

PAPER DETAILS

TITLE: İKÂ VE USÛL KAVRAMLARI BAĞLAMINDA TÜRK MÛSİKİSİNİN MANTIKSAL YAPISININ
TARİHSEL DÖNÜŞÜMÜ ÜZERİNE BAZI DÜŞÜNCELER

AUTHORS: Erdogan ATES,Hülya ALTUNYA

PAGES: 143-166

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2388814>

İKÂ VE USÛL KAVRAMLARI BAĞLAMINDA TÜRK MÛSİKİSİNİN MANTIKSAL YAPISININ TARİHSEL DÖNÜŞÜMÜ ÜZERİNE BAZI DÜŞÜNCELER

Erdoğan ATEŞ*
Hülya ALTUNYA*

ÖZ

Ölçülü ses ve ritim kalıplarından oluşan müziğin yapısıyla doğru düşüncenin ölçütü olan mantık arasında çeşitli açılardan benzerlikler bulunmaktadır. Müziğin ritmik kalıplarını belirleyen usûl, hem eserin uyumlu ve estetik bir yapıda ortaya çıkmasını hem de dinleyeninde eserin aynı yapıda işitilmesini sağlar. Mantık kuralları ise doğru akıl yürütmeleri yapılmasını ve bilginin nesnel bir şekilde elde edilmesine imkan verir. Mantıksal düşünmenin şeylere dair evrensel ve zorunlu kavramsallaştırmalara ve bunların bir araya getirilmesiyle oluşan yargılara nesnellik kazandırdığı kabul edilir. Türk müzikisindeki usûllerle, mantıksal düşünmede olduğu gibi, nağmeler ve melodiler belirli kalıplar halinde devreden uyumlu seslere dönüştürülür. Bu çalışmada mantıksal ölçüt olarak Türk müzikisindeki usûllerin esere objektif bir yapı kazandırmasının ve dinleyicide objektif müzikal yargıları oluşturmalarının imkanı araştırılacaktır.

Anahtar Sözcükler: İkâ, Usûl, Mantık, Türk Müzikisi, Ritim.

SOME THOUGHTS ON THE HISTORICAL TRANSFORMATION OF THE LOGICAL STRUCTURE OF TURKISH MUSIC IN THE CONTEXT OF THE CONCEPTIONS OF IQÂ AND USÛL

ABSTRACT

There are similarities in various aspects between the structure of music, which consists of measured sound and rhythm patterns, and logic, which is the criterion of right thought. The usûl, which determines the rhythmic patterns of the music, ensures that the work appears in a harmonious and aesthetic structure and that the listener can hear the work in the same structure. The rules of logic, on the other hand, allow correct reasoning and obtaining information objectively. It is accepted that logical thinking gives objectivity to the universal and necessary conceptualizations of things and the judgments formed by their combination.

With the usûls (rhythm patterns) in Turkish music, as in logical thinking, tunes and melodies are transformed into harmonious sounds that are transferred within certain patterns. This study will search for the central question of how usûls, as a logical criterion, provide the possibility of giving an objective structure to the work and creating objective musical judgments in the listener.

Keywords: Iqâ, Usûl, Logic, Turkish Music, Rhythm.

* Öğ.Gör., SDÜ İlahiyat Fakültesi, Isparta / Türkiye, E-posta: erdoganates@sdu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4914-3849

* Prof.Dr., SDÜ İlahiyat Fakültesi, Isparta / Türkiye, E-posta: hulyaaltunya@sdu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2115-5207

Makalenin geliş tarihi: 21.04.2022
Makalenin kabul tarihi: 14.10.2022

Submission Date: 21 April 2022
Approval Date: 14 October 2022

Duygu ve düşüncenin nağmeli ve belirli ritim kalıplarına bağlı kalınmak suretiyle ölçülü olarak sözlü veya sözsüz ifadesi olan müzik, mahiyeti ve ortaya çıkışı itibarıyla şiirsel dil ve düşünceye yakın olmakla birlikte mantıksal düşünce ve dile uzak görünmektedir. Zira mantıksal düşünmeyi kendine konu edinen ve aynı zamanda doğru düşünmenin ölçütü olan mantık biliminde doğru düşünebilmek için şeylerin, zihinde soyutlama yapılarak kavramsallaştırılması ve bunlarla yapılan çıkarımların doğru biçimde oluşturulması amaçlanmaktadır. Bu haliyle mantıksal düşünmede şeylere dair evrensel, nesnel ve zorunlu kavramlarla, yine herkesin üzerinde uzlaşacağı nesnel yargılara ulaşılmaya çalışılır. Buna karşın müzikal dil ve düşüncede, güfte ve beste sahip/lerinin duygularından başlamak üzere eserin icrasına ve yine eserin karşılık bulduğu yani varlığa geldiği dinleyenine kadar tüm süreçlerde öznel bir yapıdan söz edilebilir. İşte ortaya çıkışından başlamak üzere icra edilmesi ve dinleyenine ulaşmasına kadar pek çok hususta müzik ve mantığın birbirinden ayrı birer bilim ve sanat olduğu düşünülebilir. Ancak her ikisinin de bulunduğu ortak bir kavram olarak “ölçü/t”, duygu ve düşüncelerin belirli kalıplarla doğru biçimde ifade edilmesi esas alındığından müzikal yargı bakımından müzik ve mantığı birbirine yaklaştırır.

Bu çalışmada Türk mûsikisinde eserin ritmik yapısını ve kalıplarını gösteren îkâ’ların/usûllerin, aslında nağmelerin doğru bir şekilde icra edilebilmesi için mantıksal bir yapı oluşturması üzerinde düşünülecek ve bununla ilgili soru/nlar tartışılacaktır. Açıkçası eserin omurgasını kuran usûllerin, mantıksal düşünmede olduğu gibi, nağmeleri belirli kalıplar içinde müzikal yargılar olarak icra ederken mümkün olduğunca eserin nesnel bir biçimde ortaya konulmasını ve dinleyenlerin de aynı şekilde eseri içtirmelerini sağlayan objektif bir yapının oluşturulma imkanı araştırılacaktır. Başka bir ifadeyle Türk mûsikisinde kullanılan usûllerin adeta mantıksal bir yapı görevi ifa edip etmediği sorgulanacaktır. Bununla birlikte mûsikideki nağmelerin mantıksal yapısı gibi görünen ölçülü ritim kalıplarının, duygu ve düşünceleri sınırlandırıp objektif bir dil ve duygu oluşturmasının imkan/sızlığı incelenecektir. Kısacası müziğin mantıksal düşünmeyle ilişkisi, ölçü, îkâ ve usûl kavramları bağlamında tartışılacaktır.

Giriş: Antik Yunan’da ve İslâm Düşüncesinde Müziğin Tanımı ve Mahiyeti

Müziğin mantıksal yapısını *ölçü* kavramı bağlamında tartışabilmek için öncelikle müzik sanatının mahiyetini bu kavramla ilişkili olarak tanımlayabiliriz. Müzik kelimesinin türetildiği Yunanca *mousiké*’nin mitolojide Musa (Muses)’ların sanatı, perilerin konuştuğu dil gibi anlamları bulunurken

etimolojik olarak zihne koymak (put in mind) ve zihne yerleştirmek (have in mind) vb. anlamları vardır.¹ Aynı zamanda müzik terimiyle ilişkili olarak kullanılan *meter* Antik Yunanca'da *ölçü* anlamındaki *metron* kelimesinden türetilir ve bu kelime, *şirde ritimli söz söyleme* anlamındadır. *Meter* gündelik dilden ayrı olarak sözsel sanatlarda (şiiir, müzik vb.) dili ölçülü kullanmak anlamına gelir. Yine Antik Yunanca'da sanat (art) ve yetenek (craft) anlamındaki dişil isim olan *tekhne* kelimesi de, dişil sıfat olan *mousike* ve *meter*'le ilişkilidir.² Müzik kelimesinin mitik geçmişine referansla denilebilir ki; şiirsel sözde, müzikal nağmelerde ve dansçının hareketlerinde estetik ve ölçülü yapı, tanrısal varlıklar olan ilhâm perileri tarafından sanatçılara ilham edilir. Öte yandan bellek tanrıçasının ilhâm perilerinin annesi olarak kabul edilmesi, iştmeğe dayalı her tür sanatta hafızanın yeri ve önemini ima eder. Böylece Antik Yunan'ın mitik söyleminde müziğin tanrısal bir ilhamla ortaya çıktığına inanılmasıyla birlikte müziğin asıl mahiyetinin ve müzikal dilin belli *ölçü* kalıplarıyla ilişkilendirildiğini söyleyebiliriz.

Antik Yunan'da mitostan logosa geçişte müziğin mahiyetine delalet eden esas kavram *ölçülülük*'tür. Öyle ki müziğin ölçülü ve harmonik yapısını sayısal değerlerle ilk defa ilişkilendiren Pythagoras (ö. MÖ. 495), sazın tellerindeki ses aralıklarını ve üflemeli bir enstrümanın boyuyla sesi arasındaki matematiksel ölçüyü keşfeder.³ Daha sonra Platon (ö. MÖ. 348) tanrısal güç tarafından kendisine yaratma yeteneği verilen sanatçının zihninde ve dilinde müziğin, ölçülü ve harmonik yapıda meydana getirildiğini açıklar.⁴ *Ölçülü, uyumlu ve*

¹ Antik Yunan mitolojisinde Zeus ile Mnemosyne (bellek)'nin kızlarına *Musa'lar* adı verilir ve bunlar ozanlara ilham veren edebiyat, müzik ve dansın tanrıçalarıdır. Bu ilham perileri daha sonraları bütün zihinsel etkinliklerin tanrıçaları olarak kabul edildiler. M. C. Howatson, *Oxford Antikçağ Sözlüğü*, çev. Faruk Ersöz, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2013, 628; Francis E. Peters, *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, çev. Hakkı Hünler, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2004, 225. Aslında bu kelime Hesiodos (M.Ö. 8. yüzyıl)'un *İşler ve Günler*'inde tanrıların tanrısı Zeus'un ve belleği sembolize eden titan tanrıça Mnemosyne'nin müzik, şiir ve dansı esinleyen ilham perisi kızları için ad olarak kullanılır. Bu tanrıçalar gerçeği ilham ettikleri gibi gerçeğe benzeyen yalan sözleri de şairlere, müzisyenlere, dansçılara esinlerler. Yeryüzündeki ozanlar ve çalgıcılar bu tanrıçalardan ve Apollon'dan gelir. Hesiodos, *İşler ve Günler*, çev. Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu, VII. Basım, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2020, 3-6.

² Gregory Nagy, *Language and Meter*, A Companion to the Ancient Greek içinde, ed. Egbert J. Bakker, UK: Wiley-Blackwell, 2010, 370.

³ Walther Kranz, *Antik Felsefe*, çev. Suad Y. Baydur, İstanbul: Sosyal Yayınları, 1984, 42; Diogenes Laertios, *Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri*, çev. Candan Şentuna, İstanbul: YKY, 2003, 386.

⁴ Platon sanat eserlerinde yok'luktan var'lığa geçişi yaratıcı/meydana getirici eylem (poiesis) olarak adlandırır. Şiiir ve müzik gibi yeteneğe ve yaratıcılığa bağlı sanatlar, yaratıcı eylemle ortaya çıkar. Bunun için tanrısal (divine) bir güç tarafından sanatçıya (poietes), melodi ve ritim ilhâm edilir/verilir. Plato, *Symposium*, Comple Works, I, ed. John M. Cooper, Cambridge: Hackett Publishing Company, 1997, 205 c-d, 488; Plato, *Sophist*,

ritimli sözlerden ibaret olan müziğe, bu özsel özellikleri nedeniyle gençlerin temel eğitiminde zorunlulukla yer verilir. Çünkü müzik ölçülü, ritmik ve harmonik yapısıyla gençlerin dengeli bir ruh hali oluşturmasını, kendini yüceltmesini ve özünü güzelleştirmesini sağlar. Daha açık bir ifadeyle Platon'a göre söz (words), harmonik makam (harmonic mode) ve ritimden (rhythm) oluşan müzik eserleri, cesurca olduğu kadar ölçülü bir hayat tarzı kazandırır. Bunun için çok çeşitli ritimler yerine duyguları ifade etmek üzere az sayıdaki belirli, ölçülü (meter) söz ve ses kalıpları tercih edilmelidir. Zaten eserin mükemmel olarak icra edilmesi ve dinleyende haz oluşturması, ritmin iyi veya kötü olup olmamasına bağlıdır.⁵ Dolayısıyla tanrısal ilhamla ortaya çıkan müzikal dil ve düşünce, biçimsel yapısını müzisyenlerin belirlediği ölçülü, uyumlu ses ve ritim kalıplarıyla varlığa gelir ve bu şekilde en doğru duygu ve düşünce dinleyenine iletilir.

Mantık biliminin inşa edicisi ve sistemleştiricisi Aristoteles⁶ (ö. MÖ. 322)'e göre müzik, zihinsel ve ahlâkî çeşitli yetkinlikleri kazandırması nedeniyle gençlerin temel eğitiminde yer alması gerekir. Burada müziğin verdiği *kendine has zevk* olmakla birlikte Aristoteles'i asıl ilgilendiren husus, onun karakter ve *zihin* üzerindeki etkisidir. Pek çok insanın dinlediği müziğin melodi ve ritminden haz alarak erdemli olma, *doğru zevk* alma ve *doğru şeyleri beğenme* gibi hasletler elde ettikleri açıktır. Yani müzik *zihinde* çeşitli yetkinlikler oluşturma gücüne sahiptir. Buna göre müziğin ana unsurlarından biri olan *ritmin* yani müziğin ölçülü dilinin zihin ve ruha kazandırdığı ölçülülük zevkten daha fazla öne çıkar.⁷ Bu bağlamda bilimsel bilginin üretimi için doğru kavramlarla nesnel ve doğru yargılara ve çıkarımlara ulaştıran mantık bilimiyle, doğru ses ve ritimlerle doğru müzikal yargılara ulaştıran müzik arasında bir ilişkinin bulunduğu söylenebilir. Şu halde mantık ve müziğin ölçülü yapısının araçsallaştırılmasının arka planında, müziğin biçimsel dilinin öğrenilmesiyle doğru ve yanlış olan ses ve ritimleri *ayırt etme gücünü* kazandırması ve bunun mantıksal düşünme yetisinin gelişimine ve kullanımına katkı sağlaması bulunmaktadır.

Comple Works, I, ed. John M. Cooper, Cambridge: Hackett Publishing Company, 1997, 265b, 289.

⁵ Plato, *Republic*, Comple Works, II, ed. John M. Cooper, Cambridge: Hackett Publishing Company, 1997, 398c-402b, 1035-1039.

⁶ Mantık terimi hakkında geniş bilgi için bkz. İbrahim Emiroğlu-Hülya Altunya, *Örnekleriyle Mantık Sözlüğü*, İstanbul: Litera Yayıncılık, 2018, 32-34.

⁷ Aristotle, *Politics*, The Basic Works of Aristotle, ed. Richard McKeon, New York: The Modern Library, 2001, 1339a10-1340a, 1309-1311.

Şüphesiz Antik Yunan düşüncesinin mitik anlatılardan uzaklaşarak logosa yani mantıksal düşünmeye geçişinde filozofların etkisi ve katkısıyla müziğin mitik kökenine referansın terkedilerek mantıksal düşünme biçimiyle yakınlaşması arasındaki irtibat açıktır. Bilimlerin universal hale geldiği Ortaçağ'da ise müziğin mahiyetinin *hazla* birlikte özellikle ölçülü ses ve ritimlerin uyumu olarak belirlenmesi, onun, bir bilim ve sanat olarak matematik bilimler arasına yerleştirilmesinin yolunu açar. Ortaçağ Skolastik felsefesinin önde gelenlerinden Boethius (480-524) ve Cassiodorus (490-580) gibi filozof ve mantıkçılar, bilim ve sanatları sayı ve oran bilgisini esas alarak *quadrium* yani *dört özgür sanat* ismiyle sistemleştirdiklerinde müzik, aritmetik, geometri ve astronomiyle birlikte matematik bilimler içerisinde yer alır.⁸ Buna ilave olarak müzik teorik yönüyle *bilim* ve pratik yönüyle *sanat* olarak kuramsallaştırılarak temel eğitim bilimlerinden sayılır.

Antik Yunan'ın bilim ve felsefe anlayışını devam ettirmekle birlikte bunu geliştiren ve özgün bir yapı kazandıran İslâm ilim geleneği, -Skolastik dönemde olduğu gibi- bilimlerin sınıflandırılmasında müziği, matematik bilimler arasına yerleştirir. Zira ölçmeyi konu edinen matematik bilimlerden biri olarak müzik bilimi, seslerin ve ritimlerin ölçü ve oran bilgisini konu edinir. Daha açık bir ifadeyle *nağmelerin* belirli bir düzen ve ölçüye göre biraraya getirilerek *melodilerin* ve yine *melodilerin* düzenli ve ölçülü bir şekilde bestelenmesiyle *müzikal eserin* oluşturulması, müziğin mahiyetinin matematiksel ve mantıksal bir düzende düşünülmesine neden olur. Bu durum zaten mantıkçı ve filozof olan İslâm müzik kuramcılarının, *ölçülülük* esasına bağlı kalarak bu bilimin matematiksel mahiyetini esas almaya ve onu *matematik bilim* olarak tanımlamaya yönlendirir. Müzikte notaların matematiksel değerlerinden başlayarak müzik aletlerinde teller arasındaki mesafeye, müzisyenin uygun ses tonunda eseri icra etmesinden ses dizilerinin zaman aralığına ve eserin ortaya çıkmasına kadar her aşamada müzik matematik ilişkisi kurulur.

İslâm ilim geleneğinde ilk müzik teorisyenlerinin aynı zamanda mantıkçı olması, mantık terimlerinin -cins, sâdik-kâzib, muttasıl, munfasıl, taakkûl, tahayyül vb.- bu disiplinde kullanılmasının yolunu açar. Sözgelimi ilk müslüman filozof Kindî (ö. 873), matematik ve geometriyle birlikte müzik teorilerine ilişkin eserlerinde mantıksal terimleri kullanır. Onun yaşadığı dönemin müzik etkinlikleri bakımından oldukça gelişmiş olması, kendisinin müzik teorilerini ele aldığı eserlerine katkı sağlar. Kindî Antik Yunan'da olduğu gibi ses kuramı, müzik eserinin ortaya çıkışıyla ilgili meseleler, müzik biliminin terimlerinin Arapça

⁸ Anton Dumitriu, *History of Logic*, I, Tunbridge Wells, Kent: Abacus Press, 1977, 306, 319.

karşılıklarının bulunması ve bunların tanımlanması üzerine çalışır.⁹ Ayrıca filozofumuz matematik bilimlerden aritmetik, geometri, astronomiden sonra ölçülü ve âhenkli sesleri biraraya getiren anlamında *ilmü't-te'lif* dediği müziği sayar. Çünkü bu ilimlerin her birinde te'lif yani parçalar uygun şekilde birleştirilse de bunun en açık örneği seslerin birleştirildiği/uyumlu hale getirildiği müziktir. Ona göre müziğin de içinde bulunduğu matematik bilimlerden yoksun olanlar nicelik, nitelik ve cevher bilgisinden yani mantıksal kategorilerden habersiz kalır ki bu da felsefi idrakten yoksun olmak anlamına gelir.¹⁰ Bununla birlikte estetik yönüyle müzikal yapı, mantıksal düşünmeye zorluk verebilir. Bu zorluğa rağmen Kindî, melodilerin nefiste varlığa geldiğinde nefsi şenlendirmesinden vazgeçmeksizin müziğin, matematiksel ve felsefi bir sanat oluşunu esas alır. Ona göre Pythagoras ve Platon'da olduğu gibi müzik, sesler, sayılar ve gök cisimleri arasındaki ilişkiden kaynaklansa bile yine de müzik, nefsi etkileyen bir sanat ve felsefi ve matematiksel bir bilimdir.¹¹ Şu halde diyebiliriz ki ilk müslüman müzik kuramcısı olarak Kindî, *ölçü ve sayı* kavramlarını esas alarak müzik nazariyatının felsefi, matematiksel ve mantıksal bir dille kurulmasının yolunu açar.

İslâm ilim geleneğinde mantığın kurucusu olduğu gibi müzik kuramı bakımından en kapsamlı çalışmaların sahibi Fârâbî (ö. 950) ise *Burhan* adlı mantık kitabında müziğe (ilmü te'lifi'l-luhûn) aritmetik, optik ve mekanikle birlikte aynı kategoride yer verir ve onu, soyut ilimler arasında sayar.¹² Müziğin hem ses hem de ritim bakımından sayısal nitelikte olması onu, matematik bilimler arasına dahil eder. Fârâbî'ye göre müzik belirli bir *ölçüyle sınırlanarak* düzenlenen nağmeler grubundan oluşan melodiler (elhân) demektir. Bu melodiler grubuna, belirli anlamlara delalet eden sözlerin tertip edilerek eklenmesiyle eser besteli olarak ortaya çıkar. Sözlü ve sözsüz müzik ayırımı yapan Fârâbî, sözsüz müziğin sözlü müziğe göre daha genel olduğu görüşündedir.¹³ Şu halde müzik kuramcısı Fârâbî'nin müzikal eseri, –özellikle enstrümantal müziği- nağmeli seslerin *ölçülü* bir şekilde ve *biçimsel* bir yapıya bağlı kalınarak oluşturulan melodiler olarak tanımlamasında mantıksal düşünmenin etkisi olduğu söylenebilir.

⁹ Ahmet Hakkı Turabi, "Ebû Ya'kûb b. İshâk el-Kindî'nin Müzik Risalelerinde Tespit Edilen Terimler", *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 25, no 2, (2003): 66-68.

¹⁰ Kindî, *Aristoteles'in Kitaplarının Sayısı Üzerine*, Felsefi Risaleler içinde, çev. Mehmet Kaya, İstanbul: Klasik Yayınları, 2002, 272.

¹¹ Ahmet Hakkı Turabi, "*Kindî Musiki İle Alakalı Cüzler Üzerine Bir Risale*", Kindî'nin Musiki Risaleleri içinde, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1996, 170.

¹² Fârâbî, *Burhan*, çev. Ömer Türker, İstanbul: Klasik Yayınları, 2012, 46.

¹³ Fârâbî, *Kitâbu'l-Mûsîka'l-Kebîr*, tahkik ve şerh: Ğattas Abdülmelik Hasebe, Kahire: Dâru'l-Kâtibi'l-Arabî, tsz., 47.

Müzikal eserlerin hangi yetiyle oluşturulduğunu sorgulamak Fârâbî'ye göre, müzik kuramı açısından gereksiz bir araştırmadır. Zira melodiler, his (duyumlama) veya aynıyla tahayyül ya da akılla elde edilir.¹⁴ Melodilerin Antik Yunan'da olduğu gibi Musa'lara veya insanın yetilerine nispet edilmesi mitik yahut epistemik bir incelemeyi gerektirir. Aslında varolan her şey için böyle bir köken soruşturması yapılabildiğine göre müziğin biçimsel, tatbikî ve estetik tarafına yönelmek daha verimli bir araştırma olur. Bu nedenle Fârâbî, müziğin – felsefede olduğu gibi- teorik/nazarî ve pratik/amelî tarafını inceler. Ona göre hissedilerek belirli kalıplarla ifade edilen melodilerin varolan ve nefiste *doğru* tahayyüllerle bilfiil sözlü olarak ortaya çıkan müzikal icralara *amelî musiki* sanatı adı verilir.¹⁵ Bu tanımlamaya göre müziğin pratik yönü, melodilerin *belirli kalıplarla* icra edilmesi neticesinde dinleyende *bu kalıpların doğru tahayyüllerle* işitilip anlaşılmasıyla ilişkilendirilir. Kısacası müziğin ölçülü ve biçimsel dili, icracı ve dinleyicide aynı tahayyüllerle varlığa gelmelidir.

İşte ölçülü ve biçimsel müzikal icranın ortaya çıkması Fârâbî'ye göre, mûsiki ilminin nağme türlerini, bunların neden, niçin ve nasıl meydana geldiğini ve daha etkili olarak icra edilmesi için hangi şartlara ihtiyaç duyulduğunun araştırılması, bu sanatı fizik, matematik, felsefe ve mantık bilimleri ile ilişkili hale getirir. Açıkçası insan sesiyle icra edilen sözlü müzikte gırtlak, küçük dil, burun gibi organlarda ses ortaya çıktığından bunlar, tabîî müzik âletleridir ve ud, tanbur gibi enstrümanlar ise sun'î müzik âletleridir. Pratik müzik olarak adlandırılan bilfiil icra, müziğin ortaya çıktığı yer bakımından fiziksel, seslerin oranları bakımından matematiksel bir etkinliktir. Burada Fârâbî ses ve usûlleri matematiksel ölçülerine göre çeşitli şekillerde sınıflandırır. Müziğin nefse hoş gelmesi ise onun estetik yargı tarafını oluşturur. Müzikle ilgili meselelerin akla dayalı olarak açıklanması da teorik yönüdür. Daha açık bir ifadeyle teorik müzikte, nağmelerin tabîî ve sun'î müzik âletlerinde ortaya çıkıp işitilmesiyle ilgili aklî hususlar ele alınır. Bununla birlikte müziğin ölçülü ve düzenli olarak icra edilmesini sağlayan îkâ'lar, bunların ölçüleri, sayıları, çeşitleri, nağmelerde birbirleriyle ilişkilendirilmesi, güftenin vezinlerine uygun nağmeli hale getirilmesi, melodi gruplarının birleştirilmesi, düzenlenmesi, duyguları ifade edecek şekilde bestenin oluşturulması dahil pek çok meselede mantıksal burhânî kanıtlamalara başvurulur.¹⁶ Şu halde Fârâbî'ye göre teorik müzik ve burada özellikle ritim yani îkâ'lar, eserin mantıksal yapısını oluşturduğundan burhânî kanıtlamalarla açıklanır.

¹⁴ Fârâbî, *Kitâbu'l-Mûsika'l-Kebîr*, 48.

¹⁵ Fârâbî, *Kitâbu'l-Mûsika'l-Kebîr*, 51.

¹⁶ Fârâbî, *İlimlerin Sayımı*, çev. Ahmet Arslan, Ankara: Vadi Yayınları, 1999, 78-80; Fârâbî, *Kitâbu'l-Mûsika'l-Kebîr*, 49-51.

Müziği kendisinden önceki mantıkçılar gibi matematik bilimler arasında sayan bir başka filozof ve mantıkçı İbn Sina bu bilimi, matematik ve aritmetik kurallarıyla ayrıntılı olarak ele almak yerine onun zatî yönünü, metodunu ve temel ilkelerini konu edinir. Çünkü matematikle ilgili meseleler, bu bilim içerisinde kavranılmalı ve yine müzikle ilişkilendirilen gök cisimleri ve insanın huylarıyla ilgili meseleler, müzik biliminin konuları arasından çıkartılmalıdır. Ona göre müzikal ses aralıklarıyla gök cisimlerinin hareketleri arasında ilişki olduğunu iddia ederek bunun müzik bilimi içerisinde ele alınması geçmişteki felsefecilerin işidir. Bunu devam ettirenler ise felsefî idrake sahip olmayanlardır. Müzikle ilgili meselelerde bu tür bilgiler yerine *en üstün ve mükemmel olma* niteliği aranmalıdır. Çünkü müziğin amacı psikolojik haz yani nefsanî lezzet vermektir. Amaç nefsanî lezzet olunca yeterli, doğru bir sınır belirlemek yerine en mükemmel ve en üstün olana ulaşılmalıdır.¹⁷ Bu nedenle matematik ve fizik bilimleri yerine notaların uyumluluğuna dikkat edilerek kulağa hoş gelen nağmelerin elde edilmesinin yolları aranmalıdır. Şu halde müzik, *“Birbirleriyle uyumlu olup olmadıkları yönünden sesleri ve bu sesler arasına giren zaman sürelerini, bir melodinin nasıl kompoze edildiğinin bilinmesi amacıyla araştıran matematiksel bir ilimdir.”*¹⁸ olarak tanımlanır. Ayrıca bu bilimin ses ve ritmi konu edinmesi bakımından fizik, matematik ve geometriyle ilişkisi vardır. Seslerin aralarına giren zaman sürelerinin bilimine *îkâ’* ve doğrudan seslerin (notaların) hallerinin incelenmesine *te’lîf* ilmi denilir.¹⁹ Dolayısıyla İbn Sina’ya göre mûsiki ilmi, ne gök cisimlerinin hareketleriyle ilişkilendirilebilir ne de mahiyeti bakımından hem ses hem de usûl açısından matematikle irtibatı bulunsa da bunlar üzerinde tafsilatlı durmayı gerektirir.

İslâm müzik geleneğinde bilim ve sanat olması bakımından mûsikiyle ilgilenen İhvân-ı Safâ ise bu sanatı bilimsel bilgiye sahip olarak gezegenlerin bilgisini de araştıran filozofların ortaya koyduğu ve diğer insanların ise mûsikiyi kendilerinden öğrendikleri görüşündedirler.²⁰ İhvân-ı Safâ risalelerinde geniş biçimde müziğin nefsi etkilemesi üzerinde durulurken batınî bir yaklaşımla gezegenlerin hareketiyle matematiksel sayıların ve oranların makamlarla irtibatı ve bunun nefis üzerindeki olumlu etkisi araştırılır. Onların risalelerinde aktarıldığına göre müzik icra edilen bir davette filozoflar, müziği, mantıksal düşünme ve konuşmayla kıyasladıklarında ikincisinin duyguları ifade etmede aciz kaldığını iddia ederler. Çünkü müzik vezinli bir melodiyle seslendirildiğinden nefis bu icrayı işittiğinde müzikten hoşlanır ve mutlu olur.

¹⁷ İbn Sina, *Mûsiki*, çev. Ahmet Hakkı Turabi, İstanbul: Litera Yayıncılık, 2013, 17.

¹⁸ İbn Sina, *Mûsiki*, 6.

¹⁹ İbn Sina, *Mûsiki*, 6.

²⁰ *İhvân-ı Safâ Risâleleri*, çev. Komisyon, 1, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012, 132-133.

Bu nedenle müziğin mantıksal düşünme ve konuşmaya üstünlüğü vardır.²¹ Bu durumda İhvân-ı Safâ'ya göre müzik felsefî, matematiksel, felekî mahiyetiyle insan üzerinde etkili bir sanattır. Bu anlamda müzikal icrada, ses ve ritmin ölçülü ve düzenli bir bütünlükte olması kendisine mantıksal bir yapı kazandırır.

Klasik Türk Mûsikisinin Biçimsel Dili: İkâ' ve Usûl

Jean-Jacques Rousseau (ö. 1778)'nın Antik Yunan'ın coğrafyacısı Strabon (ö. MS. 24)'a atıfla ifade ettiği üzere insanlığın başlangıcında şarkı söylemekle konuşmak aynı şey olup daha sonra birbirlerinden ayrılmışlar ise insanların doğal olarak nağmeli ve ritimli bir konuşmaya sahip oldukları farzedilebilir. Aklî çıkarımlarla düşünmeye başlamadan önce duygular hâkim olduğundan dînî metinlerden hukuk metinlerine kadar her tür metin dizeler halinde şiirsel bir dille ifade edilmiş ise bunun, müzikal bir konuşma dili olduğu anlamına gelebilir. Ona göre insanoğlu akıl yürüterek konuşmaya başladıktan sonra müzikte fiziksel ve matematiksel hesaplamalar yaparak harmoninin peşine düştüğünde melodi, geri planda kalır ve müzik sanatsal değerini kaybeder.²² Açıkçası J.J. Rousseau bir taraftan müziğin *ölçülü* olarak icra edilmesinin onu özgün biçimde duyguların dili olmaktan çıkardığını diğer taraftan harmonik bir mahiyete sahip müziğin aklileştirildiğinde sanat değerini kaybettiğini ima etmektedir. Aslında ilk insanların âhenli sesler ve dansla iletişim kurması, *ritmin* müzikal icralardan önce var olduğunun göstergesidir. Şayet Türk müziğini dikkate alacak olursak müslüman olmadan önce Türklerin dinsel hayatında önemli bir konumu olan ozan, kam ve bahşi gibi isimler verilen din adamlarının ritmik dansları ve müzikal sözleriyle insanlar üzerinde dînî bir etki bıraktıkları açıktır.²³ Türklerin şaman oldukları dönemlerde ritimle yani belli kalıpsal ölçülerle ifade edilen biçimsel müzikal icraların bilinmesi ve yapılması, besteli sözlü eserlerden önce ritmik yapıdaki biçimsel usûlün var olduğu anlamına gelebilir.

²¹ *İhvân-ı Safâ Risâleleri*, 1, 156-157.

²² Jean-Jacques Rousseau, *Melodi ve Müziksel Taklit İle İlişki İçinde Dillerin Kökeni Üstüne Deneme*, çev. Ömer Albayrak, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2007, 57-58. Rousseau felsefe ve mantığın müzik üzerindeki etkisini şöyle ifade eder: "Felsefî inceleme ve mantığın ilerlemesi dilbilgisini yetkinleştirerek, dili daha önce son derece şarkılı hale getirmiş olan o canlı ve güçlü duygulanımlı tondan yoksun bıraktı... Yunanistan sofistler ve filozoflarla doldukça orada artık ne ünlü şairler ne de müzisyenler yaşar oldu. İkna sanatı geliştirildikçe duygulandırma sanatı kaybedildi. Homeros'u ve Euripides'i kıskanan Platon'un kendisi, birini kötülerken öbürü kadar olamadı." Rousseau, *Melodi ve Müziksel Taklit ile İlişki İçinde Dillerin Kökeni Üstüne Deneme*, 81-82.

²³ İsmail Hakkı Özkan, *Türk Mûsikisi Nazariyatı, Usûlleri ve Kudüm Velveleleri*, İstanbul: Ötüken Yayınları, 1990, 17.

Bu noktada Türk müziğinin mahiyetini belirleyen iki kavramdan biri olan usûlün –diğeri, makamdır- anlamını ve işleyişini incelemeden önce îkâ kavramı üzerinde duracağız. Zira usûl kavramının yaklaşık olarak 15. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlanmasından önce müzikte ölçü ve ritim anlamını ifade eden kavram, îkâ’dır. İkâ’nın ilk defa kullanımı ise Arap şiirine ölçü ve aruzu getiren Halil b. Ahmed (ö. 786)’e aittir. Onun *Kitâbu’l-İkâ* isminde bir eseri olduğu nakledilse de bu eser günümüze gelmemiştir. Halil b. Ahmed’in şiire uyguladığı îkâ’yı kuramsal olarak müziğe uygulayan ve bu konuda eser yazan ise Fârâbî’dir. Ancak İshak el-Mevsilî (ö. 850), Harezmi (ö. 847) ve Kindî, Fârâbî’den önce îkâ’ya dair görüş beyan edenlerdir. Kindî felsefî terimleri tanımladığı risalesinde îkâ’yı, sesin zaman bakımından uygun ve benzer aralıklara ayrılması işi olarak tanımlar.²⁴ Ayrıca o müzikle ilgili risalelerinde zaman ölçüleri birbirine eşit olan/olmayan, kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf vuruşlardan oluşan sekiz îkâ’dan söz eder. Bu îkâ’ları zamansal oranlar olarak ifade eden Kindî, Halil b. Ahmed’in bahsettiği aruz kalıplarıyla bestelenen şiir örnekleri verir.²⁵ Buna göre müziğin ritimsel yapısını oluşturan îkâ’nın Arap şiirindeki aruz kalıplarından esinlenerek oluşturulduğu söylenebilir.

Burada müzik teorisini olarak Fârâbî’nin hem geniş kapsamlı mûsiki kitabında hem de bu konuyla ilgili olarak daha sonra yazdığı iki risalesinde îkâ’ kuramını oldukça ayrıntılı olarak ele alması onun, müziğin biçimsel dilinin inşa edicisi olduğunu göstermektedir. Onun bu iki risalesinde ritmik nota sistemi mükemmel hale getirilir. İkâ’ yani ritim sisteminin temelleri sayılan genel formüller geliştirilerek ritimleri değiştiren, estetik olarak geliştiren ve sonsuz sayıda yeni çeşitler üretmeye imkan veren on altı ritim kalıbı oluşturulur. Ayrıca harf sistemiyle notaya alınan ritim örnekleriyle birlikte ritmik vuruşlar ve süslemeli vuruşlar düzenlenir. Müzik davulun zarına veya telli bir saza vurmakla, üflemeli bir sazdan çıkan havanın çarpmasıyla yahut şarkıcının boğazından çarpmayla çıkan sesle meydana getirilir yani müzik vurma/darb/nakle fiiliyle üretilir. Ancak vurma fiili kendi içinde zamanı olmadığından zamansızdır ve geçmiş ve geleceği biraraya getiren ân’da (şimdide) meydana gelir. Çünkü ritmik vuruşlar, ince bir cismin katı bir cisme vurması olarak tahayyül edildiğinden ân’da gerçekleşen zamansız fiillerdir. Öklid geometrisinde noktanın uzunluğunun, çizginin yüzeyinin, yüzeyin hacminin olmaması gibi vuruşlar da süresi olmadığından zamansızdır. Bununla birlikte bir noktanın diğerinden bir çizgiyle ayrılması, bir çizginin diğerinden yüzeyle ayrılması ve bir yüzeyin

²⁴ Kindî, *Tarifler Üzerine, Felsefî Risaleler* içinde, çev. Mahmut Kaya, İstanbul: Klasik Yayınları, 2002, 188.

²⁵ Ahmet Hakkı Turabi, *“el-Kindî’nin Mûsikî Risâleleri”*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1996, 78-81.

diğerinden hacimle ayrılması gibi bir vuruş diğerinden süreyle ayrılır. Burada *algılanabilen en kısa süreden* başlayarak süreler, ölçülendirilir. Fârâbî en kısa zamanı “te” sembolüyle, iki katı olan süreyi “tene” sembolüyle ve diğer süreleri de benzer şekilde sembolleştirir. Süre ve oranları adlandırıp tanımlayan Fârâbî, kendi döneminin ritmik kalıplarını kullanarak îkâ’ türlerini oluşturur. Onun ritimle ilgili bu iki risalesiyle Ortaçağ’da ritim türleri ve onların yazıyla ifade edilmesi hususundaki sorunlar çözülür.²⁶ Böylece mantıksal düşünme biçimindeki gibi biçimsel bir yapının müzikte de oluşturulmaya çalışıldığı söylenebilir.

Fârâbî îkâ’yı uzunlukları ve oranları bakımından iyi sınırlandırılmış süreler içinde notalar/nağmeli sesler arasındaki hareket olarak tanımlar.²⁷ Daha sonra o, îkâ’yı eşit aralıklarla birbirini takip eden zaman dilimlerinde, birbirlerinden belirli ölçülerle ayrılan vuruşların/nağmeli seslerin seyir ve hareketleri olarak açıklar.²⁸ İkâ’nın bir diğer tanımı ise şöyledir: İkâ’, mâkul ölçü ve nispetlerle sınırlandırılmış zaman dilimlerinde, aynı düzen içinde birbirlerini takip eden vuruşların hareketidir.²⁹ İkâ’ devirlerden oluşur ve bu devirler de zamanların sayılarıyla çeşitlenir. Ayrıca her devrin uzunluk ve kısalığının toplam zamanları da birbirinden farklı olabilir. Buna göre birbirini takip eden devirler ağır veya hafif zamanlı olabilir. Devirler makul ölçü ve nispetlerle sınırlandırılan zaman dilimlerinde ardı ardına gelen nağmeleri oluşturan müddetlerle tekrarlandığında en az bir zaman dilimi oluşur.³⁰ İkâ’nın tam olabilmesi için en az iki devir olmalıdır. İki devir birbirine eşit ve ritmik bölümler aynı olduğunda tam olur. Bu devirler belirli bir düzen içinde peşpeşe gelir ve bunlar bileşik yani muttasıl veya ayrı yani munfasıldır.³¹ Hafif îkâ’larda her devirde ilk vuruş hafiftir ve bunların her bir devrinin müddetiyle yine bunların toplam müddetinin bölümleri, mümkün olan en hızlı vuruş zamanlarıdır. Bu da ilk ölçüden oluşur.³² İlk ölçü ölçülebilir ve sayılabilir şeylerin cinsinden olan en küçük birim, kendisi vasıtasıyla sonrakinin ölçülebileceği temel, ilk ölçü demektir. Her cisim kendisine uygun bir ölçüyle ölçülebilir. Uzunluk uzunlukla, zaman zamanla vb.

²⁶ <https://www.iranicaonline.org/articles/farabi-v>. Erişim Tarihi: 21.11.2021.

²⁷ Fârâbî, *Kitâbu'l-Mûsika'l-Kebîr*, 435-436.

²⁸ Fârâbî, *Kitâbu İhsâe'l-İkâât, Fârâbî'de İkâ' Teorisi* içinde, (Manisa İl Halk Kütüphanesi, No: 1075), 59b, 115, M. İsmail Rızvanoğlu, “*Fârâbî'de İkâ' Teorisi*”, Doktora Tezi, İstanbul, 2007.

²⁹ Fârâbî, *Kitâbu'l-İkâ'ât, Fârâbî'de İkâ' Teorisi* içinde, (Topkapı Sarayı Kütüphanesi, III. Ahmed El Yazmaları, No: 1878), 160b, M. İsmail Rızvanoğlu, “*Fârâbî'de İkâ' Teorisi*” içinde, Doktora Tezi, İstanbul, 2007.

³⁰ Fârâbî, *Kitâbu'l-İkâ'ât*, 160b.

³¹ Fârâbî, *Kitâbu'l-İkâ'ât*, 160b.

³² Fârâbî, *Kitâbu İhsâe'l-İkâât*, 61a; Fârâbî, *Kitâbu'l-İkâ'ât*, 161a, 162a.

ölçülebilir ve sayılabilir şeylerin cinsinden olan en küçük birimi, kendisi vasıtasıyla sonrakinin ölçüldüğü temel ilk ölçüdür.³³

Bu durumda Fârâbî’de ikâ’, eşit ve ardışık zaman dilimlerinde birbirlerinden belirli ölçü ve oranlarla ayrılan vuruşların/nağmelerin hareketi olarak tanımlanmakla müzikal ölçü çizgilerinden bahsedildiği söylenebilir.³⁴ Ancak bu birbirini takip eden eşit zaman aralıklarında sabit ve durağan bir müzikal yapı ortaya çıkmaz. Çünkü vuruşların birbirine bağlanması ve ayrılmasından söz edilmesi ritmik yapının sabit olmadığı anlamına gelir. Şu halde Fârâbî’nin teorisinde ikâ’, eserin icrasında durağanlık oluşturmaktan ziyade çeşitli kalıplarla geniş bir icra imkanı sunar.

Meşşâî felsefenin takipçisi olarak İbn Sina ise ikâ’yı, şiirle ilişkilendirerek anlatır. Ona göre şiirin tanımı şöyledir: “*Şiir; uyumlu ve eşit ikâ’ları olan, kendi vezinlerinde tekrar edilen, son harfleri benzer (kafiyeli) sözlerden oluşan hayâle dayalı sözdür.*”³⁵ Burada şiirin tahayyüle dayalı söz olması yönüyle mantıkçılar ve ahlâkçılar ilgilenirken diğer taraftan mutlak vezin, illet ve sebepleri açısından incelenmesi ise müzisyenlerin işidir. Daha sonra İbn Sina şiiri vezin açısından ele alırken ikâ’ teorisiyle bağlantı kurar. Bu da gösteriyor ki mûsikide ikâ’nın yani ritmin şiirdeki vezin kalıplarıyla doğrudan ilişkisi bulunmaktadır.

İbn Sina’nın öğrencisi İbn Zeyle (ö. 1048) ise *el-Kâfî fi’l-Mûsikâ* isimli eserinde ikâ’ konusunu geniş biçimde ele alır. Ona göre ikâ’, vuruşların zamansal ölçüsüne denilir. “*Vuruşlar nağmeli olursa ikâ, şiirsel melodik olur ve harfler kelime olacak şekilde düzenlenerek oluşturulmuşsa, ikâ’ şiirsel olur. İşte mutlak ikâ’nın kendisi budur.*”³⁶ Açıkçası vuruş nağmeli olursa ikâ şiirsel bir melodi şeklindedir ancak vuruş nağmeli değil harflerin düzenlenmesiyle ise söz olarak vardır ve ikâ’ sadece şiirsel olandır. Böylece vuruşların sözlü olmasıyla şiirsel bir icra ortaya çıkar. Bu ikâ çeşitlerinden ilkin, melodik vuruşlar ve ikincisini ise şiirsel vuruşlar olarak anlayabiliriz. Ona göre vuruşların ölçüsünde uzun ve kısa aralıkların hissedilmesi durumunda ikâ’ya uygun olarak vuruşların yapılması gerekir.³⁷

İbn Zeyle mütekaddimûn ve müteahhirûn mûsiki nazariyatçılarının ikâ’ konusunda ve bunların sayıları hususunda araştırmalar yapmakla birlikte vuruşları ve sayılarını birbirine karıştırdıklarını iddia eder. Zira mûsiki bildiğini

³³ Fârâbî, Kitâbu’l-İkâ’ât, 161a.

³⁴ Fârâbî, Kitâbu İhsâe’l-İkâât’, 59b; Fârâbî, Kitâbu’l-İkâ’ât, 160b.

³⁵ İbn Sina, *Mûsiki*, 95.

³⁶ İbn Zeyle, *el-Kâfî fi’l-Mûsikâ*, XI. Yüzyıl Musiki Nazariyesi içinde, çev. Mehmet Öncel, İstanbul: Endülüs Yayınları, 2018, 224-225.

³⁷ İbn Zeyle, *el-Kâfî fi’l-Mûsikâ*, 224-225.

iddia eden ilim adamları, vuruşların kısımları hususunda birbirinden farklı görüşlere sahiptirler. Bu meselenin açıklığa kavuşmaması, insan tabiatına uygun olan vuruşların kısımlarının ve onlara uygun îkâ'ların tespit edilememesinden kaynaklanır. Ona göre îkâ'daki vuruşlar ister hızlı isterse de yavaş olsun korunmuş ve belirlenmiş tek bir kalıp/vezin üzerinde birbiriyle bağlantılıdır. Vuruşlarda hissedilir biçimde aralıklara, şiddete ve zaman ölçülerine dikkat edilirse, güzel icralar ortaya çıkar.³⁸ Îkâ sınıflarının tamamını anlatan İbn Zeyle, bu îkâ'ların Arapça, Farsça ve Horasan dilinde şarkı söyleyen şarkıcıların yani muğannilerin kullandığı îkâ'lar olduğu görüşündedir.³⁹

Sistemci okulun kurucusu kabul edilen Safiyyüddin el-Urmevî (ö. 1294) îkâ'yı, *aralarında sınırlandırılmış zaman dilimleri bulunan vuruşların toplamı* şeklinde tanımlar. Îkâ'lar belirli özel kalıplar üzerine eşit sayıdaki devirlerden oluşur. Bu devirlerin zamanlarına uygun olarak eşit seviyede vurulabilmesi ise buna kabiliyetli insanların ölçüyü (mizanı) idrakleri sayesinde mümkündür. Aslında îkâ' şiirin aruz vezninde çeşitli kalıplarda ifade edilmesi gibi ölçülü kalıplarda ortaya çıkar. Aruz kalıplarında yetenekli insanların, ölçüye gerek duymaması gibi yetenekli insanlar îkâ'nın kalıplarında vuruşlardaki zaman aralıklarını idrak etmek için ölçüye ihtiyaç hissetmezler. Ona göre bazı insanlar bu idrak yetisine yaratılıştan sahiptirler. Bu nedenle ısrarlı bir çalışmayla ölçü kalıplarının kavranıp vurulması mümkün değildir.⁴⁰ Denilebilir ki devreden vuruşların ölçülü bir kalıpla icrası olan îkâ', tümüyle müzikal yeteneğe sahip olanlar tarafından bilinip uygulanabilir ve bu, öğretilebilir bir bilgi türü değildir.

Abdülkadir Merağî (ö. 1435) ise kendisinden önce yapılan îkâ tanımlarını, îkâ'nın "vuruşların zamanlarının toplamı" mı yoksa "bir edvar içerisinde vuruşların zamanlarının toplamı" mı olması yönüyle tartışır. Ona göre Fârâbî îkâ'yı vuruşların zamanlarının toplamı olarak tanımlarken Safiyyüddîn el-Urmevî bu tanımlamaya "edvâr"ı ekler. Urmevî sağlam yaratılışa ve selîm bir tabiata sahip olanların ölçüsüyle zaman ve dairelerin belirleneceği görüşündedir. Ayrıca îkâ, eşit daireler, özel konumlu oranlarla sınırlı ve belirli vuruşların zamanlarının toplamına denilir. Buna karşılık îkâ' dâire⁴¹ ifadesini kullanan mantıkçı Kutbüddîn Şîrâzî (ö. 1311)'ye göre tanıma edvâr kelimesi eklenmemelidir çünkü bu, zamanların sınırlandırılması anlamına gelir. Ayrıca peşrevde olduğu gibi devirsiz îkâ'lar bulunduğundan bu konuda *mutlak* olarak

³⁸ İbn Zeyle, *el-Kâfî fi'l-Mûsikâ*, 231-232.

³⁹ İbn Zeyle, *el-Kâfî fi'l-Mûsikâ*, 252-253.

⁴⁰ Mehmet Uygun, *Safiyyüddin Abdülmü'min Urmevî ve Kitâbu'l-Edvârı*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 1999, 112.

⁴¹ Ahmet Çakır, "Kutbüddin Şîrâzî'nin Dürretü't-Tâc'ında Îkâ'î Daireler", *OMÜİFD* 38, (2015), 79.

hüküm verilemez. Bu noktada Merağî, Şirazî'nin peşrev icrasında mutlak olarak *devir* olmaz sözünün gerçeğe uygun olmadığını iddia eder. Zira ona göre peşrevler bir devirle icra edilir. "Devirsiz peşrev" gibi görünen ancak sakıl yani gideri ağır tempodaki eserler, devirsiz değil devirsiz gibi zannedilir. Öte yandan böyle eserler oldukça azdır. Bu konuda *hüküm* verileceğinde ise "oldukça az" olana itibar edilmez.⁴²

Mûsiki ilmini *ilm-i şerîf* yani şerefli ilim olarak vasıflandıran Osmanlılar dönemine ⁴³ gelindiğinde -15. yüzyıldan itibaren- mûsikide ritmi şiirle ilişkilendiren sistemci ekolün ikâ' kuramından uzaklaşarak eserin ritmini ritim araçlarının çıkardığı sesle ifade eden yeni bir ritim diline yönelinilir. Bu dönemde klasik Türk mûsikisi, kendi yeni terminolojisiyle kurulmaya başlandığında ikâ' yerine usûl denilir. Türk mûsikisi, perde, makam ve usûl olmak üzere üç unsurdan oluşan müzikal yapı olarak tarif edildiğinde sesin ritmik yapısına karşılık olarak usûl kelimesi kullanılır. Türk mûsiki tarihinde ikâ'dan usûle geçişi doğrudan takip edebilmek mümkün olmamakla birlikte burada, müzik nazariyatı kitaplarında eserin ölçüsü ve ritmiyle ilgili bilgilerin verilmesini esas alarak meseleyi ele alacağız.⁴⁴ Erken dönemde Kırşehirli Yusuf b. Nizameddin (ö. 1425)'ine ait mûsiki risalesinde dokuz çeşit darb ve usûlden söz edilir.⁴⁵ Daha sonra Nâyî Kevserî Mustafa Efendi (ö. 1688)'nin mûsikiyle ilgili eserinde, usûl kalıplarının çoğunun oluşturulduğu görülür. ⁴⁶ 18. yüzyıla gelindiğinde Kemânî Hızır Ağa (ö. 1760)'nın *Tefhîmü'l-Makâmât fî Tevlîdî'n-Nağâmât* isimli eserinde usûller, çeşitleri, darbleri vb. konular geniş biçimde cedvellerle ele alınır.⁴⁷

⁴² A. Merağî'ye göre Fârâbî ikâ'yı, "oranları ve sınırları belirlenmiş bir zaman içinde nağmeye eşlik eden vuruşlardır" şeklinde tanımlar. Safiyyüddin Urmevî de ikâ'yı, "özellikleri belirlenmiş oluşumlu eşit bir edvâr içinde takdir edilmiş sınırlandırılmış zamanlar" olarak ifade eder. Abdülkadir Merağî, *Makasidu'l-Elhân*, Merağî'den Sultan II. Murad'a Müziğin Maksatları içinde, çev. Recep Uslu, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2015, 185.

⁴³ Müzik ve mûsikî kelimelerinin sözlük ve terim anlamlarıyla ilgili olarak geniş bilgi için bkz. Erdoğan Ateş, *Türk Din Mûsikîsi*, İstanbul: Rağbet Yayınları, 2015, 21-24.

⁴⁴ M. İsmail Rızvanoğlu, *Fârâbî'de İkâ' Teorisi*, 114.

⁴⁵ Kırşehirli Yusuf b. Nizameddin, *Risâle-i Mûsikî*, çev. Ubeydullah Sezikli, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2014, 18.

⁴⁶ Mehmet Gönül, "Türk Mûsikî Usûllerinin Gösterimi, İfadesi ve Tasnifine Bir Bakış", *İstem* 25, (2015): 33.

⁴⁷ Kemânî Hızır Ağa yeni icad ettiği bir usûlle bestelediği peşrevi padişah Gazi Mahmud Han'ın huzurunda icrasından sonra sultanın kendisinden usûl vurarak hediyelerini almasını istediğini nakleder. Hızır Ağa yeni ve sağlam bir usûl icad etmenin önemi üzerinde durarak bunun zorluğundan bahseder: "Yeni mûsikî usûllerini tercemede otorite olan üstâdlar usûl kurallarının araştırılmasında, bir dakika bile boşa zaman geçirmeyip öyle bir seviyeye ulaşmıştır ki hepsinin dili ister istemez: "Men temesseke bi'l-usûli lâ yubali bi'l-fürû". (Usûlü tam anlamıyla bilenler, ayrıntılara fazla önem vermez,

Zamanın kalıplaşmış hali⁴⁸ olan usûl⁴⁹, müziğin yürüyüş şeklini belirleyen belli süre içinde kalıplaşmış ölçü şeklidir. Usûl zaman içinde nağmelerin uyumunu sağlar ve müziğin ritmik yürüyüşünü belirler ve bu belli sürede belirlenmiş belli vuruş⁵⁰ kalıplarının tekrarıyla gerçekleşir. Bir başka deyişle usûl, bir eserin icrasında başından sonuna kadar yani vuruş kalıbını pek çok defa tekrar ederek peşpeşe kuvvetli-zayıf vuruşları ifade eder.⁵¹ Osmanlı mûsikisinde îkâ'dan usûle geçişte usûllerin sayısı artarak zenginleşirken icrada kullanılan usûl âletlerinin sayısı da artar. Aslında usûl eserin zatîyatından olduğundan bestekar, bir beste yapacağına öncelikle en uygun kalıbı yani usûlü seçer. Zira eserin döküleceği bu kalıp, eserin en önemli dayanağıdır. Böylece beste ortaya çıktığında nağme ve ritim bir bütünlük oluşturur.⁵² Usûlü eserin terazisi veya endazesi olarak nitelendiren Kantemiroğlu'ne göre eserin en güzel şekilde icrası için usûle sadık kalınması zorunlu şarttır.⁵³ Usûlü eserin "estetik kimliği" olarak belirleyen Cem Behar'a göre de, usûl, güfte ve melodiden oluşan Türk mûsikisi eserlerinde bu üçünün uyum sağlaması estetik bir zorunluluktur. Bunun nedeni ise bestekarın eserinin melodilerini usûle uygun biçimde bestelemesidir. Belirli bir usûlle bestelenen eser ise başka bir usûlle ne hafızada tutulabilir ne de öğretilir.⁵⁴ Dolayısıyla ölçülü yapıdan ibaret olan usûl, eserin estetik yapısının özsel unsurudur.

Diğer taraftan ezan ve Kur'ân tilaveti gibi dînî icralarda⁵⁵ ve Doğu müziklerinde bestelenmediği için ritimsiz veya usûlsüz sayılan eserler bulunmaktadır. Sözgelimi İran müziğinde ritimsiz gûşe'ye *âvâze* denilir. Türk mûsikisinde ise ritimsiz sözsüz eserlere *taksim*, sözlü eserlere *gazel* ve dînî

aldırış etmezler.) terânesini söyler." Abdülkadir Tekin, *Türk Mûsikisinde Nağmeler ve Makamlar*, İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları, 2015, 180-181.

⁴⁸ Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri, Kudüm Velveleleri*, 606.

⁴⁹ Usûl terimi dil açısından ele alındığında Arapça'da "asıl, esas" anlamına gelen "asl"ın çoğudur ve "bir işin yol, yöntem ve tekniği vb." anlamlara gelir. Her ne kadar Türkçe'de "usul" kelimesi, yavaş, ağır olmak, sakinlik gibi anlamlarda kullanılsa da musikide teknik terim olarak usûlün birbirine benzeyen tanımları bulunur. Düzüm, darb, ölçü, mertebe gibi kavramlarla ifade edilen usûl; eserin ritmi, ölçüsü, icrada vuruş kalıpları gibi anlamlara gelir. Cinuçen Tanrıkorur, "Mûsikimizde Usûl-1", *Biraz da Müzik*, İstanbul: Zaman Kitap, 2001, 146.

⁵⁰ Vuruş veya darb usûlde vurulan her parçaya verilen addır. Geçmişte darb'in usûl anlamında kullanıldığı da görülür. Mesela darb-ı fetih, darb-ı Türkî vb. Cinuçen Tanrıkorur, *Mûzik Kültür Dil*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015, 137-142.

⁵¹ Ekrem Karadeniz, "Musikimizde Usul ve İkâ", *Türk Kültürü* 16, (1978): 190.

⁵² Charles Fonton, *18. Yüzyılda Türk Müziği*, çev. Cem Behar, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1987, 67-72.

⁵³ Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, 6. Baskı, İstanbul: YKY, 2016, 22, 25.

⁵⁴ Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, 25.

⁵⁵ Ateş, *Türk Din Musikisi*, 58.

mûsikide sözlü eserlere *kaside* adı verilir.⁵⁶ Buna ilave olarak Türk mûsikisinde bir eserin belirlenen usûlüne baştan sona kadar uyulmadığı besteler de mevcuttur. Bestekâr eser içerisinde belirlediği usûlü bırakarak farklı bir usûl kalıbıyla esere devam edebilir. Buna *usûl geçkisi* veya *usûlü değişmeli* denilir.⁵⁷ Bu durum eserin güftesine uygun melodi bestelenirken baştan sona kadar yine de belirlenen tek bir usûle uymanın bir zorunluluk getirmemesindendir. Bunun gibi melodi akışının uyumsuzluk gösterdiği veya ayrı bir güzellik katma isteğinden dolayı usûlün değiştirildiği eserlere rastlanır. Mesela Sadettin Kaynak ve Hacı Arif Bey gibi güçlü bestekarlar şarkı formundaki bazı eserlerinde usûlü çeşitlendirirler. Ritmin çeşitlendirilmesiyle müzikal dilin kalıplardan ve mekanik bir yapı görünümünden uzaklaşılır. Eserin genel yapısında belirlenen usûle bağlı kalınmakla birlikte ana kalıplar verilirken yorumlamalar yapılabilir.

Ne var ki günümüz klasik Türk mûsikisinin bazı eserlerinde her usûl için yalnız bir ritim grubunun kullanılması, ritim, düzum, ölçü vb. kavramların gerçek anlamını kaybetmesi olarak eleştirilmektedir. Hatta Mesut Cemil ve Nevzat Atlığ gibi şeflerin, Türk mûsikisi sazları arasına ritim enstrümanlarını almaması usûlden uzaklaşmak olarak yorumlanmaktadır.⁵⁸ Başka bir ifadeyle günümüz mûsiki icralarında usûlün geçmişteki önemi ve değerini kaybettiğine yönelik eleştiriler bulunmaktadır.

158

İşte bu noktada eser için usûlün gereklilik nedenini sorgulayarak onun, eserin zatî unsuru oluşu üzerinde düşünebiliriz. Öncelikle usûl eserin düzeni, disiplini ve icrasını ortaya koyan ölçülü bir yapıdır. Özellikle eserlerin icrasında eserin doğru okunması ve eserin düzenini sağlamak bakımından usûl en önemli kuraldır. Eğer eserde usûl sağlam ise onun kuvvetinden dolayı kafiyele nağmelerde fazlalık veya eksiklik çıkamaz. Usûlsüz nağme mücerred olarak mûsiki nağmesi sayılamaz.⁵⁹ İcra esnasında usûl vuruşunun bozulması, aksaması, vuruş zamanlarında oluşabilecek uyumsuzluklar büyük bir hatadır. Bu türlü durumlara *usûlü bozmak* veya *usûlü kaçırmak* denilir ki bu en hafif ifadesiyle eseri bilmemek veya tam olarak özümsemek anlamına gelir. Buna ilave olarak usûl, eserin belli bir düzen içinde icra edilmesinin getirdiği konfor,

⁵⁶ Geleneksel sanat müziğimizde solo olarak doğaçlama yapılan enstrümental icralara taksim denilir. Her ne kadar taksim usûlsüz olsa da usûle göre icra edilmesi de mümkündür. Ses sanatçılarının yaptığı taksime ise gazel adı verilir. Ahmet Say, *Müzik Sözlüğü*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 4. Basım, 2012, 505-506.

⁵⁷ Yılmaz Öztuna, *Türk Mûsikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2000, 79.

⁵⁸ Tanrıkorur, *Müzik Kültür Dil*, 104.

⁵⁹ Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, 24; Cem Behar, *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*, İstanbul: YKY, 2019, 60-61.

yüzeysellik, rahatlık ve araştırma zahmetinden kurtulma gibi olumlu katkılar sağlar.

Eserin icrasında usûl kalıbının vurulurken kuvvetli-zayıf vuruşların işitmeye güzellik katması, usûlün sadece kalıbı vurmak olmadığının göstergesidir. Usûl kalıplarında *düm*'lerin daha şiddetli ve güçlü, *tek*'lerin ise daha zayıf ve yavaş vurulması usûl estetiği açısından önemlidir. İcra esnasında sağ ve sol elle vuruşlar bir âhenk içerisinde vücut diliyle bütünleşince üst düzey bir motivasyon ve estetik bir görüntü oluşur. Ayrıca usûl eserin hafızaya alınması, öğrenilmesi ve hatırlanması açısından yardımcı bir vasıtaadır. Eserin hafızada bulunması icracının kendisine duyduğu cesaret ve güveni artırır. Geleneksel öğrenim metodu olarak bilinen meşk sisteminin temelinde usûl konusu bu anlamda önemli bir yere sahiptir. Mûsiki eğitimi açısından öğrencinin bir eseri usûlüyle birlikte icra etmesi onun mûsiki bilgisinde ve icra yeteneğinde hangi seviyede olduğunu gösterir. Nitekim bir öğrencinin meşkle ne kadar çok eser geçtiği ve hafızasında ne kadar çok eser bulunduğuna bakılır. Bu konuda öğrencilerin geçtiği eserler *takım geçmek* şeklinde ifade edilir.⁶⁰ Dolayısıyla öğrencinin eseri kitaplardan değil de mutlaka bir üstattan meşk etmesi zorunludur.

Klasik Türk mûsikisiyle Avrupa müziğini kıyaslayarak ritim ve usûl yönünden zengin olması nedeniyle mûsikimizin üstünlüğünü iddia eden Sulzer (1781), usûl çeşitliliğinin tek seslilikten kaynaklanan yeknesaklığı ortadan kaldırdığını ileri sürer. Ona göre Türk bestecileri Avrupa müziğindeki armoniyi bilmediklerinden ve bu müzikteki yan sesler nedeniyle ezgileri duymadıklarından Avrupalı meşhur bestecilerin hüznü adagio'larını dans müziği gibi kıvrak, canlı ve neşeli bir müzik zannederler. Sulzer'e göre Türkler sanat değeri olan müzikte yumuşak tonaliteden zevk almazlar. Buna karşılık Türk müziği uyutucu, tek sesli müziklerde olan irkilti veren boşluğa sahip gözükmetedir. Ancak gerek şarkının icrası esnasında sesin yükselmesiyle meydana gelen basit ses titreşimleri ve bundan daha fazla da ritimlerin şaşırtıcı derecedeki zenginliği nedeniyle müzik yapaylaşmamaktadır.⁶¹ Buna göre müziğin ana iki unsuru olan ses ve zamandan Batı müziği sesi geliştirip çeşitlendirerek çok sesli müziğe ulaşırken klasik Türk mûsikisinde zamanda ritim kalıpları geliştirilip çeşitlendirilir yani çok sayıda usûl kullanılarak tek sesli müziğimiz canlandırılır.

Gelinen bu noktada Türk mûsikisinin ölçülü yapısını kuran usûlle, eserde

⁶⁰ Öztuna, *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, 463.

⁶¹ Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezinlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1994, 189-190.

mantıksal bir kesinlik ve sabitlik elde edilip edilemeyeceğini sorabiliriz. Öncelikle mantıksal yapının kavramsal düşünmenin doğruluğunun garantisi olduğunu ve bunun için kurallar koyduğunu dikkate almalıyız. Buna karşın müzik ise kavramsal bir yapıya sahip değildir. Nağmelerin çeşitli seslerle ortaya konulmasıyla müzik oluşur. Burada usûl adeta seslendirilen nağmelerin kalıplarla kavramsallaştırılması gibi durmaktadır. Bir eserin usûlü eserin doğru icra edilmesinin garantisidir. Usûllerin kalıplar halinde olması, nağmelerin belirli formlarla ortaya konulmasıdır. Mantıkta kavram *düşünülebilir* şeylerin sınırlarını belirlemekte veya sınırlandırmaktadır. Kavramsal düşünme düşünebilen her insan için *ortak* bir düşünme alanında buluşma anlamına gelir. Kavramlar şeylerin özüne dair olanların veya özelliklerinin *soyutlanarak* zihinde oluşturulan kalıplara dökülmesidir. Müzikte ise usûlle, *işitilebilir* olan ve nağmelendirilen seslerin sınırları ölçülü ve orantılı olarak belirlenir. Aynı usûlle icra edilen eserlerle icracılar *ortak* bir icra alanına sahip olurlar. Müzikal sesler belli ölçülerle makam ve usûle uygun olarak icra edildiğinde müzikal anlam oluşur ki bu yapıya müzik eseri denilir. Usûlde işitilebilir olanın bir *soyutlama* işleminden geçirildiğini ise Fârâbî'nin müzik bilimi için kullandığı *ilm-i intiza'yye* ifadesinden hareketle mantıksal düşünmede olduğu gibi bir soyutlamanın olduğunu söyleyebiliriz.

Bu bağlamda ölçülü seslerin ritminin usûle uygun kalıplar içinde icra edilmesiyle, adeta soyutlanan ve kavramsallaştırılan müzikal yapının icracıda ve dinleyicide, nesnel bir şekilde varlığa gelip gelmediğini sorabiliriz. Daha açık bir deyişle eserin orjinal olarak var olduğu kabulünden hareketle müzikal dilin, özdeş bir yapıda icracı ve dinleyicide ortaya çıkışının imkanı üzerine düşünebiliriz. Bu bağlamda eserler icracı ve icracıyla dinleyici arasındaki diyalojik ilişki ise ayrı bir sorun olarak durmaktadır. Açıkçası sözlü veya sözsüz klasik Türk mûsikisinin usûllerle icrasının böyle bir kavramsallaştırma ve eserin orjinal yapısını olduğu gibi dinleyicisine aktarabilme kaygısı taşır. Adeta meşk sistemiyle usûllerin aracılığı sayesinde hafızaya kodlanan müzikal anlamın dinleyenlerine eksiksiz noksansız olarak iletebilme amacının güdüldüğü anlaşılmaktadır. Üstelik Türk mûsikisinin daha çok sözsel yapıda icra edilmesi nedeniyle müzikal anlamın dile teslim edildiği veya dilde varlığa geldiği hatırlanacak olursa usûle uygun eserin, dile hakim olunduğu sürece, aynıyla icra edilebileceği hissi oluşabilir. Müzik eserinin dilsel ve mantıksal bir hadiseden ibaret olup olmadığı sorusu sorulmadığı sürece bu iddia, geçerliliğini koruyabilir. Usûllerle müzikal dilin biçimselleştirilerek mantıksallaştırılmasına karşı çıkılırsa yani J.J. Rousseau'nun dediği gibi aklî, ölçülü düzenli bir yapı oluşturulmasına itiraz edilirse, duyguların en özgün haliyle dile gelmesi için bu defa kalıplardan vazgeçilmesi gerektiği öne sürülebilir. Belki de en başta sorun,

müzik eserinin ideal/orjinal bir yapısının olup olmadığıdır. Eğer böyle bir yapının varlığından söz edilemiyorsa zaten eser her defasında ayrı bir yorumla ve yeni bir yapıyla *biricik* olarak ortaya çıkıyor demektir.⁶²

Sonuç ve Değerlendirme

Bu araştırmada insan ruhuna hitap eden müziğin biçimsel yapısını kuran îkâ'/usûllerle, aklın doğru düşünmesinin kurallarını belirleyen mantıksal düşünme arasındaki irtibatı doğrudan *usûl* kavramı bağlamında tartışmaya çalıştık. Usûl müzikte zaman aralıklarının ölçülü olarak kalıpsal şekilde ifade edilmesi ise mantık da kavramların doğru ifade edilmesindeki ölçünün kurallarını veren bilimdir. Bu iki bilim arasında *ölçülülük* kavramı bakımından benzerlik bulunmaktadır. Her ne kadar müziğin ve müzik biliminin yakın olduğu bilimler olarak aritmetik, geometri ve fizik gösterilse ve müzisyenler ve filozoflar bu yakınlığı araştırsalar, *ölçülülük* kavramı bağlamında düşünüldüğünde müziğin mantıksal düşünmeye yakınlığının olduğu açıktır. Bunun için odak kavramlarımızı her iki disiplinde *usûl* ve *ölçü* olarak belirlerken anlam arayışındaki insanın düşünen, işiten, hisseden, anlayan ve bilen bir varlık olarak zihin ve his dünyası arasındaki bağı, mantıksal düşünme ve müzik ilişkisi yönünden anlamlandırmaya çalıştık. Klasik Türk mûsikisinin büyük oranda sözlü eserlerden oluşan ses mûsikisi olması yönüyle, ister istemez ölçü ve usûle ihtiyaç ortaya çıkmaktadır. Bu ihtiyaç mûsikimizin ritmik yapısının güfte ve melodiye biçimselleştirmesi beklentisini oluşturmaktadır. Yani eserin icrasında usûller, eserin ritmik ilerlemesini sağlarken arûz kalıplarında olduğu gibi güfte de ritmik olarak ilerler.

Ne var ki bu noktada klasik Türk mûsikisinde duyguların melodilerle, nağmelerle ifade edilirken *usûl*'ün duyguların ölçülü ifade edilmesinin anlamını, îkâ'/usûlü müziğin vezni olarak kabul edip sorguladığımızda, eser, icracı ve dinleyici açısından çeşitli sorularla yüzleşmek durumunda kaldık. Her ne kadar îkâ'nın/usûlün, melodilerin kalıplar içinde ifade edilmesini ve ritmin belirli bir formda ortaya çıkmasını sağlayan gerekli bir yapı olduğunu farzetsek, ritmin yeknesaklığı getirdiğine dair eleştirileri önemsemesek de, yine de eserin nesnel bir tarzda icra edilmesinin imkanının araştırılmasında çeşitli problemlerle karşılaştık.

Burada îkâ'/usûlü seslerin ve ritimlerin matematiksel olarak ölçülen zamanların icra esnasında vuruşlarla müzikal esere dahil edilmesi olarak

⁶² Burhanettin Tatar, "Müzikte Anlam Sorunu", *İslâm Araştırmaları Dergisi* 22, (2009): 65-66.

tanımlarsak usûlün eserin omurgasını kurduğu ve yine eserin doğru icra edilmesini sağladığını kabul edebiliriz. Ayrıca eserin icrası esnasında vuruşlarla, şarkının canlandırılması söz konusudur. Güftede veznin ritmik yapısıyla seslendirilen müziğin usûlle kazandığı ritmik yapı bir araya geldiğinde eserin, sabit şekilde icrası mümkün olabilir. Aslında klasik Türk müzikisi bestekarları ve icracıları, usûlün değişik düzümlerini oluşturarak çeşitli kombinasyonlarla eserin yapısını kurgularken, kalıplara ve tekrarlayan ritimlere başvururlar. Buna ilave olarak darpların kuvvetli ve zayıf vurulmasıyla usûl kalıpları, kalıba göre şekillendirilirken eser, tek sesliliğin getirdiği boşluktan kurtarılmaya çalışılır. Hatta sabit usûllerin ve ritimlerin bestecinin yaratıcılığını yok etmesine izin vermemesi için düzümler farklılaştırılır. Zira usûl kalıpları, bestecinin özgürlüğünü kısıtlayan yapılar olarak değil, ona kılavuzluk eden yol göstericiler sayılır. Bu yol göstericilerin eşliğinde bestecinin kendi zevkini ve yaratıcı sanatsal yeteneğini biçimsel dil içinde göstermesi beklenilir.

Bu araştırmada müzisyen ve mantıkçı kimliğiyle görüşlerine başvurduğumuz Fârâbî'nin müzik teorisinde nağmelerin ve usûllerin belirli kalıplarla ortaya konulmasının müzikal yargıların mantıksal bir düşünme biçimiyle ifade edilmesi anlamına geldiğini tespit ettik. Müzikal eserin içeriği ve formu arasındaki ilişkide form, usûle karşılık gelir. Onun müzik teorisinde, Pythagorascılar ve Kindî gibi müzikte batınî bir mahiyet belirlemek yerine, matematiksel dili form olarak kullanıp nesnel bir müzik dili oluşturma çabası gözükmemektedir. Aynı şekilde İbn Sinâ'da müzikle göksel cisimler arasında sırrî ilişki kurmaya çalışmayı felsefî idrakten yoksunluk olarak ifade ederken mantıkçı yönüyle müzikte biçimsel bir dil kurmanın uğraşısını verir. Fârâbî ikâ' üzerine yazdığı iki risalesinde de müziğin dilini evrensel bir dile dönüştürmeyi dener. Nağmelerin telif edilmesinde ikâ'nın matematiksel bir yapıda işlemesi, duyguları dile getiren müzikal dilin sabitlenerek nesnelleştirilmesi ve evrenselleştirilmesi olarak kabul edilebilir. Burada Aristotelesçi bir yaklaşımla eğer müzikte ses maddî neden olarak alınırsa matematiksel ölçülerdeki ikâ'lar onun formunu oluşturur. Nağmeleri telif eden bestekar fail neden ve eserin nefse haz ve mutluluk vermesi ise gaî neden olarak anlaşılabilir. Eserin ikâ'sı ise melodinin sabit ve nihâî formudur. Bu formlar Antik Yunan'dan aktarıldığı gibi aynı zamanda Fârâbî'nin hem kendi kültüründen olan Horasan hem de Arap kültüründen beslenir.

İşte mantıkta düşünceler, kavram kalıplarında sınırlandırılarak çeşitli yargı cümleleriyle ifade edilirken müzikde usûle dair kurallar, duyguların mantıksal bir yapıda ifade edilmesine benzetilebilir. Her bir düzümdeki usûl kalıbını yargı cümlesi olarak kabul edebiliriz. Her bir ölçüdeki notalarla seslendirilen melodinin usûl kalıbında formel olarak ifade edilmesi, düşüncelerin kavramlarla yargı bildiren cümle oluşturmaları gibidir. Buna göre her bir ölçüdeki melodiye müzikal yargı adını verebiliriz. Ancak burada asla

müziğin veya melodinin kavramsallaştırılabilirliği iddiasında değiliz. Çünkü her bir müzik eseri, kendi biricikliğiyle birlikte bestecinin, icracının ve dinleyicinin duygu evreninde sezgisel olarak varolur yani müzik kavramsallaştırılabilir bir dile sahip değildir. Klasik Türk mûsikisinin formel yapısını kuran ve matematiksel yanı da bulunan usûllerin mantıksal olarak incelendiğinde müzik eserinin tekliğiyle usûl kalıplarıyla formelleştirildiğinde nesnelleştirilmesinin pek de mümkün olmadığı söylenebilir. Müzik eserinin ortaya çıktığı yer bağlamında düşünülecek olursa *nesnel estetik bir yargının* varlığı da mümkün gözükmemektedir. Denilebilir ki klasik Türk mûsikisinde *usûllerle* seslendirilmekle birlikte eserin ortaya çıktığı yerlerde, her eser kendi tekliğiyle var olamayabilir. Eserin usûle uygun icra edilmesine rağmen icracıların kendi yorumlarını esere yansıtması eserin formel kalıbının esnetilerek nesnellikten öznelliğe geçiş anlamına gelebilir. Eğer eserin ortaya çıktığı yer’lerde bir tür *öznellikten* bahsedebiliyorsak buna eserin, -sözlü veya enstrümental olarak icra edilsin- ortaya çıktığı yer’lerle diyalojik ilişkisi diyebiliriz. Ve son olarak diyebiliriz ki klasik Türk mûsikisinin bu şekilde icrasında usûllerin müzikte diyalojik mantıksal bir yapıya izin verdiği ve bu diyalojik mantığın nasıl işlediği ayrı bir araştırma problemidir.

KAYNAKÇA

- Aksoy, Bülent. *Avrupalı Gezinlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık. 1994.
- Aristotle. *Politics: The Basic Works of Aristotle*. ed. Richard McKeon. New York: The Modern Library. 2001.
- Ateş, Erdoğan. *Türk Din Mûsikîsi*. İstanbul: Rağbet Yayınları. 2015.
- Behar, Cem. *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. İstanbul: YKY. 2016.
- Behar, Cem. *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*. İstanbul: YKY. 2019.
- Çakır, Ahmet. "Kutbüddin Şîrâzî'nin Dürretü't-Tâc'ında İkâ'î Daireler". *OMÜİFD* 38. (2015).
- Dumitriu, Anton. *History of Logic*, I. Tunbridge Wells. Kent: Abacus Press. 1977.
- Emiroğlu, İbrahim - Altunya, Hülya. *Örnekleriyle Mantık Sözlüğü*. İstanbul: Litera Yayıncılık. 2018.
- Fârâbî. *Burhan*. çev. Ömer Türker. İstanbul: Klasik Yayınları. 2012.
- Fârâbî. *Kitâbu'l-Mûsîka-l-Kebîr*. tah. ve şerh: Ğattâs Abdülmelik Haşebe. Kahire: Dâru'l-Kâtibi'l-Arabî.
- Fârâbî. *Kitâbu İhsâe'l-İkâât*, Fârâbî'de İkâ' Teorisi içinde. (Manisa İl Halk Kütüphanesi, No: 1075). Rızvanoğlu, M. İsmail. Fârâbî'de İkâ' Teorisi içinde. Doktora Tezi, İstanbul, 2007.
- Fârâbî. *Kitâbu'l-İkâ'ât*, Fârâbî'de İkâ' Teorisi içinde. (Topkapı Sarayı Kütüphanesi, III. Ahmed El Yazmaları, No: 1878). Rızvanoğlu, M. İsmail. Fârâbî'de İkâ' Teorisi içinde. Doktora Tezi. İstanbul. 2007.
- Fârâbî. *İlimlerin Sayımı*. çev. Ahmet Arslan. Ankara: Vadi Yayınları. 1999.
- Fonton, Charles. *18. Yüzyılda Türk Müziği*. çev. Cem Behar. İstanbul: Pan Yayıncılık. 1987.
- Gönül, Mehmet. "Türk Mûsikî Usûllerinin Gösterimi, İfadesi ve Tasnifine Bir Bakış". *İstem* 25. (2015): 31-46.
- Hesiodos. *İşler ve Günler*. çev. Azra Erhat. Sabahattin Eyüboğlu. VII. Basım, İstanbul: İş Bankası Yayınları. 2020.
- Howatson, M. C. *Oxford Antikçağ Sözlüğü*. çev. Faruk Ersöz. İstanbul: Kitap Yayınevi. 2013.

- İbn Sina. *Mûsikî*. çev. Ahmet Hakkı Turabi. II. Baskı. İstanbul: Litera Yayınları. 2013.
- İbn Zeyle. *XI. Yüzyıl Mûsikî Nazariyesi el-Kâfi fi'l-Mûsikâ*. İstanbul: Endülüs Yayınları. 2018.
- İhvân-ı Safâ Risâleleri*. çev. Komisyon. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 2012.
- Karadeniz, Ekrem. "Musikîmizde Usul ve Îkâ". *Türk Kültürü* 16. (1978): 629-638.
- Kırşehirli Yusuf b. Nizameddin. *Risâle-i Mûsikî*. çev. Ubeydullah Sezikli. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 2014.
- Kindî. *Aristoteles'in Kitaplarının Sayısı Üzerine*. Felsefî Risaleler içinde. çev. Mehmet Kaya. İstanbul: Klasik Yayınları. 2002.
- Kindî. *Tarifler Üzerine. Felsefî Risaleler* içinde. çev. Mahmut Kaya. İstanbul: Klasik Yayınları. 2002.
- Kranz, Walther. *Antik Felsefe*. çev. Suad Y. Baydur. İstanbul: Sosyal Yayınları. 1984.
- Laertios, Diogenes. *Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri*. çev. Candan Şentuna. İstanbul: YKY. 2003.
- Merağî, Abdülkadir. *Makasidu'l-Elhân*. Merağî'den Sultan II. Murad'a Müziğin Maksatları içinde. çev. Recep Uslu. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları. 2015.
- Nagy, Gregory. *Language and Meter*. A Companion to the Ancient Greek içinde. ed. Egbert J. Bakker. UK: Wiley-Blackwell. 2010.
- Özkan, İsmail Hakkı. *Türk Mûsikisi Nazariyatı, Usûlleri ve Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları. 1990.
- Öztuna, Yılmaz. *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları. 2000.
- Peters, Francis E. *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*. çev. Hakkı Hünler. İstanbul: Paradigma Yayınları. 2004.
- Plato. *Symposium*. Comple Works I. ed. John M. Cooper. Cambridge: Hackett Publishing Company. 1997.
- Plato. *Sophist*. Comple Works I. ed. John M. Cooper. Cambridge: Hackett Publishing Company. 1997.
- Plato. *Republic*. Comple Works II. ed. John M. Cooper. Cambridge: Hackett Publishing Company. 1997.

Rousseau, Jean-Jacques. *Melodi ve Müziksel Taklit ile İlişki İçinde Dillerin Kökeni
Üstüne Deneme*. çev. Ömer Albayrak. İstanbul: YKY. 2007.

Say, Ahmet. *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları. 4. Basım.
2012.

Tanrıkorur, Cinuçen. "Mûsikimizde Usûl-1". *Biraz da Müzik*. İstanbul: Zaman
Kitap. 2001.

Tanrıkorur, Cinuçen. *Müzik Kültür Dil*. İstanbul: Dergâh Yayınları. 2015.

Tatar, Burhanettin. "Müzikte Anlam Sorunu". *İslâm Araştırmaları Dergisi* 22.
(2009): 59-50.

Tekin, Abdülkadir. *Türk Mûsikisinde Nağmeler ve Makamlar*. İstanbul: Büyüyen
Ay Yayınları. 2015.

Turabi, Ahmet Hakkı. "Ebû Ya'kûb b. İshâk el-Kindî'nin Müzik Risalelerinde
Tespit Edilen Terimler". *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*
25, (2003): 65-78.

Turabi, Ahmet Hakkı. *el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
1996.

Turabi, Ahmet Hakkı. "Musiki ile Alakalı Cüzler Üzerine Bir Risale. Kindî'nin
Musiki Risaleleri İçinde. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul. 1996.

Uygun, Mehmet. *Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî ve Kitâbu'l-Edvârı*. İstanbul:
Kubbealtı Neşriyatı. 1999.

İnternet Kaynakları

<https://www.iranicaonline.org/articles/farabi-v>. Erişim Tarihi: 21.11.2021.