸⁷

Tennen tennen 0 0 tennen tennen / tennen tennen 0 0 tennen tennen



- 9) *Tayy, Mecâz ve İ'timâd* vuruşu ile birlikte: Dördüncü vuruşlar hazfedilebilir.⁴⁸⁸

Tennen tennen tennen 0 0 tennen / tennen tennen tennen 0 0 tennen



- 10) *Ted'îf, Mecâz ve İ'timâd* vuruşu ile birlikte: Birinci, ikinci ve üçüncü vuruşlar ikiye katlanarak yapılabilir.⁴⁸⁹

ten ten ten ten ten ten tennen tennen / ten ten ten ten ten ten tennen tennen



- 11) *Ted'îf, Mecâz ve İ'timâd* vuruşu ile birlikte: Birinci, ikinci ve beşinci vuruşlar ikiye katlanarak yapılabilir.⁴⁹⁰

ten ten ten ten tennen tennen ten ten/ ten ten ten ten tennen tennen ten ten



⁴⁸⁷ *Kİ*, 164a.

⁴⁸⁸ *Kİ*, 164b; *KII*, 72a.

⁴⁸⁹ *KII*, 73b.

⁴⁹⁰ *KII*, 73b.

12) *Ted'îf, Mecâz ve İ'timâd* vuruşu ile birlikte: Birinci, dördüncü ve beşinci vuruşlar ikiye katlanarak yapılabilir.⁴⁹¹

ten ten tennen tennen ten ten ten ten / ten ten tennen tennen ten ten ten ten


13) *Ted'îf, Mecâz ve İ'timâd* vuruşu ile birlikte: Birinci, üçüncü ve dördüncü vuruşlar ikiye katlanarak yapılabilir.⁴⁹²

ten ten tennen ten ten ten ten tennen / ten ten tennen ten ten ten ten tennen


14) *Ted'îf, Mecâz ve İ'timâd* vuruşu ile birlikte: İkinci, üçüncü ve beşinci vuruşlar ikiye katlanarak yapılabilir.⁴⁹³

tennen ten ten ten ten tennen ten ten / tennen ten ten ten ten tennen ten ten


15) *Ted'îf, Mecâz ve İ'timâd* vuruşu ile birlikte: Üçüncü, dördüncü ve beşinci vuruşlar ikiye katlanarak yapılabilir.⁴⁹⁴

tennen tennen ten ten ten ten ten ten / tennen tennen ten ten ten ten ten ten


⁴⁹¹ *KII*, 73b.

⁴⁹² *KII*, 73b.

⁴⁹³ *KII*, 73b.

⁴⁹⁴ *KII*, 73a.

16) *Ted'îf, Mecâz ve İ'timâd* vuruşu ile birlikte: İkinci, üçüncü, dördüncü ve beşinci vuruşlar ikiye katlanarak yapılabilir.⁴⁹⁵

tennen ten ten ten ten ten ten ten ten/ tennen ten ten ten ten ten ten ten ten



17) *Ted'îf, Mecâz ve İ'timâd* vuruşu ile birlikte: Birinci, üçüncü, dördüncü ve beşinci vuruşlar ikiye katlanarak yapılabilir.⁴⁹⁶

ten ten tennen ten ten ten ten ten ten/ ten ten tennen ten ten ten ten ten ten



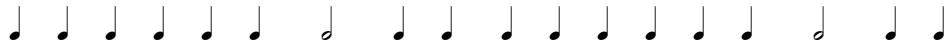
18) *Ted'îf, Mecâz ve İ'timâd* vuruşu ile birlikte: Birinci, ikinci, dördüncü ve beşinci vuruşlar ikiye katlanarak yapılabilir.⁴⁹⁷

ten ten ten ten tennen ten ten ten ten/ ten ten ten ten tennen ten ten ten ten



19) *Ted'îf, Mecâz ve İ'timâd* vuruşu ile birlikte: Birinci, ikinci, üçüncü ve beşinci vuruşlar ikiye katlanarak yapılabilir.⁴⁹⁸

ten ten ten ten ten ten tennen ten ten/ ten ten ten ten ten ten tennen ten ten



⁴⁹⁵ *KII*, 73a.

⁴⁹⁶ *KII*, 73a.

⁴⁹⁷ *KII*, 73a.

⁴⁹⁸ *KII*, 73a.

20) *Ted'îf, Mecâz ve İ'timâd* vuruşu ile birlikte: Birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü vuruşlar ikiye katlanarak yapılabilir.⁴⁹⁹

ten ten ten ten ten ten ten ten tennen / ten ten ten ten ten ten ten ten tennen



21) *Ted'îf, Mecâz ve İ'timâd* vuruşu ile birlikte: Bütün vuruşlar ikiye katlanarak yapılabilir.⁵⁰⁰

ten ten ten ten ten ten ten ten ten ten/ten ten ten ten ten ten ten ten ten ten



22) 5. ve 6. maddelerde *muhâlefe*⁵⁰¹:

tennen tennen tennen tennen tennen / tennen 0 0 tennen tennen tennen



23) 6. ve 9. maddelerde *muhâlefe*⁵⁰²:

Tennen 0 0 tennen tennen tennen / tennen tennen tennen 0 0 tennen



24) *Hass*⁵⁰³: Vuruşların sayılarının çokluğundan ve müddetinin uzunluğundan dolayı bu îkâ'da sık sık *hass* kullanılır. Bu sebeple vuruşların çoğu da hazfedilir.

⁴⁹⁹ *Kİİ*, 73a.

⁵⁰⁰ *Kİİ*, 164b; *Kİİ*, 71a.

⁵⁰¹ *Kİİ*, 71b.

⁵⁰² *Kİİ*, 164b.

⁵⁰³ *Kİİ*, 164a.

IV. BÖLÜM

FÂRÂBÎ'DE ÎKÂ' TEORİSİ VE FÂRÂBÎ'DEN ÖNCEKİ DÖNEMDE ÎKÂ' FORMLARI

A. FÂRABÎ'NİN İKÂ' TEORİSİ HAKKINDA DEĞERLENDİRMELER

İslam müzik tarihinin başlangıcından günümüze kadar yapılmış pek çok ikâ' tanımlaması vardır. Bunlardan özellikle yakın tarihimizde yapılan tanımlamalar konunun anlaşılması noktasında belli bir noktaya kadar katkı sağlamıştır ancak meseleyi tam olarak anlaşılar kılammıştır.⁵⁰⁴

Tarihi seyri içinde bakıldığında ikâ'ın birçok değişim geçirdiği ve farklı anlaşıldığı görülmektedir. Şunu hemen belirtmeliyiz ki, ikâ' her ne kadar ritmik bir konu ise de günümüz Türk mûsîkisinde kullanılan usûl kavramından farklıdır. Mûsîkî tarihimizde zaman içinde, ikâ'dan usûle yavaş yavaş bir geçişin olduğunu görmekteyiz. Bu geçiş esnasında ikâ'ın gerçek anlamını yitirerek usûl yerine kullanılmaya başlanması da bizim görüşümüzü destekler mahiyettedir. Sözelimi, Cumhuriyet tarihimizin, daha yakın geçmişinde bile bestelenmiş bir eserin üzerine usûl yerine ikâ' yazıldığı ya da radyolarda bir eserin takdimi sırasında usûl yerine ikâ' kelimesinin kullanıldığı görülmektedir. Bu bölümde biz ikâ'ın ne olup ne olmadığını ortaya koyarken, mûsîkîmizde kullandığımız usûlle arasındaki fark anlaşılaacağı gibi, onun basit bir ritim kavramıyla da ifade edilemeyeceğini göreceğiz.

Abbasiler döneminden önce ikâ'ın varlığına ve kullanıldığına dair kaynaklarda bilgiler bulunmaktadır. Ancak bu konuda elimize ulaşan eserlerin ve ikâ'ın bir sisteme bağlanmasının Abbasiler dönemine olduğunu göz önüne alırsak söze buradan başlanması zaruri hale gelmektedir. İkâ' hakkında müstakil eserler yazmış ya da eserlerinde fikir belirtmiş olan Abbasi döneminin önemli şahsiyetlerinden Halil b. Ahmet, İshak el-Mevsilî ve Kindî'nin günümüze ulaşmış eserlerinde bir ikâ' tanımına rastlanamamaktadır. İslam tarihinde ikâ' konusunda kapsamlı ve sistemli ilk söz söyleyen müzik adamı Fârâbî'dir denebilir. Bu yüzden ikâ'ın ne olduğunu anlayabilmek için önce onun eserlerindeki bu konuya yaklaşımını bilmemiz gerekir.

⁵⁰⁴ Bu tanımlama ve açıklamalar için bkz. Ekrem Karadeniz, "Musikîmizde Usul ve İkâ'", *Türk Kültürü*, c. 16, sy. 190, s. 629-638; H. Sadettin Arel, *Türk Mûsikisi Nazariyatı Dersleri*, s.25-31.

Fârâbî ilk olarak, yazmış olduğu eseri *Kitabu'l-Musîkâ'l-Kebîr*'de îkâ' konusunu iki ayrı bölüm halinde incelemiştir.⁵⁰⁵ *Kitabu'l-Musîkâ'l-Kebîr*'deki tanıma göre îkâ': "Miktarları ve oranları sınırlandırılmış süreçler içerisinde notaların/nağmelerin devinimidir."⁵⁰⁶ Bu tanımlama bize basit bir şekilde îkâ'ın ritim olarak algılanması gerektiğini ifade eder.⁵⁰⁷ Bu tanımını beğenmeyip sonradan yazdığı eserlerde tashihe gitmiş olması, hem îkâ'ın ritim kavramıyla karşılanamayacak kadar büyük bir kavram olduğunu ve hem de bu tanımla yukarıda adı geçen, kendisinden önceki nazariyatçılarından iktibas ettiği fikrini uyandırmaktadır.

Ardından kaleme aldığı *Kitâbu'l-Îkâ'ât* ve *Kitabu'l-İhsae'l-Îkâ'ât* adlı eserlerinde îkâ'ı Fârâbî, "eşit ve ardışık zaman dilimlerinde birbirlerinden belirli ölçü ve oranlarla ayrılan vuruşların/nağmelerin hareketi"⁵⁰⁸ olarak tanımlar ki, bu açık bir şekilde bir dizi vuruş içeren 'müzikal ölçü çizgisi' fikridir ve kısacası modern anlamda müzikal ölçüdür.⁵⁰⁹ Zira burada görülmektedir ki, modern anlamda ölçü kavramında var olan sayıları ve tipleri belli vuruşlardan söz edilmektedir. Bu tanımlamalardan hareketle, ilk bakışta îkâ'ın günümüz müziğinin ritim ve ölçü kavramını kapsadığını ifade edebiliriz. Ancak Fârâbî'ye göre bu ölçüler bugünkü manada donuk ve statik değil, sözgelimi tevsîl ve tefsîl yöntemleriyle kısaltılabilip, genişletilebilen ölçü sistemleriydi.⁵¹⁰

Yine Fârâbî'nin eserlerinde çeşitli görünüm arz etmiş olan ve îkâ'ın ne olduğunu anlama noktasında bize önemli katkı sağlayan *vuruş* kavramından da burada söz etmeliyiz. Fârâbî, zaman aralığına göre vuruşları üç kategoride incelemiştir.⁵¹¹ Bu vuruş tipleri aynı zamanda îkâ'ın karakteristiğini de ortaya çıkarmaktadır. Îkâ'ların hafîf, hafîf-i sakîl ve sakîl olarak isimlendirilmesi bugünkü manada mûsîkîmizde

⁵⁰⁵ Hâşebe, *KMK*, s. 435-481, 983-1062; Rodolphe d'Erlanger, *La Musique Arabe*, c.1, s.150-157, c.2, s. 26-52.

⁵⁰⁶ Hâşebe, *KMK*, s. 436; d'Erlanger, c.1, s. 150.

⁵⁰⁷ Sawa, "Baghdadi Rhythmic Theories and Practices in Twelfth-Century Andalusia", *Music and Medieval Manuscripts*, s.159.

⁵⁰⁸ *Kİİ*, 59b; *Kİ*, 160b.

⁵⁰⁹ Sawa, "Alfarabi's Theory of the Îqâ': An Empirically Derived Medieval Model Rhythmic Analysis", *Progress Reports in Ethnomusicology*, s. 6.

⁵¹⁰ Tevsîl ve Tefsîl yöntemleri için bkz.s. 47-50.

⁵¹¹ Vuruş tipleri için bkz. s. 38-41.

kullandığımız hızlı tempoda okuma anlamına gelen *yürük* ve yavaş tempoda okuma anlamına gelen *ağır* kavramlarına işaret etmektedir ki, bu *îkâ*’ın tempo kavramını da kendinde barındırdığının bir göstergesidir. *Îkâ*’da tempoyla ilgili başka bir kavram ise *idrâc* ⁵¹²tır. *İdrâc*, *îkâ*’a sanal bir hız kazandırır ve dinleyene yüksek tempo izlenimi verir. *Fârâbî idrâc*’ın sık sık *hadr* ⁵¹³ ile birbirine karıştırıldığından söz eder. ⁵¹⁴

Zaman aralığına göre sınıflandırılmış bu vuruşlar haricinde *Fârâbî*, sesin ya da vuruşun renk, tını ve dinamiğini de dikkate alarak üç vuruş şeklinden daha söz eder ki bunlar; kuvvetli, orta kuvvetli ve zayıf vuruşlardır. ⁵¹⁵ Bu vuruşların varlığı, bugünkü müzikte seslerin yoğunluk derecelerini ve ses gürlüğünün nüanslarını ifade etmek anlamına gelen dinamik ⁵¹⁶ kavramına da *Fârâbî*’nin *îkâ*’ teorisinde yer verildiğini göstermektedir.

Fârâbî’nin kullandığı hafif-i evvel ve hafif-i sâni formlarının, batı müziğinin ritmik mod ⁵¹⁷ kavramındaki *Iambus* ⁵¹⁸ ve *Anapaest* ⁵¹⁹’le bağdaştığı düşünüldüğünde, *îkâ* ile ilgili bir çıkarıma daha gidilebilir ki, bu da *îkâ*’ın aynı zamanda bir ritmik dizi olduğudur.

⁵¹² *İdrâc* için bkz. s. 58-59.

⁵¹³ *Hadr* için bkz. s. 57-58.

⁵¹⁴ *Kİ*, 165a-b

⁵¹⁵ Vuruş tipleri için bkz. s. 38-41.

⁵¹⁶ İrkin, Aktüze, *Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, s. 149. Daha geniş bilgi için bkz. Willi, Apel, *Dictionary of Music*, s. 224.

⁵¹⁷ 13. yy’de Yunan müzik ve şiirinde uygulanan ritim sistemidir. Ritmik mod, basit ve kesin olan bazı ritmik şablonların üçlü ölçüde düzenli bir şekildeki tekrarıdır. Edebiyatımızdaki aruzun da esas olan kısa (.) ve uzun (_) kavramlarını esas alarak oluşturulmuş altı formu vardır. Geniş bilgi için bkz. Apel, *Dictionary of Music*, s. 452-453. Mod kavramıyla ilgili geniş bilgi için bkz. Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, s.55-61.

⁵¹⁸ *Iambus*: Kısa-Uzun, (.) (_), | ♩ ♩ | = Hafif-i evvel: Te nen.

⁵¹⁹ *Anapaest*: Kısa-Kısa-Uzun, (.) (.) (_), | ♩ ♩ ♩ | = Hafif-i Sâni: Te ne nen.

B. KİNDÎ, İSHAK EL-MEVSİLÎ VE HARİZMÎ’NİN TEMEL İKÂ’ FORMLARI VE FÂRÂBÎ’NİN İKÂ’ FORMLARIYLA KARŞILAŞTIRILMASI

Fârâbî’nin ikâ’ formları ve değişimlerinin ayrıntılı bir şekilde açıldıktan sonra, onun çağdaşı olan meşhur musikîşinaslardan Kindî, İbrâhim İshâk el-Mevsilî ve Yûsuf el-Harizmî (v. 387-997)’nin ikâ’ formlarını Fârâbî’nin ikâ’larına karşılaştırarak sunmayı uygun gördük.

1- KİNDÎ’DE İKÂ’ FORMLARI

Kindî’nin günümüze ulaşan eserlerinde daha önce belirttiğimiz gibi bir ikâ’ tanımına rastlanamamaktadır. Ancak onun ikâ’ formlarının tamamını *Risâle fî eczâ’ Hubriyye fî ’l-Mûsikî*⁵²⁰ adlı eserinde bulabiliyoruz. Bunlar sırasıyla şu şekildedir:

a) Sâkîl-i Evvel

Ardı ardına gelen 3 vuruş, sonra da sakın bir vuruştan oluşur. Ardından ikâ’ tekrar başlangıca döner. Neubauer, Kindî’nin takipçilerini ve çağdaşlarını karşılaştırırken, bu tanımlamanın çok güvenilir olmadığı ifade eder.⁵²¹ Bu form Fârâbî’nin Sakîl-i Evvel ikâ’ının temel formuna benzememektedir. Bu formu şema halinde şöyle gösterebiliriz:

ten ten ten tennen



⁵²⁰ Kindî, “ Risâle fî eczâ’ hubriyye fî ’l-Mûsikî ”, *Müellefâtü ’l-Kindiyyi ’l-Mûsikî*, (thk. Zekerîyya Yûsuf), s. 97-98. Ayrıca bkz. Ahmet Hakkı Turabî, *el-Kindî’nin Mûsikî Risâleleri*, s. 80-81.

⁵²¹ Neubauer, *Kİİ Alm.*, s.120.

b) Sâkîl-i Sâî

Ardı ardına gelen 3 vuruş, sonra sakî bir vuruş ve sonra da hareketli bir vuruştan oluşur. Ardından îkâ‘ tekrar başlangıca döner. Neubauer, bu tanımlamanın çok güvenilir olmadığını belirtmektedir.⁵²² Bu form Fârâbî’nin Sakîl-i Sâî îkâ‘ının temel formuna benzememektedir. Bu formu şema halinde şöyle gösterebiliriz:

ten ten ten tennen ten



c) Mâhûrî

(Elin ya da mızrabın) kaldırılıp indirilişi esnasında aralarına bir başka vuruşun zamanının giremeyeceği şekilde olan ardı ardına iki vuruş ve ardından tek bir vuruştan oluşur. Bu îkâ‘ın sonu ve başlangıcı arasında bir vuruşluk zaman (fâsıla) bulunur. Fârâbî’ye göre mahûrî Hafîf-i Sakîl-i Sâîdir. Böyle bakıldığında bu form Fârâbî’nin Hafîf-i Sakîl-i Sâî îkâ‘ının temel formuna benzememektedir. Bu formu şema halinde şöyle gösterebiliriz:

ten ten ten tennen



d) Hafîf-i Sakîl

Aralarına bir başka vuruşun zamanının girmeyeceği şekilde olan ardı ardına üç vuruştan oluşur. Ancak her bir üç vuruş arasında bir vuruşluk zaman bulunur. Bu form Fârâbî’nin Hafîf-i Sakîl-i Evvel îkâ‘ının temel formuna benzer görünmektedir. Bu formu şema halinde şöyle gösterebiliriz:

⁵²² Neubauer, *Kîl Alm.*, s.122.

ten ten ten



e) Remel

Tek bir vuruş ve (elin ya da mızrabın) kaldırılıp indirilişi esnasında aralarına bir başka vuruşun zamanının giremeyeceği şekilde olan ardı ardına iki vuruştan oluşur. Bu îkâ'ın sonu ve başlangıcı arasında bir vuruşluk zaman (fâsıla) bulunur. Bu form Fârâbî'nin Sakîl Remel îkâ'ının temel formuna benzememekle birlikte, Fârâbî'nin Sakîl Remel îkâ'ının temel formunun ikinci vuruşlarının ikiye katlanmasına denk gelmektedir.. Bu formu şema halinde şöyle gösterebiliriz:

tennen ten ten



f) Hafîf Remel

Üç hareketli vuruştan oluşur. Ardından îkâ' tekrar başlangıca döner. Bu form Fârâbî'nin Hafîf Remel îkâ'ının temel formuna benzememektedir. Bu formu şema halinde şöyle gösterebiliriz:

ten ten ten



g) Hafîf-i Hafîf:

Aralarına bir başka vuruşun zamanının girmeyeceği şekilde olan ardı ardına iki vuruştan oluşur. Ancak her bir iki vuruş arasında bir vuruşluk zaman bulunur. Bu form

Fârâbî'nin Hafif-i Evvel formuna benzer görünmektedir. Bu formu şema halinde şöyle gösterebiliriz:

te ne



h) Hezec

Aralarına bir başka vuruşun zamanının girmeyeceği şekilde olan ardı ardına iki vuruştan oluşur. Ancak her bir iki vuruş arasında iki vuruşluk zaman bulunur. Bu form Fârâbî'nin Hezec formuna benzememektedir. Bu formu şema halinde şöyle gösterebiliriz:

te ne



2- İSHÂK el-MEVSİLÎ'DE İKÂ' FORMLARI

İshâk el-Mevsîlî'nin *Kitâbu fî te'lîf'in-Neğam* adlı eseri günümüze ulaşmamasına rağmen, bu eserde bütün ikâ'âtı dokuz adet olarak değerlendirdiğini Fârâbî'nin *Kitâbu'l-İhsâe'l-İkâ'ât*'ından öğrenebiliyoruz.⁵²³ Bu formların tamamını olamsa da büyük bir kısmını, yine Fârâbî'nin verdiği bilgilere dayanarak şu şekilde açıklayabiliriz:

a) Sakîl Remel

Bu ikâ'ın temel formu, Fârâbî'nin Sakîl Remel ikâ'ının temel formunun ikinci vuruşlarının ikiye katlanmasına denk gelmektedir. Fârâbî bu formla ilgili olarak “İshak el-Mevsîlî, Sakîl Remel'in formları arasında yalnızca değiştirilmiş bu formu biliyordu

⁵²³ *KII*, 79b.

ve Sakîl Remel’in hepsinin bundan ibaret olduğunu zannederek kitabında anlatmıştır ” ifadesini kullanmaktadır.⁵²⁴ Bu formu şema halinde şöyle gösterebiliriz:

tennen ten ten
 $\frac{3}{2}=$ 

b) Hafîf Remel

Bu form, Fârâbî’nin Hafîf Remel îkâ‘ının temel formuyla aynıdır. Fârâbî bu formun, “ İshâk el-Mevsilî’nin Hafîf Remel adına bildiği yegane form ” olduğunu ifade eder.⁵²⁵ Bu formu şema halinde şöyle gösterebiliriz:

ten ten
 $\frac{3}{4}=$ 

c) Sakîl-i Evvel

Bu form Fârâbî’nin Sakîl-i Evvel îkâ‘ının temel formuyla aynıdır. Fârâbî bu formla ilgili olarak “ İshâk el-Mevsilî’nin Sakîl-i Evvel adına bildiği yegane form budur ”⁵²⁶ ifadesini kullanır. Bu formu şema halinde şöyle gösterebiliriz:

tennen tennen tennen
 $\frac{4}{2}=$ 

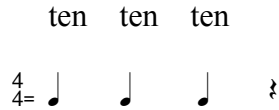
⁵²⁴ *KII*, 65b.

⁵²⁵ *KII*, 67a.

⁵²⁶ *KII*, 69b.

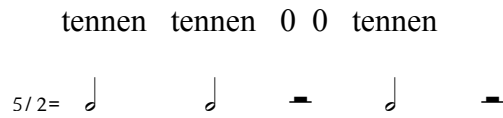
d) Hafîf-i Sakîl-i Evvel

Bu form Fârâbî'nin Hafîf-i Sakîl-i Evvel îkâ'ının temel formuyla aynıdır.⁵²⁷ Bu formu şema halinde şöyle gösterebiliriz:



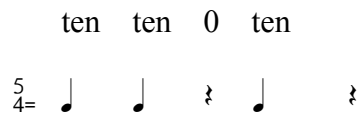
e) Sakîl-i Sâni

Bu îkâ'ın temel formu, Fârâbî'nin sakîl sâni îkâ'ının temel formunun üçüncü vuruşu hazfedilmiş haline denk gelmektedir. Fârâbî bu formla ilgili olarak “ İshâk el-Mevsilî'nin Sakîl-i Sâni'nin tamamının bu form olduğunu zannettiğini ” ifade eder.⁵²⁸ Bu formu şema halinde şöyle gösterebiliriz:



f) Hafîf-i Sakîl-i Sâni

Bu îkâ'ın temel formu, Fârâbî'nin sakîl sâni îkâ'ının temel formunun üçüncü vuruşu hazfedilmiş haline denk gelmektedir. Fârâbî bu form için, “ İshâk el-Mevsilî'nin Hafîf-i Sakîl-i Sâni olarak tanımladığı yegane form bu formdur ” ifadesini kullanmaktadır.⁵²⁹ Bu formu şema halinde şöyle gösterebiliriz:



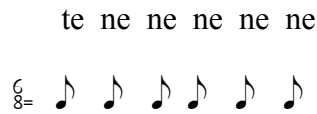
⁵²⁷ Neubauer, *Kîl Alm.*, s.120.

⁵²⁸ *Kîl*, 72a.

⁵²⁹ *Kîl*, 74b.

g) Hezec

Bu îkâ‘ın temel formu, Fârâbî’nin Hezecine vuruş sayısı olarak benzemekle birlikte, içerik olarak benzememektedir. Fârâbî, bu formla ilgili olarak, “ İshâk, Hezecin tekerrür eden sadece bir vuruştan oluştuğunu iddia eder ” ifadesini kullanarak onun ve onu takip edenlerin yanlış yaptığını belirtir.⁵³⁰ Bu formu şema halinde şöyle gösterebiliriz:

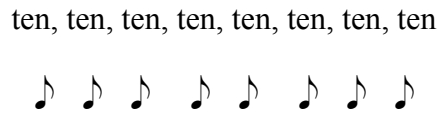


3- HÂRİZMÎ’DE ÎKÂ‘ FORMLARI

Hârizmî’nin eserlerinde çok geniş kapsamlı olarak îkâ‘ konusuna rastlanmamakla birlikte, o *Mefâtîhu’l ‘Ulûm* adlı eserinin mûsîkî iel ilgili yedici bölümde îkâ‘ formlarını açıklamıştır.⁵³¹ Bunlar sırasıyla şu şekildedir:

a) Hezec

Vuruşları (düzenli bir zaman aralığıyla) ardı ardına gelir. Formu şöyledir: ten, ten, ten, ten, ten, ten, ten, ten. Bu form Fârâbî’nin Hezec formuna benzemektedir. Hezec îkâ‘ı konusunda, İshâk el-Mesilî’nin “ tekkerrür eden sadece bir vuruştan oluşur ” ifadesini Fârâbî’nin eleştirdiğini yukarıda ifade etmiştik. Hârizmî de bu formu İshâk el-Mevsilî gibi tanımlar. Ancak burada verilen vuruş sayısı da Fârâbî ve İshâk el-Mevsilî’nin vuruş sayısı ile aynı değildir. Bu formu şema halinde şöyle gösterebiliriz:

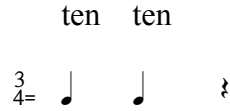


⁵³⁰ *Kİİ*, 76b-77a.

⁵³¹ Hârizmî, *Mefâtîhu’l ‘Ulûm*, (thk. İbrâhim el-Ebyârî), s.266.

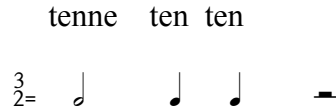
b) Hafif Remel

Vuruşları ikişer ikişer olarak birbiri ardınca gelen hafif vuruşlardır. Formu şöyledir: ten ten, ten ten, ten ten, ten ten. Bu form Fârâbî'nin hafif-i remel îkâ'ının temel formuyla aynıdır. Bu formu şema halinde şöyle gösterebiliriz:



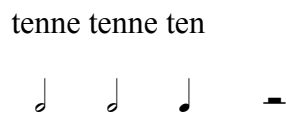
c) Remel (Sakîl Remel)

Sakîl Remel de denir. Ritmi, bir ağır iki hafif vuruştan meydana gelir. Formu şöyledir: tenne ten ten, tenne ten ten. Bu form Fârâbî'nin Sakîl Remel îkâ'ının temel formuna benzememekle birlikte, Fârâbî'nin Sakîl Remel îkâ'ının temel formunun ikinci vuruşlarının ikiye katlanmasına denk gelmektedir. Hârizmî'nin Sakîl Remel îkâ'ının temel formu İshâk el-Mevsilî ve Kindî'ninkiyle aynıdır. Bu formu şema halinde şöyle gösterebiliriz:



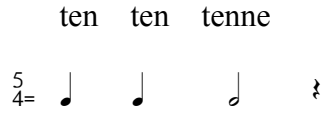
d) Sakîl-i Sâni

İki ağır ve bir hafif vuruştan meydana gelir. Formu şöyledir: tenne tenne ten, tenne tenne ten. Bu form Fârâbî'nin Sakîl-i Sâni îkâ'ının temel formuna benzememekle birlikte, İshâk el-Mevsilî ve Kindî'ninkiyle aynı değildir. Bu formu şema halinde şöyle gösterebiliriz:



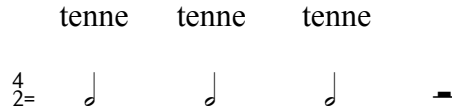
e) Hafîf-i Sakîl-i Sâni (Mâhûrî)

Mâhûrî olarak da adlandırılır. İki hafîf ve bir ağır vuruştan meydana gelir. Formu şöyledir: ten ten tenne, ten ten tenne. Bu form Fârâbî'nin hafîf-i sakîl sâni ikâ'ının temel formuna periyot zamanı bakımından uymakla birlikte vuruşları bakımından benzememektedir. Bu formu şema halinde şöyle gösterebiliriz:



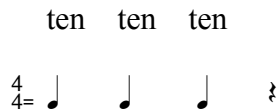
f) Sakîl-i Evvel

Birbirini takip eden üç ağır vuruştan meydana gelir. Formu şöyledir: tenne tenne tenne, tenne tenne tenne. Bu form Fârâbî'nin ve İshâk el-Mevsilî'nin Sakîl-i Evvel ikâ'ının temel formuna benzer görünmektedir. Kindî'nin formu ile benzeşmez. Bu formu şema halinde şöyle gösterebiliriz:



g) Hafîf-i Sakîl-i Evvel

Birbirini takip eden üç hafîf vuruştan meydana gelir. Formu şöyledir: ten ten ten, ten ten ten. Bu form Fârâbî'nin Hafîf-i Sakîl-i Evvel ikâ'ının temel formuyla aynıdır. Bu formu şema halinde şöyle gösterebiliriz:



C. FÂRÂBÎ'DE İKÂ' VE ARÛZ

Müzik nazariyatının önemli konularından biri olan ikâ' konusu ve edebiyattaki arûz arasında direk bir bağıntı olup olmadığı hep merak edilir olmuştur. Bizim bu konuda yaptığımız araştırmalar sonucunda ulaşılmış olduğumuz kanaat şu yöndedir: Arûz edebiyatın, ikâ' mûsikînin ritmik yönüdür. Bu anlamda aralarında bir bağıntının olması kaçınılmaz olacaktır.⁵³² Zira bestelenecek bir şiir arûzla veyahut hece vezniyle yazılmış olabilir. Bestekârın şiir ve ikâ' arasındaki bu ritmik yönü dikkate alarak beste yapması, esrinin prosodik anlamda daha iyi bir eser olmasına yol açacaktır ve bazı bestekarlar bu noktayı dikkate alarak beste yapmışlardır. Ancak şu var ki, ikâ' konusu başlı başına mûsikînin meselesidir ve mûsikînin ritmik yönünü ilgilendirir. Bütün bunlardan başka, Fârâbî'nin anlatmış olduğumuz ikâ' ve ikâ'ın değişim formlarının tamamına uygun bir arûz kalıbı bulamıyor olmamız da bu konunun doğrudan mûsikîyle alakalı olduğu düşüncemizi güçlendirmektedir. Yani eğer bu arûzla direk bağlantılı bir meseledir dersek, yeni arûz kalıpları da ortaya koyma zorunluluğumuz ortaya çıkabilir ki bunun olabilirliği edebiyatla uğraşan uzmanların bilebileceği bir konudur.

Fârâbî'nin ikâ' hakkında yazmış olduğu eserler haricinde, şiire dair yazmış olduğu *Risâle fî Kavânîn-i Sinâ'ati's-Şi'r*⁵³³ adlı eserinde de şiirin metrik yönü ile müziğin metrik yönünü hiçbir yerde birlikte anlatmıyor olması da bu konunun birbirlerinden bağımsız olduğunu göstermektedir kanaatini taşıyoruz. İkâ' konusunda kapsamlı çalışmalar yapmış Eckhard Neubauer de bu iki konunun birbirinden bağımsız olduğunu düşünür.⁵³⁴

Bütün bunlardan sonra arûz veya hece vezniyle yazılmış bir şiirin şayet kendisine uygun düşen bir ikâ' varsa, o ikâ' ile bestelenmesinin daha uygun olacağı

⁵³² Arûz ve Mûsikî hakkında, *Musiki Mecmuası* c.31, sy. 345, 346, 347,351, 352; c. 32, sy. 353, 355, 356, 357, 358, 360, 361; c. 39, sy. 415'te bilgiler bulunmaktadır. Ayrıca bu konuyla ilgili olarak bkz. Cinuçen Tanrıkorur, "Türk Mûsikîsinde Usûl-Vezin Münasebetleri", *Erdem*, c.7, sy. 20, s. 709-733.

⁵³³ Bu eserin tercümesi için bkz. "Fârâbî'nin 'Şiir San'âtının Kanunları' adlı risâlesi, (trc. Mehmet Bayrakdar), Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, c. 36, s.45-58.

⁵³⁴ Neubauer, "Al-Halîl İbn Ahmad un die Frühgeschichte der arabischen Lehre von den Tönen und den musikalischen Metren", *Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften*, c.10, s.295-298.

kanaatindeyiz. Bu sebeple bilinen arûz tef'ile ve kalıplarının Fârâbî'nin sunduğu ikâ' formları ve onların değişimlerinin hangilerine karşılık geldiğini görmekte yarar olacaktır. Bunları açıklarken mevcut arûz tef'ilelerini ve arûz kalıplarını yazıp, Fârâbî'nin kullandığı hece sistemi olan *ten*, *tenen* ifadeleriyle açılımını yapacağız.

1. Arûz Tef'ileleri:

- a. Fâ i lâ tün (_ . _ _): Bu tef'ile hafif-i hâmis (muzâri')'in temel formunun ikinci ve beşinci vuruşlarının hazfî ile elde edilmektedir. *Ten tenen ten*.
- b. Fe i lâ tün (. . _ _): Bu tef'ile hafif-i râbi' (Hezec)'in temel formunun dördüncü vuruşlarının hazfî ile elde edilmektedir. *Tenenen ten*.
- c. Fe i lün (. . _): Bu tef'ile hafif-i sâlis'in temel formudur. *Tenenen*.
- d. Fa' lün (_ _): Bu tef'ile hafif-i sâni'nin temel formunun ikinci vuruşlarının hazfî ile elde edilmektedir. *Ten ten*.
- e. Fe il (. _): Bu tef'ile hafif-i evvel'in temel formudur. *Tenen*.
- f. Me fâ i lün (. _ . _): Bu tef'ile hafif-i râbi' (Hezec)'in temel formunun üçüncü vuruşlarının hazfî ile elde edilmektedir. *Tenen tenen*.
- g. Me fâ î lün (. _ _ _): Bu tef'ile hafif-i hâmis (muzâri')'in temel formunun üçüncü ve beşinci vuruşlarının hazfî ile elde edilmektedir. *Tenen ten ten*.
- h. Müs tef i lün (_ _ . _): Bu tef'ile hafif-i hâmis (muzâri')'in temel formunun ikinci ve dördüncü vuruşlarının hazfî ile elde edilmektedir. *Ten ten tenen*.

- i. Müf te i lün (_ . _): Bu tef ile hafif-i râbi' (Hezec)'in temel formunun ikinci vuruşlarının hazfî ile elde edilmektedir. *Ten tenenen.*
- j. Fe û lün (. _ _): Bu tef ile hafif-i sâlis'in temel formunun üçüncü vuruşlarının hazfî ile elde edilmektedir. *Tenen ten.*
- k. Fâ i lün (_ . _): Bu tef ile hafif-i sâlis'in temel formunun ikinci vuruşlarının hazfî ile elde edilmektedir. *Ten tenen.*
- l. Mef û lün (_ _ _): Bu tef ile hafif-i râbi' (Hezec)'in temel formunun ikinci ve dördüncü vuruşlarının hazfî ile elde edilmektedir. *Ten ten ten.*
- m. Müs tef i lâ tün (_ _ . _ _): Bu tef ile hafif-i sânis'in temel formunun ikinci vuruşun hazfî ve hafif-i sâlis'in temel formunun üçüncü vuruşlarının hazfînin terkib edilmesiyle elde edilmektedir. *Ten ten tenen ten.*
- n. Mü fâ a le tün (. _ . _): Bu tef ile hafif-i hâmis (muzâri')'in temel formunun üçüncü vuruşlarının hazfî ile elde edilmektedir. *Tenen tenenen.*
- o. Mü te fâ i lün (. . _ . _): Bu tef ile hafif-i hâmis (muzâri')'in temel formunun dördüncü vuruşlarının hazfî ile elde edilmektedir. *Tenenen tenen.*
- p. Müf te i lâ tün (_ . . _ _): Bu tef ile hafif-i sâdis (vafîr)'in temel formunun ikinci ve altıncı vuruşlarının hazfî ile elde edilmektedir. *Ten tenenen ten.*
- q. Fa' lün Fe i lün(_ _ . . _): Bu tef ile hafif-i sâdis (vafîr)'in temel formunun ikinci ve dördüncü vuruşlarının hazfî ile elde edilmektedir. *Ten ten tenenen.*
- r. Fa' lün Fa' lün/ Mef û lâ tün (_ _ _ _): Bu tef ile hafif-i sânis'in temel formunun ikinci vuruşun hazfî ve hafif-i sâdis (vafîr)'in temel formunun

ikinci, dördüncü ve altıncı vuruşlarının hazfının terkiib edilmesiyle elde edilmektedir. Bir başka şekilde ise Hafif-i sakil-i evvel'in temel formuna mecaz ve itimad vuruşunun ilavesiyle elde edilmektedir. *Ten ten ten ten*.

s. Me fe i lün (. . . _): Bu tef'ile hafif-i sâlis'in temel formudur. *Tenenenen*.

2. Arûz Bahirleri⁵³⁵

a. Dâire-i Mü'telif

1) Hezec

Bu kalıp, çalışmamızda sunduğumuz Hafif-i Hâmis îkâ'ının 6. maddesindeki vuruş sisteminin dört kez tekrarlanmasına denk gelmektedir.

Me fâ î lün / Me fâ î lün / Me fâ î lün / Me fâ î lün
Te nen ten ten Te nen ten ten Te nen ten ten Te nen ten ten

2) Recez

Bu kalıp, çalışmamızda sunduğumuz Hafif-i Hâmis îkâ'ının 7. maddesindeki vuruş sisteminin dört kez tekrarlanmasına denk gelmektedir.

Müs tef i lün / Müs tef i lün / Müs tef i lün / Müs tef i lün
Ten ten te nen Ten ten te nen Ten ten te nen Ten ten te nen

3) Remel

Bu kalıp, çalışmamızda sunduğumuz Hafif-i Hâmis îkâ'ının 8. maddesindeki vuruş sisteminin dört kez tekrarlanmasına denk gelmektedir.

⁵³⁵ Arûz hakkında geniş bilgi için bkz. Çetin, Nihad M., “ Arûz ”, *DİA*, c.3, s. 424-437.

Fâ i lâ tün / Fâ i lâ tün / Fâ i lâ tün / Fâ i lâ tün
Ten te nen ten Ten te nen ten Ten te nen ten Ten te nen ten

b. Dâire-i Muhtelif

1) Münserih

Bu kalıp, çalışmamızda sunduğumuz Hafif-i Râbi' ikâ'ının 2. maddesindeki vuruş sistemi ile Hafif-i Sâlis ikâ'ının 3. maddesindeki vuruş sisteminin birleşiminin iki kez tekrarlanmasına denk gelmektedir.

Müf te i lün / Fâ i lâ t / Müf te i lün / Fâ i lâ t
Ten te ne nen Ten te nen Ten te ne nen Ten te nen

2) Muzâri'

Bu kalıp, çalışmamızda sunduğumuz Hafif-i Hâmis ikâ'ının 8. maddesindeki vuruş sisteminin tevsîl'i ile Hafif-i Sâlis ikâ'ının 3. maddesindeki vuruş sisteminin birleşiminin iki kez tekrarlanmasına denk gelmektedir.

Me fâ î lü / Fâ i lâ t / Me fâ î lü / Fâ i lâ t
Te nen ten ne Ten te nen Te nen ten ne Ten te nen

3) Muktedab

Bu kalıp, çalışmamızda sunduğumuz Hafif-i Sâlis ikâ'ının 3. maddesindeki vuruş sistemi ile Hafif-i Râbi' ikâ'ının 2. maddesindeki vuruş sisteminin birleşiminin iki kez tekrarlanmasına denk gelmektedir.

Fâ i lâ t / Müf te i lün / Fâ i lâ t / Müf te i lün

Ten te nen Ten te ne nen Ten te nen Ten te ne nen

4) Müctes

Bu kalıp, çalışmamızda sunduğumuz Hafif-i Râbi' îkâ'ının 3. maddesindeki vuruş sistemi ile yine Hafif-i Râbi' îkâ'ının 4. maddesindeki vuruş sisteminin birleşiminin iki kez tekrarlanmasına denk gelmektedir.

Me fâ i lün / Fe i lâ tün / Me fâ i lün / Fe i lâ tün

Te nen te nen Te ne nen ten Te nen te nen Te ne nen ten

c. Dâire-i Mütenevvîa

1) Serî'

Bu kalıp, çalışmamızda sunduğumuz Hafif-i Râbi' îkâ'ının 2. maddesindeki vuruş sistemi iki kez tekrarı ile Hafif-i Sâlis îkâ'ının 3. maddesindeki vuruş sisteminin birleşimine denk gelmektedir.

Müf te i lün / Müf te i lün / Fâ i lâ t

Ten te ne nen Ten te ne nen Ten te nen

2) Karîb

Bu kalıp, çalışmamızda sunduğumuz Hafif-i Sâlis îkâ'ının 4. maddesindeki vuruş sisteminin iki kez tekrarı ile yine Hafif-i Sâlis îkâ'ının 3. maddesindeki vuruş sisteminin birleşimine denk gelmektedir.

Me fâ îl / Me fâ îl / Fâ i lâ t

Te nen ten Te nen ten Ten te nen

3) Cedîd

Bu kalıp, çalışmamızda sunduğumuz Hafif-i Râbi' îkâ'ının 4. maddesindeki vuruş sistemi iki kez tekrarı ile yine Hafif-i Râbi' îkâ'ının 3. maddesindeki vuruş sisteminin birleşimine denk gelmektedir.

Fe i lâ tün / Fe i lâ tün / Me fâ i lün
Te ne nen ten Te ne nen ten Te nen te nen

4) Hafîf

Bu kalıp, çalışmamızda sunduğumuz Hafif-i Râbi' îkâ'ının 4. maddesindeki vuruş sistemi, Hafif-i Râbi' îkâ'ının 3. maddesindeki vuruş sistemi ile yine Hafif-i Râbi' îkâ'ının 4. maddesindeki vuruş sisteminin birleşimine denk gelmektedir.

Fe i lâ tün / Me fâ i lün / Fe i lâ tün
Te ne nen ten Te ne nen ten Te nen te nen

5) Müsâkil

Bu kalıp, çalışmamızda sunduğumuz Hafif-i Sâlis îkâ'ının 3. maddesindeki vuruş sisteminin ile yine Hafif-i Sâlis îkâ'ının 4. maddesindeki vuruş sisteminin iki kez tekrarının birleşimine denk gelmektedir.

Fâ i lâ t / Me fâ îl / Me fâ îl
Ten te nen Te nen ten Te nen ten

d. Dâire-i Müttefika

1) Mütekârib

Bu kalıp, çalışmamızda sunduğumuz Hafif-i Sâlis îkâ'ının 4. maddesindeki vuruş sisteminin dört kez tekrarlanmasına denk gelmektedir.

Fe û lün / Fe û lün / Fe û lün / Fe û lün
Te nen ten Te nen ten Te nen ten Te nen ten

2) Mütedârik

Bu kalıp, çalışmamızda sunduğumuz Hafif-i Sâlis îkâ'ının 3. maddesindeki vuruş sisteminin dört kez tekrarlanmasına denk gelmektedir.

Fâ i lün / Fâ i lün / Fâ i lün / Fâ i lün
Ten te nen Ten te nen Ten te nen Ten te nen

SONUÇ

Fârâbî'nin mûsîkî sahasında ortaya koymuş olduğu eserler incelendiğinde İslam müzik tarihi açısından son derece önemli olduğu ortaya çıkmaktadır. Erken İslamî dönem müzik çalışmaları ile ilgili olarak yapılan bazı eleştiriler, onların o dönemin müzik pratiği hakkında bilgi vermediği yönündedir. Bu eleştiriler, müziğin icrası konusundaki tüm ayrıntıları içeren bilgiyi sağlamadığı şeklinde anlaşılabilecekse itiraz gerektirmez; ancak hiçbir katkı sağlamadığı şeklindeki bir ifade haksız ve dayanağı olmayan bir ifadedir. Fârâbî, bu itirazların dayanaksız olduğunu eserlerinde bu konuda bir çok bilgi vererek ortaya koymuştur. Sözelimi Fârâbî, eserlerinde melodik, ritmik veya tınısal birçok doğaçlama süslemeler hakkında net detaylar verirken, bir ses eşliğindeki enstrümantal müziğin rolünü tartışır ve peşrevlerin kompozisyonu hakkında kaba taslak detaylar verir.⁵³⁶

Fârâbî'nin îkâ' konusunda yazmış olduğu eserler de son derece önemlidir. Mûsîkî nazariyatına dâir eserler verilmeye başlandığından bu yana hemen her müellif îkâ'dan ve onun formlarından söz etmişlerdir. Ancak bu konuda kapsamlı sayılabilecek derecede eser veren Fârâbî, bu konunun aydınlanmasına büyük katkıda bulunmuştur. Abbasiler dönemindeki Bağdat'ta îkâ' konusunun çok ciddiye alınarak tartışmalara yol açtığını⁵³⁷ göz önünde bulundurursak, Fârâbî'nin bu konuyu bir sisteme bağlama çabalarının ve bu konuyu aydınlatma gayretlerinin önemi daha da iyi anlaşılacaktır.

Fârâbî'nin ikâ' konusundaki fikirlerini tekâmüle ulaştırdığı eser *Kitâbu'l-İhsâe'l-İkâ'ât*'tır. Bu eser müzikte zaman ve hareket fenomeni konusunda islam müzik literatürünün günümüze ulaşmış en kapsamlı çalışmasıdır.⁵³⁸ Ayrıca bu eser müzikal bir ölçü sisteminin gelişimi noktasında bilinen ilk eser olması bakımından da son derece önemlidir.

⁵³⁶ Sawa, *Alfarabi's Theory of the Îqâ'*, s.1

⁵³⁷ Ebu'l-Ferec el-İsfahani, *Kitabu'l-Eğani*, c.10, s.96-97.

⁵³⁸ Neubauer, *Kİİ Alm.*, s. 108.

Fârâbî'nin *Kitâbu'l-İhsâe'l-Îkâ'ât*'ı kaleme almasının ve bu eserin günümüze ulaşmasının bir önemi daha vardır ki, bu konuda Fârâbî özel bir teşekkürü hak etmektedir. Zira, *Kitâbu İhsâi'l-Îkâ'ât*'ın çeşitli bölümlerinde kendinden önceki dönemde ikâ' konusunda fikir belirtmiş olan gerek Kindi ve gerekse İshak el-Mevsilî'yi eleştirmesi sayesinde, bugün kaynaklarda adı geçen, ama günümüze ulaşamayan Kindî'nin günümüze ulaşamayan *Risâle fi'l-îkâ'*⁵³⁹sı hakkında fikir sahibi olabiliyoruz. İshak el-Mevsilî'nin îkâ'a dair hiçbir eseri günümüze ulaşmamasına rağmen, yine bu eser, onun bütün îkâ' formlarının neler olduğunu anlamamıza katkı sağlamıştır. Belki de ona ait *Kitab fi te'lifi'l-Elhân* adlı eserdeki bir çok bilgiye bu sayade ulaşabilmişizdir. Şayet Fârâbî, bu değerlendirme ve eleştirileri yapmadan îkâ'a dair sadece kendi fikirlerini ortaya koysaydı, bu konuyu anlamamıza katkısı daha az olurdu.

Bundan sonra îkâ' ile ilgili olarak başka bir çalışmada, Fârâbî, onun takipçileri ve onun çağdaşlarının îkâ' hakkındaki değerlendimelerinin ayrıntılı bir mukayesinin ortaya konması yararlı olacaktır kanaatindeyiz. Îkâ' konusunda daha rahat söz söylenebilmesi ve onun anlaşılır kılınması amacıyla yaptığımız çalışmamızda îkâ'ın ne olup olmadığı konusu belli bir noktaya kadar aydınlık kazanmıştır kanaatini taşımaktayız. Bu konuda bundan sonra yapılacak çalışmalar konunun daha da netlik kazanmasını sağlayacaktır.

⁵³⁹ Farmer, *The Sources of Arabian Music*, md. 48.

BİBLİYOGRAFYA

Abdülhak Adnân, “ Fârâbî ”, *İA*, c. IV, İstanbul 1988.

Agayeva, Süreyya, “Fârâbî’nin Kitâbu’l-Mûsikî el-Kebîr Eserinin İçindekileri”
Mûsikî Mecmuası, sy. 443, 444, 445, İstanbul 1993-94.

Aktüze, İrkin, Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, İstanbul, 2003.

Apel, Willi, *Dictionary of Music*, Harvard, 1960

Arel, Hüseyin Sadettin, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*, İstanbul 1968.

Ateş, Ahmet, “ Fârâbî’nin Eserlerinin Bibliyografyası ”, *Belleten*, sy. 57, Ankara 1951.

Barthold, William, “ Fârâb ”, *İA*, c. IV, İstanbul 1988.

Bayraklı, Bayraktar, *Fârâbî’de Devlet Felsefesi*, İstanbul 1983.

Brockelmann, Carl, *GAL*, Leiden 1943.

_____, *GAL*, *LI*, Leiden 1943.

Corci Zeydan, *İslâm Medeniyeti Tarihi*, (trc. Z. Megamiz), İstanbul 1928.

Cunbur, Müjgan – Sefercioğlu, Mustafa – Binark, İsmet., *Farabi bibliyografyası : kitap, makale, doğumunun 1100. yıldönümü münasebetiyle*, Ankara : 1973.

D’erlanger, Baron Rodolphe, *La Musique Arabe*, Paris 1935.

Dieterici, Friedrich, *al-Farabi's philosophische abhandlungen*, Leiden 1890.

_____, *Die propaedeutik der Araber im zehnten jahrhundert; Die logik und psychologie der Araber im zehnten jahrhundert*, Frankfurt 1999

Esin, Emel, “ Fârâbî’nin Vatanında İki Kültür Merkezi Kengü-Tarban (d) ve Sayram ”, *Uluslar arası İbn Türk, Harezmi, Fârâbî, Beyrûnî, ve İbn-i Sînâ Sempozyumu Bildirileri*, Ankara 1990.

Fakhry, Majid, *Al-Farabi, Founder of Islamic Neoplatonism : His Lif, Works and Influence*, Oxford 2002.

Fârâbî, Ebu Nasr Muhammed b. Muhammed b. Tarhân, *Kitabu'l-Îkâ'ât*, Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. III. Ahmet Bl., no: 1878 (Yazma)

_____, *Kitâbu İhsâi'l-Îkâ'ât*, Manisa İl Halk Ktp., no: 1705. (Yazma)

_____, *Kitâbu'l-Mûsikâ'l-Kebîr*, (thk. ve şerh Ğattâs Abdülmelik Haşebe - Mahmud Ahmed el-Hıfî), Kâhire 1967.

_____, *Kitâb al-Mûsîqî al-Kabîr - Grand Book of Music by Abu Nasr al-Fârâbî*, (ed. Eckhard, Neubauer), Frankfurt 1998

_____, *İhsâe'l-Ulûm*, (trc. Ahmet Ateş), İstanbul 1990.

_____, *Risâle fî Kavânîn-i Sînâ'ati'-ş-Şi'r*, (trc. Mehmet Bayrakdar), Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, c. 36, Ankara 1997.

_____, *el-Medinetü'l-fazıla*, (trc. Nafiz Danışman), Ankara 1956.

Farmer, Henry George, *A History of Arabian Music*, London 1973

_____, “ Greek Theorist of Music in Arabic Translation ”, *The Science of Music in Islam*, (ed. Fuat Sezgin), c. 1, Frankfurt 1997.

_____, *Masâdiru'l-Musika'l-Arabiyye*, (trc. Hüseyin Nassâr), Kahire 1967.

_____, “Music”, (trc. Deniz Diker), *İslam Düşüncesi Tarihi*, (ed. Mustafa Armağan), İstanbul 1991.

_____, “Mûsiki”, *İslam Ansiklopedisi*, c.8

_____, “Studies in Oriental Music : History and Theory”, *The Science of Music in Islam*, c. 1, Frankfurt 1997.

_____, “The Infulunce of al-Fârâbî's İhsâ al-Ulûm on the Writers on Music in Western Europe, *Journal of the Royal Asiatic Society*, sy. 3, London 1932.

Georr, Khalil, *Bibliographie critique de Fârâbî*, Paris 1945

Hârizmî, Ebû Abdullah Muhammed b. Ahmed b. Yûsuf, *Mefâtihu'l-'Ulûm*, (thk. İbrâhim el-Ebyârî), Beyrut 1989.

Hiroko, Arai, A Study on al-Fârâbî's Theory on Îqâ', *Journal of the Musicological Society of Japan*, sy. 42, 1996.

İbn-i Ebû Usaybi‘a, Ebû'l-Abbas Muvaffakuddin Ahmed b. Kâsım, *Uyunü'l-enba fî tabakati'l-etibba*, (thk. Nizar Rıza) Beyrut, 1270

İbn Hallikan, Ebû'l-Abbas Şemseddin Ahmed b. Muhammed, *Tercüme-i Vefeyâtü'l-a'yân* (trc. Mehmed Rodosizade), İstanbul, 1280

İbnu'l-Kıftî, Cemaleddin Ali b. Yûsuf, *İhbâru'l-Ulemâ*, Mısır 1326.

İbnü'n-Nedim, Ebû'l-Ferec Muhammed b. İshak, *el-Fihrist*, (thk. Rıza Teceddüd), Tahran, 1971.

İbn Sina, Ebu Ali Hüseyin b. Abdillâh b. Ali Belhi, *Musiki = İlmü'l-musiki*, (trc.Ahmet Hakkı Turabi), İstanbul 2004.

el-İsfahânî, Ali b. Hüseyin b. Muhammed Ebû'l-Ferec, *el-Eğâni*, (thk. Abdüssettar Ahmed Ferrac), Beyrut 1990.

Jebrînî, Alâeddin, “ Fârâbî ”, *DİA*, c. 12, İstanbul 1995.

_____, Fârâbî'nin Kitâbu İhsâu'l-İkâ'ât Adlı Risâlesinin Neşri, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1996.

Kalender, Ruhi, “XV. Yüzyıla Kadar Arap-İran ve Türk Musikîsinin Kısa Tarihçesi”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, c. XXXIX, Ankara 1999.

Karadeniz, Ekrem, “Türk Mûsikisinde Usûl ve İkâ’”, *Mûsiki Mecmuası*, no. 260, İstanbul 1970.

_____, “Musikimizde Usûl ve İkâ’”, *Türk Kültürü*, sy. 190, İstanbul 1978.

Kaya, Mahmut, “ Beytü'l-Hikme ”, *DİA*, c. 6, İstanbul 1992.

_____, “ Fârâbî ”, *DİA*, c.12, İstanbul 1995.

Kindî, Ebû Yûsuf Yakup b. İshâk, “ Risâle fî eczâ' hubriyye fî'l-Mûsikî ”, *Müellefâtü'l-Kindiyyi'l-Mûsikî*, (thk. Zekerîyya Yûsuf), Bağdat 1962.

Mahfûz, Hüseyin Ali – Yâsin, Ca'fer Ali, *Müellefâtü'l-Fârâbî*, Bağdâd, 1975

Medkûr, İbrahim, “Fârâbî” (trc. Osman Bilen), *İslam Düşüncesi Tarihi*, (ed. Mustafa Armağan), c.2, İstanbul 1991.

Mehdi, Salih, *İkaatü'l-musikiyyi'l-Arabiyye ve eşkâlihâ*, Tunus 1990.

Neubauer, Eckhard, “ Die Theorie vom Îqâ‘. I. Übersetzung des Kitâb al-Îqâ‘ât von Abû Nasr Al-Fârâbî ”, *Oriens*, sy. 21-22, Leiden 1968-69

_____, “ Die Theorie vom Îqâ‘. II. Übersetzung des Kitâb Îhsâ’ al-Îqâ‘ât von Abû Nasr Al-Fârâbî ”, *Oriens*, sy. 34, Leiden 1994

_____, “Al-Halîl İbn Ahmad un die Frühgeschichte der arabischen Lehre von den Tönen und den musikalischen Metren”, *Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften*, c.10, Frankfurt 1995-96.

_____, “Arabische Musiktheorie von den Anfängen bis zum 2/12 Jahrhundert”, *The Science of music in Islam*, c. 3, Frankfurt 1998.

Sawa, George Dimitri, “ Theories of Rhythm and Meter in the Medieval Middle East ”, *The Garland Encyclopedia of World Music*, c. 6, New York 1997-2002.

_____, *Music Performance Practice in the Early 'Abbasid Era. 750-932 A.D.*, Toronto 1989

_____, “ Baghdadi Rhythmic Theories and Practices in Twelf-Century Andalusia ”, *Music and Medieval Manuscripts*, İngiltere, 2004.

_____, “ Alfarabi’s Theory of the Îqâ‘: An Empirically Derived Medieval Model Rhythmic Analysis ”, *Progress Reports in Ethnomusicology*, c.1, sy.9, Baltimore 1983-84.

Say, Ahmet, *Müzik Tarihi*, Ankara 1995.

_____, (Genel Yönetmen), *Müzik Ansiklopedisi*, Ankara 1992.

Serhendli, Mirac, *Fârâbî*, İstanbul 1985.

Shiloah, Amnon, *The Theory of Music in Arabic Writings*, München 1979.

Steinschneider, Moritz, *Al-Farabi des arabischen Philosophen Leben und Schriften*, St. Petersburg 1869

Şemseddin, Ahmed, *el-Farabi: hayatuhu, asaruhi, felsefetuhu*, Beyrut 1990.

Tanrıkorur, Cinuçen, “Türk Mûsikisinde Usûl-Vezin Münasebetleri”, *Erdem*, c. 7, sy.20, Ankara 1991.

Turabi, Ahmet Hakkı, “İlk Dönem İslam Dünyasında Musiki Çalışmalarına Bakış”, *M.Ü İlahiyat Fakültesi Dergisi*, İstanbul 1997.

_____, *el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1996.

Tülücü, Süleyman, Fârâbî Bibliyografyası'na Bazı İlaveler, *Türk Dünyası Araştırmaları*, sy. 48, İstanbul 1987.

Tülücü, Süleyman – Aydın, İbrahim Hakkı, Fârâbî Bibliyografyasına Bazı İlaveler II, *Türk Kültürü Araştırmaları*, Ankara 1997.

_____, Fârâbî Bibliyografyası'na Bazı İlaveler III, *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sy. 20, 1993.

Walzer,R., “Fârâbî”, *Encyclopedia of Islam*, c.7., Leiden 1965.

EKLER

Kitabu'l-Îkâ'ât

(Topkapı Sarayı Ktp., III. Ahmet El Yazmaları No: 1878)

بسم الله الرحمن الرحيم
 قال المعلم الثاني ابو نصر الفارابي رحمه الله عليه قصدا القول في الابقاع ولناخذ أولا
 في تلخيص احوال المبادي التي انشأنا في كتابنا الذي القنا في اصول الموسيقى في ان كل نقلة لما
 كانت في زمان لزم ان تكون الانتقالات على النغم في ازمته والنغم التي ينقل عليها هي
 النغم المتوالية نغمة بعد نغمة فحدث بين بداية الاولى ومن نهاية الثانية زمان وكذلك بين نهاية
 الثانية ومن جملة الثالثة والنغم المتوالية التي عليها يكون النقلة ليست تريب تريبا افضل
 باكمل او يكون الازمنة التي فيها سفل محذورة المقادير فاما ان كانت قصبي جدا او طويلة
 جدا لم يسمع النغم هو تلفة على تريب الكل ولا ايضا ان كانت مفاد في محذورة ثم لم يكن نسب بعضها
 الى بعض محذورة ثمعت تلك النغم مثبتة على الكل لكن يحس ان تكون ان غنتها محذورة المقادير يكون
 نسبها مع ذلك نسب محذورة والانتكاس على النغم الذي هو هذه الصفة سمي الابقاع
 فان الابقاع هو النقلة على ازمته محذورة المقادير والنسب متوالية على نظام واحد
 والازمنة المحذورة المقادير والنسب مما يمكن ان يتوالى على نظام واحد اذا تكررت راقلة
 المتكررات اثباتا فاذا قلنا باللفظ على الابقاع على الازمنة المحذورة المقادير والنسب زمانا
 ولنستعمل كل واحد من هذين دوننا قلنا ما منه باللفظ الابقاع دوران وليس كذلك
 بهذا ايضا دون ان يكون كل واحد من الدورين متساو ومن متشابه في القسمة ان كانت ازمته زمانا
 معه ان يتوالى على نظام واحد والادوار المتوالية ليست في الابقاع متوالية متصلة ومنه
 ما يتوالى متصلة والتي تتوالى متصلة هي التي لا تنقطع بين كل دور من ادوارها وان اصلها والتي
 تتوالى متصلة هي التي تنقطع بين كل دور من ادوارها وان كانت غير كل واحد من زوايا الدورين والزاوية
 الذي يفصل بين كل دور من ادوارها انقطاع المنفصل فليست الفاصلة فالابقاع اذا كانت
 ما هو مفصل ومنه ما هو مفصل والمفصل منه ما هو في مفصل ومنه ما هو في مفصل فمفصل اصلا
 هذه الصناعات انما تنظر في الطبيعة من هذه فقط ولقد اخصنا في غير موضع على كم
 جهة نال في الاشياء انها طبيعة الانسان بل ذلك ينبغي ان نطرح أولا من الابقاعات ما لا يمكن
 ان يكون طبيعته اصلا والابقاعات الطبيعة انما تكون اولا
 في المنفصلات ثم في الموصلات فما كانت قوته في المفصل بل ذلك ينبغي ان نطرح من الموصلات
 ما يمكن قوته في المفصل ولنتكلم اولا في المنفصلات الطبيعة ونحصى اصنافها ونبين

مقادير

مناد برار منته ادوار كل واحد منها ونسب از منتهها ومقادير فواصلها ونسب اصناف الانواع
 الطسعية بعضها من بعض وانما تقسم بان كل واحد من هذه الانواع ونسب بين اقسام القسم
 التي يوجد كل انوع مستعدا نحو ما ثم ينسب بين ان الموصلات في مباحث المعصلات الطسعية
 فنقول اولا ان كل شيء قد رفا ناسدز بها هو من جنسه فان الطول لا يفسد بطول والشيء
 قد رسلح والوزن انما كان واصغر الاشياء المجانسة للشيء المقدر والمقدرة له هو العبار الاول الذي
 يدر به الشيء الاول والعبار الاول في كل جنس هو ابدل شيء غير منقسم مجانس للمقدرة وغير المنقسم
 انما غير منقسم في ذاته وانما يفرض غير منقسم وذلك اما واصله في ذاته وانما واحد يفرض باصل
 وذلك مثل الاذرع في الاطوال والمناقل في الاوزان والساعات في الزمان الموقوفات الطسعية فان
 كل واحد من هذه يفرض واحدا وبعض غير منقسم واقل شيء مجانس للمقدرة فان منقسمه الانواع
 اذا قدرت تسع الى يكون اول المقدرات لها اقل الارضنة الحادثة فهذه براني نغمة لا يمكن ان نفع منها
 مراد نفع لغيري منقسم الزمان بها كل زمان حدث من براني نغمة لا يمكن ان فيه بداية نفع لغيري فان ذلك
 الزمان ضعف الزمان الاول وكذلك كل ما يمكن في زمان وقوعه ان نفع الكثير من واحد فان
 ذلك الزمان منقسم انفسا ما عدها اقل من عدم بدلات نفع ذلك الزمان الواحد والزمان الاقل انما
 حدث متى كانت سلة القاربع من نفعه يفرض اولي النغمة ثمانية اسرع نقله يمكنه من غير ان يتوقف
 من القاربع بعقب برلة النغمة الاولى وسائر الارضنة التي هي اكثر انما حدث انما تس الحركة من القاربع
 بطئة من النغمة الاولى وبوقفة منه مكان النغمة الاولى من النقلة التي تعبر الى النغمة الثانية واكثر ما ضعف
 الارضنة في النغم فاما ما ضعف بان يكون للقاربع وقفة بعقب برلة النغمة الاولى وسائر الارضنة لينة
 هي اكثر انما حدث اما الحركة من القاربع بطئة من النغمة الاولى وبوقفة منه في مكان النغمة الاولى
 ثم النقلة بعدا الى النغمة الثانية فحدث من الوقفة زمان ومن النقلة زمان لغيري في ملحق هذين الزمانين
 يمكن وقوع برلة نغمة فان كانت الوقفة اقل وقفة ممكنة والنقلة التي بعدا احت نقله يمكن
 من براني نغمة من ضعف الزمان الاقل من قبل ان كل وقوف ذي قدرا فان زمانه مساو للزمان الحركة
 التي يمكن وقوعها في تلك المسافة بل الوقوف على طرف تلك المسافة اذا كان كل وقوف هو عدم كل حركة
 تقابلها والشريعة والابطاء في النقلة واللبث بها بحسب القاربع وبدلات النغم انما نفع على
 اطراف الارضنة التي يحدث فيها من اطراف الارضنة تنمي الامات بدلات النغم التي تنبع في الالب
 نجد ما في المسامع والنقرات فان منته ما بين بدلات النغم نصرا من منقسمه بان كان وقوعها

فيها ونص غير منقصة متى لم يكن في شيء منها نقي فاقبل الازمنة التي من النغم هو الزمان الحارث
 بين نقيتين لا يمكن بينهما نقي وهذا ان صنفان احدهما ان التبعيدات وهذا يبلغ من نص
 الحرف بكا وان يكون غير محسوس والثاني في كل فعلة لم يكن سبيلها سبيل تربية وتحت
 منها انما يعني بالزمان الاصغر ان لم يكن تربية ومتى كانت النقلة من النغم ليست اسرع
 نقلة على ان يكون من القارعة كانت الازمنة الحارثة منها انما لا تقل الازمنة بحسب كثرة
 الفقرات الممكن وقوعها فيها وقلتها فان امكن وقوع نقي واحد فوط كان الزمان الحارث ضعف
 الاقل وان لم يكن وقوع نقيتين كان الزمان الحارث ثلثة امثال الاقل ثم على هذه النسبة
 ابد كلها تزيد ومتى كررت هذه الازمنة من غير ان يقع بين كل واحد منها فاصلة
 حدثت بتكريرها الايقاعات موصلة ومتى وقع بين كل اثنين منها فاصلة حدثت بتكريرها الايقاعات
 المفصلة فاجناس الايقاعات المفصلة قد يمكن ان يخالف بعضها بعضا اما بعظم جملة
 ازمنة ادوارها وصغرها واتما اعظم اجزاء الازمنة التي منها الفعلة ان كل دور من ادوارها
 فيه من مختلف اجناس الايقاعات المفصلة واتما اصناف كل جنس منها فانها يختلف
 بالتغاير التي اعد لها كل جنس فان كل جنس محصور بفقرات فعدت نحو قسم ما محروقة مغريات تصير
 بها اصلا وعاد الاصناف التي تحدث بالتغاير التي اعتد نحوها وهذه القسم والتغاير
 في فصول اصناف كل جنس منها والتغاير التي تلحق كل جنس منها التوصل الى ومنها
 المقصود ومنها تركيب الاجزاء ومنها تكرير الاجزاء ومنها تضعيف
 فقرات المجاز ومنها الاعتمادات ومنها التفسير ومنها الطي ومنها الحث
 ومنها التدرج ومنها الترتيب فالنصب ل هو نصيب الفواصل وذلك
 باحد وجهين اما نصيب لا يتبين به انه فاصلة اصلا واما نصيب يتبين به انه فاصلة والناسلة التي
 صغرت نصيبا لم يخرج به من ان يكون فاصلة غير انها جعلت نصيبا من الاصل فليست الناسلة الصغرى
 والنصب ل استكمال الفواصل لا يماس الادوار ولكن في اجزاء كل دور وهذا انما يستعمل
 اكثر فكل اذا وصلت الادوار فينتقل حيز الفواصل الى غير امكنتها فينتفع فيها بين اجزاء الادوار
 وتكرير الاجزاء على وجهين احدهما ان يركب مع كل دور واحد والثاني ان ينقطع
 لجزء كل دور من كل فاعلة فيركب بعضها البعض على غير الترتيب الذي كان لها في كل دور

والصنف

والنقصان هو بصف نفقات كل دور ونفس من الحجاز من ان شتمل ازمة الفواصل
 بنفق او اكثر لتستعمل بها النقلة من دور الى دور والاعراض هي ان يزداد عدد نوات الابعاع
 ليسهل بها قطع الابعاع والنقصان هو ان يقدم عند افتتاح الابعاع اخذ دورا من ادوان
 حتى يحصل الذي افتتح به كانه تابع لدور تدرجه والسقطي هو اسقاط نفقات من امكنة خفها ان يكون
 فيها ملكة النفقات وذلك ان يجعل الزمان المنقسم للفعل منسوباً بالوقت والخصم هو من هذه النقلة
 على النفقات التي قسم بها زمان الابعاع من غير تغيير نسب ازمته وفي هذا امثلة احدث فاذ جمل زمان
 كل دور من ادوان الابعاع وازمته لغيره بقصر وانما في الترتيل فانها بطول ولكل واحد من هذه
 في كل ابعاع مقدار محدود اذ جاوز ذلك المقدار خرج الابعاع من الجنس الى جنس اخر فانه ليس
 يكفي في الابعاع ان يكون ازمته محفوظة النسب فقط بل ان يكون محفوظة نسب الزمان ومقاديرها
 ومقدار زمان كل ابعاع محصور بالظرفين من طول وقصر فاطول زمان كل ابعاع هو الزمان الذي
 يحدث من النقل ترتيل يمكن فيه واقصر زمان ما يحدث من اسرع حدث ممكن في ذلك الابعاع وازمان الابعاع
 التي فيما بين هذه هي زمانة المتوسطة والخصم الان اضافت المفصلات الطبيعية وتستعمل في
 اسحق ايج الطبيعة والوقوف عليها الطريق الذي لخصناه في كتاب المدخل قد بيناه في موضع ما معنى
 قولنا الطبيعة في النعم والابعاع واذا سلمنا ذلك الطريق وجدنا الانواع الطبيعية تنقسم ثلثة اقسام
 الخفيفة والثقيلة والمتوسطة فالحقيقة هي التي يجعل زمان كل دور فاجزاء زمان كل دور منها
 اما بالفعل فاما بالوقت الازمنة التي يحدث عن اسرع نقلة ممكن وهي الازمنة التي يحدث عن اسرع نقلة
 ممكن وهي العبار الاول والثبيلة والمتوسطة هي التي يجعل زمان ادوارها اولعراء ادوارها زمانا
 اطول من ازمته المتوسطة والخفيفة الطبيعية التي وجدناها خمسة اجناس
 الخفيف الاول والخفيف الثاني والخفيف الثالث والخرج والمضارع
 والثبيلة الطبيعية ثلثة اجناس الرمي والثقبل الاول والثقبل الثاني
 والمتوسطة الطبيعية ثلثة اجناس خسف الرمي وخسف الثقبل الاول وخسف الثاني والثقبل
 وكل واحد من هذه الاجناس فبها ما هو مشا ذكر الجنس بلصلة ونسب ما هو محمول عن مشاه ببعض النفقات
 التي ذكرناها فاصل الخفيف الاول هو الذي زمان كل دور من اقصر زمان نفع من نفقس
 ويتوالى ادوان نفقس نفقس بعض جواد هذا الاصل هو العبار الاول زمان هذا الاصل هو الزمان
 الاصغر واصل الخفيف الثاني زمان كل دور من زمانين اصغر من يتوالى ادوان

ثلث نقرات مربعة جداً واصل الحصاة الثالثة ما ألف زان كل دور منه من ثلثة ازمئة صغرى
 ويتوالى ادوان اربع نقرات اربع نقرات مربعة جداً واصل الهرج ما ألف زان كل دور منه من
 اربعة ازمئة صغرى ويتوالى ادوان خمس نقرات خمس نقرات مربعة واصل المضارع ما ألف
 زان كل دور منه عن خمسة ازمئة صغرى ويتوالى ادوان ست نقرات ست نقرات هندي جميع اصول
 الخففة التي وجدها نحن اصول الثقبلة الثالثة المذكورة
 اصل النيل هو الذي زان كل دور منه أطول زان يقع بين نقرتين ويتوالى ادوان نقرتين نقرتين
 بطيئتين جداً اصل النقل الاول هو الذي يولف زان كل دور منه من زانين اعظمين ويتوالى ادوان
 ثلث نقرات بطيئة جداً اصل ثاني النبل ما ألف زان كل دور منه من ثلثة ازمئة عظمى ويتوالى
 ادوان اربع نقرات اربع نقرات بطيئة جداً وجملة ان زان كل دور من ادوان هذا الابعاع مواضعه وذلك
 قوم انه مضطرب يمكن ان يوجد في الابعاع مواضع زاناً من هذا الابعاع واما نحن فلم نجد اعظم من هذا
 الابعاع فمن جميع اصول اجناس الثقبلة التي وجدها نحن اصول المنوطة اصل
 المنوطة اصل خفف الرول هو الذي زان كل دور منه اوسط زان يقع بين نقرتين ويتوالى ادوان
 نقرتين نقرتين متوسطتين اصل خفف النبل الاول هو الذي يولف زان كل دور منه عن زانين
 اوسطين ويتوالى ادوان ثلث نقرات ثلث نقرات متوسطة اصل خفف ثاني النبل ما ألف
 زان كل دور منه عن ثلثة ازمئة وسطى ويتوالى ادوان اربع نقرات اربع نقرات متوسطة فمن جميع اصول
 اجناس المنوطة التي وجدها نحن ومن جميع اصول اجناس الابعاع الطبعية التي وجدها نحن هذه
 هي التي اذا خففها التغاير التي ذكرنا ما صرف منها اصناف كل جنس وتلك التغاير التي الشان والمنوطة التي
 مما لم ينجح الحصفه ما كان من الخففة اكثر نقرات لحسنه من التغاير اكثر ولتخص الان اصناف كل جنس
 واتى بصري لم ينجح كل واحد منها ويستعمل في احصائها النقي الذي سمي الوضع محذاء البصر ومحل مهم النقرات
 احدى الانظار لها بها وذلك قولنا ثن وثن او نانا وذلك اما المقطع المركب من ثاء
 منقوصة ونون ساكنة واما المركب من نونين الاولى منها مفتوحة والثانية ساكنة والتركيب
 من ثاء مفتوحة ونون ساكنة او المركب من نونين الاولى منها مفتوحة والثانية ساكنة او التركيب
 من ثاء والفاء ومن نونين الف فان هذه هي التي يمكن ان نحاكها بالنقرات من الالفاظ في جميع اللسان
 فان هذه المناطق لا يجرى فيها لسان اصلا من السنة الامم الذين عرفناهم ونجمع
 النقرات ثلاثة اصناف احدها النقي والثاني والثالث في النقي والمنوطة والثالث النقي

التي

او ترك المعنى الاول على حالها قبل الاضغاف فيكون هذا رسمه بن ة س س س س س س س س
 وقد يطوى ذلك من اصد الدور بن فقط وقد يطوى الرابعة في كل واحد من الدور بن و من اصد ما قد يطوى
 الخامسة من كل واحد منها و من اصد ما و اثنا رسم كل صنف من هذه فصل اذا كان سهل المتداول وقد يطوى
 الثانية والخامسة في الدور بن جميعا وهذا رسمه بن ة س س س س س س س س وقد يطوى الثانية و
 الخامسة والمساكنة معاً في الدور بن وهذا رسمه بن ة س س ة س س س س س س س س ولشبه ان يكون هذا ^{لصنف}
 خاصة هو الذي شعري به اسحق الموصلي من اصداف الرقيل لنفسه اصل الرقيل فبيعه على هذا الراي حل من بعد
 وقد يطوى الثانية منه وهذا رسمه س س ة س س س س س س س س وقد يطوى الثانية والمساكنة
 بن ة س س س س س س س س ة س س س س س س س س وقد يركب هذا وذاك وهذا رسمه
 س وقد يوصل بعض ادوان اجباناً وهذا رسمه
 س الثبيل
 الاول اصل الثبيل الاول س س س س س س السيل الاول ذو المجاز والاعمق
 س
 مضاعف لثانيه والرابعة التي هي بمعنى المجاز والاعمق س س س س س س س س س س س س س س س س س س س
 مضاعف النفع الكشف س
 مضاعف الاربع كلها س
 الباقية على حالها وقد مضاعف اياً اتفق وترك الباقية على حالها وربما استعمل ترك الضعوف في الرابعة
 روم اداشها وربما استعملت بغير متوسطة وقد ترك اصداف هذه المحذورات فيجعل يد صنف و دور
 صنف لغز وليس يحس على المتأمل تركبها وتأمل ما قد يركب منها وقد يستعمل فيه التوصل كثيرا في الاجزاء و
 هذا رسمه س في الثبيل
 اصل ثاء الثبيل س
 هذا رسمه س
 حتى نطق انه لا فاصل من ادوان وقد يستعمل فيه الحث كثيرا لول زانه وكثير عدو نغزله ولهذا السبب يطوى
 كثير من نغزله مطوى المعنى الكائن س
 يستعمل مصللات ثاء التوصل حتى تبين لها فواصل وقد يطوى المعنى الثالثة والخامسة التي هي فيه بمعنى
 المجاز وهذا رسمه بن ة س ولشبه ان يكون ابن الموصلي شعر هذا الصنف

س ن س ن س ن س ن وقد يستعمل بدل الاعتماد بقية لينة فاذا طويت البقية الثانية من
كل دور واستعملت المجازات والاعتمادات لم يكن من مسموعة ومن مسموع التسل الاول كثير
فوق وسفي كما قلنا فاستل ان يفرق بينها ما الضمير مطوى الثالثة كقول دور س ن س ن
ومن هذا الصنف يحذف بعض المجاز من الوسط ويستعمل الاعتماد مطوى الثالثة في الدور الاول
ن س ن س ن س ن س ن والصنف فلا يستعمل منها خمسة
ثاني التسل اصل حذف ثلثة التسل س ن س ن س ن س ن س ن ذوالمجاز والاعتماد
س ن س ن س ن س ن س ن وقد يوصل هذا من غير بقية المجاز ولكن يستعمل
منه يستعمل هذا الصنف وقد يطوى البقية الثانية منه ولا يستعمل المجاز والاعتماد فتكون هكذا
س ن س ن س ن س ن وقد يطوى الثالثة فلا يستعمل الاعتماد ولا المجاز ولكن فاصلا
يكوي بهذا رسمه س ن س ن س ن س ن س ن ، وهذا وصرع موالذي شعريه اني الموصلة
من اضافة فظن انه اصله فتبعه على ذلك من بعد فغلط وقد يستعمل في هذا المطوى المجاز و
والاعتماد س ن س ن س ن س ن س ن ، وقد يمكن ان يطوى منه الثانية والرابعة
ويستعمل فيه المجاز والاعتماد وهذا رسمه س ن س ن س ن س ن س ن ، فيشابه
عند ذلك الرقعة وهذا الانواع يحتمل الطي اكثر مما يحتمل سائر المتوسطات وذلك لكثرة عدد السور
فيه ونقص ازمه ما عندها ويحتمل من تكرير الاجزاء المطوية اكثر من غير ذلك ولكن اجزاء
ادوار وامكان الطي فيه وتكرير الاجزاء المطوية الفقرات وخاصة من كانت فقراتها مطوية
يسمى التخيير لان هذا في لسان العرب يدل على المذ والرفع ولتسم كل انواع استعمال
الخمر من السور الانواع الممنوع ولتسم الايمان التي تنفع في انصافها هذا الخمر من السور الايمان و
لذلك يسمى حذف ثلثة التسل الماخوذي على الاطلاق ويدل هذا على ان التخيير سالي فيه خاصة
اكثر من غير ويسمى مخبرات سائر الانواع باخريات بالاضافة الى الانواع الذي مخبرتها باخري
التسل الاول والتسل الاول الماخوذي ويقصان الاوتار عند الضرب لما كانت برسم الطي وخاصة
اذا كانت عند الطي يستعملها قوم التخيير واسم التخيير عند مرلاء ليس يدل على حال الانواع
لكن حال الضرب فتعد ابقنا من اقصاء اضافة الانواع ومن انحاء بعض انحاء
ما فيه كثرة وكل واحد من هذه الاضاف اذا وضعت بقراءة وصلت مع ذلك توصيلا تاما حتى
لم يثبت فيها فصل املا فانما يسمى الانواع المدرجة وهذا الخمر يسمى الادراج ولان هذا الخمر

سمي الادراج بوم التربة سماه بعض الناس كحرف واخرون سمون التربة كمن كانت
 الادراج بدلون هذين الاسمين على معنى واحد وقوم سمون المصنف وصف او راجا كان يوصف
 او يغير توصيل وانما الساجي فانا نسمة باسم الادراج نضعف الفقرات مع السجل التام واكن
 معنى التربة على ما قلناه من قبل وكل واحد من اصناف الانواع المثلثة اعني الحسنة والفقيلة
 والمتوسطة من عدد حث وتر مثل سجد ويرز اكن والتري مثل كثنى وعدة متادير اكن والتري
 كل واحد منها مساو لعدد اكن والتري مثل الاخر ولهذا السبب يعنى نسب بعضها لبعض في النفس متشابهة
 لذلك صار حث حث الحسنة نظير حث حث في المتوسطة في القات وكذلك تريتلات وتسمى هن
 حثونا وتريتلات متناطخ واذا قيست الحثوث والتريتلات المتناطخ بعضها لبعض صدرت نسب
 متادير اكنة الانواع تحوى على النظام واذا قيست بالست متناطخ بعضها بعضا صطرت متادير
 الازمنة ومن المفادير المتناطخ تحذرها وعتيها اولا السمع ومن كل واحد من اصناف التال
 ناظر كل واحد من اصناف المتوسطات المثلثة فان الرقيل يطرح حث الرقيل والتشكيل الاول نظير خفيف
 وثاني التشكيل نظير خفيف فاذا قاسنا من كل ثل من بطي من المتوسطات واستعملنا حثونا وتريتلات
 متناطخ ضاعفت الفقرات في كل واحد منها ووصلنا بها واستعملنا في كل واحد منها فقرات المجاز والافعال
 وجرت ايام في دور ادوار كل متوسط مساويا لزمان دور دور ادوار نظير التال زمان اربعة ادوار
 من كل متوسط مساويا لزمان دورين من ادوار نظير التال فقيمتين من ذلك ان زمان خفيف الرقيل نصف زمان
 الرقيل وحسب التال نصف ثل الاول وحسب ثناء التال نصف ثناء التال واذا قاسنا من اصول
 التال وجدا ما بين كل ثمن من فقرات اصله في كل واحد منها مساويا لما بين كل ثمن من الاخر وهذا على انما
 احببنا ما منا في ازمته اصرها بالازمنة التي تحزها المجازات والاعتمادات لان اقل الانواع دورا في
 فلما واكثر زمان محوز دورا في منه من الزمان الذي يحازها المجازات والاعتمادات والمتناسبة لهن
 امكن واخرى ان تحز السمع نسب بعضها لبعض وكان الوصول والرفع انما يكون بالمجازات والاعتمادات
 فالرقيل زمان من مساو من حصف انفا زمان من مساو من كل واحد زمان حصفه وكل واحد زمان
 حصفه الثلثة نصف كل واحد من ازمته الثلثة وثناء التال في اربعة ازمته ولكن حصفه وكل واحد
 ازمته خصفه الاربعة نصف كل واحد من ازمته الاربعة فثناء التال اذن موثل التال الاول مثل ثلثة
 والتشكيل الاول مثل الرقيل ومثل نصفه وثاني التشكيل مثل الرقيل والرقي نصفه فاذا نكل دور
 من ادوار الرقيل مساوية لزمان كل دور من ادوار حصف ثناء التال في ثلثين من ذلك ان اختلاف الانواع

لبسرا

ليس ابدا باختلاف جملة انان ادوارها لكن بحلف ايضا نحو القسمة التي ينقسم بها انان واحد فان
الزمان الواحد متى قسم بحواجز السبعة كان رملا واذا قسم نحو اخر من القسمة كان حيفا نافي النسل
فان الزمان الواحد واذا قسم بسبعين صرت منه الرتل واذا قسم بأربعة اقسام صار نافي النسل و
حيفا نافي النسل مثل حيفا نسل الاول بمثل ثلثه وحيفا النسل الاول مثل
حيفا الرتل ومثل نصفه محيفا نافي النسل اذا مثل حيفا الرتل فمن ههنا ينشأ ان
زان حيفا نافي النسل بيا ولمان الرتل من لسة النسل بعضها لبعض ونسبة المترسقات
بعضها لبعض ونسبة السال في نظام من المترسقات وانما نسبة الحفنة
بعضها لبعض فهو من فلف في الحفنة الاول على حد من الطول بحسب النسل او الحث الذي
عزى عليه ويسكن على الطول الذي يحدث من احث نكته لا يبلغ ان يكون في عيده وذلك اقصر زمان
بعض الحفنة الاول فالحفنة الاول هو مثلا الاول والثالث ثلثة امثال الاول الطبع
اربعة امثال الاول والمضارع خمسة امثال الاول فاذا قاسنا المتتالية التي لخصنا من المترسقات
ومن الحفنة وصرا نافي الطبع اذا طوت منه النقي الثانية والرابعة مساويا لزمان حيفا الرتل
اذا احنا جميعا حنا واصدا ورتلا في مثلا واصدا فيكون كل واحد من زمان الحفنة الرتل مساويا
لكل واحد من زمان في الطبع الحاد من نقي النقي الثانية منه والرابعة مديني / ذلك ان كل دور من
ادوار الطبع مساويا لجملة لذة نكر ومكر ادوار حيفا الرتل فان الزمان الواحد واذا قسم بسبعين صرت منه
حيفا الرتل واذا قسم بأربعة اقسام صرت منه الطبع من ههنا من نافي النسل الرتل حيفا
ثاني النسل هو بعض حيفا الرتل من الطبع فتداسمان ان كل قسم من اقسام زمان المترسقات
ضعف كل قسم من اقسام زمان الحفنة ولف لكان زمان كل قسم من اقسام زمان الشبه اربعة امثال كل
قسم من اقسام زمان الحفنة فتدنيش من الاوقات بحلف احدا من اصحاب الحلف اقسام انان
الادوار والثلاثة باحلف حيفا لزمان الادوار انما احنا من كل صنف من الاصناف
الثلاثة فانها بحلف باختلاف جملة لزمان ادوارها ولف كل صنف من الاصناف الثلاثة فانها بحلف احدا
اقسام زمان نكر ومكر ادوارها من ههنا ليدل على ضعف كل من كل انواع الخمسة الان نسب

بعضها من بعض في جد ولس

وهذه صورته

حيفا

نسب أقسام الزمان			
الربيع	خفيف التوب	الخفيف الأول	اللهزج
كل وصف كل	كل وصف كل	متلا	كل ورع وكل
الثقل الأول	خفيف الثقل	الخفيف الثاني	المضارع
كل ومثل كل	كل ومثل كل	كل وصف كل	ح
الثقل الثاني	خفيف الثقل	الخفيف الثالث	ح
كل ومثل كل	كل ومثل كل	كل ومثل كل	ح

فهذه أصناف المقولات قد لحصيناها وأقسامها الموصولات فليعلم شي منها يستعمل وصن
لكن نبدأ في الأقسام المفضلة ووجه المساواة أن يبدأ بالمعنى الأول من الموصول عند ابتداء
المعنى الأول من دور ما ثم يسكت إلى أن يتدعى بالدور الثاني فليست على المعنى الأول من الدور الثاني
بمعنى ثمة وكذلك ابتداء معنى المعنى الأول من الموصول عند آخر معنى في الدور الأول ويسكت إلى
أن يعيد آخر معنى في الدور الثاني فيراعى ابتداء المعنى الأول من المعنى فيكون ما بين كل آخر معنى من
الموصول مساويا للزمان دور واحد وفاصلية وذلك أي دور كان وفاصلية فاذن الزمان الحال في
فما بين بقائه لست أزمنة واحدة باعتبارها وانما هي تابعة في طولها وقصرها لمرور الزمن اودار المقولات
وقصرها ولذلك صار الموصول الذي أزمنته مساوية للزمان الخفيف الأول لا يستعمل أصلا وصار آخر

أزمنة

Kitabu İhsâne'l-İkâ'ât

(Manisa İl Halk Ktp. No: 1705)

لوحه اول من زعم ان ما ورد
 لروى عن زعمه ان ما ورد
 سافر او وى من لبر
 ٢٢ ٢٩ ٢٣ ٩

كتاب
 حصا الانقياد
 لافضل الفلاسفة الاسلاميين المعلم الشافعي
 اى نصر محمد بن محمد بن الطرخان الفساراني

حال ما قل لا هو
 التاركة الهوى
 والماء سكة للغيراء



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ رَبِّيسِر
 قَصْدَنَا فِي هَذَا الْكِتَابِ أَنْ يَحْصِيَ اصْنَافَ الْأَيَقَاعِ وَتَحْتَ عَمَّا
 عَلَى طَرَبِ الرِّسْمِ وَنَجْعَلُ مَا نَعْرِفُ مِنْ أحوالها عَلَى حَتْمِ الْأَقْصَاصِ
 فَقَطْ وَنَقْصُرُ فِي تَصْحِيحِ مَا نَقْصُرُ مِنْهَا عَلَى امْتِحَانِهِ بِالْحَسَنِ وَاسْتِشْهَادِ
 مَا يَظْهَرُ بِالْفِعْلِ فِي الصَّنَائِعِ الَّتِي شَاهَدْنَا اسْتِعْمَالَ الْأَيَقَاعِ وَ
 نَسْتَعْمَلُ فِي الْعِبَارَةِ عَمَّا جَدَلَهُ اسْمًا قَدِيمًا بِاسْمِهِ الْقَدِيمِ وَمَا
 لَمْ يَسَادَ الْبَيِّنَاتُ اسْمٌ عَنْ أَحَدٍ مِنْ قَدَمِنَا نَقَلْنَا إِلَيْهِ اسْمٌ أَقْرَبُ
 الْأَشْيَاءِ شَبَهًا بِهَا فَمِثْلُهَا بِالْأَيَقَاعِ هُوَ الثَّقَلَةُ عَلَى نَعْمِ
 أَصْوَاتٍ مُتَرَادِفَةٍ فِي السَّمْعِ فِي أَرْزَمَةٍ تَتَوَالَى مُتَسَاوِيَةٍ وَالْأَرْزَمَةُ
 الْمُتَسَاوِيَةُ الَّتِي تَتَوَالَى فِي الْأَيَقَاعِ فَكُلُّ رِمَازٍ مِنْهَا يُسَمَّى دَوْرًا فَكَذَلِكَ
 إِنْ أَثَرَتْ أَنْ يَخْرُجَ ذَلِكَ فِي الْحَدَثِ فِي أَرْزَمَةٍ ذَاتِ أَدْوَارٍ مُتَسَاوِيَةٍ
 وَالْأَرْزَمَةُ الْمُتَسَاوِيَةُ الَّتِي تَتَوَالَى قَدْ كُنَتْ مُتَّصِلَةً وَقَدْ كُنَتْ مُنْفَصِلَةً
 فَالْأَيَقَاعُ الَّذِي إِدْوَارُهُ سَوَالِي مُتَّصِلَةٌ هُوَ الْأَيَقَاعُ الْمُتَّصِلُ وَالْأَيَقَاعُ
 الَّذِي إِدْوَارُهُ تَتَوَالِي مُنْفَصِلَةٌ هُوَ الْأَيَقَاعُ الْمُنْفَصِلُ وَالْأَيَقَاعُ
 الْمُنْفَصِلُ إِنَّمَا يَنْفَصِلُ كُلُّ دَوْرٍ مِنْهُ عَنِ الَّذِي تَلُوهُ أَوْ تَقْدِمُهُ
 بِضَعْفِ الزَّمَانِ الْوَلِيدِ الَّذِي فِي كُلِّ وَاحِدٍ مِنَ الدَّوْرَيْنِ هَذَا الزَّمَانُ
 يُسَمَّى الْفَاصِلَةَ وَأَقَلُّ مَا يَكُونُ الْأَيَقَاعُ الْمُنْفَصِلُ مِنْ دَوْرَيْنِ بَيْنَهُمَا

في الحديث

فاصلة ومجموع الدور من حاله في الاقلاع حال البت في القصيدة
 وكل دور من كل اقلاع منزلته منزلة المصراع من بيت الشعر
 وكما ان البيت التام من مصراعين كذلك الاقلاع التام من
 دورين وازمنة ما بين النغم هي ازمنة النقلة من مبدأ نغمة
 الى مبدأ نغمة وقد خص كيف يكون ذلك لحسيا بالغافي
 الكتاب الكبير والقرع الذي حدث منه ابتداء النغمة لسمى النقرة
 من اي جسم كان وفي الجسم كان بزمان كان جسما حدث فيه
 اومنه نغمة والنقرة تغير منقسمة وهي انما تحدث فيما هو غير
 منقسم وغير المنقسم فما هو في الزمان هو الآن وهو نهاية الماضي
 ومبدأ المستقبل وهو الفاصل بينهما ومع النقرة يكون مبدأ
 النغمة ولا حدث مبدأ نغم الاعم نقرة ولا يكون نقرة الاعم مبدأ
 النغمة او مع صوتها في الجملة فاذا اوضعت ان تعني النقرة هو
 الذي حدثنا وازمنة الاقلاع انما تحدد بالنقرات التي كدالات
 التي في فواصل زمان الاقلاع فكل زمان محدود من ازمته اليا
 ففي نهايته نقرتان وكل زمان فانه تتبع اولاً الحركة وثانياً السكون
 وكل نقره اما ان تلومها حركة من الموضع الذي كانت فيه النقرة واما
 وقوف في الموضع الذي كانت فيه النقرة واسرع نقلة محسوسة

يكون من نقرتين فمنها اقص زمان محسوس يكون بينهما واقل
وقف محسوس بالسمع عند نقر ما فرماها مسبا و لزمان
اسرع نقره كون من نقرتين فلذلك اذا كانت نقره متلوها اقل وقفه
محسوس بالسمع متلو تلك الوقف اسرع حركة تكون من موضع
النقر الاول الى موضع النقر الثانية فرماها ضعف اقص
زمان كون من نقرتين وكل نقرة متلوها حركة من غير ان يكون قبل الحركة
وقفه على موضع النقره فلتسم النقره الحقيقيه وكل نقره كانت
عندها وقفه متلوها حركة فلتسم النقرة الثقيلة واصناف
الايقاعات انما تختلف اولاً بالاختلاف عدد زمان كل دور
من ادوارها وثانياً بطول زمان كل دور وقصره وكل دور من ادواره
لاخلو من ان يكون زمانه واحداً او يكون زمانه اكثر من واحد وكل
واحد من هذين اما خفيف واما ثقل فالانقلاب الخفيف
هو الذي زمانها من كل نقرتين من نقرات ادواره اقص زمان محسوس
يكون من معتبر مترادفتين والثقل هو الذي زمانها من كل نقرتين
من نقرات ادواره ضعف اقص زمان محسوس بالسمع بين نقرتين
مترادفتين واقص الزمنية من نقرات الانقلاب انما يكون زمان
اسرع ثقله محسوس بالسمع من نقرتين من غير ان يكون هناك

٢
ادوار

وقفه بمحسوسة أصلاً في موضع النقرة الأولى وطول الزمان
أنما يكون أملاً لحرمة بطيئة بين نقرتين وأما لأجل وقفه بمحسوسة
فكون في موضع النقرة الأولى تملوها بحركة إلى موضع النقرة الثانية
وكل ما يكون في الانقاع من طول الزمان إنما يكون بهذا الوجه الثاني
فالإيقاع الخفيف إذن إنما يحدث من أن يكون النقرة الأولى
من كل نقرتين من نقرات أدوارها نقرة خفيفة والإيقاع
الثقل يحدث من أن يكون النقرة الأولى من كل نقرتين من نقرات
ادوار نقرة ثقيلة. وأقصر زمان يكون بين كل نقرتين من نقرات
ادوار الثقل هو ضعف زمان ما بين كل نقرتين من نقرات
ادوار الخفيف وأوسط زمان الثقل هو أربعة أضعاف زمان
الخفيف وقد يمكن أن يجعل زمانه أعظم من زمان أوسطه بمثل
نصف الأوسط وأطول زمان نستعمل في الثقل هو مثلاً زمان
الأوسط وأول أنقاع في الجنس الخفيف أقدمه وأبسطه
هو الخفيف الأول وهو الخفيف ذو الزمان الواحد ولا يزال
تضاعف إلى أن سلح ستة أضعافه وبينك في نهايتي
كل جزء من أجزاء هذه الأربعة نقرتين فيكون الخفيف الأول من
نقرتين والثاني من ثلاث والثالث من أربع ولا يزال تضاعف

مَكْنَى إِلَى اِزْبَعِ سِتَّةَ اَضْعَافِهِ فَيَكُونُ ذَلِكَ مِنْ سَبْعِ نَقَرَاتٍ
 وَذَلِكَ أَكْثَرُ مَا يَبْلُغُهُ الْخَفِيفُ وَأَوَّلُ اِنْقَاعٍ فِي اَلْبِقَالِ
 هُوَ اَلثَّقِيلُ ذُو الزَّمَانِ الْوَاحِدِ ثُمَّ مِضَاعُفٌ فَحُصِّلَ مِنْهُ اَلثَّقِيلُ
 ذُو الزَّمَانَيْنِ ثُمَّ يَلِيهِ اَلْمَقِيلُ ذُو اَلثَّلَاثَةِ اَلْأَزْمَنَةِ فَيُنَّ أَنْ
 اَلثَّقِيلُ ذُو الزَّمَانِ الْوَاحِدِ يَحْدُ كُلِّ دَوْرٍ مِنْهُ نَقْرَتَانِ اَلثَّقِيلُ ذُو
 الزَّمَانَيْنِ يَحْدُ كُلِّ دَوْرٍ مِنْهُ ثَلَاثُ نَقَرَاتٍ وَاَلثَّقِيلُ ذُو اَلثَّلَاثَةِ اَلْأَزْمَنَةِ
 يَحْدُ كُلِّ دَوْرٍ مِنْهُ أَرْبَعُ نَقَرَاتٍ وَقَدْ مَكَنَ أَنْ يَضَاعَفَ أَزْمَنَةُ اَلْبِقَالِ
 إِلَى أَكْثَرِ مِنْ هَذَا إِلَّا أَنَّهَا لَا تَكَادُ سَتَجْعَلُ لِلْسَّبَبِ الَّذِي قُلْنَا
 فِي الْكِتَابِ الْكَبِيرِ وَكُلُّ اِنْقَاعٍ ثَقِيلٍ سَقِيمٌ صَنِغْفُنْ صَنِغْفُ
 أَقَلُّ زَمَانٍ مَا يَمُرُّ كُلُّ نَقْرَتَيْنِ مِنْهُ أَقْصَرُ زَمَانٍ يَكُونُ فِي اِنْقَاعٍ
 ثَقِيلٍ وَصَفٌ يَكُونُ أَقَلُّ زَمَانٍ مَا يَمُرُّ كُلُّ نَقْرَتَيْنِ مِنْهُ أَوْسَطُ زَمَانٍ
 يَقَعُ فِي اِنْقَاعٍ ثَقِيلٍ فَصِيرُ أَصْنَافِ اَلْبِقَالِ سِتَّةٌ وَهَذِهِ
 أَكْثَرُ مَا نَسْتَجْعَلُ مِنْ أَقْسَامِ اَلْبِقَالِ وَالاَصْنَافِ الَّتِي زَمَانُ مَا يَمُرُّ
 كُلُّ نَقْرَتَيْنِ مِنْ نَقَرَاتِهَا أَقْصَرُ زَمَانٍ يَكُونُ فِي أَزْمَنَةِ اَلْبِقَالِ
 فَهِيَ خِفَافُ اَلْبِقَالِ وَتِلْكَ الْآخِرُهُنَّ ثِقَالُ اَلْبِقَالِ وَاَلثَّقِيلُ
 ذُو الزَّمَانِ الْوَاحِدِ الَّذِي زَمَانُهُ أَوْسَطُ اَلثَّقِيلِ اَلثَّقِيلُ
 اَلْمَقِيلُ ذُو الزَّمَانَيْنِ الَّذِي كُلُّ وَاحِدٍ مِنْ زَمَانَيْهِ أَوْسَطُ اَلثَّقِيلِ

الثَّقِيلُ والثَّقِيلُ ذَوَا ثَلَاثَةِ الْأَزْمَنَةِ الَّذِي كُلُّ وَاحِدٍ مِنْ أَزْمَنَتِهِ
 الثَّلَاثَةُ زَمَانٌ أَوْ سَمِيَ الثَّقِيلُ الثَّانِي والثَّقِيلُ ذَوَا زَمَانٍ
 الْوَاحِدِ الَّذِي زَمَانُهُ أَقْصَرُ أَزْمَنَةِ الثِّقَالِ سَمِيَهُ إِبِلُ زَمَانٍ خَفِيفٍ
 الرَّمْلُ والثَّقِيلُ ذَوَا زَمَانَيْنِ الَّذِي كُلُّ وَاحِدٍ مِنْ زَمَانَيْهِ أَقْصَرُ أَزْمَنَةِ
 الثِّقَالِ سَمَوْنَهُ خَفِيفُ الثَّقِيلِ والثَّقِيلُ ذَوَا ثَلَاثَةِ الْأَزْمَنَةِ
 الَّذِي كُلُّ وَاحِدٍ مِنْهُ أَقْصَرُ أَزْمَنَةِ الثِّقَالِ سَمَوْنَهُ خَفِيفُ الثَّقِيلِ
 الثَّانِي فَحُصِّلَ الْإِتْقَاعَاتُ — الثِّقَالُ سِتَّةٌ وَقَدْ كَانَتْ
 الْخَفِيفَةُ إِضْرَاسَةً فَحُصِّلَ الْإِتْقَاعَاتُ كُلُّهَا اثْنَا عَشَرَ إِتْقَاعًا
 وَفِي كُلِّ وَاحِدٍ مِنْ هَذِهِ مَا يُؤَاصِلُ وَمِنْهُ مَا هُوَ مَجْدُولٌ مِنْ
 الْأَصْلِ فَاصِلُ الْخَفِيفِ الْأَوَّلِ سَوَالِي إِدْوَارِهِ نَقْرَتَيْنِ نَقْرَتِ
 الْأُولَى مِنْ كُلِّ وَاحِدَةٍ مِنْ نَقْرَتَيْنِ نَقْرَةٌ خَفِيفَةٌ وَأَصْلُ الْخَفِيفِ
 الثَّانِي سَوَالِي إِدْوَارِهِ ثَلَاثُ نَقْرَاتٍ ثَلَاثُ نَقْرَاتٍ أَوَّلُ كُلِّ اثْنَيْنِ مِنَ الثَّلَاثِ
 نَقْرَةٌ خَفِيفَةٌ وَأَصْلُ الْخَفِيفِ الثَّلَاثِ سَوَالِي إِدْوَارِهِ أَرْبَعُ نَقْرَاتٍ
 أَرْبَعُ نَقْرَاتٍ أَوَّلُ كُلِّ اثْنَيْنِ مِنَ الْأَرْبَعَةِ نَقْرَةٌ خَفِيفَةٌ فَيَكُونُ الثَّلَاثُ
 مِنْهَا نَقْرَاتٌ خَفِيفَاتٌ وَالرَّابِعَةُ ثَقِيلَةٌ وَأَصْلُ الْخَفِيفِ الرَّابِعِ سَوَالِي
 إِدْوَارِهِ خَمْسُ نَقْرَاتٍ يَكُونُ الْأَرْبَعُ الْأَوَّلُ خَفِيفَاتٍ فَكُلُّهُمَا وَالْخَامِسَةُ
 ثَقِيلَةٌ وَأَصْلُ الْخَفِيفِ الْخَامِسِ سَوَالِي إِدْوَارِهِ سِتُّ نَقْرَاتٍ

زَمَانٌ

الخمس الأول منها خفاف والسادسة ثقيلة وأصل الخفيف
 السادس تنو إلى أدواره سبع نقرات سبع نقرات الست الأول
 منها خفاف والسابعة ثقيلة فلخفيف الأول والثاني والثالث
 لم يحد لها أسماء وضعت لها فيما تقدم فليكن اسمها الأول
 والثاني والثالث وأما الخفيف الرابع فإن زمانها ستمائة الهرج
 والخامس والسادس فليس لها أسماء عندهم اسم فليكن الخامس الخفيف
 المضارع لمشاكلته الهرج وقربه منه ولكن السادس الخفيف
 الوافر وأما الثقيل فإن أصله الرمل تنو إلى أدواره ثمن
 نقرتين ثقلتين وأصل خفيف الرمل تنو إلى أدواره أيضاً نقرتين
 نقرتين زمان ما بين كل نقرتين من نقرات أدواره نصف زمان ثقل
 الرمل وأصل الثقيل الأول تنو إلى أدواره ثلث نقرات ثلث نقرات
 يقال وخفيف الثقيل الأول أيضاً ثلث نقرات زمان ما بين كل نقرتين
 نقرتين من نقرات أدواره نصف زمان ما بين كل نقرتين من
 نقرات أدواره الثقيل الأول وأصل الثقيل الثاني تنو إلى أدواره
 أربع نقرات أربع نقرات يقال وأصل خفيف الثقيل الثاني أيضاً
 أربع نقرات زمان ما بين كل اثنين من نقرات أدواره نصف زمان
 ما بين كل اثنين من نقرات أدواره الثقيل الثاني وظاهر أن فاصلة

ما بين كل دورين من ادوار اتي ايقاع كان ضعفا زمان ما بين
 كل اثنين من نقرات ادوار ف هذه هي اصول الايقاعات
 واما المبدأ ولات عن اصول فاتها انما عدل عنها باشياء
 كثيرة ذكرناها كلها في الكتاب الكبير واقتصرنا في هذا الكتاب
 من تلك على ثمانية اشياء وهي المجاز والاعتماد والضعيف
 والطي والمشاكلة والمخالفة والترتل والجد لان هذه الثمانية
 هي اكثر ما عدل بها الايقاعات عن اصولها وتلك الباقية التي ذكرناها
 في الكتاب الكبير فاما استعمل في اقل ذلك واصول
 الايقاعات التي استعملت كما هي ساذجة غير معدولة كان مسوعها
 اقل للذادة وانما صير الزمسموعا واجلي متخيلا اذا عدل بها
 عن اصول بعض الثمانية التي ذكرناها فاول ما عدل به
 ان يجعل مجازا وهو ان يزداد نغمة في منتصف ما بين كل دورين سهل
 بها السلوك من الدور الاول الى الدور الثاني ثم ان يجعل له اعلا
 ما وهو ان يزداد في آخر الدور الثاني نغمة يجعل ما بينها ومن آخر نغمة
 في الدور الثاني مثل زمان ما بين النقرتين من نقرات ادواره وهذه
 النغمة الأخيرة جعلت ليعتمد عليها الملقن ليسهل عليه قطع البيت
 ويكون شبه شيء سترأح عند وسهل به استئناف البيت

الثاني فهذا هو ما اول شيء يزين به الإلقاء فيصير الحرف
 مشموساً وسعى الآن ان نستعمل فيها التعليم الذي عرف
 بالوضع نجد العين ونجعل نقرات الإلقاء منصوبةً مثبتةً
 بحاكيها من الحروف وليكن النقرات الثقالة بحاكيها المقاطع
 الثقالة الطوال مثل تن أو ت أو ن أو نا أو ما شاكل ذلك
 مما تقوم مقامه والنقرات الخفيفة كحاكيها المقاطع المقصورة
 مثل ت أو ن والنقرة الخفيفة متى تلتها نقرة ثقيلة فلها كما يقولنا
 تنن والنقرة الثقيلة الصغرى متى تلتها نقرة أخرى مثلها فلها كما
 يقولنا تن تن بنون واحد مخففة غير ممدودة أو تان أو تانا
 مشددة والثقيلة الوسطى وما فوقها فنحكيها بقولنا
 تنن تن بنون ساكنين أو نون واحد مشددة وكلما كانت أبعد عن
 الوسطى إلى الثقل جعلت النون أمد وبثت هذه المقاطع ونجعل
 علامة الفواصل أصفارا بين كل دوير ونجعل علامات النقرات
 البتة الوسطى وما فوق ذلك في الثقل دوائر صغيرة فوق
 نوني تنن وأخرى صغيرة في منصف ما بين النقرتين ونجعل علامة تال
 على الزمان الأوسط ونجعل علامات النقرات البتة التي
 دون الوسطى دائرة صغيرة واحدة فوق تن المخففة ونجعل علامات

نقر

فوق

الزمان المتصل الذي دون الأوسط نقطتين بين كل نقرتين وليس
 في ذلك المثال أولاً لأن ما يقوله هو من جملة المثال سهل ثم
 نردف ذلك بالخفيفه فأول المثال الرمل الثقيل
 وادوار اصله تتوالى نقرتين نقرتين ونضع بين كل نقرتين من النقرات
 التي في ادواره الزمان الأوسط ومن كل دورين منها ضعف الزمان
 الأوسط وليكن هذا الوضع قانوتاً يجعل عليه في كل ما ينسب من
 ثقال المثال في أخرى الانقاعات الثقيلة وهذا أول ذلك

تعليم
 ذلك

فأذا زيدت نقره المجاز

في الفاصلة صار

تثنى من من من هـ تثنى

الدور الثاني

من من من هـ تثنى
 الدور الأول

القرب المثلثي الثاني
 القرب المثلثي الأول
 الدور الأول

وإذا زيدت معها نقره الاعم بما صار

تثنى من من من هـ تثنى

الدور الأول

الدور الثاني

تن تن تن تن تن تن
 نقرة المصنعة الاولى / لصعفة نقرة الثانية / نقرة المجاز / لصعفة نقرة الاولى / لصعفة النقرة الثانية / نقرة الاعتماد
 الدور الاول / الدور الثاني

وقد يطوى الاولى واحدى نقرة المجاز والاولى من الدور الثاني
 واحدى نقرة الاعتماد او تضعيف الثانية فقط من كل واحد
 من الدورين وتترك كل واحدة من نقرة المجاز مفردة نصير هكذا

تن تن تن تن تن تن
 نقرة المجاز مفردة / لصعفة الثانية / نقرة الاولى مفردة / لصعفة الثانية / نقرة الاعتماد مفردة
 الدور الاول / الدور الثاني

وقد يطوى الثانية فقط من كل واحد من الدورين ويحذف
 نقرة المجاز والاعتماد او تترك نقرة المجاز والاعتماد وبضعف الثانية

تن تن تن تن تن تن
 نقرة الاولى مفردة / الزمان الاوسط / لصعفة الثانية / موضع النقرة الاولى / نقرة المجاز / نقرة الاولى / الزمان الاوسط / موضع نقرة الاعتماد
 الدور الاول / الدور الثاني

وهذا الضرب من معدول ثقل الرمل هو الذي كان شجره اسحق
 بن ابراهيم الموصلي من بين ضرب ثقل الرمل كلها فاثبتته في
 كتابه فظن انه ثقل الرمل كله فتبعه كل من بعده ممن اثبت
 الانتقال في كتاب الى زماننا هذا وقد حذف نقرأ المجاز
 والاعتماد غير انهما رايا نضعف الاول والثانية فيصير

س س س س
 موضع نشر الاعتماد
 موضع الحجاز
 موضع القوة الثانية
 موضع القوة الاولى
 تضعف القوة الاولى
 تضعف القوة الثانية
 تضعف القوة الاولى
 تضعف القوة الثانية
 الدور الاول ————— الدور الثاني

ثم نشأ كل من الادوار وحالف والمشاكلة ان يوضع التضعيف
 او الطي او هما من اجدا الدورين في مثل الاجزاء التي يجعل فيه من
 الدور الاخر والمخالف الاجعل التضعيف او الطي او هما من
 اجدا الدورين في مثل الاجزاء التي يجعل فيه من الدور الاخر والبا
 الاستعمل في اجدا الدورين لا التضعيف ولا الطي وان استعمل
 منهما او من احدى ما شئ بجعل في اجدا الدورين في غير الموضع
 الذي جعل فيه من الدور الاخر
 فامشاكلة ان تكون مثل هذا

تنين تنين تنين تنين تنين
 أفراد الأولى بثقلها تضعف الثانية تضعف الحجاز أفراد الأولى بثقلها تضعف الثانية
 الدَّور الأول الدَّور الثاني

والمخالفة مثلهذا

من من من من من من من من من من من
 أفراد الأولى بالمتوسط تضعف الثانية تضعف الحجاز تضعف الثانية تضعف الحجاز تضعف الثانية تضعف الحجاز تضعف الثانية تضعف الحجاز
 الدَّور الأول الدَّور الثاني

ثمَّ قد ترتل إحيانا واحدا إحيانا فالترتيل ان يجعل بعد ما
 بين كل فقرتين من فقرات الادوار بعد اعظم من البعد الاوسط
 والحدرا ان يجعل بعد ما بينهما بعدا اصغر من الاوسط وظاهره
 ان اصغر بعد يفتي بالحدرا اليه موضع زمان الخفيف لانه انما
 لحفظ القل اذا حدر حتى يصير ثقيلًا محذورًا وموثقيلًا بان يبلغ به
 في الصغر ضعف زمان الخفيف والاخر عجز حدة القيل الحدة
 الخفيف واعظم زمان شئ اليه بالترتيل فهو ضعف الاوسط
 وذلك حين ما ترتل ترتيلًا شديدًا واذا ارتل دون ذلك فمثل

الْأَوْسَطِ وَمِثْلُ نَصْفِهِ عَلَى أَنَّ فِيهِ خِلَافًا وَأَمَّا خِفَافُ
الرَّمْلِ فَإِنَّ أَدْوَارَ أُصْلِهِ تَتَوَالَى نَقْرَتَيْنِ نَقْرَتَيْنِ وَلِضَعٍ مِنْ كُلِّ نَقْرَتَيْنِ
مِنْ نَقْرَاتِ أَدْوَارِ الرَّمْلِ الَّتِي هُوَ دَوْرُ الْأَوْسَطِ فِي الثِّقَالِ
وَيُؤَنِّصُ مَا يَنْبَغِي كُلَّ نَقْرَتَيْنِ مِنْ نَقْرَاتِ أَدْوَارِ ثِقِيلِهِ وَلَكِنْ
هَذَا الْوَضْعُ قَانُونٌ فِيمَا ثَبَتَ مِنْ خِفَافِ الثِّقَالِ مِثْلُ

يَعْمَلُ عَلَيْهِ

ن ت ه ن ت ه ن ت ه ن ت ه ن ت ه
الْقَوِيَّةُ الْوَدُونِيَّةُ اصْغَرُ زِمَانٍ يَنْقُرُ الثَّانِيَّةُ مِنْهُ مَوْضِعُ الْإِعْتِمَادِ

الدَّوْرُ الْأَوَّلُ ————— الدَّوْرُ الثَّانِي

وَيُسْتَعْمَلُ فِيهِ نَقْرَةُ الْحَارِ فَصْرٍ س ت ن س ت ن س ت ن س ت ن
الْأَوَّلِيَّةُ الثَّانِيَّةُ ثَلَاثِيَّةُ الْحَارِ الْأَوَّلِ الثَّانِيَّةُ مِنْهُ مَوْضِعُ الْإِعْتِمَادِ

وَيُسْتَعْمَلُ فِيهِ الْحَارُ وَالْإِعْتِمَادُ فَصْرٍ ت ن ت ن ت ن ت ن ت ن ت ن
وَالْتَّضَعُفُ قَدْ كَانَ أَنْ يَسْتَعْمَلَ فِيهِ عَمَّا لَا يَنْصَحُفُ عَمَّا لَا يَنْصَحُفُ
بَلْ لِحُلْسِ النَّقْرِ الَّتِي لَهَا التَّضَعُفُ الدَّوْرُ الْأَوَّلُ الدَّوْرُ الثَّانِي

إِحْتِلَاسًا فَلِذَلِكَ سَمِيَ الْأَسْتَعْمَالُ فِي التَّضَعُفِ فِيهِ وَلَا مِنْ
خِفَافِ الثِّقَالِ إِلَّا بِالْإِحْتِلَاسِ لِأَنَّهُ أَنْ حَقَّقَ التَّضَعُفُ

فيه اخرج من جد الثقال وذلك انه ان هو عفا صار
 زمان ما بين كل اثنين منه مثل زمان الخفيف الاول وكذلك
 للطي فلا يستعمل فيه فبطل جملة هذا الالتباس اذ كان من
 نقرتين نقرتين فقط لانه ان طرقت منه شيء فانما يطرق بعض
 نقراته فحصل في زمان كل دورة نقرة واحدة ومن ان زمان
 مجموع كل دورين من ادوار خفيف الرمل مساو لزمان احد
 دورتي ثقيله واذا توالى اربعة ادوار من ادواره مع نقرتي
 المجاز والاعتماد لم يكن بينهما وبين مجموع دورين
 من ادوار مضاعف افرق اصلا وربما لم يستعمل فيه
 لا المجاز ولا الاعتماد بل يرمان رومًا او شمان اشتمامة
 والروم ان يروم اباسه بالفعل ولا يستعمل عن موضعه فقط
 ويؤى اليه والاشمامه ان يتر عنه بنقر ضعيفه كيشبه
 الغنم والمسحة والذي شعربه ابن الموصلي من اصناف
 خفيف الرمل هو الاصل فقط فظن انه هو جميع اصنافه
 وليس ينبغي ان يظن انه انما اثبت في كتابه اصل خفيف الرمل
 على انه اصله وترك ذكر المعدولات انك لا منه على اذكر
 اصله يعني عن باقيه والا فكيف ذكر في باب ثقل الرمل بعض

[illegible][illegible]

!الدون الاول

الدور الثاني

فتوالى ادوار سجيند ثمان نقرات وذلك اكثر مما سلغها القيل
الاول فعدد النقرات — وستعمل فيه الطي على الحاء كثير
فمن ذلك — ان يقول الاولى والثالثة من كل دور غير مضعفة
ومضعفة — الثانية والرابعة فصير ٥

وضعف الثانية والرابعة فصير

٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢
١٣	١٤	١٥	١٦	١٧	١٨	١٩	٢٠

من س س س س س س س س

منقطع الثاني
ضعف الرابع
طوال الثانية
ضعف الثانية
طوال الأولى
الفاصل
طوال الثانية
ضعف الثانية
طوال الثانية
ضعف الأولى

الدور الاول — الفاصله — الدور الثاني

وَكُنْ حَسْبُ اطِيبٍ مَسْمُومًا وَمِنْ ذَلِكَ أَنْ يَفْرَدَ الْأَوَّلَى
وَالثَّالِثَةُ وَالرَّابِعَةُ مِنْ كُلِّ دَوْرٍ وَتُضَعَّفُ الثَّانِيَةُ مِنْهُ فَيَكُونُ
قَدْ طَوَّسَ النِّقْرَ الثَّانِيَةَ مِنْهُ مِنْ مُضَاعَفَةِ الْأَوَّلَى مِنَ الثَّالِثَةِ
مِنَ الرَّابِعَةِ فَخَصِيرٌ

میں میں میں میں میں

الدور الاول — موضع الفاصلة الدور الثاني

میں میں میں میں میں میں

وَالْخَالِفَةُ تُسْتَعْمَلُ عَلَى الْخَاءِ كَثِيرٌ مَجْدًا وَأَنْتَ نَفْسُكَ عَلَى

وَلَا تَدْرَأُ حَسَنًا إِلَّا أَنَّهُ سُبْحَىٰ أَنْ يُجْعَلَ الْخَالِفَةُ فِي التَّرْتِيلِ

والحد حتى تسجل الترتل في أحد الدورين ثم عود في الدور

الشَّانِي بَلْ شَيْءٌ إِذَا اسْتَعْمَلَ التَّرْتِيلَ اسْتَعْمَلَ فِي الدَّوَرَيْنِ

عَلَى مَقْدَارِ رَوْشَانِ الْوَاحِدِ فَإِنْ اسْتَحْمَلَكَ الْحَدْرُ فَمِنْ بَيْنِ أَنْ يَسْجَلَ

فَإِذَا طُوِيَ النَّقْرُ الثَّانِي مِنْ كُلِّ الدَّوْرَيْنِ وَرُكِبَ الثَّلَاثُ
وَنَقَرًا مَجَازٍ وَالْاعْتِمَادُ عَلَى حَالٍ صَارَ
وَإِذَا تَوَالَتْ أَدْوَارُ هَذَا ^{بموضع الثانية} ^{نقطة الجواز} ^{بموضع الثانية} ^{نقطة الاعتماد}
الضَّفِيفَةِ الشَّيْبَةِ الثَّقِيلِ ^{الدور الأول} ^{الدور الثاني}
الْأَوَّلِ الَّذِي يُضَاعَفُ
فِي كُلِّ دَوْرٍ مِنْهُ النَّقْرُ الثَّانِي وَنَقَرًا مَجَازٍ وَالْاعْتِمَادُ وَبِرْكَ
الْأَوَّلِ وَالثَّانِيَةِ مُفْرَدَتَيْنِ وَإِذَا طُوِيَ النَّقْرُ الثَّانِي مِنْ كُلِّ
دَوْرَيْنِ حُذِفَتْ نَقَرَتَا مَجَازٍ وَالْاعْتِمَادُ صَارَ
إِلَّا أَنْ مَجْمُوعَ هَذَيْنِ ^{بموضع النقطة الثانية} ^{بموضع الجواز} ^{بموضع النقطة الثانية} ^{بموضع الاعتماد}
الدَّوْرَيْنِ مُسَاوٍ لِدَوْرِ ^{الدور الأول} ^{الفاصله} ^{الدور الثاني}
وَاحِدٍ مِنْ أَدْوَارِ الثَّقِيلِ
الْأَوَّلِ الَّذِي يَفْرَدُ نَقْرَاتِهِ وَيُسْتَعْمَلُ فِيهِ نَقْرَةُ مَجَازٍ وَإِذَا تَوَالَتْ
مِنْ هَذَا الضَّرْبِ أَرْبَعَةُ أَدْوَارٍ صَارَ مُسَاوِيًا لِمَجْمُوعِ الدَّوْرَيْنِ
مِنِ الثَّقِيلِ الْأَوَّلِ الَّذِي يَفْرَدُ نَقْرَاتِهِ وَيُسْتَعْمَلُ فِيهِ نَقْرَةُ مَجَازٍ
وَنَقْرَةُ الْاعْتِمَادِ وَلَا يَكُونُ بَيْنَهُمَا فِي السَّمْعِ فَرْقٌ أَصْلًا وَيُسْتَعْمَلُ
فِيهِ الْمُشَاكَلَةُ وَالْمُخَالَفَةُ وَأَنْتَ قَدْ مَكَّنَكَ أَنْ تَأْخُذَ بِمِثَالِ
هَذَيْنِ فَمَا رَسَمْنَاهُ مِنْ مَعْدُولَاتِ حَفِيفِ الثَّقِيلِ الْأَوَّلِ يُسْتَعْمَلُ

محدث ايقاع شبة خفيف لرمل ممثلاً إلا ان النقرتين
 الآخرين مكان انه ليس برمل أصلاً وانه الثقيل الثاني وقد
 يمكن ان يطوى الرابعة فيصير

من من من من من من من من
 موضع الطوبه نقر المجاز نقر الطوبه لقره الاعتماد

الدور الاول ————— الدور الثاني

وفي هذا التي فلا بد من ان نستعمل نقرنا المجاز والاعتماد جميعاً
 وقد حدث نقرنا المجاز والاعتماد ويطوى النقره الثالثه فقط فيصير

من من من من من من من من
 موضع الطوبه موضع المجاز موضع الطوبه موضع الاعتماد

الدور الاول ————— الدور الثاني

فيصير ذلك طياً جئنا لانقاً بالايقاع وهذا الضرب من مطبوعه
 وهو ان يطوى الثالثه مع اطراح نقرتي المجاز والاعتماد وهو الذي
 شعربه ابن الموصلي وظن انه هو الثقيل الثاني كله وقد طوى
 مع اطراح هاتين النقره الثانيه فقط فيصير

من من من من من من من من
 موضع النقره الطوبه الدور الاول موضع المجاز موضع الثانيه الدور الثاني موضع الاعتماد

فَيَرُدُّ ذَلِكَ أَيْضًا طَيِّبًا حَسَنًا لَا يُقَابَلُ إِلَّا بِضَرْبٍ وَهَذَا الضَرْبُ
 مِنَ الْمَطْوِيَّاتِ فِي الثَّقِيلِ الثَّانِي جَعَلَهُ أَحْمَدُ بْنُ الرَّمْلِ
 وَأَنْتَ تَعْلَمُ أَنَّ زَمَانَ هَذَا الضَرْبِ وَزَمَانَ الضَرْبِ الثَّانِي قَبْلَهُ
 مُسَاوٍ وَإِنْ أَذَارَتَا جَمِيعًا قَدَرٌ وَاحِدٌ بِتَدْلِيٍّ أَدَوَاهُمَا جَمِيعًا
 فِي آَنٍ وَاحِدٍ وَسَقَطَ مُعَا فِي آَنٍ وَاحِدٍ يَعْنِي سَوَاءً ابْتَدَى بِالْوَحْدَةِ
 وَبَلَيْتَ بِالثَّنَيْنِ أَوْ ابْتَدَى بِالثَّلَاثِ وَبَلَيْتَ بِالْوَحْدَةِ وَلَوْ كَانَ
 بِخْتَلَاَفٍ امْكِنَهُ الطَّيِّبُ خِلَافُ اجْنَاسِ الْأَنْقَاعَاتِ لِلزَّمِّ ذَلِكَ
 فِي الثَّقِيلِ الْأَوَّلِ وَفِي سَائِرِهَا وَقَدْ ذَهَبَ ——— ذَلِكَ عَلَى ابْنِ
 الْمُوصَلِيِّ مَعَ حَقِّقِهِ بِالْإِلْحَانِ الْمَسْمُوعَةِ وَارْتِيَا ضِهِ وَدُرَيْتِهِ بِالصَّنَاعَةِ
 الْعَمَلِيَّةِ وَلَكِنْ ذَهَبَ ذَلِكَ عَلَيْهِ كَمَا ذَهَبَ عَلَى الْبَادِي بِصَّنَاعَةِ
 لَمْ يَسْمَعْ مِنْهَا شَيْئًا قَبْلَهُ فَاتَّهَمَ أَوَّلَ مَنْ أَثَبَتْ مِنَ الْعَرَبِ الْأَيْقَاعَاتِ
 فِي كِتَابِهِ وَرَأَى أَنْ يَجْعَلَ لَهَا قَوَائِمَ صِنَاعِيَّةً وَلَمَّا سَعِدَ بَعْدَ مُنْصَوِّرٍ
 بِنُظْمِهِ صَالِحٍ ——— كِتَابُ الْمُؤَنَسِ هَذَا الَّذِي قُلْنَا هُوَ يُجَنِّحُ جَعَلَ
 الْفَرْقَ بَيْنَهُمَا أَنَّهُ جَعَلَ الَّذِي ظُنُّهُ مِنْ هَذَيْنِ أَنَّهُ هُوَ الرَّمْلُ مِنْ وَاحِدَةٍ
 ثَقِيلَةٍ وَثَنِيْنٍ خَفِيفَتَيْنِ وَالَّذِي بَيْنَهُمَا الثَّقِيلُ الثَّانِي مِنْ ثَنِيْنٍ خَفِيفَيْنِ
 وَوَاحِدَةٍ خَفِيفَةٍ فَلَمْ يَجْعَلِ الْفَرْقَ بَيْنَهُمَا إِلَّا فِي التَّرْتِيلِ وَاحِدًا فَقَطْ
 وَلَٰهَذَا أَيْضًا خِلَافُ الْجِنَاسِ الْأَوَّلِ مِنَ الْجِنَاسِ الْأَنْقَاعَاتِ ———

وَهَذَا الضَرْبُ
 جَعَلَهُ أَحْمَدُ بْنُ الرَّمْلِ

وانتم تعلمون ذلك مما تشاء بمدون باسماءكم فان هذين
قد اتفق فيهما ان كانا جميعا في الرمل وان كانا جميعا في القيل الثاني
بوجهين مختلفين ومن مع ذلك مواضع ما طوى في الالتقاء غير بالبريل
والحدرد والحث فلذلك ينبغي اذا طوت نقره ان بيان عن موضعها
اما باماء او روم في المد فحده اصناف مطوبات اصول
نقرات هذا الجنس اما مطوبات ما تضاعف منها او ان الحظاين
الافراد وبين الضعيف فذلك يمكن على انحاء كثيرة جدا الا ان
ما طوى منها ينبغي ان بيان نقرات ضعيفة مثل غمزة او مسحة او
ما اشبه ذلك فانها تصير احلى مسموعا ومتخيلا ولذلك الصنفان
ينبغي ان يجعل النقر الثانيه منها محتسنة او ضعيفة فانها تصير
اسهل متخيلا واحلى مسموعا ولكن عسى ان يكون هذا النظر خارجا
عن غرضنا في هذا الكتاب واشبه بالنظر في اصناف
افعال الالتقاء في النفس وطها بعد الضعيف وافراد بعضها
وتضعيف بعضها كون على انحاء كثيرة منها ان يفرد الواحد من
كل واحد من الدورين اما الاولى اما الثانية واما الثالثة
واما الرابعة واما الخامسة وتضعف لباقيده ومنها
ان يفرد اثنان منها اما متواليان مثل الاولى والثانية

أَوِ الثَّانِيَةِ وَالثَّلَاثَةِ أَوِ الثَّالِثَةِ وَالرَّابِعَةِ أَوِ الرَّابِعَةِ وَالْخَامِسَةِ
 وَأَمَّا غَيْرُ مُتَسَوِّلِ السَّنِثِلِ الْأُولَى الثَّالِثَةِ وَالثَّانِيَةِ وَالرَّابِعَةِ
 وَالثَّلَاثَةِ وَالْخَامِسَةِ أَوْ مُثْلِ الْأُولَى الرَّابِعَةِ أَوِ الثَّانِيَةِ
 وَضَعُفَ الْبَاقِيَةِ وَأَنْتَ فَلَيْسَ بِعَسْرٍ عَلَيْكَ لِحْصَاؤُهَا إِنْ أَرَدْتَهَا
 وَكَذَلِكَ يُمَكِّنُكَ أَنْ تَعْفَ عَلَى الْمَشَاكِلَةِ وَالْمُخَالَفَةِ وَمَا جَدَّ
 اصْنَافُ كُلِّ وَاحِدٍ مِنْهَا فَتَحْصِيهَا وَاحِدًا وَاحِدًا حَتَّى يَأْتِيَ عَلَيْهَا
 وَأَمَّا نَحْنُ فَلَيْسَ بِسَاحِجَةٍ إِلَى أَكْثَرِ مَنْ أَنْ يَعْطِيكَ الطَّرِيقَ إِلَيْهَا
 فَقَطْ وَهَذِهِ أَيْضًا قَدِيرٌ لِحَيَاتِنَا وَحَدَرَانَا حَيَاتِنَا عَلَى ثَابِتِ
 الْإِتْقَانِ الَّتِي سَلَفَتْ وَخَفِيفُ الثَّانِي حَالُهُ أَيْضًا
 فِيمَا نَعْدِلُ بِهِ حَالُ مَا نَقْدَمُ ذِكْرَهُ مِنْ خِفَافِ الْمَقَالِ أَدْوَارِ أَصْلِهِ
 تَتَوَالَى أَيْضًا أَرْبَعُ نَقَرَاتٍ فَرِزْمَانٌ مَا يَزِينُ كُلَّ نَقَرَتَيْنِ مِنْ نَقَرَاتِ أَدْوَارِهِ
 نِصْفُ زَمَانٍ مَا يَزِينُ كُلَّ نَقَرَتَيْنِ مِنْ نَقَرَاتِ أَدْوَارِ ثَقِيلِهِ وَهِيَ
 نَ
 الدَّوْرُ الْأَوَّلُ ————— مَوْضِعُ الْجَازِ الدَّوْرُ الثَّانِي مَوْضِعُ الْخَمَادِ

ثَقِيلِهِ

وَتُشْمَلُ فِيهِ نَقْرَةُ الْجَازِ فِيصِيرُ
 نَ
 الدَّوْرُ الْأَوَّلُ ————— نَقْرَةُ الْجَازِ الدَّوْرُ الثَّانِي مَوْضِعُ الْخَمَادِ

وليس ينبغي في مثل هذا الطي أن يحل نقري المجاز والاعتماد و
قد يطوى نقرات أصل مع الاجلال نقري المجاز والاعتماد على
لحون لحد ما ان يطوى النقرة الثانية من كل دور من ادوار

فيسير من س س س س س س س س س س
موضع الطية موضع المجاز موضع الطية موضع الاعتماد

والثاني ان يطوى لثالثه من كل دور فيصير

س س س س س س س س س س
موضع الطية موضع المجاز موضع الطية موضع الاعتماد

وهذا هو الذي ظن ابن الموصلي انه خفيف الثقيل الثاني
فقط وقد استعمل المسألة فيها على ما جده في حل ما رسمناه
ونستعمل المخالفات كثيرة منها مثل ان يجمع بين الدور الاول
من النجوى الاول من هذين الآخرين وبين الدور الثاني من

الاخير فيصير س س س س س س س س س س
موضع الطية موضع المجاز موضع الطية موضع الاعتماد
فخالف بين الدور الاول والثاني
الدورين بان جعل الطي في الدور الثاني في غير الموضع الذي جعل

مَعَهَا أَصْلًا وَحَاكِي مَقْطَع مَقْصُور وَحَرْفٌ نَلَوْهُ مُصَوِّتٌ
مَقْصُورٌ وَالتَّقْرِءُ الثَّانِيَةُ نَقْرُهُ ثَقِيلَةٌ مَعَهَا وَقْفَةٌ حَاكِي
مَمْدُودٌ وَمَا لِهَما لِقْصَرِ زَمَانٍ مَحْسُوسٌ كَوْنٌ مِنْ نَقْرَتَيْنِ وَمَا مِنْ
الدَّوْرَيْنِ هُوَ ضَعْفُ زَمَانٍ مَا مِنْ كُلِّ نَقْرَتَيْنِ مِنْ نَقْرَاتِهِ وَمَذَا
الَّذِي تُسْتَعْمَلُ فِي الْمَخَاطِبَاتِ الْمُتَبَدِّلَةِ الَّتِي عَلَى طَرِيقِ الْخَطَابَةِ
وَهُوَ إِجْدَاءُ أَوْصَى أَرْسُطُو طَالِسٌ بِاسْتِعْمَالِهِ فِي الْأَقَاوِيلِ الْخَطْبِيَّةِ
الَّتِي لَا حَتَّاجَ فِيهَا إِلَى الْوِزْنِ وَقَدْ تُسْتَعْمَلُ كَمَا هُوَ وَقَدْ تُسْتَعْمَلُ
مُخَلَّوْطًا بَغْيَرِهِ وَسَبِيلُ هَذَا أَنْ تُسْتَعْمَلَ كَمَا هُوَ مِنْ غَيْرِ أَنْ يُجْعَلَ
فِي فَوَاصِلِهَا نَقْرَاتُ الْمَجَازِ وَالْإِعْتِمَادِ وَالْأَصَارُتُ مُتَّصِلَةٌ
وَمِنْ أَنَّهُ لَا يُمْكِنُ فِيهِ لَا الْحَثُّ لَا التَّضْعِيفُ لَا الطِّيُّ وَلَا
الْتَرْتِيلُ يُمْكِنُ فِيهِ إِلَّا أَنَّهُ مَخْرُجٌ بِهِ عَنْ حُدُودِهِ أَنْ يَدْوَ إِذَا رُتِلَ
بَسْمُكِي أَنْ تُلَاطَفَ فِيهِ حَتَّى لَا حُرْجَةَ عَنْ حُدُودِ الْخَفِيفِ ثُمَّ الْخَفِيفُ
الْثَّانِي وَمَمْدُودٌ وَمَا مِنْ إِدْوَارِهِ تَتَوَالَى ثَلَاثُ نَقْرَاتٍ فِي
س س س فَالْأُولَى وَالثَّانِيَةُ خَفِيفَتَانِ وَالثَّالِثَةُ
ثَقِيلَةٌ وَقَدْ يُمْكِنُ فِيهِ الطِّيُّ إِلَّا أَنَّهُ
الدَّوْرُ الثَّانِي الدَّوْرُ الثَّالِثُ
أَشْبَهُ جَيْئًا خَفِيفَ الرَّمَلِ وَلَيْسَ يَنْجِي
أَنْ يُعْدَلَ بِهِ عَنِ الْأَصْلِ بَلْ يُسْتَعْمَلُ عَلَى أَصْلِهِ هَيْتُهُ وَهَذَا

انما يتجمل في الخطابة والمخاطبات المستدلة
 كثيرا في الأشعار وكثيرا ما يركب إلى الأول ثم الحفيف
 الثالث وهو ذو ثلثة ازمنة وادواره تتوالى اربع نقرات
 اربع نقرات ثلثة خفاف وزابعة ثقيلة وهي تتن تن تن
 ولا بعد له الا إلى التي فانه قد يطوى منه النقرة الثانية فيصير
 من تن تن تن وتطوى منه النقرة الثالثة
 الدور الاول الفاصل الدور الثاني فيصير على هذا المثال
 ثم الحفيف الرابع من من من من من
 وهو ذو اربعة ازمنة تتوالى موضع الفاصل موضع الفاصل
 ادواره خمس نقرات الاربع الدور الاول الدور الثاني
 الاول منها خفاف والحايسة ثقيلة وهي بسس بسس
 ولا بعد له الا إلى التي فانه قد يطوى منه الدور الاول الدور الاول
 النقرة الثانية فيصير من من من من من
 الدور الاول الفاصل الدور الثاني
 وتطوى الرابعة فيصير من من من من من
 الدور الاول الفاصل الدور الثاني
 وقد يطوى الثانية والرابعة من كل واحد من الدورين فيصير

واربعة

الثانية

موضع الثانية المطوية موضع الرابعة المطوية موضع الثالثة المطوية موضع الرابعة المطوية موضع الثانية المطوية

غير ان الرابعة من الدور الثاني بطوى طيل خفياً بان يُشام
قليلاً وقد يُطوى الثانية والرابعة من الدور الاول فقط و
الثانية فقط من الدور الثاني ر ر ر ر ر ر
فيسجلان غير متساكين موضع الطي علامة الفاصلة موضع الطي من الثالث

لانه ان طويت الرابعة من الدور الثاني طيًّا ثانياً وتوالت
اربعه اذ وارمته اشبه الرمل حتى لا يكون بينهما في السمع
فرق أصلاً فهذه المطويات التي اجمعنا ما من الحفيف
على التي نسينها اهل زماننا الهزج وأصله هو الذي ذكرناه وانما
سعمل من لونه لانها الدمس موعاً وقد كان يمكن ان يطوى
الثالثة من كل واحد من الدورين فصير

م م م م م م
موضع الطي من الاول الفاصلة موضع الطي من الثاني

واحق بن الموصلي ومن تبعه على قوله لم يشعروا بالهزج
ولا بشئ من ضروبه وذلك ان احق يضع في قوله ان الهزج شواك
نقره واحد نقره واحدة كخطي بالكلية ومن تبعه على اصله مثل يعقوب

الكندي وذويه ومنصور بن طلحة ومن شاكله مخيطون
 ايضاً بالكلية فانه ليس يمكن ان يكون ايقاع متوالي نقرة
 نقرة الهزج فالجنان المعمول على الهزج حاكمه بيتاً
 وبينهم بل هو حدونا في تلك الاغانى او في شيء من الاغانى الجملة ما هو
 معمول على نقرة نقرة وهذه الاصناف تسعمل في جميع المدن
 التي يستعمل فيها الايقاع ثم الخفيف الخامس وهو ذو
 خمسة ارمئة وليس له اسم قديم فلدسم المضارع للهزج و
 نقرات اصله متوالي ست نقرات ست نقرات وهي
 سس سس وقد تسعمل بطرباً ولا بعدك شيء سس
 الدور الاول في الدور الثاني الطي وقد تطوى الثانية فقط من كل
 واحد من الدورين تن منن من سس
 موضع الطي موضع الطي
 الدور الاول الدور الثاني
 وقد تطوى الثالثة منها فقط من سس من سس
 الدور الاول الفاصله الدور الثاني
 وطوى الرابعة فقط من كل واحد منها فيصير
 من من من من
 الدور الاول الفاصله الدور الثاني

و يطوى الرابعه والسادسه معا فيصير س س س س س
فهذه الأيقاعات البسطة وقد يمكن ان يركب كثير
منها بعضها الى بعض وتركيب الخفيفة منها بعضها الى بعض
اسهل وامكن من تركيب الثقا بعضها الى بعض وقد ينبغي
أن يركب مصراع الى آخر حتى يحدث منهما مصراع مركب
وردد مرتين لحدث منهما ايقاع مركب مثال ذلك
ايقاع مركب من ايقاعين مختلفي الجنس

س س س س س س س س
دور واحد من ادوار الخفيف الثالث دور واحد من المصراع دور واحد من المصراع
الدور الاول المركب من دورين ايقاعين مختلفي الجنس الدور الثاني المركب من دورين ايقاعين مختلفي الجنس
وكذلك ايضا هذا ايقاع مركب من المصراعين ومن الخفيفين

س س س س س س س س
دور واحد من المصراع دور واحد من الخفيف الثاني دور واحد من المصراع دور واحد من الخفيف الثاني
ايقاع مركب من ايقاعين مختلفي الجنس

وانت من بعدهم قادرون من تلقاء نفسك على تركيب هذه البسائط
بعضها الى بعض وعلى تحليل ما تجد منها مركبا الى هذه البسائط

مصرع
البسطة

٢
 ونسفي عند امتحانك لما اثبتناه من الأتقاعات وتأملك لشيء
 شيء منها في الصدايح التي شأنها استعمال الأيقال ان تأمل
 الحقيقة في الخطب والأشعار وتأمل البقال منها في الجان
 وفي الآلات ذوات الأوتار على الذن الحفيفة ما قد تحده أيضا
 في الجان مثل الهزج وثنى من المضارع والنوافر وحده المركبات
 في الخطب والأشعار والمخاطبات المتبدله كثيرا جدا
 بعضها يجري على نظام مثل ما في الأشعار في كثير من الخطب وبعضها
 يجري على غير نظام وذلك في أكثر المخاطبات المتبدله وأنت
 اذا تأملت لغات الأمم وجدت في كثير من الأمم من لا ينطق
 من لا ينطق في شيء أصلا ولا مخاطب في مسدل مخاطباته إلا
 بألفاظ ذوات اتقاعات منظمه ونجد كثيرا منهم في ذلك
 لحن في مخاطباته باتقاعات تجري على انظام بعضها بسيطة
 وبعضها مركبة وأما الانقاس المتصل فانه ضراب
 ضرب خفيف وضرب ثقيل فللخفيف هو الذي نقراته خفيفة
 وزمان ما بين كل نقرتين اقصر زمان يكون من نقرتين وتوالي الغير زامة
 مثل والثقل هو الذي نقراته ثقيله وزمان
 ما بين كل اثنين منها على حسب ما يتفق بعد ان يكون زمان ما بين نقرتين

[illegible]

نقرة في دور من ادوار المنفصل ثم توقف الى ان سقي الفاصلة
والدور الثاني ثم سقرته الثانية مع النقرة الاخيرة من الدور
الثاني ولا يزال ذلك على هذا المثال في كل نقرة من نقرات
المتصل مع اخر نقرة من نقرات المنفصل الى ان ينقضي الارتفاع
المنفصل واما توصيل الايقاعات المنفصلة فانه ممكن وذلك
اذا شئت الفواصل بالنقرات غير انما يكون غير لذية المسموع
في التخيل ونزول وسقط اكثر افعيل الارتفاع في النفس
وقد يجد انسانا بعد انسان قد وقف بكذا وقوما بعد قوم قد
وقفوا على شيء مما اثبتناه في هذا الكتاب ونحن نوصيهم بما وقفوا
عليه منه ويذكروهم باسمائهم فمنهم الشيخ بن الموصلي فانه
ذكر في كتابه في الف النغم ان جميع الايقاعات تسعة وان
اولها ما نقراته واحدة واحدة مجشونات متواليات بقدر
واحدة وذكر ان هذا هو اصل جميع الايقاعات وانه لا اسم له ولا
عرفه العامة وليس فيه شيء من الغناء ولأن الثمانية الايقاعات
انما يكون منه وهذا ما كسناه نحن هو المتصل الاول وهذا انما
نستعمل اتباعا للانفصالات على مثال ما نستعمل المتصلات
كلها فلذلك ظن انه هو الأصل وانه داخل فيها كلها اذ راه

سَأَلَ كُلَّ وَاحِدٍ مِنْهُمَا أَنْ يَجْعَلَ أَوَّلَ الثَّمَانِيَةِ شَيْئًا سَمَاءَ الْخَفِيفِ
وَذَكَرَ أَنْ تَقْرَأَهُ تَتَوَالَى لِجِدِّهِ وَاحِدَةً مُتَتَوَاتٍ نَسْتَوِي لِحِدِّهِ
قَدَرَهَا امْسِكْ مِنْ قَدَرِ الْأَوَّلِ ثُمَّ ذَكَرَ أَنْ فِيهِ غِنَاءٌ وَهُوَ
الْأَيَّامُ ثَمَرُ كَفِّ بَدَلْنَا فَهَذَا الْإِتِّبَاعُ الَّذِي ذَكَرَهُ وَهُوَ مَوْجُودٌ
مِنَ الْمُتَّصِلِ الْأَوَّلِ لَا يَسْتَعْمَلُ فِي غِنَاءٍ وَالْغِنَاءُ الَّذِي ذَكَرَهُ وَصِيْرٌ
مِثَالًا إِذَا امْتَحَنَ وَجَدَ مِنْ مَطَوِيَّاتِ الْهَرْجِ الَّتِي ذَكَرْنَا بِهَا مَطَوِيَّتِ
النَّقْرَةِ الرَّابِعَةِ مِنْهُ وَأَمَّا الَّذِي ذَكَرَهُ فَلَيْسَ بِمِثَالٍ أَصْلًا فِي
شَيْءٍ مِنَ الْغِنَاءِ إِنِّي وَلَا فِي لَحْنٍ أَصْلًا وَلَا فِي خُطْبَةٍ وَلَا فِي شَجَرٍ
وَأَنَّمَا يُسْتَعْمَلُ عَلَى مِثَالٍ مَا يَسْتَعْمَلُ مِنْ سَائِرِ الْمُتَّصِلَاتِ
وَيَجْعَلُ الثَّانِي شَيْئًا خَرِمْتَاهُ الْهَرْجِ وَذَكَرَ أَنْ تَقْرَأَهُ تَتَوَالَى
مِثْلَ تَقْرَأَتِ الْخَفِيفِ إِلَّا أَنْ قَدَرَهُ فِي الْحِثِّ دُونَ قَدَرِ الْخَفِيفِ
وَيَجْعَلُ الْمِثَالَ فِي ذَلِكَ مِنَ الْغِنَاءِ قَوْلُهُ إِدْرَا الْكَاسَ يَتِيَا
وَهَذَا أَيْضًا هُوَ ضَرْبٌ خَرِمْتَاهُ الْمُتَّصِلِ لَا يَسْتَعْمَلُ أَصْلًا فِي غِنَاءٍ
وَالَّذِي يَجْعَلُهُ مِثَالًا فَإِنَّكَ إِذَا امْتَحَنْتَ وَجَدْتَهُ فِي مَطَوِيَّاتِ
الْهَرْجِ الَّتِي رَسَمْنَا مَا خَرِمْتَاهُ مَطَوِيَّتِ النَّقْرَةِ الثَّانِيَةِ مِنْهُ وَ
أَمَّا الَّذِي جَعَلْنَاهُ نَجْمًا مِنَ الْهَرْجِ فَإِنَّكَ إِذَا امْتَحَنْتَ مَطَوِيَّاتِهِ
وَجَدْتَهَا كُلَّهَا عَلَى رَسْمِنَاهُ وَوَجَدْتَ الْإِلْهَانَ الَّتِي نُسِبَتْ إِلَيْهَا
خَرْجُ

عَنْ شَيْءٍ مِنْهَا وَأَمَّا أَنْ يُوجَدَ عَنْهَا عَلَى الْفَتْحِ مُتَّحِلٌ فَلَا يُجَدُّ بَلْ
 إِنَّمَا تُسْتَعْمَلُ لِلْمُتَصِلَاتِ مُسَاوِيَةً لِلْمُفَصَّلَاتِ عَلَى الْوَجْهِ الَّذِي
 ذَكَرْنَاهُ وَجَبَلَ الثَّالِثَ الرَّمْلَ الْخَفِيفَ وَذَكَرَ أَنْ نَقْرَانَهُ تَتَوَالَى
 اشْتَرَاثَيْنِ مُزْدَوَجَيْنِ مِنْ كُلِّ رَجْعَيْنِ وَقَفَّةٌ وَهَذَا الَّذِي ذَكَرَهُ
 هُوَ مِمَّا كَتَبْنَاهُ بِحَرْفِ أَصْلِ الرَّمْلِ الْخَفِيفِ أَنْ جَعَلَهُ مِنَ الرَّمْلِ الْخَفِيفِ
 وَأَمَّا أَنْ كَانَ ظَنُّنَاهُ لَخَفِيفٍ رَمْلًا عَنْ هَذَا فَقَدْ أَخْطَأَ وَجَبَلَ
 الرَّابِعَ الرَّمْلَ الثَّقِيلَ وَذَكَرَ أَنْ نَقْرَانَهُ وَاحِدَةً بَطْنِيَّةً وَاشْتَرَاثَيْنِ مُزْدَوَجَيْنِ
 فِي قَدْرِ الزَّوْجِ الْوَاحِدِ مِنَ الرَّمْلِ الْخَفِيفِ وَمَذَا مَارَسَمْنَاهُ
 صِنْفٌ مِنَ اصْنَافِ الرَّمْلِ الثَّقِيلِ لَيْسَ بِأَصْلِهِ لَكِنْ هُوَ الَّذِي يَضَعُفُ
 الثَّانِيَةَ مِنْهُ فَقَطْ وَتَرَكُ الْأُولَى عَلَى مُفْرَدَةٍ فِي الْأَصْلِ لِاسْتَعْمَالِ
 فِيهِ نَقْرَةِ الْمَجَازِ وَلَا الْأَعْتِمَادِ وَقَدْ أَصَابَ فَإِنْ كَانَ ظَنُّنَاهُ هُوَ
 الرَّمْلَ الثَّقِيلَ كُلَّهُ لَيْسَ غَيْرُهُ وَإِنَّ أَصْلَهُ فَقَدْ أَخْطَأَ وَجَبَلَ
 خَفِيفَ الثَّقِيلِ الْأَوَّلِ وَجَبَلَ نَقْرَانَهُ ثَلَاثَةً ثَلَاثَةً مُتَوَالِيَاتٍ
 قَدَرَهَا قَدَرُ النَّقْرِ الْأَوَّلِ الَّذِي هُوَ الْأَصْلُ إِلَّا أَنْ مِنْ كُلِّ ثَلَاثَةٍ ثَلَاثَةٌ
 وَقَفَّةٌ وَقَدْ أَصَابَ فِي أَنْ جَعَلَ خَفِيفَ الثَّقِيلِ مَا تَتَوَالَى نَقْرَانَهُ
 ثَلَاثًا ثَلَاثًا فِي أَنْ قَالَ أَنْ مِنْ الثَّلَاثِ وَالثَّلَاثِ وَقَفَّةٌ وَأَخْطَأَ فِي
 أَنْ جَعَلَ قَدَرًا مِنْ كُلِّ نَقْرَتَيْنِ مِنْ نَقْرَاتِ ادْوَارِهِ مِثْلَ مَا سَكَرَ

أُسْ

وقد أصاب في هذا الذي ذكره
 من اصناف خفيف الرمل

نقري من نقرات ذلك الذي جعله الأصل وذلك ان ما بين
نقرات الأصل هو زمان اجتهاد حركة محسوسة يمكن بعضو
من اعضاء الانسان التي شأنها ان تحرك بارادة وذلك
هو اقل زمان محسوس يكون في القاع وذلك لا يقسم في السمع
وان كان ذلك زمان ما بين كل تقريين من نقرات ادوار خفيف
الثقل الاول لما يمكن ان يضعف نقراته وهي ضعيف لكن
بترك تضعيفها على امكانه لانها اذا ضعفت رجعت لزميتها الى
مقادير ازمة الخفيف التي لا تقسم فيه ولما كان من حلاوته
ولذلك لا يكاد يحدا ولا حد اصلا انقاعا خفيفا يستعمل
على هيئة بل يطوى حتى يصير ازميتها مثل ازميتها خفا واليقال
مضربا على مسموغا وجعل السلسل من الثقل الاول
وذكر ان نقرات ثلث متواليات منقله ممسكة في قدر
واحد وهذا هو الثقل الاول وقد اصاب في ان جعله من الثقل
الاول وان كان انه طن هو الثقل الاول فقط الخطاء وجعل
السابع خفيف الثقل الثاني وذكر ان نقراته اثنتان
متواليات ان احد بطيئة فها هو من اصناف خفيف الثقل
الثاني الصنف الذي يطوى فيه نقرته الثالثة ولا يستعمل

بِهِ نَقَرَةُ الْمَجَازِ وَلَا الْإِعْتِمَادِ وَقَدْ أَصَابَ فِي مِذَا
 اِضًا وَجَعَلَهُ مِنْ حَفِيفِ الثَّقِيلِ الثَّانِي وَأَنْ كَانَ ظَنُّهُ أَنَّهُ لَا
 صِنْفَ لَهُ غَيْرُهُ فَقَدْ أَخْطَأَ وَجَعَلَ الثَّامِنَ الثَّقِيلَ
 الثَّانِي وَذَكَرَ أَنْ نَفَرَاتِهِ مِثْلُ نَقَرَاتِ حَفِيفِهِ إِلَّا أَنْ لَاشْتَيْنِ
 اللَّيْنِ هُمَا فِي حَفِيفَةٍ مُتَوَالِيَتَانِ هُمَا فِيهِ ثَقِيلَتَانِ بَطِئَتَانِ
 فَمِذَا هُوَ أَيْضًا مِنْ أَلْفِ رَسْمِنَا هَا نَحْنُ فِي أَصْنَافِ
 الثَّقِيلِ الثَّانِي مَا طَوَّيْتُ نَقَرَتَهُ الثَّالِثُ فَقَطْ وَلَمْ يَسْتَعْمَلْ فِيهِ
 لَانَقَرَةُ الْمَجَازِ وَلَا الْإِعْتِمَادِ وَقَدْ أَصَابَ أَيْضًا فِي هَذَا وَجَعَلَهُ
 فِي الثَّقِيلِ الثَّانِي وَأَنْ كَانَ ظَنُّهُ أَنَّهُ شَوْ قَطْ الثَّقِيلِ الثَّانِي
 وَلَا صِنْفَ لَهُ غَيْرُهُ فَقَدْ أَخْطَأَ وَيَعْقُونَ بْنِ
 إِسْحَاقَ الْكَلْبِيِّ هُوَ وَاحِدٌ مِنْ أَثْبَتِ الْأَنْقَاعِ فِي كِتَابِ بَعْدَ إِسْحَاقَ بْنِ
 الْمُوصَلِيِّ وَرَأَى أَنْ يَجْعَلَ لَهَا قَوَانِينَ وَأَوْهَمَ أَنَّ الَّذِي كَبَدَهُ
 هُوَ أَصْنَافُ الْأَنْقَاعَاتِ الْمَأْخُوذَةُ عَنْ قَدَمَاءَ فَلَا سِفَةَ
 الْيُونَانِيِّينَ وَذَكَرَ مِنْهَا أَصْنَافًا كَثِيرَةً رَكِبَ كُلُّ صِنْفٍ مِنْهَا
 مِنْ نَقَرَاتٍ ذَكَرَهَا قَوْلِي بِهَا بَعْضُهَا مُتَّصِلَةٌ وَبَعْضُهَا مُنْفَصِلَةٌ
 وَكَثَرَتْ أَصْنَافُ الْمُنْفَصَلَاتِ وَمَرَّتْ لَهُ فِي خِلَالِ ذَلِكَ مِذَا
 الَّتِي حَكَمْنَا بِهَا عَنْ إِسْحَاقَ فَمِمَّا بِهَا بِأَسْمَاءِ الَّتِي سَمَّاهَا بِإِسْحَاقَ

وذكر أن أهل زمانه يُسمونها بها ثم ذكر أنها فقط هي المستعملة
 عند أهل زمانه دون باقي الأصناف التي ذكرها وتلك
 الأصناف الأخر التي ذكرها فجعلها داخله في طويات
 الالتفات التي ذكرناها فبعضها بجد دوراً واحداً قد طوى
 بعض نقراته وكد بعضها بمجموع دورين قد طوى بعض نقراته
 فجعلت مُتَشَاكِلَةً أو مُخَالِفَةً وأوهم فيها أنها انقلبت
 من غير التسعة التي يستعملها العرب وإنما كانت
 في القديم عند اليونانيين وأهل زماننا ليس يعملونها
 وأنت إذا تفقدت جل ما كتبه لم تجد شيئاً خارجاً عما سماه
 من أصناف الأيقاعات المستعملة وإذا تأملت في
 اللجان العربية وفي الأشعار العربية وجدتها كلها فيها
 مسموعة منداولة بين ملحين العرب وقد ذكر الكندي
 أنها غير مستعملة عند أهل زماننا وإن المستعمل عندهم
 هي التي ذكرها اسحق وأنت تعلم أن اسحق قد اخطأ في بعضها
 بالكلية وما أصاب فيه فأنما ذكر فيه صنفاً واحداً فقط
 فمن ذلك تبين أن يعقوب الكندي لم يتكلم بما تكلم
 به عن بصيره نفسه بالأيقاعات وإنما تبع اسحق وقلده من

غير ان بحث عما قاله الشيخ ومن غير ان بحثه في الالجان
 فظن انه لا رمل ولا ثقل اول ولا ثاني ثقل ولا خفيف لشي
 من هذه غير الذي قاله الشيخ وبين ايضا انه لم يتأمل ما سواه
 في شيء من الجان العرب ولا في اشعارهم فيقول فيها بصيرة نفسه
 بل هي مستعملة اولاً وانما ظن انها غير مستعملة عندهم
 اذ لم يجد الشيخ ذكرها في كتابه واحسب بما قوى ظنه في هذه
 الاشياء ايضا ما كتبه منصور بن طلحة الطاهري
 في كتابه الذي سماه كتاب الموشح فان مصوره هذا كان
 لخراسان في ايام الكندي والكندي اذ ذاك ببغداد وقد
 عمل منصور كتابه هذا وانفذ الى بغداد والى الكندي خصة
 على ما بلغني لتعقب ما كتبه منصور في كتابه فان منصوراً
 هذا تبع في الايقاعات الشيخ من غير ان يزيد علماً أصلاً وقد
 كان منصور هذا متراض السمع على ما يقولون فوثق به الكندي
 ولو تأمل الالجان نفسه فضل تأمل لوجد حل تلك التي ذكر
 انها معطلة مستعملة في الالجان العربية وكثيراً من الحفيفة
 التي ذكر انها معطلة مستعملة في اشعارهم وانهم تعلمون
 انه لم يحدث بعد الكندي لمن عرى استعماله ايقاع

آخر خارج عن الايقاعات التي بوحد الان في الجان القديمة
 التي كانت في زمان الكنتي بل كانت الايمان القوية المفتة
 الايقاعات في زمانه اكثر منها في زماننا هذا للأسباب
 التي تعرفونها وكذلك كانت التي ذكرنا ما نحن موجوده كلها
 في ذلك الزمان وفي زمان آخر غير ان اسحق كان معذوراً
 لانه ليس بصاحب منطق ولا تفلسف ولا مقنن اثر
 الفلاسفة ولا قصد ان يخونهم ولا كان يمع من مذاهبهم
 في الموسيقى شيئاً وانما كان انساناً جسد نفسه في ان يلقط
 ما خيل اليه في النغم والايقاعات التي كان درلجداً باسعمالها
 وسماعها وكان الذي وقع في نفسه في النغم والايقاعات
 هو المقدار الذي اثبتته وعلى انه اصابه في كل ما كتبه
 وفيما احط اعفيه لم يعلني اكثره من الصواب ذلك
 البعد كله بل بعد ايسيراً وهو مشكور على ما كتبه من ذلك
 وبعد كل ما كتبه من ذلك راياله منسوبة اليه بعلم منه
 الصواب وجعله شاهداً لما اوجبه البرهان العالي
 ولجعل ما الزينة من الاقوال مستندة اليه واصلح عليه السلام
 الموضوع الذي احببه وليس ينبغي ان جعل ما كتبه الكندي

رَأْيًا إِذْ كَانَ تَبَعٌ فِي جَمِيعِ ذَلِكَ رَأْيَ غَيْرٍ مِنْ غَيْرِ أَنْ يَكُونَ فِيهِ
 بَصِيرَةٌ نَفْسُهُ أَصْلًا وَلَا يَوَجِّهُ مِنَ الْعَبْوَةِ إِذَا كَانَ ذَكَرْتِي
 بَعْضُهَا أَنَّهَا مُسْتَعْمَلَةٌ عِنْدَ مَلِكِ رِمَانِيَا فِي الْأَلْحَانِ لَيْسَتْ
 هِيَ مُسْتَعْمَلَةٌ أَصْلًا لَا فِي رِمَانِيَا وَلَا فِي غَيْرِ رِمَانِيَا وَلَا وَحْدَهَا
 وَلَا مُرْتَبَةً إِلَى غَيْرِهَا وَمَا لَيْتِي ذَكَرْتُ أَنَّ اسْمِي غَلَطَ فِيهَا بِالْكَلِمَةِ
 وَهِيَ الْخَفِيفُ وَالْمُزَجَّجُ وَتَبَعَ فِيهَا الْكِنْدِيُّ اسْمِي وَذَكَرْتِي بَعْضُهَا
 أَنَّهَا غَيْرُ مُسْتَعْمَلَةٍ عِنْدَ مَلِكِ رِمَانِيَا وَحُطِّهَا مُسْتَعْمَلَةٌ
 عِنْدَهُمْ وَأَنْتَ إِذَا كَانَ لَكَ فُرَاحٌ فَأَتَمِّلْ فِي كِتَابِ
 الْكِنْدِيِّ الْمَشْجَرِ مِنْ ذَلِكَ فَإِنَّكَ سَتَجِدُ الْأَمْرَ فِيهِ عَلَى مَا
 قُلْتُ لَكَ

تَمَّ كِتَابُ ————— الْأَنْفَاعِ
 لِلْعَلَمِ الشَّامِيِّ الْفَيْلَسُوفِ الْأَفْضَلِ
 ابْنِ نَصْرِ مُحَمَّدِ بْنِ مُحَمَّدِ بْنِ طُخَانَ الْفَارَاقِيِّ

فِي الْمَدِينَةِ الْمَكِّيَّةِ
 فِي رَجَبِ الْخَمِيسِ
 سَنَةِ ١٠١٦

كِتَابُ الْإِسْأَةِ الْإِكْبَارِ

