



T.C.

HİTİT ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI

**FÂRÂBÎ'NİN KİTÂB MUSİKA'L KEBİR ESERİNİN MÜZİK
SANATINA GİRİŞ BÖLÜMÜNÜN ÇEVİRİ-YAZIMI VE
İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Hüseyin İŞİKTEKİNER

Çorum - 2022

**FÂRÂBÎ'NİN KİTÂB MUSİKA'L KEBİR ESERİNİN MÜZİK SANATINA
GİRİŞ BÖLÜMÜNÜN ÇEVİRİ-YAZIMI VE İNCELENMESİ**

Hüseyin IŞIKTEKİNER

**Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı**

Yüksek Lisans Tezi

TEZ DANIŞMANI

Doç. Dr. Nadir KARAKUŞ

Çorum 2022

Hüseyin Işıktekiner tarafından hazırlanan “Fârâbî'nin Kitâb Musika'l Kebir Eserinin Müzik Sanatına Giriş Bölümünün Çeviri-Yazımı ve İncelenmesi” adlı tez çalışması 13/09/2022 tarihinde aşağıdaki jüri üyeleri tarafından oy birliği/oy çokluğu ile Hitit Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Cenk GÜRAY

.....

Doç. Dr. Nadir KARAKUŞ

.....

Doç. Dr. Ömer Can SATIR

.....

Hitit Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yönetim Kurulunun .../.../..... tarih ve sayılı kararı ile'ın Anabilim Dalında Yüksek Lisans derecesi alması onanmıştır.

(İmza)

Unvanı Adı SOYADI

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

TEZ BİLDİRİMİ

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını beyan ederim.

Hüseyin IŞIKTEKİNER

FÂRÂBÎ'NİN KİTÂB MUSİKA'L KEBİR ESERİNİN
MÜZİK SANATINA GİRİŞ BÖLÜMÜNÜN ÇEVİRİ-YAZIMI VE İNCELENMESİ

Huseyin IŞIKTEKİNER

ORCID: 0000-0001-6015-1984

HİTİT ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Yüksek Lisans

Eylül 2022

ÖZET

Güçlü bir zekaya sahip, sebatkar, Arapça dışında pek çok dile hâkim olan, matematik alimi ve “muallim-i sâni” yani ikinci Aristo olarak şöhreti her yere yayılan, bilinen en büyük İslam filozofu Fârâbî, şöhretini müzik sanatındaki teorisyen alimlerin en büyüğü olarak da göstermiştir. Küçüklüğünde ud çalıp şarkı söylediği, sakalı çıkmaya başladığında ise ‘her şarkı sakal ile bıyık arasından söyleniyor bu da hiç hoş değil’ nükteli ifadesinden sonraki süreçte müzikten koparak kendisine, felsefe, mantık ve teorik bilimlerinde her ne varsa okumayı görev edindiği ve bilgiyi takip ettiği söylenen Fârâbî, sadece Türk-İslâm âleminin büyük bir dehâsı değil, bilim, felsefe ve müziğe katkılarıyla evrensel bir dehâdır. Fârâbî'nin musiki ile ilgili olarak yazmış olduğu eserlerin elimize ulaşanları şunlardır: Kitâb Musika'l-Kebir, Kitâbu'l-İka'at, Kitâb İhsa'el-İka'at. Bununla birlikte Kitâb İhsa'ul Ulum'da musikiye dair bir bölüm bulunmakta ancak kitabın konusu zamanının tüm ilimlerini kapsamaktadır.

Yapılan bu çalışmada, Fârâbî'nin bir filozof ve bilim insanı olarak bilinen katkılarının dışında, müzik tarihinde önemli bir yeri olan kitabı “Kitâb Musika'l-Kebir” isimli eserinin ilk iki makalesinin Türkçe'ye kazandırılması amaçlanmıştır. Kitâb Musika'l-Kebir isimli eserin ilk iki makalesinin Türkçe'ye çevrildiği bu tezde nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi ve çeviri tekniği kullanılmıştır. Bu çalışmayla Fârâbî'nin filozof kişiliğinin gölgesinde kalan müzisyen ve müzikolog yönü ile Türk-İslam sanatına kazandırmış olduğu teorik ve uygulamalı müzik çalışmalarının en büyüğü olan Kitâb Musika'l-Kebir'in el-Medhal ile Sina'atil Musiki bölümünün ilk iki makalesinin Türkçe'ye çevirisi ortaya konulmuştur. Birinci makalede daha çok müzik sanatının temelini oluşturan sesler, melodi, melodinin

oluşumu, enstrümanların ortaya çıkışı ve sanat eğitimi gibi konulara değinilmişken; ikinci makalede ise sesin melodideki durumları, ses aralıkları, cinsler, diziler, ses aralıklarındaki sayısal ilişkiler, oktav ve dereceler ile ilgili konular ele alınmıştır.

Anahtar Kavramlar: Fârâbî, Kitâb Musika'l-Kebir, Türk Din Musikisi, Tarihi Müzikoloji.

Bilim Kodu:



INTRODUCTION TO THE ART OF MUSIC OF FÂRÂBÎ'S KÎTÂB MUSÏKA'L KEBİR
TRANSLATE-WRITING AND REVIEW

Hüseyin İŞİKTEKİNER

ORCID:

HİTİT UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL

Master of Science Thesis

September 2022

ABSTRACT

Al-Fârâbî, the greatest known Islamic philosopher, with a strong intelligence, perseverance, command of many languages other than Arabic, a mathematician and his reputation as the second Aristotle, also showed his fame as the greatest of theorist scholars in the art of music, Fârâbî, who said to have played the oud and sang in his childhood and when his beard started to grow after his witty expression "every song is sung between the beard and mustache, this is not nice", he broke away from music and took it upon himself to read everything in philosophy, logic and theoretical sciences and followed the the knowledge. He is not only a great genius of the Turkish-Islamic world, but also a universal genius with his contributions to science, philosophy and music. Some of the Works written by Fârâbî on music are as follows: Kitab Musika'l-Kebir, Kitâbu'l-Îka'at, Kitab İhsa'ul-Ika'at. However there is a section on music in Kitab İhsa'ul Ulum, but the subject of the book covers all the sciences of its time.

In this study, apart from Fârâbî's known contributions as a philosopher and scientist, it is aimed to bring into Turkish the first two articles of his book "Kitab Musika El-Kebir", which has an important place in the history of music and has not been translated into Turkish yet. In this thesis, in which the first two articles of Kitab Musika El-Kebir were translated into Turkish, document analysis and translation techniques, which are qualitative research methods were used. With this study, the first two articles of the Al-Medhal ila Sına'atil Music section of Kitab Musika'l-Kebir, which is the biggest of the theoretical and applied music studies that Fârâbî has brought to Turkish-Islamic art with his musician and musicologist aspect, which is overshadowed by his philosopher personality, are presented in Turkish

translation has been provided. In the first article, while the subjects such as sounds, melody, the formation of melody, the emergence of instruments and art education, which form the basic of musical art, were mentioned. In the second article, the situations of sound in melody, sound intervals, genera, scales, numerical relations in sound intervals, octaves and degrees are discussed.

Key Terms: Fârâbî, Musiřka'l Kebir, Turkish religious Music, Historical Musicology.

Science Code:



TEŞEKKÜR

Başta, her nefesimizi bize bahşeden yüce Allah'a sonsuz hamd ve şükür, ardından beni doğduğum günden bu yaşıma kadar sevgi ve özveri ile büyüten dualarını üzerimden eksik etmeyen, rahmetli anneme ve babama, sevgi ve desteklerini esirgemeyen ağabeylerime, ablalarım, kardeşime ve ailelerine teşekkür ederim.

Tez danışmanlığımı üzerine alıp beni yüreklendiren kıymetli hocam Doç. Dr. Nadir Karakuş'a, Kıymetli hocalarım, Doç. Dr. Ömer Can Satır ve Dr. Sema Dinç'e teşekkürlerimi sunarım.

Özellikle, beni yüksek lisans için yüreklendiren kıymetli yeğenim Ayşe Serra Kara'ya ve eşi Cem Kara'ya teşekkür ederim.

Kıymetli dostum Dr. Cenk Güner'e ilgisi ve desteği için teşekkür ederim.

Fransızca konusunda ne zaman destek istesem esirgemeyen ağabeyim Hasan Işıktekiner ve Selim Eser'e teşekkür ederim.

Kıymetli eşim Dr. F. Sabahat Işıktekiner, kızlarım Peyruze ve Sena Işıktekiner'e her daim yanımda oldukları, sevgileri ve destekleri için teşekkürlerimi sunarım.

Elbette yetişmemizde ve bugünlere gelmemizde katkısı olan tüm hocalarım, öğretmenlerim ve büyüklerime de teşekkür ederim...

Hüseyin IŞIKTEKİNER

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	vi
TEŞEKKÜR.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	ix
RESİMLER DİZİNİ.....	ix
GİRİŞ.....	1

1.BÖLÜM

KAYNAKLARIN DEĞERLENDİRİLMESİ

1.1. Sözlükler	3
1.2. Musiki ile İlgili Temel Kaynaklar	4
1.3. Fârâbî ile İlgili Temel Kaynaklar.....	4

2:BÖLÜM

MUSİKİŞİNAS FİLOZOFLAR, FARABİ ve MUSİKİ TARİHİ

2.1. Pisagor (Pythagoras m.ö. 570-495).....	7
2.2. Platon (m.ö. 427-347).....	7
2.3. Aristo (m.ö 384-322).....	7
2.4. Aristoxenus (m.ö. 4yy).....	8
2.5. Kindî (ö.874).....	8
2.6. İhvân-ı Safâ	8
2.7.Fârâbî'nin Musiki'ye Kazandırdıkları ve Getirdiği Yenilikler	9
2.8.Fârâbî.....	10
2.9.Fârâbî ve Müzik Bilimi;.....	14

3.BÖLÜM

KİTÂB MUSİKA'L-KEBİRİN MÜZİK SANATINA GİRİŞ BÖLÜMÜNÜN TERCÜMESİ

3.1. Birinci Kitap.....	17
-------------------------	----

	Sayfa
3.1.1. Birinci makale: müzik sanatına giriş'ten (melodinin ismi ve delilleri)	18
3.1.2. İkinci Makale: Müzik Sanatına Giriş'ten.....	34
SONUÇ	61
KAYNAKÇA	63
EK 1 (Arapça Metin)	66



RESİMLER DİZİNİ

Resim	Sayfa
Resim 3.1. Şahrud.....	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.2
Resim 3.2. Ud'ta doğal dizi akışı.....	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.3
Resim 3.3 Ud^taki notaların bir sonraki oktavda yerleri	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.5
Resim 3.4. Ud'taki notalar	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.6
Resim 3.5. Uyumlu aralıklar.....	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.7
Resim 3.6. Uyumlu aralıklar.....	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.7
Resim 3.7. Uyumlu aralıklar.....	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.8
Resim 3.8. Dörtlü ve beşli aralıklar	40

GİRİŞ

Araştırmada Fârâbî'nin filozof kişiliğinin gölgesinde kalan müzisyen ve müzikolog yönünün Türk-İslam sanatına kazandırdığı, teorik ve uygulamalı müzik çalışmalarından, Kitâb Mûsîka'l-Kebîr eserinin Müzik Sanatına Giriş bölümüne ait olan ilk iki makalesinin Türkçe çevirisi üzerinde durulmaktadır. Fârâbî'nin müzik nazariyatına ilişkin bu kitabı pek çok akademik eserde anılmasına ve önemine vurgu yapılmış olmasına rağmen, Türkçe'ye çevrilmemiş olduğu ve kitap ile ilgili bilgilerin yabancı kaynaklardan alıntılandığı görülmektedir. Bununla birlikte araştırma sürecinde eserin birinci cildinin Türkçe çevirisi 2021 Aralık ayında Uluslararası Türk Kültürü Teşkilatı Türksoy tarafından yayımlandığı görülmüştür. Türksoy tarafından yapılan bu çalışma, bu konuda var olan büyük bir eksiği tamamlamış ve Türk Müzik tarihindeki yerini almıştır. Araştırmada karşılaştığımız bir durum da Türksoy'un yaptığı bu çalışmanın Türk Din Mûsikîsi ve müzikal terminoloji ile ilgili eksikler barındırdığı ve kelimelerin Türkçe anlamları tercih edilirken müzik terminolojisi ile ilgili olarak bazı yanlış tercihlerin yapıldığının görülmüş olmasıdır. Bu çalışmada var olan eksikliklerin ve gerekli olan kelime tercihlerinin ortaya konulmuş olduğu ve Türksoy'un Türk Din Mûsikîsi alan yazınında gerekli olan bir boşluğu dolduran çeviri çalışmasına da katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

Fârâbî'nin başkasının yöntemini karıştırmadan kendine has bir yöntemle, müzik için gerekli olan ilk sistematığı ortaya koyduğu bu eserin, yazıldığı dönemden günümüze kadar uzanan müzik çalışmalarına temel bir kaynak olduğu, doğuda ve batıda müzik eğitiminde kullanılan temel eserler arasında yer aldığı görülmektedir.

Kitâb Musika'l-Kebir eseri incelendiğinde, hacim ve konu çeşitliliği açısından yüksek lisans tezini aşan bir içeriğe sahip olduğu görülmektedir. Bu sebeple araştırma müzik sanatına giriş bölümünü oluşturan iki makale ile sınırlandırılmıştır. Çalışmanın amacı, Kitâb Mûsîka'l-Kebîr'in müzik sanatına giriş bölümünün Türkçe'ye çevrilmesi ve incelenmesi olup, Türk-İslam müzik ve kültür tarihi açısından oldukça değerli olan bu eserin Türkçe çevirisini alana kazandırmaktır.

Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden doküman inceleme ve çeviri tekniği kullanılmıştır. Doküman inceleme tekniği hedeflenen olguların yazılı, sesli ve görüntülü kayıtlarının incelenmesini kapsamaktadır. Tarih, antropoloji ve dilbilim tarafından sıklıkla kullanılan ve incelenen materyallerin analizini kapsayan bir metot olan doküman inceleme tekniğinin çeşitli bilim dallarındaki çalışmalarda da kullanıldığı görülmektedir. Kitâb Mûsîka'l-kebîr'in ikisi Türkiye kütüphanelerinde (Köprülü Ktp., nr. 953; Râgıb Paşa Ktp., nr. 876), dördü yurt dışında (Madrid Biblioteca Nacional, nr. 241; Milano Biblioteca Ambrosiana, nr. 289; Leiden Universiteits Bibliotheek, Or., nr. 651; Princeton University Library, Garrett, nr. 1984) olmak üzere altı nüshası tespit edilmiştir (el-MÛSÎKA'L-KEBÎR-TDV İslâm

Ansiklopedisi). Araştırmada; Kitâb Mûsîka'l-kebir'in Gattâs Abdûlmelik Haşebe ile Mahmûd Ahmed el-Hifnî tarafından, Leiden, Köprülü ve Princeton nüshaları esas alınarak 1967 yılında yayımlanmış olan halinin 2016 baskısından yararlanılmıştır. Çalışmada herhangi bir karşılaştırma ve edisyon kritiği bulunmamakla birlikte, Kitâb Musika'l Kebir'in müzik sanatına giriş bölümünün Türkçe'ye çevirisi yer almaktadır. Çeviride konuya sadakat, hedef odaklı olma, metin işleme ve problem odaklılık aşamalarına sadık kalınmıştır (Odacıoğlu ve Barut, 2018).

Tezin kapsamını oluşturan iki makalenin çevirisi, araştırmacı tarafından yapılarak, çeviride özellikle Fârâbî'nin anlatım ve ifadelerine sadık kalınmıştır. Çeviride kullanılan resim ve şekiller Gattâs Abdûlmelik Haşebe ile Mahmûd Ahmed el-Hifnî tarafından 1967 yılında yayımlanmış olan edisyondakilerin aynısı olup sadece Türkçeye çevrilmiş halidir. Çeviri sırasında el-Mevarid, el-Müncid, el-Bârî, el-Kâmûsul Muhit, el-Mu'cemu'l Vasît, Lisân'ul Arab, Muhîtu'l Muhît, Tehzîbu'l Luga isimli sözlüklerden ve Al-maany, Tevakku gibi dijital sözlüklerden yararlanılmıştır. Ayrıca D'erlanger'in (1930) "La Musique Arabe" eserinden de metinler karşılaştırılarak çevirinin tutarlılığı kontrol edilmiştir. Fârâbî'nin hayatı pek çok müstakil eserin konusu olduğundan tekrara düşmemek için tafsilatına girilmemiştir. Fârâbî eserinin çeviriye konu olan makalelerinde, müziği kimlerden öğrendiğini ve kimleri eleştirdiğini açık olarak ifade etmediği için çalışmada bu konulara yer verilmemiştir.

1.BÖLÜM

KAYNAKLARIN DEĞERLENDİRİLMESİ

Kitâb Musika'l Kebir eserinin çevirisi yapılırken Kitâb Mûsîka'l-kebîr'in Gattâs Abdülmelik Haşebe ile Mahmûd Ahmed el-Hifnî tarafından, Leiden, Köprülü ve Princeton nüshaları esas alınarak 1967 yılında yayımlanmış olan halinin 2016 baskısından yararlanılmıştır. Alan yazında yapılan araştırmalar sonucunda; Mevarid, el-Müncid ve el-Okyanusu'l basît fi Tercemet'l Kâmûsi'l Muhît Kâmûs'ul Muhît, M'ucem el-Mustalahat Vel-Şevahid el-felsefiye, el-M'ucem el-Felsefi, el-Bârî, el-Kâmûsul Muhit, el-Mu'cemu'l Vasît, Lisân'ul Arab, Muhîtu'l Muhît, Tehzîbu'l Luga isimli sözlüklerin bulunduğu görülmektedir. Araştırmada çeviri yapılırken öncelikli olarak el-Mevarid, el-Müncid, el-Okyanusu'l basît fi Tercemet'l Kâmûsi'l Muhît Kâmûs'ul Muhît, el-Mustalahat Vel-Şevahid El-felsefiye ve el-M'ucem el-Felsefi sözlükleri kullanılmıştır. Ayrıca al-Maany, Tevakku ve el-Mu'cemu'l-Şamil dijital sözlüklerinden de yararlanılmıştır.

1.1. Sözlükler

el-Mevarid

Mevlût Sarı tarafından yazılan Arapça-Türkçe sözlüktür. 1970'li yılların başında yazmaya başlanan eser 1980 yılında tamamlamıştır. el-Mevarid, Arapça-Türkçe sözlüklerin içinde kapsam olarak yazılmış en geniş eserler arasında yer almaktadır.

el-Müncid

Luvîs Ma'luf Lübnan asıllı Cizvit rahibi olup, el-Müncid Luvîs Ma'luf tarafından yazılmıştır. Arapça sözlükler içinde ilk olarak resim, tablo ve haritaların kullanıldığı ve az hacme çok kelime sığdırılmış Arapça-Arapça sözlüktür. Yararlanılan sözlük Lübnan Katolik Kilisesi matbaasında basılmış olan beşinci baskısıdır. Sözlüğün 1927 yılında yayınlanan bu baskısında bine yakın resim ve atasözlerine ait bir bölüm eklendiği görülmektedir. Sözlüğün günümüze kadar olan süreçte kırktan fazla baskısı yapılmıştır.

el- Okyanusu'l basît fi Tercemet'il Kâmûsi'l Muhît Kâmûs'ul Muhît

Sözlük Fîrûzâbâdî'nin (ö:1415) el-Kâmûs'ul Muhît adlı eserinin Mütercim Âsım Efendi (ö:1819) tarafından yapılmış olan tercümesidir. el-Okyanusu'l basît Arapça-Osmanlıca olarak kaleme alınan en önemli sözlüklerden olup, Arapça ifadelerin tespitinde, Osmanlıca metinlerin doğru anlaşılmasında kaynak olarak kullanılabilir temel eserdir. Arap dili ve kültürü ile Türkçe'nin söz varlığını tespit eden ve günümüzde de önemini koruyan bir eserdir. Eserin yazarı olan Mütercim Âsım Efendi kelimelere doğru karşılık bulmakta titiz davranarak, sadece yazı dili ile yetinmeyip halk ağzından da yararlanarak eseri, dil, kültür, edebiyat, din ve tarih ansiklopedisi haline getirmiştir. Eser Süleymaniye yazma eserler kütüphanesinde

olup, altı cilt olan sözlüğün dijital haline Türkiye Yazma Eserler Kurumu'nun internet sitesinden ulaşılabilmektedir.

M'ucem el-Mustalahat Vel-Şevahid el-felsefiye

Celaleddin Said'in yazdığı Arapça felsefe terimleri sözlüğüdür, sözlük Tunus'ta basılmış olup çalışmada 2004 yılı baskısı kullanılmıştır.

el-M'ucem'ul-Felsefi

Mustafa Huseybe tarafından te'lif edilmiş olan, dünyadaki tüm felsefi kavramları içeren geniş kapsamlı bir felsefe terimleri sözlüğüdür. Çalışmada Ürdün-Amman'da yayınlanan sözlüğün 2009 yılı ilk baskısından yararlanılmıştır.

1.2. Musiki ile İlgili Temel Kaynaklar

Araştırmanın müzik alan yazınında yararlanılan başlıca eserler;

Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği, Cenk Güray

Türk Musikisi Nazariyatı Tarihi, Mehmet Tıraşçı

Türk Din Musikisi Editör Hakkı Turabi

İslam Medeniyetinde Bilim Öncüleri/Musiki Editör: Sema Dinç

Kitab Musika'l Kebir

İslam Ansiklopedisi TDV

Türk Musikisinin Meseleleri, Yalçın Tura

İslam Medeniyetinde Musiki, Fazlı Arslan

La Musique Arabe. D'erlanger, R

Musiki-yi Fârâbî, Mehdi Berkeşli

1.3. Fârâbî ile İlgili Temel Kaynaklar

Araştırmada Fârâbî ile ilgili olarak yararlanılan başlıca eserler;

Fârâbî ve Tefekkür Tarihindeki Yeri, Aydın Sayılı

Türk Filozofu Fârâbî ve Düşüncesi, İbrahim Agâh Çubukçu

Musiki-yi Fârâbî, Mehdi Berkeşli

Bir İslam Filozofu Olan Farâbî'nin Müzik Yönü, Kubilay Kolukırık

İslam Medeniyetinde Bilim Öncüleri/Musiki-Farâbî, Erhan Tekin Editör: Sema Dinç

Platon ve Farâbî'de Müzik Felsefesi, Merve Temizer Güneş

İslam Ansiklopedisi TDV'nin Bazı İlgili Maddeleri

Farâbî Kitâb İhsa'ul İkaat, Alaeddin Jebrini

El-M'ucem'ul-Felsefi

Kitab Musika'l Kebir

Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri, Yalçın Tura



2.BÖLÜM

MUSIKİŞİNAS FILOZOFLAR FÂRÂBÎ VE MUSIKI TARİHİ

Fârâbî'nin büyük mûsikî eseri Kitâb Mûsîka'l Kebir'den önce, mûsikî ile ilgili olarak yapılan çalışmalar ve bu çalışmaları yapan bazı ilim adamları, müzisyen ve filozoflar bulunmaktadır. Fârâbî kendisinden önce ortaya konulmuş olan eserlerin bir kısmından etkilenmiş, bir kısmını ise tenkit etmiş ve reddetmiştir. Bu bağlamda Fârâbî'den önceki müzik tarihi ile ilgili kısa bir bakış sunmanın, Fârâbî'nin müzik alanındaki yerini anlamak açısından faydalı olacağı düşünülmektedir.

Müzik ile ilgili ilk tarihi kaynaklara Mezopotamya uygarlıklarında rastlanmaktadır. Arp ve lir enstrümanlarını temsil eden heykeller ve M.Ö. 3.binyıla ait bazı kral mezarlarında rastlanan arp enstrümanı bu uygarlıklarda arp ve lirin kullanımı ve ses düzeni ile ilgili olarak bizlere bilgi vermesi açısından önemlidir. Arp ve lirin farklı sayıda tellere sahip olan çeşitleri görülmekte, bu da ihtiyaç duyulduğunda ses aralığının arttırılıp azaltıldığını göstermektedir. Arp ve lirin tel sayıları çağın müzikal sistemine ışık tutması açısından önemlidir. Ayrıca Sümerlerden itibaren ortaya çıkan müzik kültürü ve gelişimini göstermesi açısından da günümüz araştırmalarına kaynak sunmaktadır. 11-15 telli arplar varken 4-5 telli arpların varlığı da görülmektedir. Tel sayısındaki değişiklikler bizlere yapılmak istenen müziğin melodik zenginliğine bağlı olarak arptaki tel sayısının değişebildiğini göstermektedir. Lir için ise 5 ila 13 telli formlarının olduğu söylenmektedir (Güray, 2017).

Müzik ve inanç her medeniyette birbiri ile etkileşim halinde olduğu gibi Mezopotamya uygarlıklarında da bu etki görülmektedir. Arp ve lir dini ayinler ve şiiirlere eşlik etmek üzere kullanılmıştır. Arp ve lir Mezopotamya uygarlıklarından sonra Batı Anadolu'ya ve şimdiki Yunan ana karasına ulaşmıştır. Bu enstrümanların geçişi ile Mezopotamya uygarlıklarına ait olan müzik teorisi ve anlayışı Antik Yunan uygarlığına geçmiştir. Antik Yunan medeniyetinde filozoflar ve ilim adamları müzik ve müzik teorisiyle ilgili olarak çalışmalar ortaya koymuştur. Felsefi açıdan ortaya konulan bu görüşler iki farklı anlayışı ortaya çıkarmıştır. Bunlardan ilki; tanrılar, gökcisimleri, sayılar ve sesler arasında ilişki kuran anlayış ki bu anlayış; Sümer, Babil gibi medeniyetlerde de görülen bir anlayışı temsil etmektedir. İkinci anlayış ise müziğin matematik ve fiziksel ilişkilerden ortaya çıkan doğaya dayanan bir tasarım olduğu görüşüdür. Antik Yunan medeniyetinden Roma'ya oradan da Bizans'a aktarılan bu bilgi silsilesi İslam Medeniyetinin de müzik teorisi ve müzik anlayışına alt yapı oluşturmuştur.

Antik Yunan ve sonrasında eğitimde izlenen yol öncelikle Trivium denilen; gramer, mantık, retorik (hitabet) dersleri ve ardından quadrivium; olarak adlandırılan aritmetik, geometri, müzik ve astronomi derslerinin alınmasıdır. Filozofların ve ilim adamlarının müziğe olan eğilimleri ve müzik üzerine düşüncelerinin temelinde bu anlayışın yattığı düşünülmektedir. Fârâbî de bu klasik anlayışın hâkim olduğu bir zamanda yetişmiş ve adı geçen ilim dallarında yetkinlik kazanmış büyük bir dehâdır. Fârâbî'ye gelene kadar kısaca özetlediğimiz müzik

tarihinde önemli yeri olan bazı filozoflar şunlardır; Phytagoras, Platon, Aristoteles, Aristoxenus, Kindî ve bir şahıs olmamakla birlikte sanatsal ve felsefi bir anlayışı temsil eden İhvân-ı Sâfâ bulunmaktadır.

2.1. Pisagor (Pythagoras m.ö. 570-495)

Müziğin ve kâinatın içindeki matematiksel uyumu ilk keşfeden kişinin Pythagoras olduğu kabul edilmektedir. Ömrünün sonuna kadar öğrenci yetiştirdiği Pythagoras Okulu, Antik Yunan'ın en büyük okullarındandır. Pythagoras tüm evrenin matematiksel bir uyumda yaratıldığını ve hayatın kökeninde de matematiksel ilkelerin olduğunu savunmuştur. Pythagoras ortaya koyduğu sayısal ilkeler ile matematik biliminde etkisi halen devam eden bir filozoftur. Bu etki müzikte de devam etmektedir. Sayısal ilişkilerini keşfettiği ses aralıkları ve Pisagor koması halen kullanılmaktadır. Pythagoras'a göre gezegenler yörüngelerinde dönerken nota üretmekte, bu notalar uyum içinde bir musiki ve ahenk oluşturmaktadır (Tarhan, 2020). Pythagoras'ın bu görüşünü reddeden Fârâbî, gezegenlerden ve yıldızlardan böyle seslerin çıkmadığını ifade etmektedir (Kitâb Musika'l Kebîr)

2.2. Platon (m.ö. 427-347)

Sokrat'ın öğrencisi olan Platon İslam Medeniyetinde Eflâtûn olarak anılmaktadır. Platon'un en ünlü öğrencisi ise Aristo'dur. Hem kendisi hem de öğrencisi olan Aristo; Kindî, Fârâbî, İbn-i Sînâ, İbn Rüşd gibi büyük İslam filozoflarını derinden etkilemiştir. Platon'un görüşleri, günümüzde halen fikir dünyasını etkilemekte ve önemini korumaktadır. Platon'a göre önemli bir eğitim aracı olan müzik, insan ruhunun derinliklerine sirayet ederek, ona davranış kazandırmaktadır. İnsanın doğru müzik eğitimi aldığı anda ruhunun da geliştiğini, aksi durumda ise tam tersinin olduğunu ifade etmektedir. Platon beden için jimnastik ne kadar önemliyse ruh için de müziğin o kadar önemli olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca müziğin insanın erdemi ve ahlakına olan etkisi üzerinde duran Platon'a göre müzik; söze uymalıdır, sözsüz müzik ancak zevksizlere ve hokkabazlara yakışmaktadır (Coşkun, 2017).

2.3. Aristo (m.ö 384-322)

Platon'un öğrencisi olan ve İslam Medeniyetinde muallim-i evvel olarak anılan Aristo, hocası Platon ile birlikte İslam medeniyetini, İslam medeniyeti üzerinden de batıyı etkilemiş en önemli filozoftur. Büyük İskender'in hocalığını yapmış, bu ona cihan imparatorunu yetiştiren hoca ünvanını kazandırmıştır. Aristo ve hocası Platon; Kindî, Fârâbî, İbn-i Sînâ, İbn Rüşd gibi büyük İslam filozoflarını derinden etkilemiştir. Aristo'nun müzik ile ilgili olarak müstakil bir eser vermediği, "Poetika" eserinde müziği trajedyanın katarsisine (arınma) katkısı açısından

ele aldığı görülmektedir. Bununla birlikte Aristo da müziği, hocası Platon gibi insanın karakteri üzerindeki etkilerine bakarak estetik açıdan yorumlamaktadır (Tardü, 2014).

2.4. Aristoxenus (m.ö. 4yy)

Aristoxenus'un "*Armoni Öğeleri*" isimli eseri müzik tarihinde yazılmış ilk bilimsel metin olarak kabul edilmektedir. Pisagorcunun bir okulda başlayan eğitim hayatı lisede Aristo'nun öğrencisi olarak devam etmiştir. Çalışmalarındaki yöntemi ve bilimsel anlayışıyla hocası Aristo'dan oldukça etkilenmiştir. Pisagorcunun ekolden farklı olarak sesleri kulağa ve gözleme dayandıran bir pratiği benimsemiştir. Aristoxenus'un bu görüşü Fârâbî'nin görüşleri ile benzerlik göstermektedir (Baysal, 2014).

2.5. Kindî (ö.874)

9.Yüzyılda yaşamış olan Ya'kub b. İshak el-Kindi, müzikle ilgili eserleri günümüze ulaşan ilk İslam düşünürüdür. İhvan-ı Safa ile birlikte İslam dünyasında Pitagorasçı anlayışın temsilcisi olan Kindî, Phytagoras gibi gök cisimleriyle musiki arasında ilişki olduğunu düşünmektedir (Tıraşçı, 2019). Bu anlamda Kindî, Fârâbî'nin eleştirdiği bir filozoftur.

Kindi, müziğe dair 10 adet eser yazmış olup, bunların 4 tanesi günümüze ulaşmıştır (Turabi, 2017).

1. Risale fi Hubr Sınaati't-Te'lif. (Kompozisyon üzerine bir deneme)
2. Kitabu'l-Musavvitati'l-Veteriyye min Zati'l-Veteri'l-Vahid ila Zati'l-Aşreti'l-Evtar (Bir telliden on telliyeye kadar on telli enstrümanlar üzerine bir kitap).
3. Risale fi'l-Luhün ve'n-Nağam (Nağmeler/Makamlar üzerine bir risale).
4. Risale fi Ecza Hubriyye fi'l-Musika (Musiki ile alakalı cüzler üzerine bir kitap).

Kindi, İslam musikisinde ilmi ekolün de kurucusu ve temsilcisidir. Kendisine kadar yazılmış olan müzik eserlerinde müzik, ilmi anlamda ele alınmazken, Kindi, İslam medeniyetinde müziğin esaslarını ilmi olarak ortaya koyan ilk kişi olma özelliğini taşımaktadır (Apraş, 2021).

2.6. İhvân-ı Safâ

İhvân-ı Safâ, X. yüzyılda Abbasi Devletinde Büveyhîlerin yönetiminde olduğu dönemde Basra'da ortaya çıkmış olan, felsefi ve ilmî anlayışı geliştirmeyi amaç edinmiş gizli bir yapılandır. Bu anlayışın üyelerinin kim olduğu bilinmemektedir. İhvân-ı Safâ İslam Tarihinde risâleleri ile bilinmekte olan bir anlayıştır. Risalelerinde; matematik, mantık, astronomi, felsefe, coğrafya, din ve ahlak konularını işlemenin yanı sıra mûsikîye de bir risale ayırmışlardır. Mûsikî ile

ilgili anlayışları Pythagoras ile örtüşmektedir, bu anlayışa göre tüm kâinatta matematiksel, geometrik ve müzikal bir uyum vardır. İhvân-ı Safâ'nın mûsikî risalesi Fârâbî ve Kindî'nin mûsikî çalışmaları ile birlikte İslam Mûsikîsinin en eski yazılı kaynaklarından (Tıraşçı,2019; Turabi, 2017; Uysal 2007).

İhvân-ı Safâ düşüncelerinde her türlü bilgi kaynağından faydalanmayı ve bilgi konusunda hiçbir taassuba düşmemeyi ilke edinmiş bir topluluktur. Her düşünceden faydalanmayı ilke edindikleri için eklektik bir düşünce dünyasına sahip olmuşlardır. Bu doğrultuda bilgi kaynaklarının dört çeşit olduğunu ifade etmişlerdir.

- a. Kutsal kitaplar ve peygamberlere indirilmiş olan sahifeler.
- b. Filozoflara ve hikmet sahiplerine ait fizik ve matematik eserleri.
- c. Astronomi, coğrafya, maden, jeoloji ve botaniğe dair eserler.
- d. Allah'ın ilham yoluyla saf insanlara ilham vererek bildirdiği kitaplar.

İhvân-ı Safâ, bu bilgi kaynaklarından elde ettikleri bilgilerle tüm varlık aleminin ilmine ulaşmayı kendisine amaç edinmiş, böylelikle yazdıkları risaleler konu çeşitliliği ve içerik açısından ansiklopedik bir mahiyete kavuşmuştur (Uysal 2007). Bununla birlikte İhvân-ı Safâ'nın felsefesinde Pythagoras ve Platondan etkilendiği ifade edilmektedir.

2.7. Fârâbî'nin Musiki'ye Kazandırdıkları ve Getirdiği Yenilikler

IX-X. yüzyılda yaşamış olan Fârâbî'nin, Türk İslam kültürünün yetiştirdiği büyük bir filozof, âlim ve müzisyen olduğu herkes tarafından kabul edilmektedir. Ancak bu kabul, büyük bir dehâ olan Fârâbî'nin Türk-İslam dünyasından daha çok batılı bilim adamları tarafından çalışılmış olmasına engel olmamıştır (Sayılı,1951).

Orta Çağa gelene kadar "müzik" hakkında ifade edilen görüş ve düşünceler matematik çatısı altında yer almaktayken, Antik Yunan'da 'Quadrvium'¹ denilen dört temel bilim; aritmetik, geometri, astronomi ve müzik olmak üzere dört başlık altında ifade edilmektedir. Benzer şekilde İslam Medeniyetinde de bu anlayışın kabul gördüğü görülmektedir.

Türk-İslam müzik tarihinde müzik teorisine dair ilk kapsamlı çalışmayı yapan Fârâbî'dir. İslam medeniyetinde ise Fârâbî'den önce müzik teorisi konusunda çalışma yapanlar; İshak el-Mevsilî² ve Kindî'dir³. Fârâbî'nin Kitâb Mûsîka'l-kebîr'de kendisinden önce gelen bu ilim

¹ Quadrvium; Orta çağda üniversitelerde triviumdan sonra öğretilen dört sanat, matematik, geometri müzik ve astronomi (Büyük Larousse, 1986: 9647).

² İshak el-Mevsilî; Abbasi döneminde yaşamış kendisi de müzisyen olan İbrâhim el- Mevsilî'nin oğludur. Miladi 767 yılında Rey'de dünyaya gelmiştir. Abbâsi sarayında musiki icra eden, Arap musikisini nazari ve icrai olarak sisteme bağlayan, kendisinden önce gelen müzisyenler hakkında bilgi veren ilk kişi ve devrinin en büyük müzisyenidir.

adamları ve onlardan önceki Antik Yunan filozoflarının da eksiklerini ve hatalarını bularak eleştirdiği, kimsenin yöntemine bağlı kalmadan kendi yöntemi ile müziğe dair eserlerini yazdığı ileri sürülmektedir (Tura, 2017).

Fârâbî'nin bu eseri, Batı'da ve İslam dünyasında müzik teorisi ve müzik felsefesi üzerine yazılmış en kapsamlı ve sistematik eser olarak gösterilerek, başta İbn-i Sina⁴ olmak üzere daha sonraki asırlarda yazılan müzik teorisine dair eserleri etkilediği ve bu etkinin Hâce Kemâleddîn Abdulkâdir b.Gaybi el-Merâgî (ö:1435)⁵ 'ye kadar uzandığı ifade edilmektedir (Turabi, 2019).

2.8. Fârâbî

Ebû Nasr Muhammed b. Muhammed b. Tarhan b. Uzluğ el-Fârâbî et-Türkî, tarihi kesin olmamakla birlikte, 870 yılında Horasan şehirlerinden birisi olan Fârâb'ta dünyaya gelmiştir. Burada eğitimine başlamış, Mâverâünnehir şehirlerinden; Buhara, Semerkant, Belh ve Merv'den sonra Bağdat'a yerleşmiş ve orada ünlü bilge Ebû Bîsr Mattâ b.Yûnus⁶'tan hikmet ve mantık ilimlerini öğrenmiştir. Ayrıca Harran şehrinde Hıristiyan bilge Yuhannâ b. Haylân⁷'den eğitim almış, daha sonra Bağdat'a geri dönmüş ve orada Aristoteles'in mantık kitaplarını üstün derecede anlayıp, çoğunu yorumlayabilecek hale gelene kadar kendisini Aristo'nun eserlerini çalışmaya vermiştir. Bağdat'tan sonra Şam'a geçmiş, Halep'te Emir Seyfuddevle el-Hamedânî⁸'nin sarayında yaşamış ve muhasipliğini yapmıştır. Daha sonra Seyfuddevle ile birlikte Dimaşk'a geçmiş ve 950 yılında orada vefat etmiştir (Çubukçu, 1995).

Fârâbî, kendi ifadesi ile "o'na yetişseydim en iyi öğrencisi olurum" dediği Aristo'nun takipçisi olarak, eğitimciliğinde de Aristo'nun yöntemini benimsemiş ve meşşailik olarak adlandırılan akımı sürdürmüştür. Meşşailik⁹ ya da "meşşaiye" akımı, ismini, Aristo'nun öğrencilerini bedensel olarak da eğitmek için okulun geniş sahasında yürüyerek derslerini anlatmasından almaktadır. Latince peripatetizm olarak anılan bu akım, İslam Medeniyetinde meşşaiye olarak devam etmiştir. Meşşaiye zaman içerisinde derslerin yürüyerek anlatılmasından çok Aristocu anlayışı devam ettiren filozoflara verilen bir isim olmuştur

³ Kindî; Bilinen ilk İslam filozofu, 800'lü yılların başında soylu bir ailenin çocuğu olarak Kufe'de doğmuştur, yaşadığı dönemdeki ilimlere haiz, musiki ile ilgili fikirlerinde Pythagoras'tan etkilenmiş ve gök cisimleri ile musiki arasında ilişki olduğunu savunmuştur.

⁴ İbn-i Sina; Filozof, hekim, ilim adamı, 980 yılında dünyaya geldi, felsefe ve tıpta orta çağa damga vuran, zamanının tüm ilimlerine hâkim olan İbn-i Sina müzikte Fârâbî ekolünü benimsemiştir.

⁵ Abdulkâdir Merâgî (ö:1435); Güney Azerbaycan'ın Meraga şehrinde dünyaya gelmiş olan ve Türk musiki tarihinde büyük etkisi olan bestekar ve müzik teorisyenidir.

⁶ Bağdat yakınlarında doğmuş olan nasturi bir Hıristiyan olup Yunan asıllı mantıkçı ve felsefecidir, 940 yılında ölmüştür, Fârâbî'nin mantık derslerini Ebû Bîsr Mattâ b.Yûnus'tan aldığı bilinmektedir.

⁷ Yuhannâ b. Haylân, Bağdatlı Hıristiyan bir filozoftur, Fârâbî'nin hocasıdır.

⁸ Seyfuddevle el-Hamedânî (916-967); Hamdânîlerin Halep kolunun kurucusu ve ilk Halep emiridir.

⁹ Arapça meşş kökünden gelen yürüyenler anlamına gelen bir kelimedir , bedensel eğitimi de göz önüne alarak öğrencilerine yürüyerek ders anlatan Aristo'nun izinden giden filozofları ifade eden kavramdır.

(Kaya, 2004). İslam medeniyetinde ise bu anlayışta en çok bilinen filozoflar arasında; Kindî, Fârâbî, İbn-i Sînâ, İbn Rüşd bulunmaktadır.

Fârâbî, güçlü bir zekâyâ sahip, sebatkâr, Arapça dışında pek çok dile hâkim, matematik âlimi ve bilinen en büyük Müslüman filozoftur. İlminin ve şöhretinin yanında, mütevazı, zahit ve elindeki ile yetinen bir kişiliği olan Fârâbî, felsefe ilminde “Muallim-i Evvel” kabul edilen Aristo¹⁰'nun ardından “Muallim-i Sâni”¹¹ olarak tanınmaktadır. Bununla birlikte, Türk-İslam medeniyetinde müziği teorik olarak temellendiren ve bu konuda kapsamlı olarak kitap yazan ilk âlimdir ve müzik ilminde “Muallim-i Evvel” olarak anılmaktadır. Fârâbî'nin müziği sadece teorik olarak değil, icracı olarak da iyi bildiği, kesin olarak ispatlanmamış olsa da kanun çalgısının mucidi olduğu da söylenmektedir (Turabi, 2017). Buradan yola çıkarak mızrap yerine vurma çubuklarıyla çalınan ve kanunun atası sayılan antik Mezopotamya sazı santurun Fârâbî ve İbn Sînâ'da geçmemesine rağmen dönemin genel geçer enstrümanları arasında olabileceğini hatırlatmalıyız (Karakaya, 2009).

Fârâbî hayatı boyunca yüzlerce eser yazmıştır. Fârâbî'nin yazdığı kitapların toplamına kıyasla, günümüzde sanat ilimleri ile ilgili elimizde var olan kitaplarının sayısının az olduğu; kitapların ya kaybolmuş ya da halen kütüphanelerde, belki de depolarda keşfedilmemiş bir halde olduğu düşünülmektedir. Fârâbî'nin yazdığı ve günümüze ulaşan kitapların bazıları şunlardır;

el-Medînetu'l-Fâzıla

es-Siyâsetu'l-Medeniyye

Kitâbu'l-Mille

Kitabu İhsâul-'Ulûm

Tahsîlu's-Sa'âde

et-Tenbîh 'alâ Sebîli's-Sa'âde

Fusûlu'l-Medenî

el-Cem' Beyne Re'yeyi'l-Hakîmeyn

el-İbâne 'an Garazi Aristotâlîs fî Kitâbi Mâ Ba'de't-Tabî'a

Me'âni'l-'Akl

Risâle fî mâ Yenbağî en Yukaddem Kable te'allumi'l-Felsefe

'Uyûnü'l-Mesâ'il

¹⁰ Aristo; milattan önce 384-322 yılları arasında yaşamış, düşüncelerinin ve eserlerinin Fârâbî'yi etkilemesi ile İslam felsefesini derinden etkileyen, klasik dönem Yunan filozofudur.

¹¹ İkinci öğretmen.

Fusûsu'l-Hikem

et-Ta'likat

Kitâbu'l-Hurûf

Kitâbu'l-Burhân

Fârâbî'nin müzik ile ilgili olarak yazmış olduğu eserlerin elimize ulaşanları; Kitâb Musika'l-Kebir, Kitâbu'l-Îka'at¹², Kitâb İhsâ'el-Îka'attır¹³. Bununla birlikte Kitâb İhsâ'ul-'Ulûm¹⁴ da musikiye dair bir bölüm bulunmakta ancak kitap konusu itibarıyla zamanının tüm ilimlerini kapsamaktadır. Tezin konusunu oluşturan Kitâb Musika'l-Kebir, İslam'ın doğuşundan günümüze kadar Arapça yazılmış en büyük musiki eseri olarak kabul edilmektedir. Bu kitabı inceleyenler, burada Fârâbî'nin sadece büyük bir âlim, filozof ve teorik müzik sanatçısı olmadığını, özellikle müzik sanatında uygulayıcı da olduğunu görebilmektedir (Tekin, 2021).

Fârâbî'nin yaşadığı X. yüzyılda İslam Medeniyeti hem doğuda hem de batıda en parlak dönemini yaşayan, her bakımdan dünyanın en güçlü medeniyetiydi. Fârâbî'nin çalışmaları İslam medeniyetinden sonra Avrupa'yı da ciddi şekilde etkilemiştir. Avrupa, İslam medeniyetindeki çeviri çalışmaları, Fârâbî'nin şerhleri ve eserleri sayesinde antik felsefe ile tanışmıştır. Fârâbî Avrupa'da Alfârâbîus ve Abunaser olarak anılmaktadır.

Fârâbî, Platon¹⁵ ve Aristo'nun felsefesinden etkilenmiş ve bunu İslam felsefesi ile bir araya getirmiştir. Fârâbî hiçbir zaman sadece Aristo'nun fikirlerini nakletmemiş, şerhleriyle çoğu zaman da onu aşmıştır. İbn-i Sina ve İbn-i Rüşd¹⁶, Fârâbî'den yıllar sonra etkilenen manevi öğrencileridir (Hammond, 2001). Fârâbî ve ondan etkilenen manevi öğrencileri İslam felsefesinde meşşâiler olarak anılmışlardır. Platon ve Aristo'nun derslerini, öğrencilerinin bilişsel gelişiminin yanında fiziksel gelişimini de desteklemesi açısından okulun geniş avlusunda yürüyerek yapmasından alan meşşâilik. Yunancada "peripatetizm" olarak ifade edilen bu sistem, İslam felsefesine "meşşâilik" olarak aktarılmıştır. İslam felsefesinde meşşâilik Aristo'nun eserlerini çalışmış olmayı gerektirmektedir, en önde gelen meşşâiler Fârâbî, İbn-i Sîna ve İbn-i Rüşd'tür. Önceleri yürüyerek ders anlatan bir ekol iken daha sonraları farklı felsefi düşünceleri ifade etmeye başlamış olan meşşâilik geniş felsefi tartışmaları içinde barındırmaktadır.

Hemen hemen bütün tarihi kişiliklere yapıldığı gibi Fârâbî'nin de hayatı ile ilgili pek çok menkıbe ve olay anlatılmaktadır. Bunların tarihi olarak ispatının imkânsız olduğu hatta

¹² Kitâbu'l-Îka'at; Fârâbî'nin müziğin ritimsel yapısı ile alakalı olarak yazdığı ilk eser.

¹³ Kitâb İhsâ'el-Îka'at Fârâbî'nin müziğe dair yazdığı son eseri olduğu düşünülmektedir, ritim konusunu ele almıştır.

¹⁴ Kitâb İhsâ'ul-'Ulûm, Fârâbî'nin döneminin ilimlerini sınıflandırdığı eseri.

¹⁵ Platon (m.ö. 427-347); İslam medeniyetinde Eflatun olarak bilinen İlkçağ Yunan filozofu. Sokrates'in öğrencisi, Aristo'nun hocası.

¹⁶ İbn Rüşd (ö 1126) Endülüslü büyük fakih ve filozof.

gereksiz olduğu düşünölmektedir. Fârâbî'nin eserleri ve şerhleri onun insanlık tarihindeki kıymetini ve yerini ortaya koyması açısından yeterlidir. Türk-İslam medeniyetinde ve hatta dünya tarihinde eşsiz bir yerinin ve öneminin olduğu vefatının üzerinden yüzlerce sene geçmiş olmasına rağmen, bilim, felsefe ve müzik dünyasında eserlerinin araştırılması ve incelenmesi gerçeği apaçık ortadadır.

Fârâbî ilimleri beş başlıkta sınıflandırmıştır;

Dil

Mantık

Matematik

Fizik ve Metafizik

Medeni İlimler

Her başlığın kapsadığı ilimler vardır, bunlar;

Dil

Sarf

Nahiv

Mantık

Aristo'nun Organon adı verilen eserlerinin her bir bölümü (1.Analitikler, 2.Analitikler, Kategoriler, Önermeler, Topika, Sofistika, Retorika, Poetika)

Matematik

Aritmetik

Geometri

Optik

Astronomi

Müzik

Mekanik

Fizik ve Metafizik

Tabiat İlimleri

Medeni İlimler

Ahlak

Siyaset

Fıkıh

Kelam (Kaya, 1995)

2.9. Fârâbî ve Müzik Bilimi;

Fârâbî ilimleri beş başlık altında sınıflandırarak, döneminin birçok âlimi gibi müziği matematiğin bir dalı olarak görmüş, bu özelliğiyle, Pisagor ve diğer kadîm filozoflarla aynı noktada buluşmuştur. Kitâb Musika'l-Kebir dışında diğer müzik kitapları Kitâbu'l-Îka'at, Kitâb İhsa'el-Îka'attır. Fârâbî bu kitaplarda; Îka ve terkipleri, usuller ve sınıflandırılması, ritim uygulamaları ve prensipleri üzerinde durmuştur (Jebrini, 1995).

Türkiye'de Fârâbî'nin musiki yönü ve günümüze ulaşan en kapsamlı müzik Kitabı olan Kitâb Mûsîka'l-kebîr hakkında yapılan çalışmaların az olduğu (Arslan, 2015), bu çalışmaların çoğunun da Fârâbî'nin musiki yönü ile doğrudan alakalı olmadığı görülmektedir.

Özetle Kitâb Mûsîka'l-kebîr'de Fârâbî; Lahn (Melodi) kavramının anlamı, musiki sanatının çeşitleri, uygulamalı ve teorik musiki, müzik aletlerinin doğuşu, seslerde tizlik-pestlik, ses aralıkları, telin bölümlenmesi ve aralıklar, seslerde uyumlu ve uyumsuz aralıklar, notalar arası geçiş kuralları, zamanın meşhur enstrümanlarında melodi ve nağme üretme tarzları, bazı enstrümanların akort şekilleri ve akort çeşitleri, Bağdat tamburu ve özellikleri, Horasan tamburu ve özellikleri, rebab, rebab-ud rebab-tambur karşılaştırması, kanun ve santur gibi enstrümanlar, ritim ve benzeri konularda ayrıntılı bilgiler vermektedir.

Fârâbî, Kitâb Mûsîka'l-kebîr'i yazmasındaki temel sebepleri kendi ifadesiyle şöyle açıklamaktadır; "(a) Yönteminin tamamına hâkim olmak, (b) Bu sanatta var olan yöntemin sürdürülmesine yönelik geliştirmeler için ortaya çıkarılması gereken bilgi, (c) Bu ilimde gelişen spekülâtif bilgileri ve birbirine denk olan teorisyenlerin derinlemesine sözleriyle gelen hataları ve doğruları ortaya çıkarmak, bu sebeple görüşlerinde hata olanları düzeltmek".

Fârâbî eserinin yöntemini ise şu şekilde açıklamaktadır; "İlk olarak, bu ilimin prensipleri için kitaba başladık ve bu sanatın başlangıcı için gerekli kısımları tamamen aldık ve kimsenin yöntemine bağlı kalmadan bize özel bir yol ve yöntem tuttuk. İkinci Kitaba tespit ettiğimiz, herhangi bir kitapta bir görüşüne ulaştığımız ünlü teorisyenlerden bu sanatla ilgili olarak bize ulaşan görüşleri tespit ettik, görüşleri ve sözleri birebir olarak inceledik, muğlâk kalmış sözleri ve görüşleri inceledik ve açıkladık. Bu teorisyenlerin her birinin bu bilimden ne elde ettiklerini ortaya koyduk. Görüşlerinde hataya düşenlerin hatasını düzelttik" (Fârâbî, 2016, s.37).

Fârâbî, sayıların kendine mahsus kimlikleri olduğunu ve kâinatı oluşturan unsurlar gezegenler ve müzik arasında düzenli ilişkiler ve belli bir uyum bulunduğunu ileri süren Pythagoras¹⁷'in ve Kindî'nin değil, daha çok duyuma önem veren Aristoxenes¹⁸'in etkisinde kalmış dönemin müzik enstrümanlarını açıklamış ve karşılaştırmalar yapmıştır. Fârâbî'nin etkileri, İbn-i Sina'dan Abdulkâdir Merâgî ve Kutbüddîn Mahmûd b. Mes'ûd b. Muslih el-Fârisî eş-Şîrâzî eş-Şâfiî¹⁹'ye kadar uzanmıştır.



¹⁷ Pythagoras (m.ö. 570-495) Düşünceleri ile Platon ve Aristo'yu etkilemiş, Yunan matematikçi ve filozof.

¹⁸ Aristoxenes (m.ö. 375-335) Aristo'nun öğrencisi, felsefe, ahlak ve müzikle ilgili eserler vermiş, Antik Yunan müziği ile ilgili bilgilerde temel kaynak olmuştur.

¹⁹ Kutbeddin Şîrâzî (1236-1311), filozof, astronom, tıp ve din alimi. Dürretü't-tac isimli eserinde musikiye ayrılmış bir bölüm yazmıştır.

3.BÖLÜM

KITÂB MUSIKA'L-KEBÎR'İN MÜZİK SANATINA GİRİŞ BÖLÜMÜNÜN TERCÜMESİ

Bismillahirrahmanirrahim²⁰

Ebi Nasr Muhammed bin Muhammed bin Tarhan El Fârâbî'nin Büyük Musiki Kitabı

Kitabın Açılışı

Eskilere atfedilen ve müzik sanatını kapsayan görüşlere olan ilginden bahsetmiştin, benden, yazdığım bir kitapla sana bunu kanıtlamamı, şerhini ve dönüp okuyanların kolaylıkla anlayacağı bir kitapla açıklamamı istedin. Bu sanat hakkında eskilerden bize ulaşan²¹ ve günümüze yakın tarihlerde²² yazılmış kitapların üzerinde durdum.

Talebin üzerine bir şeyleri ispat ederken bu konu üzerinde faydası dokunacak yeni bir kitap yazmayı amaçladım²³. Önceki kitaplar tam anlamıyla sanatın tüm bölümlerini eksiksiz incelemiş ve tamamlamış olsalardı, insanlar iyi, cahilce ya da kötü de olsa kendilerine atfedilmiş bir kitap yazarlardı. Aman Allah'ım, bu işi ilk yapanlar, kullandıkları ifadelerde ya da başka bir şekilde eserlerini muğlâk bir şekilde yazdılar. Eseri ilk yazandan sonra gelene, sadece metinde geçen rivayetlerin iyileştirilmesi, tercümeyi, kapalı anlatımları kolaylaştırmak ve ilk metne bağlı kalmak suretiyle, ilk kişinin söylediğini, sanatın tamamlanması amacıyla, ardından gelenlerin anlamasını kolaylaştırmak için açıklamak düşer.

Sanatın bölümlerinin tamamında eksikler olduğu ve tespit ettiğim pek çok şeyin ihlal edildiğini buldum. Teorik ilimden kaynaklı olarak gelen her şey muğlâk sözlerin açıklanmasında kullanılmıştı. Bu sanatın teorisyenlerinin, eskilerin şüphelerinden uzaklaştırılması gerekiyordu. Onu sınırlandırdılar ve tamamlayamadılar. Onlar çoğunlukla ilim icat etmek üzere olan aşırı hırslarını ve yeteneklerini, insanların iyiliğine tercih ettiler. Bu zihinlerin niteliğinin, uzun zaman boyunca elden ele devam etmesi, geçmişte icat edilenlerin üzerine düşünülmesi ve öncekilerin inşa ettikleri yanlılar, sonradan gelenleri ziyadesiyle oyalamıştır. Oysaki bu sanatın tamamı hakkında yazılanlar ya yok oldu ya da Arap diline eksik olarak nakledildi²⁴, böylece sorunun cevabını buldum.

Teorik sanatlarda kemale ermesi, insana üç hal kazandırır.

²⁰ Peygamber efendimiz (s.a.v) her işe besmele ile başlamayı tavsiye etmiş, bu sebeple İslam Medeniyetine ait tüm eserler besmele, hamdele ve salvele ile başlamıştır. Fârâbî de bu eserin başlangıcında efendimiz (s.a.v)'in tavsiyesine uymuştur.

²¹ İlk çağ Yunan filozofları kastedilmiştir.

²² İshak el-Mevsilî ve Kindî gibi kendisinden önceki müzik teorisyenleri kastedilmiştir.

²³ Fârâbî'nin eserini Abbâsî Halifesi Razi Billah'ın veziri Ebu Cafer Muhammed Bin Kasım el-Kerhi'nin isteği üzerine 930 yılında yazdığı söylenmektedir.

²⁴ Fârâbî Türk asıllı olmasına rağmen Arapçaya ve Arapça dışında pek çok dile hakim bir ilim adamı ve felsefecidir.

İlki; Yönteminin tamamına hâkim olmak.

İkinci olarak; bu sanatta var olan yöntemin sürdürülmesine yönelik geliştirmeler için ortaya çıkarılması gereken güçtür.

Üçüncü olarak; bu ilimde gelişen spekülâtif haberleri ve ona denk olan teorisyenlerin derinlemesine sözleriyle gelen spekülasyonlardaki hataları ve doğruları ortaya çıkarmak ve bu sebeple görüşlerinde hata olanları düzeltmek.

Görüşümüzü iki kitapta açıkladık:

İlk olarak, bu ilimin prensipleri için faydalı işlerle kitaba başladık ve bu sanatın başlangıcı için gerekli kısımların tamamını aldık ve kimsenin yöntemine gitmeden bize özel bir yol ve yöntem tuttuk.

İkinci olarak, tespit ettiğimiz herhangi bir kitapta bir görüşüne ulaştığımız ünlü teorisyenlerden bu sanatta ilgili olarak bize ulaşan görüşleri tespit ettik, görüşleri ve sözleri bire bir olarak inceledik, muğlâk kalmış sözleri ve görüşleri açıkladık. Bu teorisyenlerin her birinin bu bilimden ne elde ettiklerini ortaya koyduk. Görüşlerinde hataya düşenlerin hatasını düzelttik.

Birinci kitap iki kısımdan oluşmaktadır, ilk kısım sanata giriş, ikinci kısım ise sanatın kendisi. Sanata giriş kısmını iki makaleden oluşturduk. Sanat kısmını ise üç sanat bölümünden oluşturduk:

İlk sanat, sanatın yöntemi ve genel durumlarını bulduğumuz bize ulaşan tüm öncüllerin kitapları ve sadece bu sanata has bize ulaşan tüm yönlerini içeriyor.

İkinci sanat, Bizdeki meşhur aletlerden, usûl kitabında bulunan, icatlarından bahsedilen aletlerden, alışlagelen aletlerden türemiş olan aletleri ve ortaya çıkan bu aletlerin her birinin nasıl oluştuğunu ortaya koyduk.

Üçüncü sanat, melodi kısımlarının kompozisyonu ve sınıflandırılması.

Bu üç sanatın her birisini iki makaleden ve ilk kitabın tümü sekiz makaleden, ikinci kitap dört makale ve bu bilimde tespit ettiklerimizin tamamı on iki makaledir.

3.1. Birinci Kitap

İki kısımdan oluşuyor;

Birinci kısım; Müzik Sanatına Giriş

İkinci kısım; Müzik Sanatı

Birinci Kitabın Açılışı:

Birinci kitaba şöyle diyerek başlamalıyız;

Her bir teorik sanatta (sına'a nazariye), önceden bilinen ilkeler (mebadi) ve sonradan ortaya çıkan ilkeler bulunmaktadır. Bu sanatlardan, ilk durumda ilkelerinin tamamı veya büyük bir kısmı biliniyorken, hiçbir ilkesi bilinmeyenler ya da ilkelerinin büyük kısmı bilinmeyenler de vardır.

Yolunda bulunduğumuz sanatın durumuna baktığımızda, temel prensipleri ortaya konulmamıştı ve belli değildi, elimizdeki bazı şeyler de bizi başlangıçta elimizde olmayan prensiplerin bilgisine ulaştırmıyordu. Ne prensiplerin bilgisi ne de prensiplere işaret eden şeyler prensiplerin bilgisine ulaşmaya imkân vermiyordu, prensipleri belirlerken çoğu gidilen yol, bize ilk durumda apaçık bir şekilde hangi yol olduğunu ve yönünü göstermedi. Aynı şekilde, eskilerin kitaplarında kullandığı ve bize anlattıkları, elimize geçen prensiplerin anlatımı da bize yol göstermedi. Gördük ki bu sanatta yola çıkmadan önce, prensiplerin bilinmesinin veya öğrenilmesinin mümkün olmadığı, zaman boyunca takip edilen yolun prensiplerinin üzerinde durduğu durumları özetlemek ve bununla birlikte yolun yönünü, bilgiyi ortaya koyana ve prensipler ortaya çıkana dek araştırmamız gerekmektedir.

Sanatın prensiplerinin durumunu bir yol olarak ifade eden, onunla birlikte sanata giriş için bir bakış olması ve bu bilimi mükemmel bir şekilde ortaya koyabilmemiz için sözlerimizin tamamını anlatmamız gerekir.

3.1.1. Birinci makale: müzik sanatına giriş'ten (melodinin ismi ve delilleri)

İlk olarak musiki sanatının ne anlama geldiğini izah ederek başlayalım, musiki kelimesinin anlamı melodidir (lahn, çoğulu elhan)²⁵, melodi de düzenlenmiş ve sınırlanmış farklı notalar (nağme)²⁶ topluluğudur. Aynı zamanda, sınırlı bir beste oluşturmak için yan yana getirilen nota topluluğu, alışıl gelmiş kompozisyonlardaki anlam ifade eden sistemli sesler (harf) gibidir. Ayrıca bunun dışında başka tanımlamalar da vardır bu tanımlamalar ise konu kapsamı dışındadır.

Bu iki anlamdan ilki veya ikincisinden daha genel geçer olanı, ya da ona benzeyen madde ise; herhangi bir cisimden çıkan nota (nağme) topluluğudur. İkinci ise; anlamlı bir ifade elde etmek üzere bir araya getirilmiş harflerin oluşturduğu sözcüklerle, benzer şekilde ilişkilendirilebilecek olan ve bir araya getirilmiş nota topluluğudur, işte bu muhataplara karşı anlamlı ve akıllıca kullanılan, anlama işaret eden ve anlamı olan insani seslerdir.

²⁵ Melodi, ezgi.

²⁶ Nota.

Görülüyor ki melodi²⁷ (lahn) kavramı bu ikisinin öne geçmesi ya da geride kalması üzerinde durur, bu iki anlamın her biri bir yönüyle öne geçerek bu isme işaret eder. Bu her ikisinden birinin diğerine göre öne geçmesiyle, bir şeyin diğerine göre adım adım öne geçmesi ve ikincinin de hazırlık amacına göre ilkinin öne geçmesidir.

Ayrıca bu durumda bir şeylerin ikincinin durumunda ilerliyor olması ortaya konulan birçok konuda olduğu gibi ilk durumunda olmasından daha iyidir. Bu ismin delili ikinci ses sınıfı üzeredir ve ilk sınıftan daha ileridir.

Melodinin her bir anlamı, melodinin mükemmel ve güzel bir şekilde kompoze edildiği sesleri içeren eşyalara (enstrüman) nispet edilir.

Melodiler ve buna atfedilenler, hissedilir, hayal edilir ve akledilir şeylerdir. Ancak melodi incelendiğinde (ondan hissedilenler aynıyla hayal edilebilir ya da akledilebilir ya da hissedilenler hayal edilemez ve akledilemez veya hissedilenler hayal edilen ve akledilen başka bir hal değil midir?) Bu sadece bu duruma özel bir inceleme değildir, ancak o, birbirine benzeyen tüm varlıkları kapsayan ve durumları diğer konularda ortaya konulmuş olan melodi işi, aslında şarkı söyleme durumu değildir.

3.1.1.1. Müzik Sanatı Organizasyonu

Müzik, tamamen melodilerden oluşan, melodi ile tamamlanıp daha mükemmel ve en iyi hale gelen sanattır.

Melodilerden oluşmakta olan sanat; bir kısmı tamamen dinleyici için melodileri oluşturulanlar (siyağa), bir kısmı da sadece kuramsal olarak tertip edilen ve fiziksel olarak hissedemeyeceğimiz melodilerden oluşmaktadır. Bu ikisi de uygulamalı müzik sanatı olarak adlandırılmıştır. Ancak bahsedilen isim için ilk tanım ikinciye göre daha uygun düşmektedir.

Kulak eğitimi; kulak için, melodiler arasındaki kalite ve iyiliği, uyumlu ile uyumsuzu ayırabilmesidir, bu sanat olarak isimlendirilmemiştir, çok az insanda kulak eğitiminden mahrumiyet vardır, bu ya fitrattan ya da gelenekten gelmektedir.

Bu bahsedilen iki yönü dışında müziğin başka bir yönü de vardır ve bu yönü; teorik (nazari) müzik sanatı olarak adlandırılmıştır. Müziğin bu üç yönünün her birini de özetlememiz ve sonra da aralarında kıyaslama yaparak birbirlerinin farklı durumlarına bakmamız gerekmektedir.

Sanatların tümü, kabiliyet, eğilim ve organizasyondur (meleke, isti'dat, hey'et) ve konuşmaktan da ayrı değildir, konuşmaktan kastım akıl ve özellikle de insandaki (akıldır). Hangi yönü olursa olsun konuşmaktan ayrı değildir (konuşma ya da bir yönüyle konuşmaya

²⁷ Lahn, çoğulu Elhan; Melodi.

yarayan bir parça ya da konuşmak üzere bir araya getirilmemiş ancak konuşma için bir araya getirilebilen bir kelime topluluğu veya konuşma olabilecek ancak konuşma olmayan bir parça değil midir?) Bunun dışındaki cümle tarifi burada fazla olacaktır.²⁸

Sözü edilen organizasyonlar, başka konularda etken (faile) ve etken olmayan şekilde ayrılmıştır.

Bahsedilen etken organizasyon, insanın üzerinde gerçek tasavvur, hayal veya sanal bir etki (tahayyul kazib) oluşturabilmektedir. Uygulamalı musiki sanatı olarak anılmayı hak eden ise insanın üzerinde gerçek bir etki oluşturabilen özel melodileri ortaya koyabilendir.

Bu isimle anılan ikinci sanat ise insanın üzerinde gerçek bir etki oluşturabilecek melodileri bir araya getirebilen sanattır.

3.1.1.2. Melodi İcra (Eda) Organizasyonu

Birinci organizasyon insanda iki şeyin toplanmasıyla oluşur:

Birisi; insanın kendi kendine hayal ederek, bir veya daha çok melodi oluşturması.

Diğeri, ses çıkarabileceği uzuvlarından ya da uzuvlarını kullanarak ses çıkarabileceği yerlerden kendi kendine melodi oluşturmak.

Ses çıkarabilen uzuvlar ya insanın eli ya da solunan havanın göğüsten gelerek ağızdan çıkarılması ile. El kendi kendine de ses çıkarabilir başka bir cisimden de. Solunan havayı dışarı çıkararak, üflediği havayı çarpıtılarak ses çıkarmaktadır.

El ile ses çıkaranlar ise iki çubukla ya da tellere vurularak ses çıkaran cisimlerdir. Havayı çıkaran uzuvların hava ile ses çıkarması ya üflemeli çalgılar ya da gırtlak boşlukları ve insan sesinin çıktığı organlardır.

Melodi seslerinin çıktığı yerler, imalatı yapılan imalat ile sınırları belirlenmiş örneğin üzerine deri bağlanmış ve iki çubuk ile çalınanlar ve benzeri aletler, aynı şekilde üflemeli çalgılardır. Ancak gırtlaklardan istenen melodinin oluşturulabilmesi ve çıkarılabilmesi için gerekli yeteneğin özellikle kazanılması gerekir.

Ancak çalgıcının (kari'), enstrümanın ses çıkaran yerlerinden melodi üretmesi için alışkanlık kazanması gerekir, öyle ki ses çıkarmak için üretilmiş olan aletlerin ses kapasitesi de üretim şekliyle sınırlıdır. Boğaz ve gırtlakın ses çıkarmak için kapasitesi ise hayal edilen melodiye özeldir ve bu durum da alışkanlık kazanılması ile alakalıdır.

Ortaya çıkıyor ki bu organizasyon, başka bir enstrüman ya da başka bir melodi organizasyonu olsun, konuşma kompozisyonu ya da konuşma fiili gibi bir araçtır. Bu melodi tasavvuru

²⁸ Fârâbî, bu musiki çalışmasında ortaya koyduğu cümleleriyle de bir filozof olduğunu göstermektedir.

özellikle hayal edilen melodinin ortaya çıkması ve bunun gibi uygulama gerektiren tasavvurlar gibidir. Bu çeşit tasavvur, bahsedilen yetenek ve kapasiteden ayrılamayacak şekilde beraberdir. Bunun içindir ki; bu daha çok yapılan fiile bağlı olarak gerçekleşir.

Görülmektedir ki, ortaya konulabilen hayallerin bir kısmı, ilk görüşte ortaya konulması mümkün olan hayalden kazanılmaktadır, bu ayrıca onu hayal edenlerin yapısına göre de ayrışır ve bu hayallerin tamamı sesleri ortaya çıkaran enstrümanlarla birliktedir.

Melodiler, daha çok var olan bu enstrümanların hassaslıkları ile ilişkilidir, bu ilişki sadece enstrümana olan alışkanlıkla değil melodiyi ortaya koyarken karşılaşılan geleneksel ya da zorunlu kalınan hassasiyetlerdir. Bu sebeptir ki; melodi üretmek isteyen ve yanında melodiyi oluşturabileceği alışık olduğu bir enstrümanı, bir eşyası olmayan kişinin durumu, güzel şarkı söyleyebilen ancak sadece aletin yanında oturarak çalışırken şarkı söyleyebilen kuyumcunun durumu gibidir.

Kimin melodi organizasyonuna yeteneği varsa, onda melodi bilgisi ve melodiyi kurgulama gücü de vardır ve bu güç melodi organizasyonunun en önemli bilgisidir. Bu bilgi, sahibine güzel ile güzel olmayanı birbirinden ayırma yeteneğini kazandırır. Bu bilgi, sesleri bir araya getirmek ya da sesleri birbirinden ayırma yetisi kazandırırken, bununla birlikte enstrüman çalan uzuvlarını hareket ettirip hareket eden uzuvlarının vurmasıyla hayal ettiği melodileri nasıl ortaya çıkarması gerektiğini tasavvur etmesine de sebep olmaktadır, bunun sadece; özellikle hayal etmesini sağlayan diğer sebepler üzerinde durmaksızın böyle gerçekleştiği yargısına varılırsa, melodinin bulunması üzerinde durulması, melodi organizasyonu yapan kişinin ulaşacağı bilginin son sınırır. Bu bilgi şöyle adlandırılır; bu “şey”in bilgisidir, öyle ki melodi ve nota bilgisine sahip olmak sadece “şey”in bilgisine sahip olmaktır ancak “şey”in nedeni” hakkında bilgisi yoktur.

3.1.1.3. Melodinin Üslup Organizasyonu

İkinci organizasyona gelince; insanın fitratından ya da varsa geleneğinden gelen, güzel ya da güzel olmayan melodileri, uyumlu ya da uyumlu olmayan notaları ayırt etme, hatta duyuş için uyumlu bir melodi düzeninin nasıl gereklilikleri olduğunu hissetmesi ve bununla birlikte onda bir melodi kompozisyonu oluşturacak güçte olmasıdır. Bu sebeple kuvvetli duyuş için kuvvetli duyguları olmalı ve seslerin duygusunu hissedilen güçlü hayalleri ortaya çıkaran içgüdü öyle olmalı ki; insan için doğal olmayan sesleri beğenmesin ve zevk almasın, doğal olmayanı reddetsin. Bu organizasyon hakkında söylenenler yeterlidir.

Böylelikle kendi melodisini formülize edebilmesi, kendi melodisini hissetmeden önce planlamamış olması ya kendisinden ya da başkasından olması ile ancak bir zamanlar melodinin hissedilmiş olması bu organizasyondan hiçbir şey eksiltmez.

Onların melodi organizasyonları, mırıldandıkları zaman, düşündükleri ve melodiyi ortaya çıkararak taslakta ya da ses çıkararak bir aletin varlığı ile ortaya çıkar. Bunun gibi melodi formüle (Siyğa) edenler hakkında Ma'bed el-Medeni²⁹ gibi denildiği anlatılır. Bu tabakadan hayal gücü gelişmiş olan insanlar ki o insanlar zihninde ne zaman isterse melodiyi canlandırabilir.

Bu melodi organizasyonu asıl olarak melodilerin durumunda bir şeye ihtiyaç duyulmayacak kadar somut bir dayanakla formüle edildiğinde, melodi daha çok artan ya da azalan şekilde ayrışır ve öyle ki çoğunlukla kolayca kısaltılır hatta bazısı için somut bir dayanak gerekir. Örneğin İbn-i Süreyc el-Mekki³⁰ için anlatılan gibi, İbn-i Süreyc formüle ettiği melodisini sesiyle söylemeden önce üzerine ziller taktığı kıyafetini giyerdi öyle ki istediği ritme göre omuzlarını ve bedenini melodisine uygun ritmi yakalayana kadar hareket ettirir ve formüle ettiği melodiyi mırıldanırdı. Melodiyi bitirdikten sonra aynı şekilde şarkısına başlar ve sözlerini söylerdi. Bazen bu melodi kısa gelirdi ve onu melodinin gerektirdiği kadar uzatır ve melodiyi somut bir ritme dayandırır. Bazen de melodi uzun olurdu, o da ritmini uzatırdı ta ki hayal ettiği melodinin şeklinde sözlerini söyleyebilirdi.

Bu organizasyon ne zaman ki bölündü, o zaman üç kısma ayrıldı;

İlki, hayal edildiğinde somut bir dayanağa ihtiyaç duymayan.

İkincisi, asla somut bir dayanağa ihtiyacı olmayan ve daha sonra hakkında konuşulamayacak olan.

Üçüncüsü ise hayal gücünün ulaştığı yere kadar istediğini söyleyebilen, Örneğin İshak bin İbrahim bin Meymun el-Mevsili gibi.

3.1.1.4. Formülizasyon (siyğa) ve Uygulama (eda) Organizasyonu Arasında

Karşılaştırma

Birinci melodi organizasyonu uygulaması ikinci melodi organizasyonunu ortaya çıkarır, o açıktır ki ikisinin arasındaki farkı dile getirmeye gerek yoktur. Bunun için bu konuda ayrılığa düşen iki kişi özellikle bir şey bulamamışlardır. Bunun için İshak bin İbrahim el-

²⁹ Ma'bed el-Medeni; Şam'ın önde gelen müzisyenlerinden olan Ma'bed el-medeni, Şam'da Emevî Halifesi Velid bin Yezid zamanında vefat etmiştir.

³⁰ İbn-i Süreyc el-Mekki (Ö:716); Mekkeli müzisyen, çok güzel sesi olan ve şarkı söylerken istediği şekilde uzatıp kısaltabilmesi ile meşhur olmuş bir müzisyendir. Ud enstrümanını Mekke'de ilk kullanan müzisyen olduğu söylenmiştir.

Mevsili³¹ şöyle söylemiştir. “Melodi bir örüntüdür (nesc), erkekler inşa eder kadınlar ise güzelleştirir.

Bu melodi organizasyonundaki bilgi de varoluşsal bir bilgidir, bu durumda ona yakın olan hal; onu hissetmek ya da onu hissetmeye götürecektir. Bu da yalnızca “melodi”dir. Ayrıca bu konuda İshak’ın seviyesine ulaşan kişi, ancak melodi organizasyonu konusunda nesnel sebeplerin, ayrıca öznel ve kolay sebeplerin üzerinde durabilir. Melodi organizasyonunu gerçekleştirebilecek bilimsel yetkinliğe sahip olan “neden” üzerinde durabilecektir.

Bu iki organizasyon bir kişide bir araya gelmektedir, mesela Araplardan bu Tuhame ve Hicaz ehlinden İbn Süreyc, El-Ğarid, Cemile gibi ve onlardan önce Fars diyarında olanlar; Fars kralı Kisra bin Hürmüz zamanında yaşamış olan Fehliz ve Araplardan aynı zamanda yaşayan Irak ehlinden İshak ve Muharik gibileri.

Görülüyor ki bilginin miktarı ve melodi organizasyonunu tamamlayan hayal gücü ilk organizasyonudur, ikinci melodi organizasyonunu sağlayan ise bilgi miktarına ve hayal gücüne bağlı değildir.

Bu iki yapımların hangisi diğerinin başıdır? Bunda şüpheler vardır çünkü eğer istenen üretim amacı başka bir üretim için ise veya onun tamamını veya bir kısmını tamamlamak için bir yol ise diğerlerinin önüne geçer. Melodi kurgulama organizasyonu, melodi eda organizasyonunun istediklerini gerçekleştirmeyi amaçlamıştır böylece melodinin icrası melodinin kurgulanmasının önüne geçmektedir, ayrıca melodi icrasının en iyi melodinin oluşturulmasını amaçladığını söylememize mâni olacak şey yoktur. Melodi organizasyonu melodi üretmek için üretilmiş aletlerin yeterliliğine bağlıdır, melodi kurgusu, icra organizasyonunun önüne geçer, marangozluğun da enstrüman imalatının önüne geçmesi gibi. İcra organizasyonunun hali inşaatın başına geçen kişinin inşaatçılardan birisinin olmasına benzer.

Başka konularda farklı yönleriyle ayrıntıların ortaya konulduğu, “ne sebeple”, “neye sebep”, “ne amaçla”, “ne diye” soruları yönü takip edilen ya varoluş ya fiili ya da bunlara ek olarak amaçların etrafında liderliği hak eden amaçlar olarak öne geçer ve “bu ne için” sorusuna cevap olur. O, takip ve taklit edilen hale gelir.

Melodi kurgu organizasyonunun amacı icra organizasyonudur, bu yönüyle melodi kurgulama organizasyonunun icra organizasyonunun başında olması, başlangıç anlamında daha doğru olur. Bu cihetle; bir şey aynen başka bir şeyin faili ve amacı olmaktadır. Ancak bu açıktır ki icra organizasyonu kurgu organizasyonundan ortaya çıkar, bunun sebebi; hayale sürükleyen organizasyon elemanı, hayali melodi organizasyonunu yapan etkene uyar, ardından nota ortaya çıkar ve durumu, özellikle dinlemek için üretilen melodi yönüne götürür. Bununla

³¹ İshak el-Mevsili, 767-850 Devrinin en büyük müzisyeni İbrahim el Mevsili’nin oğludur, Kendisinden önce gelen müzisyenlerle ilgili bilgi veren ilk müzisyendir. Halife Harunreşid zamanında yaşamış ve himaye görmüştür. Philip K. Hitti, *Siyâsi ve Kültürel İslâm Tarihi*, çev. Salih Tuğ (İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1980), 652.

birlikte icra organizasyonuna herhangi bir şekilde liderlik yapabilirse, melodi kurgu organizasyonu bu ikisi arasından daha çok liderlik edebilir.

Bunun üzerine sözü burada keser ve melodi kurgu organizasyonunu icra organizasyonunun önüne koymamız gerektiğini ve tabii ki daha önemli olduğunu söyleriz. Öne geçişin ise açık bir şekilde sürece bağlı olduğunu söylememiz gerekir.

3.1.1.5. Melodinin Çeşitleri ve Amaçları

Melodi, birisi kurgulayan, diğeri icra eden iki yönü olan ve üç sınıftan oluşan bir yapıdır:

Bir sınıf, rahatlıktan başka bir faydası olmaksızın kişiye duyum zevki kazandırır.

Bir sınıf, kişide hayaller ve tasavvurlar oluşturur, onunla konuşur ve bazı durumları insanın zihninde resmeder.

Bu durum hissedilene tattırıp somutlaştırmaya benzer, bundan dolayı, sadece zihinde güzel bir görüntü kazanılır, bununla birlikte taklit edilen bazı şeylerin, tahriki, fiilleri, ahlakı, kıyafetleri; Allah'a ortak koşmuş olsun ya da Allah'ı bilmeden tapındıkları, tabip Galenos'un da bahsettiği bazı putlar. Uzak Hint diyarında böyle durumlarla karşılaşmaktadır eski zamanlarda yüceltilmiş olan ilah heykellerinin (melodilerle) tasviri gibi.

Bir sınıf da tahrik üzeredir, hayvanların zevk aldığı ya da ona eziyet veren sesler. İnsan ve diğer ses çıkaran canlıların doğal olarak acı duyduğu, ya da lezzet aldığı, her haline özgü çıkardığı sesleri vardır, bu sadece diğer hayvanları bazı durumlar için haberdar etmeye yarayan seslerdir, bu durumun daha çoğu insana özgüdür ve insan sözcüklerini bu seslerden oluşturur. Hayvanların kullandığı sesler ve notalar gerçekleşen uyarılmada ortaya çıkmakta, insan ise böyle sesleri benzer durumların işareti ve belirleyicisi olarak kullanmamaktadır. Ancak insan ve hayvandan, mutlu olduğunda duyulan sesler, insan ve hayvanın doğası gereği çıkardığı seslerin bir yönüdür. Aynı şekilde, eğer korkuya kapılırsa başka çeşit ses çıkaracaktır. İnsan üzülürse, şefkat duyarsa, öfkelenirse ya da bunun dışında bir duyguya kapılırsa hangi duygudaysa o duyguya yönelik sesler çıkarır. Bu sesler ve notalar kullanıldığında belki yeni bir duygu harekete geçirilir, belki de var olan bir duygu güçlendirilir ve belki de var olan bir duygu azalır ya da yok olur.

Keyif veren melodilerin sebebi bazı duygulara ve algılara bağlıdır, lezzet ve eza algının gelişimini takip eder, melodinin değil. Ancak algıların gelişimini saymak ve melodiye ait gelişimi nasıl ve ne için olduğunu açıklamak bu konu için fazladır.

Pythagoras³² ve onun takipçilerinin söylediklerinin çoğu bu durumun sebepleri için yanlıştır ve önemsizdir. Biz onların görüşlerini araştırdığımızda bu sonuca ulaştık. Sebep doğası gereği; eza verici ya da keyif verici duygularda halden hale, infialden infiale geçer. O çoğu zaman fiilen tabiidir, ondan alınan lezzet rahatlamada ve rahatlamamanın tamamlanmasında, tasarlanan fiillerin harekete geçirilmesinde veya istenilen hareketlerin kazanılması için duyguların harekete geçirilmesinde kullanılır.

İlk sınıf da harekete geçirmekte faydalıdır, bu iki sınıfın tamamı tasarıda faydalıdır, çünkü zihin çağrışımları ve kurguları çoğu duyguları harekete geçiren daha önce farklı konularda açıkladığımız etkenlere bağlıdır. Ayrıca söz ve nota bir araya geldiğinde dinleyeni daha çok etkilemektedir, bu üçü bir araya gelmişse her hal ve durumda, en mükemmel, en iyi ve en yararlıdır. Bu sınıfın etkileri, şiir sözlerinin etkilerinden bir parçadır ve onunla bir araya geldiğinde tamamlanır. Bunun içindir ki; şiirin sözlerinin etkileri daha mükemmel ve iyi şekilde, hızlıca amacına ulaşır. Öyle ise melodinin en mükemmeli, en iyisi ve en faydalı olanı bir araya gelir.

Mükemmel melodi ancak insanın seslendirmesiyle olur, ancak bazı mükemmel melodiler enstrümanlardan da duyulur.

İcra organizasyonu iki çeşittir; ilki insan sesi ile yapılan mükemmel melodidir, ikincisi ise üretilmiş enstrümanlardan duyulan melodidir. İkinci kısım enstrümanların cinsine göre ayrılmaktadır. Vurmalı, telli çalgılar vb. gibi.

Bir diğeri ise şiir sözlerinin gerektirdiği ve amaçladığı şekilde olanlardır. Bazıları; şarkı, ağıt, kaside, melodik okuma. Mesela huda ve buna benzeyenler, buna benzeyenleri sınırlandırmak zor değildir. İstenilen aletlerden melodi duyulması, anlatımın mümkün olduğu tam melodilerin veya melodiyi çoğaltmanın, rahatlamamanın, başlangıçların hikâye boyunca mümkün olduğu melodiler veya tamamlayıcı olarak gırtlığın yorulduğu zamanlarda ona yardımcı melodiler ve tam melodilerin zorlandığı durumlarda ona kolaylaştırıcı olarak tasarlanan melodiler. Bunun yolu bir şey anlatmak için değil aksine sadece zevk veren lezzetli bir manzara ortaya koymaktır. Bu Fars ve Horasan vurmalıları gibi üzerine şarkı söylenmesi mümkün olmayan melodiler gibidir.

Bu melodiler, eksik olduğunda ve onu tamamlayan bir kısım ile tamamlandığında, ruh bu sınıf bir sesi duyduğunda hevesle melodiyi tamamlayacak diğer kısımları ister. Bu sesler tekrar edildiğinde ona izafe edilemez ve o melodiye olan hevesi biter durur, bununla birlikte tekrarın fazla olduğunu görür ve bitirir. Bu sebeple bu sınıf melodiler duyma ve el alıştırmaları ya da tam melodinin sunulması sırasında rahatlamak amacı ile kullanılır.

³² Pythagoras "Pisagor" (m.ö. 570-495) Antik Yunan filozofu, sayısal ilişkilerini keşfettiği ses aralıkları ve pisagor koması halen kullanılmaktadır. Pythagoras'a göre gezegenler yörüngelerinde dönerken nota üretir ve bu notalar bir uyum içinde bir musiki ve ahenk oluşturur.

3.1.1.6. Şarkı Melodilerinin Ortaya Çıkışı

İnsan için içgüdüsel ve fitri olan melodiler hangileridir, bazıları şiirle ortaya çıkan ki bu insan için içgüdüsel ve insanın içinde şiir ilk olarak oluştuğunda vardır. Bazıları hayvan tabiatında var olan, farklı hallerde çıkardığı güzel ya da kötü seslerdir. Bazıları ise yorgun insanın sevdiği, yorgunluk sonrası ya da çalışırken, yorgunluk hissetmediği zamanlarda çıkardığı seslerdir. Çalışma zamanlarında, çalışırken yaptığı mırıldanmalarla birlikte çalışan kişi, çalıştığı şeyi zamanla hissetmez. İş sırasında yorgunluk halindeki melodiler (mırıldanmalar) zamanın nasıl geçtiğini hissetmemize engel olur ve yorgunluğun da hissedilmesini engeller. Çalışan, bu sebeple yaptığı işin sıkıntısını ve zorluğunu hissetmez. Zamanı hissetmek beraberinde yorgunluğu da daha çok hissetmeyi getirir. Yorgunluk harekete bağlı olduğu için zaman ona eklenir, sonra her biri diğerine eklenir, demek istediğim zaman ve hareket birbirinden ayrılmaz iki olgudur.

Mırıldanmanın diğer hayvanlar üzerinde de benzer bir etkisi olduğu sanılmaktadır bunun örneği ise hudanın Arap develerinin üzerindeki etkisidir. İşte bu; melodilerin fitrat ve içgüdüler üzerindeki etkisidir.

Uygulamalı sanatların içinden müzik sanatı nasıl ortaya çıktı? İşte üzerinde durduğumuz bu fitrat ve içgüdüler, müzik sanat olana dek, müziğin ortaya çıkışı üzerindeki etkilerdir. Bazıları melodilerden rahatlamayı, keyif almayı, yorgunluğu ve zamanın nasıl geçtiğini anlamamayı, bazıları halinin ve dürtülerinin artmasını veya yok edilmesini, teselli edilmesini ya da azaltılmasını, bazıları ise hayal ederken ve anlamaya çalışırken yardımcı olmasını isterken, bu melodiler, şarkılar ve mırıldanmalar, bunları isteyenlerin her birine azar azar katkıda bulundu. Zaman geçtikçe, kavimler geçtikçe öyle ki artarak bu hale geldi. Yukarıda bahsettiğimiz üç durumun her birinden etkilenen kişiler, bu çerçevede ittifak halinde olup, müzik ile ilgili olarak üstün yetenekleri olan ve herkese verilmeyen bu yetenek üzere müziğe devam ettiler. Öyle ki meşhur oldular, müzikle tanındılar, bu halleri takip ve taklit edildi, bu hallerini takip edenler iki halden birine girdi:

Ya fitrat olarak onlarla ittifak halinde olanlar ve bu melodilerin benzerlerini kompoze edenler; ki bu halde olanlar sadece o melodi organizasyon yapısını icra etmeyi elde ettiler.

Ya fitratları aynı ancak takip ettikleri müzisyenlerden daha farklı yetenekleri olanlar; müziği özgün yetenekleri ile zenginleştirdiler ve başkaları onlara özenip onları taklit etti, sonra bu durum zaman boyunca böyle sürüp gitti.

Bu çerçevede, farklı amaçlara ulaşmak isteyen bu üç guruba şu durum yetişti. Rahatı ve zevki isteyen kişi sözlerin anlatmak istediklerini, sözlerin hayal ettirmek istediklerini melodileri dinlediğinde buldu ve sonuç olarak tahrik edilmesi gereken dürtüleri tahrik etti, istenmeyen dürtülerin de azaltılması gerçekleşti, gördü ki; bu istenilen şeyleri sesler ve notalarla birleştirirse söylenen sözler ile uyumlu insani melodiler üretilmiş oldu.

Bazı dürtüleri azaltıp bazılarını artırmak isteyen kişi (melodilerin ona hayal ettirdiği, sözlerin ona tam olarak vermek istediklerini sözlerine eşlik eden insani bir melodi haline getirmek) bunun yanında ona tat kazandırmak için bir istek duyar.

Böylece kurgunun ve sözlerin yardımını tonlamada isteyen kişi bazı dürtülerin artışını, bazısının da azalışını, hayalde ve dinlemedeki yardımını gördüğünde; tatlı melodinin sözlerle uyumlu olması ve onu dinleyenin daha güzel bir şekilde, sıkılmadan ve usanmadan dinlemesini sağladı ve böylece amacına ulaştı. Anlatılır ki; şair Alkame bin Abbade, Haris ibn ebi Şems Gassani kralı iken ona ihtiyacını söylediği zaman onu dinlemezdi, öyle ki istediklerinin şiirini ona yazdırıp besteleterek önünde söyletir ve ihtiyacını öyle görürdü.

Bu amaçların hepsi bir araya getirildiğinde bunların her biri konusuna göre insan üzerinde kullanılır, bazısı sevinç zamanlarında, bazısı hüznün zamanlarında, bazısı teselli olmak için, bazısı da sohbet meclisinde kullanılır. Onu kullananlar bir şeyi amaçlarlar ki o yaptıkları ve başkasına verdikleri halin ulaşmak istedikleri amaca en uygun ve tam halini amaçlarlar. Özellikle insanların ve insanların bu hallerinin artması, bu durumu amaçlayanların sayılarının artmasına sebep olur. Öğrencilerin artması ve rağbetin artması, bu konuda harcanan paranın artması ve insanların ikramının görülmesi, bununla övünenlerin artması bu konuda rekabetin artması, hallerinden birincinin artması ikinciye azaltırken, ikincinin artması birinciye azaltıyor ve kemale ermeyi ve kemale yaklaşmayı sağlıyor.

3.1.1.7. Sanat Aletlerinin Doğuşu

Bu melodiler, farklı cisimlerden çıkan seslerle seslendirildiğinde bu onu daha çok, daha görkemli, daha hoş, duyumu daha lezzetli, düzenini ve tertibini daha güzel bir şekilde korumaya sevk etti. Bununla beraber ve bundan sonra, bunun benzerlerini ve dengini ses çıkartabilen farklı cisimlerden de duymak istemeye başladılar. Yaptıkları ve ezberlerindeki melodilerin nasıl ve nereden çıkabileceğine bakmaya başladılar. Ses çıkaran yerleri buldular, onu sınırlandırdılar ve imal ettiler. Doğal olarak, cisimlerden çıkan seslerin ya da imal edilen nesnelere çıkan seslerin istenilen melodiyi daha iyi vermesini araştırıyorlar. Ne zaman yeni bir tane üretseler ardında onda bir kusur hissettiler ve sonra başka bir kusur. Kendileri ya da başkaları bu kusuru gidermek için çalıştılar, ta ki ud ve buna benzer aletler gelişene dek. Böylece uygulamalı müzik sanatı ve melodilerde istikrar sağlandı. Bu süreçte hangi melodiler insan için tabii hangisi tabii değildir belli oldu. Demek istediğim hangisi uyumludur, hangisi uyumsuzdur, aynı şekilde aletler de belli oldu. Böylelikle tam hangisi, eksik hangisi ortaya çıktı.

Uyumlu olanların hangisi daha uyumlu hangisi daha az uyumlu ta ki aslında hangisi uyumlu değil ortaya çıkana dek. Uyumlu sesler temel besinler gibi oldu, bunun dışında kalanlar ise kullanılmaz oldu. İşte bu, aletlerden elde edilen melodilerin özeti.

Aslında tabii olmayan sesler keskin ve muazzam seslerdir ki bu sesler insanın çıkarmaya gücünün yetmediği seslerdir. Bu sesler için hazırlanan aletler, insani işler için kullanıldığında bazıları insan için kullanılan ilaçlar gibidir ki; ilacın insan için kullanımı insanın bedeninin oranlarına bağlıdır. Bazıları zehir gibidir; öyle ki kullanımı zehrin kullanıldığı yerdeki hali gibidir. Tehlikeli ve sağır edici sesler böyledir, celacil³³ adı verilen, bir zamanlar bazı Mısır, Roma ve Pers krallarının ürettirip “musavvitin³⁴” denilen adamlar tarafından savaşta kullandıkları aletler olmuştur.

Bu gibi bazı uyumsuz sesler başka seslerle karışırsa uyumlu olur. Bu cihetle, uygulamalı müzik yapımı ortaya çıktı ki; bunu daha önce anlatmıştık. Bundan sonra bazı aletlere bakıldığında, ondan ses, beste ve melodi çıkarmanın bir yolu bulunacaktır, başka bir deyişle insan sesi ile çıkarılması zor seslere ulaşmanın bir yolu bulunur.

Bu enstrümanların arasında, gırtlığa has güzel sesleri çıkarabilenler vardı ve tabii olarak bir parça da olsa insan sesine benzer ses verdiği için doğaldı. O enstrümanları bırakmayı ve terk etmeyi gerekli görmediler, öyle ki; bununla beraber insan gırtlığından çıkması mümkün olmayan sesleri çıkaran enstrümanlar imal ettiler ve böylece “devaşin” denilen Horasan ve Farisilere ait olan kadim beste tarzı ortaya çıktı. Ortaya çıkan bu tarz melodilerin tekrarı, zenginleştirilmesi ve gösteriş amacıyla insani melodilerle kullanıldı, bu da insani melodilerin başka bir yönünü oluşturdu.

Burada adını andığımız yapıma ekleyeceğimiz bir şey daha var; onların bir kısmı vurmali çalgılar, def, zil, alkış, dans ve vücudun ritimle hareket etmesi ile yapılan “zefn³⁵” sanatı. Bunların hepsi birbirine bağlıdır eğer bunlarda eksiklik olursa diğerleri de eksilir, bu eksiltmeler düzenli olur. En eksiği “zefn” sanatıdır. Bu sanatta sadece omuzlar, kaşlar, baş ve onlara eşlik eden diğer uzuvlar hareket ettirilir. Hareket her bir vuruşla ilerler ve en sonunda hareketi bitiren son vuruş ile biter, bu sanatta sanki vurması ve o vuruştan nota çıkması beklenir, bu ise vuruşların devamı süresince ritimden ses kesilene dek devam eder, zil ya da davulun son vuruşu son hareketi belirtir. Bununla birlikte ilk vuruş ve son vuruş arasındaki zaman belirlendiğinde, bu iki vuruş arasındaki zamana bağlı olarak hareketin başlangıcı ve sonu da belirlenmiş olur. Böylelikle vuruşlar ve ritim sadece hareketi belirleyen değil melodinin ve notanın da zamanını belirler hale gelir.

Ancak alkış, dans, def çalmak ve zil çalmanın hepsi birbirine benzemektedir. Zefn’den farklı olarak hareketin sonundaki ses varlığı ve var olan sesin uzatılabilmesi ve nağme yapılabilmesidir.

Ancak ud, tanbur, kanun, rebab, üflemeli çalgılar ve türevleri sahip olunan sesleri artırmak içindir. Bu enstrümanlarda vurmali çalgıların öne çıktığı hareketler, alkış ve “zefn”in de sahip

³³ Savaş sırasında düşmanı etkileyecek sesler çıkaran ziller.

³⁴ Arapça ‘da ses çıkaranlar anlamına gelmektedir.

³⁵ Bir dans türü.

olduğu özelliklerin benzerleri vardır ancak vurmalarının sesi onlardan daha fazladır, çıkan sesler gırtlaktan çıkan seslerden daha zayıftır.

Buradaki amaç hangi sesin gırtlaktan çıkan sestem daha mükemmel olduğu değildir, amaç bütün sesleri ve nota çıkaran aletleri eksikleri ve fazlasıyla ortaya çıkarıp bir araya getirmektir. Bu tamamen, güzelliğm, süslemenin artışı ve enstrümanların insani melodilerini anlatmayı ve kaydetmeyi amaçlamıştır.

İnsan gırtlakını taklit eden ve bunu diğer enstrümanlardan daha iyi sürükleyen enstrüman; rebab ve üflemeli enstrümanlardır, ardından udlar ve telli çalgı türevleri sonrası ise zefn ile biten ve daha önce anlattıklarımızdır. Zefn ise melodiyi en az taklit edebilen kabiliyeti en az olan şeydir. O ritim vuruşuyla ilerleyen bir harekettir. Hareketin sonu ise ritmin son vuruşu ya da son sesidir.

Tefe ve benzerlerine vurmakla melodiyi vuruşlarla ve sesleriyle takip eder, ud ise gırtlak sesin uzaması ve vibrasyonla taklit eder. Ancak nefesliler rebab ve benzerleri gırtlak sesini daha sürükleyici bir şekilde taklit eder, öyle ki onlarda gırtlak sesinin içgüdüsel fasıllarını taklit ile birlikte benzer bir etki bırakır. Ancak tam olarak söylemek gerekirse rebab, zurnalar ve benzerleri gibi insan sesine uyum diğerlerinde yoktur.

3.1.1.8. Eğitim ve Uygulamalı Pratikler

Bu sanatın nasıl doğal olarak ortaya çıktığı, olgunlaştığı ve kemale erene kadar hangi aşamalardan geçtiği konularını ortaya koyduk. Ancak bunun insandaki gelişimi eğitimle olur. Uygulama kısmı insanda enstrüman çalmak üzere kaslarını kullanmaya başlamasına ve benzer şekilde melodiyi ortaya çıkarabilmek ise özellikle önceden bu yeteneği tam olarak kazanmasına bağlıdır, öyle ki yapacaklarını en iyi şekilde yapsın ve yaptığı işi bulunduğu durumda ideal olarak duyduğu ya da gördüğü şekilde yapabilsin. Ta ki; gördüğü ya da duyduğu şeyi hayal etmeyi edinir ve kaslarında öyle bir hareket becerisi gelişir ve hayal ettiğini hissedip zenginleştirerek yeteneğini onda ortaya çıkarır, ardından, duyduğu ya da gördüğünü icra edebilir. Bu fiil üzerinde yetenek ve sürat edindiğinde, ancak bu fiilde beğenilene dek alıştırmaya yaparsa bu durum ona bu yeteneği ya kazandırır ya da doğası gereği ulaşabileceği seviyeye getirir. İşin bu yönüyle ilgili hayalleri fiili olarak yaptığı egzersizlerle olur. Bu sebeple işin bu yönü, fiili yerine getirme tasavvurunun önemli bir parçasıdır.

Melodi formunun yapısına gelince; bu, farklı melodileri dinlemek alışkanlığı, farklı melodilerde ve farklı durumlarda melodilerin nasıl amaçlandığını anlamak ve karşılaştırabilmekle olur. Bu durum ta ki icracıda benzer melodileri tasarlayabilme gücünü kazanana kadar tekrar eder. Bu farklı uygulamalı sanatlardan olan, yazı, belagat ve benzeri sanatlardaki gelişim gibidir.

3.1.1.9. Bilimin Adı ve Delilleri

Şimdiye kadar uygulamalı müzik sanatı hakkında burada amaçladığımız şeyleri söylediysek, şimdi teorik müzik işinin anlatılmasına başlayalım. Buna daha önce bıraktığımız yerden başlıyoruz. O, daha önce bahsettiğimiz, başka bir yönüyle anlattığımız ve saydığımız her bir sanatın hangi organizasyonunun etken, hangisinin ise pasif olduğunun, bilgi ve görgü ile ortaya çıktığını söylemiştik. Her bir teorik sanat aynı şekilde bilgi ve görgü üzerine konuşur.

Bilimin adı pek çok anlama gelmektedir ve bu, diğer pek çok sanatta sayılmıştır. Biz bu ismi farklı yerlerde farklı anlamlara delalet edecek şekilde ve onu her konuya uygun ve layık olduğu şekilde kullanıyoruz. Bu anlamların hepsini burada anlatmak istemeyişimiz sözü uzatacağımız ve daha faydalı olmayacağı korkusuyladır. Ayrıca kastettiğimiz anlamı burada sözümüzle bildiriyoruz; bilim ve sözlerimizle farklı anlamlarını vurguluyoruz.

Diyorum ki; bu, bizde var olan bir şeyi edinmektir ve varlık sebebi, aslında sadece edinebileceğimiz şeylerin varlığı ile mümkündür, sonrasında farklı şartlar ve buna bağlı durumlar ise “el-burhan” isimli Kitabımızda özetlenmiştir.

Bu anlamın içine, anlama ulaşmak için, onsuz olamayacak pek çok özel yardımcı şeyin anlamı girer. Bunun için belirleyici olan olarak, baştan sona bunun üzerinde durmuş olan bu kitap ve bunun üzerinde her kim durmuşsa âlim ile onu kastediyoruz.

3.1.1.10. Teorik Öğretiler

Şimdi diyoruz ki; teorik müzik sanatı, melodileri ve türevlerini kullanarak, duyguda doğru, güvenilir ve aynı zamanda önde gelen bir öğretmendir. Dedik ki; türevleri için ise özünde sahip olduğu belirtileri kastettik. Notanın açıklanmasını ve melodiyi oluşturan şeylerin bilinmesini istedik, çünkü bu sözümüzde ima ettiğimiz bilim, bu onda toplanan varoluş sebeplerinin ilkidir. Belirtileri ise açıklamasına ihtiyaç duyacağımız varoluş sebepleri değildir.

Bahsettiğimiz gerçek imgeler, ilkelerin imgeleridir ki; öncül ve öncüller onu bu bilimden elde etmişlerdir. Bu, sadece eskiden bilinen şeylerden elde edilmesi mümkün olmayan bir bilimdir. Bu yazıda ortaya koyduğumuz; bu sözümüzle neyi kastediyoruz, bu yapı konuşuyor ki yapının kendisi bil fiil konuşmadır. Bu, yapılırken hayal edilen bir fiil olduğu manasında değil, ancak tam olarak ilk anlamındadır. O, istediği zaman kendisine has fiili yapan, daha önce zihinde düşündüğü imgelerin şeklini değiştiren ve tamamlanamayan bilgisini veya ondaki şüphesini ve onda olmayanları ortaya çıkaran yapıdır.

Bilge, bu sözümüzle; bilgisini söylediğimiz şekilde kazanan kişiyi, işiyle ve becerisiyle kendi kendine, ona daha önce öğretilmiş olan bilgiyi ortaya çıkaran ve bu yönde bilgiyi elde eden kişiyi kastettik. Biz ise bu iki anlamı beraber ima ettik. Ola ki bu niteliğe sahip olan kişi, güçlü, güvenilir bir hal kazansın o hali de daha önce öğrenmediği şeyleri keşfetmede ve

güçlendirmede kullansın. Teorik müzikte bazı durumlar vardır ki gerçekten bu bilgiyi kazanmak isteyen kişinin bu sanatın ehlinin olması gerekir. Enstrümanların bilgisine sahip olması zaruri değildir, ancak onlarla ilgili faydalı ve güçlü bir yönü varsa bu durumda ne zaman isterse yeni bilgiler öğrenebilir.

Bu niteliğin fiili ise; zihinde hazırlanışı, bilgiden kazandığı ve tekrarları ile birlikte oradaki istisnaları düşünmesi, bunun yanında başkalarının içine düştüğü hataları da düzeltebilecek kudrete sahip olmasını sağlar.

Öncesinde söylediğimiz gibi melodiler iki sınıftır. Bu teorik sanat, bu iki sınıfa ait melodileri de kapsamaktadır. İlki, söylendiği üzere ya diğerinin cinsi ya da onun için bir malzemeye benzer ve melodi onunla toparlanır. Kimi birinci, kimi ikinci, kimi üçüncü ta ki melodinin ilk formülü ortaya çıkıp melodi oluşana dek.

Melodiler şiir ve kaside gibidir, harfler ilk olarak bir araya gelir sonra ise iki harfli heceler sonrasında üç harfli heceler sonra ise heceler birleşir, sonra ise beyitin satırı oluşur, sonra mısralar, sonrasında ise beyit; aynı şekilde melodiler de böyle oluşur. Onu oluşturanlar kimisi ilk, kimisi ikinci beyiti oluşturan etkenler gibi melodiyi oluşturur. Melodi çerçevesinde kasideyi oluşturan harflerin yerine hisleri oluşturan notalar (nağmeler). Notalar ile kastettiğimiz şiddette ve ağırlıkta zamana yayıldığı düşünülen seslerdir. Sonra nota ve melodi arasındakiler burada açıklanmadı, bunların her birisi bu sanatta bir konu olarak mevcuttur. Önce eklentilerine bakılır, sonra ikinci tertiptekilere ve eklentilerine bakılarak bu durum aşılınca şiirde olduğu gibi bu sefer de son olarak melodinin ölçüsüne bakılır. Melodi, nota ve eklerine hazır olmadığı halde bakılabilir, hazır olduğu zamanlarda hissedilir. Biz buraya, sanata bakılınca insana has olarak hazır olduğu halini koyuyoruz.

İnsan duygularının kimisi tabii, kimisi de gayri tabiidir. Tabii duygular hissedildiği zaman bu his sayesinde kendi mükemmelliğini kazanır ve onu müteakip bir lezzete ulaşır. Gayri tabii duygular hissedildiğinde ise ondan kazanılan his eksiktir ve onu müteakip eza duygusu insana ulaşır. Mükemmel bir hissi lezzet takip eder, eksik bir hissi ise eza takip eder. Varoluş olarak tabii hissedilenler, bulunuş şekilleri ve duyumunun daha iyi olması hasebiyle daha iyidir. Ve bu insan için tabii ya da gayri tabii olarak hissetmeye hazır olması bakımından değerlendirilir.

Bu sanatın teorik her iki yönüne ve her bir konusu fark ve öncelik olmaksızın ortaya konan teori aritmetik gibidir. Aritmetik tek ve çift sayılara tek sayıya daha çok çifte daha az bakmaksızın aynı şekilde bakar. Bir yönüne ilkinin kastederek bakar, diğer yönüne ise ikinciyi kastederek bakar. Bu sanatın bakışı kesinlikle ve de duyulanları insana göre tabii veya tabii olmayan sesleri ayırarak bakar. Birinci bakış hangisi tabii, ikinci bakış hangisi tabii değil diyerek bakar. Doğa bilimi gibi; o, varlıklara ve doğal belirtilere ilk olarak doğal mı diye bakar, ikinci olarak da doğal değil mi diye bakar.

Bu sanatta varlığı ispat ile ortaya konulamayan olguların belirtileri tabiatta ve sanatta bulunabilir. Ayrıca bu sanatın sahibi, varlığın nasıl ortaya çıktığıyla, doğal ya da yapay olmasıyla ilgilenmeyebilir. Aritmetik ve geometride olduğu gibi bu bilimlerin içerikleri tabii olarak da bulunabilir, yapay olarak da bulunabilir, geometrici bunun hangi yönüyle ortaya çıktığıyla ilgilenmez. Böylece tabiat ilimlerine sahip olan bir kişi pek çok şeye doğal olsun yapay olsun bakar. Ancak doğa bilimlerine sahip birisi onun yapay olması yönüyle ilgilenmez. Bunun gibi sağlık ve hastalıkla ilgili olarak tabip bu iki kavramın yapay yönüne de bakar ancak doğa bilimcisi bu ikisine doğal olmaları yönüyle bakar.

Öğretilere gelince, varlığı ispat ile ortaya konulan olgulara yapay mı ya da doğal mı diye bakmaz. Bu iki yönüyle ilgilenmez. Ayrıca, bu ilimin tüm varoluşsal nedenleri yapay olanda olduğu gibi tabii olanda da mevcuttur.

Pythagoras'ın inandığı burçlar ve yıldızların hareketinden ses ve melodi çıkması inancı batıldır. Tabiat biliminde anlatılmış olduğu gibi bu mümkün olmayan bir şeydir. Gökler, burçlar ve yıldızların bu hareketlerinden böyle sesler çıkmaz.

Buradaki her şey yapaydır, doğal değildir. Ancak bu sanatın uygulamalı ve teorik olduğu zannı, bu sanatın isminin de uygulamalı müzik sanatı olması nedeniyledir. Bu böyle değildir, ancak geometri ilmi yoluyla; ki ona uygulamalı bilim denilir, tıpta söylendiği gibi değil. Varlıkların geometri biliminin amacı uygulama değildir, ancak ortaya koyduğu geometri konularının içeriği başka uygulamalarda etken olmuş olabilir. Bunların çoğuna da geometri denilmiştir. Böylece bu bilimin alanı başka uygulamalardaki etkili yönleri sayesinde genişlemiştir. Bu da aynı sanatın ismi ile anılır. Uygulama için istenilen bilgi teorik bilgi değildir, ancak elde dilen bu fiil teorik bilginin kapsamı dışına çıkamaz. Mantık ilminde, marangozluk bilgisinde ve bilcümle bilgi ve uygulamalarda olduğu gibi. Öyle ise ortada var olan, tam olarak ne bilim ne de uygulamadır. Bu sanatta var olan sebepler “varlık nedir” sorusuna Analitika II de bahsedilen dört unsurun farklı türleri arasında sayılan aracının sınırları açısından burada delillendirilecektir. Haydi, şimdi bu sanattaki öncül ilkeleri kazanalım ve ilk olarak şunu söyleyelim;

Şimdi müzikal teorinin ilk prensiplerinden bahsetmeliyiz. Her şeyden önce demeliyiz ki, genel olarak bütün bilimlerin birtakım kanıtları, ilk prensipleri, Analitika II'de açıklandığı gibi; bireylerin kendi hisleri ile ilgili olarak onlara geldiğini söylüyoruz. Bazen bize, sadece bu belirli varlıkların hisleri veya bazen de daha çok daha fazla sayıdaki şahısların izleri yeterlidir. Bu, yalnızca duyularımız tarafından algılandıktan ve hayal gücünüzde toplandıktan sonra, zekâmızın kendine biçilen rolünü oynar. Önce, bu varlıkları ayrı tasarla ardından değişik şekillerde birleştirir. Özel ve doğal bir yetenek ona bu çeşitli derlemeler üzerinde fikir oluşturmasını sağlar. Ve yine bu yetenek, zekâmıza kesinliği kanıtlama ve açıklığa erişmeyi sağlar.

Kolaylıkla anlamamız gerekir ki, zekâ bir konuda kanı oluşturduğunda sadece algılarla veya hislerine kaynaklı değildir. Öyle olsaydı, kesinlik, inanç ve emin olma durumu olmazdı. Çünkü duyuların hükmü bazı şeylerin genellemelerinde olamadığı, Analitika II³⁶'de ortaya konulan kesin kanıtlarda tanımlanıyor. Kesin sonuçlara ulaşma yetisi sadece zekâ'ya ait bir davranış ki bunu da hislerinden temin ettiği bilgilerle sonuçlandırıyor. Bazen hislerimiz doğrultusunda zekâmız bazı konularda hızlı bir şekilde kesin kaniya varabiliyor. Diğer durumlarda hislerin çoğalmas ve farklı konularda bunun olması gerekir. Bu da şahıslarda farklılık gösterebilir. Zekâ istediği zaman, herhangi bir anda bize kesin kaniyi vermeyebilir, doğal gücünden kaynaklı olarak kuvvetli olmadığı zaman, zekânın ulaşabildiği fikrin zihindeki güvenlik derecesine kadar, en alt seviye ise zekânın algı beyanındaki güvenlik sınırını geçemeyenlerdir.

İnsan doğumdan itibaren veya çocukluğunda, belirli varlıkların hissine sahiptir. Büyüdüğü zaman bu duyumlardan çıkarım kalitesi, zekâsının belirli yaşlardaki gücüne bağlıdır. Zekâsı istem dışı olsa dahi onun için özel olan rolü yerine getirebilir, buna zekânın gelişimi ile elde edilen yargılar denir. Adam aklında neler olduğunu fark edebilecek noktaya ulaştığında, ne zaman ya da nasıl kazandıklarını bilmediği bir bilgi birikimine sahip olur. Daha sonra bu şeylerin sezgiye, içgüdüsellğe, içimizde olan ve bizimle geliştiğine inanmak gibi yanlış bir fikre sahip oluruz. Mükemmel bir hissiyata mı sahibiz, bazen başkalarına onaylatmamız gerekir. Bazı durumlarda zekâmızın işlevini yerine getirmesi için ikinci sefer görmemiz gerekmektedir. Diğer durumlarda bir veya daha çok konuda algı, bir kez değil, iki, üç veya daha fazla kendisini yenilemelidir. Ve bu algıların yardımı ile zekâmız; konulara dair birtakım öneriler sunar. Ya bariz öncü varsayımlar sunar ya tüm konuları kapsar ya da birçoğunu kapsar.

Olguların ilk ve gerekli prensipleri bizim için açıktır; zekâmız bu prensipleri bütün konulara uygulanabileceğine kesin gözüyle bakıyor, (tabi ki analitika II de belirtilen koşulları dikkate alarak) tüm konulardan çıkarılanlar değil de sadece bazılarında çıkarılanlar, zekâmızın ilk prensipleri en sık ve çoğu konuda uygulayabileceğini gösterir.

Bu son durumda, muhtemel bir fikir olduğuna inanmak bir hatadır, çünkü muhtemel görüş, yanlış olabilecek bir inanç olabilir, olgunun inandığımız durumdan başka olma olasılığı. Hâlbuki bir şeyin sıklıkla gerçekleşmesi bunun gerçek olduğunun ispatıdır.

Bir şeyin hissiyatını algının tekrarı ile kanıtlamak ve böylelikle zekânın kendi yeteneğine göre hareket etmesine olanak vermenin ve biraz evvel anlattığımız iki çeşit kesinlikten birini edinmenin, işte buna kabul ettiğimiz şekilde deneyim denir. Eğer deneyim ve ampimizim (bütün bilgilerin denemeden ortaya çıktığını savunan görüş) söz konusu olduğunda herhangi bir rol oynamıyor, zekâmız özünde olduğu gibi, hafızamızda kalan duygular ve hisler söz konusu olduğunda görevini yerine getiremiyor. Özümüzün tutulduğu hislerdeki özel

³⁶ Aristo'nun Analitika Prütera ve Analitika Hüsteri isimli iki eserinden ikincisi olan Analitika Hüsteri eseri.

bölümlerine göre hareket etmemektedir. Kesinlik, bu anlam verilerinde zekâmızın eyleminden doğduğunda sadece bir deneyimdir. Ayrıca bilginin deneylerden edindiği şeyler, gösteri için temel prensipler haline gelir. Aristoteles bize birkaç yerde; algı bize gösterinin prensiplerini sunuyor, maruz kaldığımız koşullar da bir zekâ eylemi kullanılarak gerçekleşen algı anlamına gelir demektedir.

Matematikçi Ptoleme³⁷, örneğin müziği anlattığı Kitabında çeşitli sesleri tanımlayamıyor, bu konuda bilgilenmek için deneyimine güvendiği bir uygulamalı müzik sanatçısına güvendi. Themistios³⁸, Aristoteles'in okulundan ünlü bir filozof ve bilgi yorumcularından biridir ve demiştir ki; "Matematik eğitimimde öğrendiklerimden biliyorum ki, veri olarak nitelendirilen notanın ve orta parmak notasının (perdesi) arasında güzel bir ses uyumu var. Ancak kulağım eğitilmediği için bunu hissetmem mümkün değil" Bu iki nota en güzel ve en mükemmel ses uyumudur, bu sesi tanımayan kulaklar çok nadirdir. Themistios bu sesi teorik olarak bildiğini söyler, ama kulağının hissetmediğini de söyler. Bu durum teorisyenin değerini düşürmez. Aristoteles, Analitika II'de beyan eder ki "özel şahıs" kendini evrensel bilime adayan çoğu âlimden kaçabilir. Onlara öğrenme yeteneğinden farklı bir şey lazım. Bu müzikal serzenişlerin aynısıdır, teoriden bildikleri çoğu şeyi hislerinde görmezden geliyor. Duyularından kaçan harmonik varlıkları tanımlamak için teorisyen sanki görünmez, tanımlanamaz gibi davranır, ruh örneği, zekâda olduğu gibi, hammadde ve tüm saf varlıklar gibi, hiçbir şekilde hayal edilemeyecek şeylerin kullanılmayacağı ve konuşulamayacağı gibi. Lakin hisler bizim bu varlıkları tanımlamamıza yardımcı olamadığı için başka bir yol ya da çare bulmamıza yol açar. Buna karşılaştırma işlemi derler metafor ya da ilişkili olarak adlandırılır. Bu konuyu başka yerlerde anlatmıştık.

3.1.2. İkinci Makale: Müzik Sanatına Giriş'ten

Şimdi ısrarla, musikinin tecrübe ile öğrenilen ilkelerini düzeltelim ve ilk olarak bu yolda duyduklarımıza baktığımız bu yönden, nelerin doğal olduğunu öğrenelim (öğretelim).

Bir şey için mevcut olan doğal durumlar, doğal olarak, her zaman ya da çoğu zaman her şey için geçerlidir. İnsan için duyulan doğal sesler ya tüm insanların ya da çoğunun duyularını mükemmelleştiren (geliştiren) seslerdir.

Duyum, idrak sahibi bir güçle kemale ererse (tamamlanırsa) onu sonuç olarak lezzet (zevk) takip eder, ancak tabiatı dışında kalan duyular kazanırsa onu da eza takip eder, bu sebeple bundan oluşan zevklerin insan ya da insanların çoğu için doğal olması daima duyuları kemale erdiren bir derinlik oluşturmaları gereklidir.

³⁷ İslam medeniyetinde Batlamyus olarak anılan Greko-roman matematikçi, astronom ve coğrafyacı (ö.188).

³⁸ Aristo ve Platon felsefesini kendi anlayışıyla bir araya getirmiş olan geç antik dönem filozofu. (ö.388)

Belki de oluşan zevkler, insan için doğal olmayan bir mecrada kemale ulaşmış olabilir, bu doğal olmayan hisler doğal bir mecrada karşılaşılan doğal olmayan hislerdir. Örneğin; hastalara sunulan yiyeceklerin, hastalar tarafından doğal olmayan bir şekilde hissedilmesi ve tatlı bir şeyi acı algılamaları gibi. Böylece, insanın duyuş kuvveti ne zaman ilk haline göre tabii olmayan bir durumda olursa, gerçekte uygun olmayanı uygunmuş gibi, uygunu uygun değilmiş gibi hisseder ve bu durumla az karşılaşılır.

Buraya ortaya konulanları insanın tek başına ortaya çıkarması, bunun yanında derin hislerini paylaşan birilerinin olmasını gerektirir, bu sebeple başka insanların şahitliği olmadan bu konulardan bir şeyleri tamamlamak, aynı yıldız ilminde olduğu gibi mümkün değildir.

Ancak uyumlu ve uyumsuzu hissedebilen insanların yapması gereken, insan için tabii olanı ortaya çıkarmasıdır.

15 derece ile 45. Derece genişliğindeki alanda var olan (arasındaki, 1200 yıla yakın ve ek olarak İskender yılına göre de 40 yıldır) Arap ülkesinin çevrelediği yerlerde bu bölgelerin doğusuna ve batısına dek yerleşik olan insanlar ve Rum ülkesini kuşatan bu insanların tamamının arasında uzmanlaşmış olanların anlayışları, yaşayışları, içtikleri, yedikleri, doğal bir mecrada olmuştur.

Ancak bu yerlerde yaşayan milletlerden ayrılıp çıkan, güneye giden Sudanlı zenci cinsleri ve kuzeye giden göçebe Türk cinslerinin çoğu doğu yönünde Slav cinsinden ve batı yönünden olanlar, özellikle kuzeye derinlemesine gidenler, insan için çoğunlukla doğal ve belirgin olan yoldan göç ettiler.

Bu, bedenleri, besinleri ve evleri (vatanları) doğal olan milletlerin çoğunun müzik aletleri ve farklı melodileri birbirlerinden görmeleri bugün aynı bölgede olmalarından dolayı mümkündür. Eğer Arap ülkesi, şimdiki zamanda bu doğal olarak gelişmiş milletleri (Yunan ve Roman milletleri ve etrafındakiler hariç) kapsıyorsa bu milletlerin, hallerinin ve durumlarının da oradan göç edenler ile birlikte bilinmesi, oralardan haberler alınmasına onlara ve Yunanlılara ait öncüllerin kitaplarının, eski müzik teorilerinin bize ulaşmasına sebep olmuştur.

3.1.2.1. Notanın Melodideki Durumu

Şimdi bu milletler tarafından kompoze edilmiş melodilere başlayalım, bu melodilere teker teker yönelirsek; her bir melodiyi iki sınıf nota etrafında toplanmış görürüz. Birisinin melodideki yeri kumaştaki ip, binadaki inşaat malzemesi ve ahşap gibidir, ikincisinin yeri ise, zevkler, binaların boyası, elbiselerin süsü ve püskülü gibidir, bu tespit melodileri amaç edinip dinleyen ayrıca bu işi yapan herkes için açık bir şeydir.

Kumaştaki ip mesabesinde olan notaları “melodinin usul ve temeli”, ikinci çeşit notaları ise “melodileri artıran” olarak adlandıralım. Daha sonra melodileri artıran notalardan lezzetli

artışlar, melodiye daha çok şıklık katan notalar buluruz, bununla birlikte bazı notalardan ise duyulduğu anda melodiyi bozan ve sıkıntı veren lezzetli olmayan sesler buluruz. Demek ki melodiyi artıran sesler hem doğal olarak melodiyi geliştiren hem de tam tersi durumda olabilir.

Daha sonra melodiyi derinlemesine amaç edinirsek, notalar arasında düzen ve ilişki buluruz. İlişkiden kastım yan yana gelen iki veya daha fazla nota arasındadır, düzen ise duyum esnasında bu ilişkiyi ya ilerletir ya da geriletir. Sesler arasındaki bağ duyum için doğal bir gelişim olabilir ya da tam tersi. Sesler arasındaki düzen de duyum için doğal bir gelişim olabilir ya da tam tersi olabilir.

Bağların ve düzenin kemali sesler arasındaki ilişkiler sayesinde şekillenir, benzetmek gerekirse, bağların ve düzenin ilişkisi şarap ve bardağın ilişkisine benzer ya da yakut ve altının rengine, benzetirsek gök mavisi ve kıvrıllığına benzer.

İlişkinin kemalini “notaların birliği ve uyumu” tam tersini ise “notaların uyumsuzluğu ve zıtlığı” olarak adlandırabiliriz. Düzenin kemalini ise bir dokumadaki renklere ve insanın aklına ilk gelen yiyeceklere benzetebilir, “düzenin uyumu” diyerek, tersini ise “düzenin uyumsuzluğu” olarak adlandırabiliriz.

Sonrasında eğer daha çoğunu arzularsak orada sinerjik toplulukları, melodi tamamlayan melodiler ve ses topluluklarında doğal kemali sağlamaya yardımcı melodiler ve doğal olmayanları buluruz. Melodinin notalarında bir nota buluruz ki eğer bir melodinin aslına katılmışsa o melodi doğaldır, tam olmasını “nota uyumu”, eksik olmasını ise “nota uyumsuzluğu” olarak adlandırırız.

Tiz notaları tizlik derecesine göre buluruz, tizlik ve pestlik sesin pestlik derecesine göre değişir, düşük seviyede pestlik fazla iken başka bir seviyede pestlik daha az olur. Yüksek seviyede tizlik fazla iken düşük seviyede tizlik daha az olur. Tizlik ve pestlik seviyelerini “tabakalar” olarak adlandırırız.

Tizlik tabakalarında duyum için doğal olmayan sesler buluruz, aynı şekilde pestlik seviyelerinde de bu durumla karşılaşırız. Burada duyum için doğal tabakalar buluruz. Tizlik ve pestlik açısından insan için doğal olan tabakada bulunan ses, tizlik ve pestlik durumu itibarıyla doğal olmayan ses tabakaları arasında yer alır.

Bu böyle ise açıktır ki farklı tabakalardaki notaların artması sonsuzdur, ancak insanın işitmesini hesaba katarsak bu durum sınırlı olur.

3.1.2.2. Tizlik ve Pestlikte Doğal Tabakalar: (Oktavlar-Dereceler)

Şimdi doğal notaların sayısını söylemeliyiz, o açıktır ki mükemmel eşleşen notalarda tam ve en büyük mükemmellik vardır ve bu çeşit uyumun dışında tamamen uyum çok yoktur. Bunun

dışında uyum çok azdır. Ayrıca bu ikincinin dışında görünür bir uyum ise bilinmemektedir. Bu üç sesin birlikteliği gerçekten açıktır. Bunun dışındakiler ise açık değildir. Bu üçlü ses birliği gerçekten açıktır.

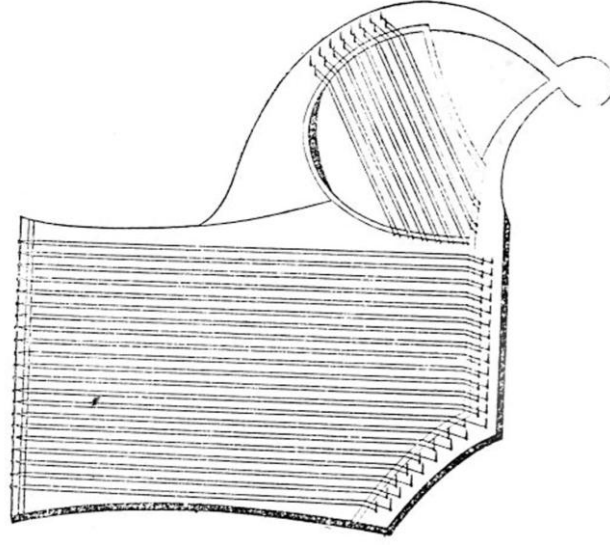
Bu ses uyumu ne zaman aynı oktavda olursa bu ikisi tek bir nota olur, ne zaman ki arasında derece farkı olan iki farklı oktavda olursa, tizlikte veya pestlikte fark olursa, ona göre daha tiz ya da şuna göre daha pest olursa biz buna sesler arası mesafe diyoruz (Aralık).

İki farklı oktavdaki iki nota arasındaki derece farkı bellidir, İki tarafın aralığı arasında ilişki kurduğumuz zaman burada (peste) tam bir büyük aralık oluşur ki buna Arapça'da "Eşşuhac el-a'zam" denilir ki bu düşük (pest) oktavdır. Tizde oluşana ise "essiyah el-a'zam" denilir ki bu da tiz oktavdır. İnsanlar bunu aynı ses sayarlar ve melodide her birisi diğerinin yerine geçer bunların her birisine ise diğerinin kuvveti denilir.

Melodiyi amaç edindiğimiz zaman burada sınırlı sayıda notayı kompoze edilmiş buluruz, daha sonrasında onun pest oktavını ve tiz oktavını alırız ki bu halde tasarladığımız melodinin değişmediğini görürüz. Bunun sebebi ise aynı zamanda notaların birbirleriyle tam bir uyum içinde olmasıdır, ilk melodinin kuvveti birdir, ikinci kuvvet ise tüm notaların benzer tekrar ile başka oktavda tekrarı ile olur bu sebeple iki kuvvet arasında tabii bir derece farkı oluşur ve melodi aynı ile tek bir melodi sayılır.

Şimdi en tiz notanın en pest notaya olan uzaklığını bize ses veren cisimlerden elimizden geldiğince anlıyoruz, herhangi bir yönüyle doğal olan sesi engelleyecek bir şey yoktur, ancak bu sesi bize verebilecek ne insan sesi ne de bir enstrüman bulamıyoruz. Şuna yönelelim, eğer bu iki taraftaki notaları, bize ses veren bir enstrümandan doğal olarak duyulan insan sesini elimizde en çok nota veren meşhur enstrümanlarla taklit ve takip ederek bulmaya çalışırsak, şöyle diyoruz;

Bu sıfatta bizim bulduğumuz bu enstrüman Arap diyarının tanınmış meşhur enstrümanı Şahrud'tur, bu enstrüman bizim zamanımızda icat edildi, ancak tam olarak zamanı bilinmiyor, bunu ilk icat eden ve ortaya çıkaran kişi Semerkant'tan Suğd ehlinden Halis Bin Ahvas adıyla bilinen bir adamdır. İlk olarak ortaya çıkardığı yer ve zaman Mah ülkesinin bir dağdır ve bu, İskender takvimine göre 1228 yılında Arap takvimine göre ise 306 yılındadır. Daha sonra enstrümanı Suğd ülkesine götürdü, Suğd ülkesi altıncı bölgenin kuzeyindeki uzak ülkelere yakın, genişliği kırk beş kısımdan ve ortadan doğuya kadar yayılmış bir bölgedir. Kuzeyden ve doğudan ülkelere de bu enstrüman kullanıldı, bölge halkı bunu dinledi ve bölge insanlarından hiç kimse ondan nefret etmedi, daha sonra onu güçlü Arap Meliklerinin hâkim olduğu zamanda Babil topraklarına götürdü, sonrasında onu Bağdat'a götürdü ve onda ne nota varsa insanlara dinletti, daha sonra ise Mısır ve ötesindeki ülkelere de bu enstrüman taşındı. Bu enstrümanla birlikte Arap Yarımadasını ve Şam'ı gezdi, bu diyarın farklı farklı halkları, eski yeni ne kadar melodi varsa bu enstrümandan dinlediler ve o enstrümanda insanların nefret edeceği hiçbir ses bulunmadı.



Resim 3.1. Şahrud

Eğer Şahrud'ta bulunan en pest sesi alıp onu en tiz sese kıyaslarsak tizin tizine onun da tizine onun da tizine ulaşırız en pest ses dördüncü kuvvet sese denk gelir (3 Oktav) ki ilk ses ile son ses arasında üç kuvvet mevcuttur ve bu sesler bu aletin bize verdiği seslerdir.

Ve böylece farklı üflemeli enstrümanlarda da bu sesleri ve daha fazlasını bulmamız mümkündür. Açıktır ki en pest oktavda ve ikinci derece oktav arasında bir nota alıp onu diğer oktavlarda tekrar edersek aynen ilk oktavdaki aralıkta aynı yerinde onu tekrar eder halde buluruz.

İlk oktav aralığı öyle ise insan için doğal olan ve tabii melodilerin üretildiği oktavdır, bu melodiler de milletlerde var olan doğal melodilerdir. Bu elimizdeki meşhur aletten ortaya çıkan melodilerdir, bu melodiler ud, ney ve rebab enstrümanı hariç yapılmış ya da yapılan doğal melodilerdir. Geri kalan enstrümanların tamamı mesela, üflemeliler, telliler ve horasan tamburu da uda tabidir.

Bilinmesi gerekir ki melodinin ortaya çıkmasını sağlayan notaların durumu özellikle ölçülü (vezinli) sözleri oluşturan harflerin durumu gibidir, harfler sınırlı sayıda olur, bunun gibi, notalar da sınırlıdır.

Harflerin tamamının her dile özgü olarak bir yeri ve düzeni vardır ki harfler bir araya gelerek bir düzende isteyeninin istediği kadar alıp ondan neyi kastediyorsa ifade edeceği sözler üretir, notalar da aynen öyledir insan sınırlı ve düzenli bir şekilde onları kullanarak istediği melodiye üretir. Ayrıca harflerin cümlede sayı ve bir araya gelişinin sınırlandırılması bir kavram ile olur, notaların sayı ve bir araya gelişini ile sınırlı bir düzende olması ise insan için doğaldır ve

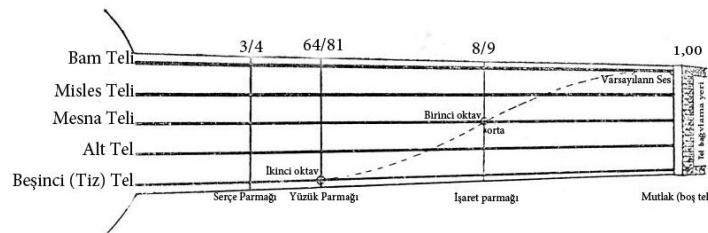
başka türlü de mümkün değildir. Bir tertip üzerine sınırlandırılmış notayı, insanın melodi ardına melodi yapmak için istediğini seçebileceği bir topluluğa (diziye) dönüşmüş notayı, oktavın çerçevelediği notalar olarak adlandıralım. Şimdi notadan doğal olan ve doğal olmayan iki hal ortaya çıktı, çünkü insanın dilediği sesi alabileceği bir diziye dönüştü. Doğal oktavın kapsadığı ses dizisinin tamamını, durumun tamamlanması ya da tamamlanmaması olarak adlandırırız.

3.1.2.3. Ud Enstrümanındaki Doğal Notaların Sayısı

Şimdi, bize doğal notaları veren ve bunların içinden bize en çok ve mükemmel şekilde nota vermekte olan ud enstrümanını anlatmak isteriz. Açıktır ki sınırlı sayıda aralığı bulunan bir oktavı ele alırsak orada bulunan tüm aralıkları ve aralıkların diğer bir oktavdaki benzerlerini de almış oluruz. Ayrıca, doğal melodilerin kompoze edilebildiği oktavı almak istediğimizde, bu aralıklara sahip başka bir oktavı almaya ihtiyaç hissetmeyiz, çünkü bu ilk aralıklar doğal aralıklardır, diğer oktavda ortaya çıkan notaların aralıkları birbirine daha yakın ve doğal değildir.

Görülmektedir ki; dizideki notaların arasındaki aralıklarda doğal (uyumlu) ve doğal olmayan aralıklar vardır. Bu aletlerde kullanılan aralıkların çoğunun doğal sayılması gereklidir, ancak bazen ya da ara sıra bu aralıkları da doğal saymamız gerekebilir. Çünkü tek başına doğal olmayan sesler, doğal seslerin arasına karıştığı zaman genellikle doğal olabilir. Bu aletten ortaya çıkacak melodilerde kullanılan veya kullanılması kolay olup o notalarla melodi kompozisyonu yapılabilecek seslerin tamamını almamız gerekir. Ney ve rebab bu kadar çok oktava sahip değildir.

Şimdi udu geleneksel olarak akort edelim:



Resim 3.2. Udda Doğal Dizi Akışı

İlk telimizi³⁹ en kalın notaya ayarlayalım ve bunu işaret parmağının⁴⁰ sesi olacak şekilde orta telin⁴¹ sesi yapalım, görülüyor ki; bu enstrüman tek bir ses dizisi kadar kısa değildir aksine birinci oktavı geçen bir ses dizisine sahiptir.

Eğer bundan sonra orta telin işaret parmağı⁴² notasını diğer tellerde bulup ikinci oktavı tamamlamak istersek onu bulamayız, bunun için beşinci bir teli⁴³ bağlamamız gerekir ki ikinci oktavı serçe⁴⁴ parmağımızda elde edelim.

Görülüyor ki; ikinci dizideki notalar ilk dizideki notaların oktavı olmalı, ilk dizideki notalar da ikinci dizideki notaların oktavı olmalı. Bahsi konu geçen iki oktavlık diziden birisi başka bir alette ortaya konulduğu zaman:

İlk oktavda bulunan bir nota, sonrasında diğer oktavda bulunmaz bilinir ki bu dizi oktav olarak eksiktir ve karşılık olarak diğer oktav vardır ki, oktavını bulamadığımız notanın yerine elimizde bulunan notanın diğer oktavdaki karşılığını seslerin birebir örtüşmesi için kullanmamız gerekir.

Eğer bunu yaparsak, birinci dizideki bütün notaların karşılığını sayıca ne kadar nota varsa ikinci oktavdaki dizide bulmuş oluruz.

Bu her iki dizideki farklı oktavlarda bulunan her bir notanın durumunu “ses gamının çeşidi” olarak adlandırırız. Birinci dizinin çeşit sayısı oktav sayısı kadar olur ve açıktır ki gam çeşidi de nota sayısını kapsar.

Mevzu olan iki dizinin udtaki nota sayısını saydığımızda ikinci dizinin ilk diziden bir nota fazla olduğunu görürüz ve bu notanın da ilk dizide oktavının olması gerekir.

Birinci ve ikinci dizideki notaları kıyasladığımızda üst tel⁴⁵ işaret parmağı⁴⁶ notasının orta teldeki⁴⁷ oktavını buluruz, bam telinden işaret parmağı notasına kadar ilerlersek orada ikinci dizideki oktavını serçe parmağı⁴⁸ notasında ve orta telde buluruz, öyle ise bam telinden işaret parmağı notasına kadarki aralık işaret parmağı ile serçe parmağı notası arasındaki aralığa eşittir.

³⁹ Bam teli

⁴⁰ Sebbabe, Arapça'da işaret parmağı anlamına gelir.

⁴¹ Mesna: Orta tel

⁴² Sebbabe

⁴³ İkinci zir teli

⁴⁴ Hınsır: Arapça'da serçe parmağı.

⁴⁵ Bam teli, udtaki en kalın tel.

⁴⁶ Sebbabe

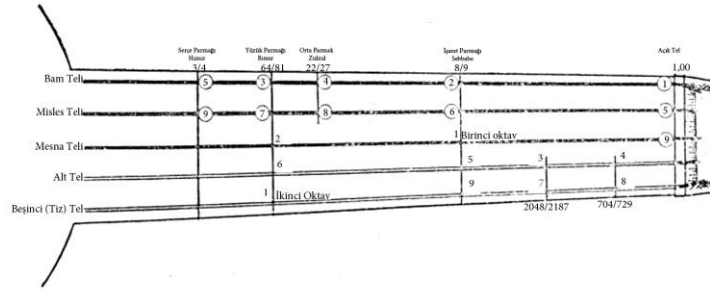
⁴⁷ Mesna, udun orta teli.

⁴⁸ Hınsır; serçe parmağı.

Orta parmakların üçünden birini kullanmakla yetiniriz, bu orta parmak zelzel⁴⁹ ise en kalın telde zelzele inerse ne onun ne de yüzük parmağının notasını ikinci dizide bulamayız, onun oktavını ikinci dizide aldığımız zaman yüzük parmak⁵⁰ notasının oktavını en alt telin işaret parmağı notasının üzerinde eşğin yanında buluruz. Kalın telin orta parmak⁵¹ notasının oktavını bunun üzerinde eşğin yanında en alt telde buluruz.

Serçe parmağın⁵² ve işaret parmağın⁵³ kalın teldeki⁵⁴ notasının en alt teldeki⁵⁵ oktavı, işaret parmağının üçüncü teldeki notasının oktavı en alt teldeki serçe parmak notasındadır. Ancak orta telin⁵⁶ orta parmak ve serçe parmak notasının oktavını tellerde ikinci oktav aralığında bulamadık, eğer onu çıkarırsak buluruz ancak orta teldeki serçe parmak notası beşinci telin⁵⁷ işaret parmağının üstünde olur ayrıca orta parmak notası da beşinci telde onun üstünde.

İşaret parmağının ikinci teldeki oktavını beşinci telde buluruz, ikinci telin⁵⁸ işaret parmağı notasını beşinci telin serçe notasında buluruz. Ve ikinci oktav aralığında birinci oktav aralığındaki bütün notaları elde etmiş oluruz.



Resim 1.3. Udtaki notaların bir sonraki oktavda yerleri

⁴⁹ Zelzel; Orta parmağın 3. Konumu

⁵⁰ Bınsır; Arapça'da yüzük parmağı.

⁵¹ Vusta: Arapça'da orta parmak, orta anlamına gelir.

⁵² Hınsır

⁵³ Sebbabe

⁵⁴ Bam teli

⁵⁵ İkinci zir, ya da tiz tel.

⁵⁶ Mesna

⁵⁷ İkinci zir

⁵⁸ Misles, Udta ikinci tel

Eğer ikinci oktav aralığında elde ettiğimiz notaları sayarsak orada birinci oktav aralığında olmayan bir nota bulmuş oluruz. O nota orta telin ve alt telin orta parmağı ve orta telin ve alt telin serçe parmağıdır, eğer bu notanın oktavını birinci diziden alırsak orta parmağın beşinci teldeki oktavı ikinci telin işaret parmağı notasının biraz üzerine gelir. Alt telin orta parmak notasının oktavı ise üçüncü telin işaret parmağı notasının üzerine, orta parmağın ikinci telinin oktavı ise kalın telin işaret parmağının üzerine gelir.

İkinci telin serçe parmak notasının oktavı birinci telin işaret parmağının notasının da altına düşer, alt telin serçe parmak notası ise üçüncü telin işaret parmağı notasından daha aşağıya düşer.

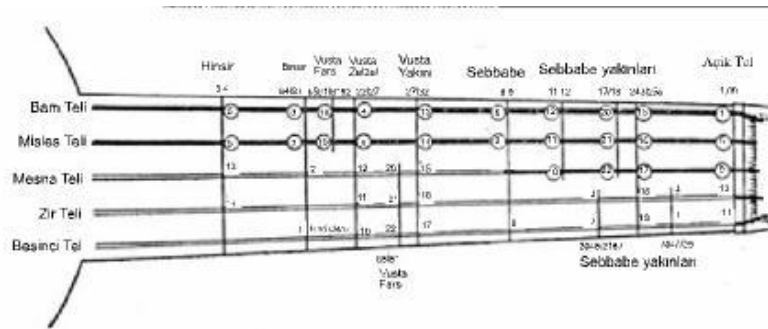
Eğer bu yeni iki oktav için yeni bir tel bağladığımızı varsayarsak orta alt ve beşinci telde oktavı birinci, orta ve ikinci telde udun eşiğini de aşan üç nota oluşur.

Eğer bu oktavın yeri için bir tel bağlarsak bunun izdüşümünde alt tel ve beşinci telde iki nota oluşur ve oktavları ilk dizini fars telinin orta parmağı ve üçüncü tel ve ilk tele düşer.

Eğer bu iki oktavı karşılayacak daha yüksek bir tel bağlarsak izdüşümünde üç nota ikinci dizinin orta⁵⁹, alt⁶⁰ ve beşinci telinde⁶¹ oluşur.

Bu üç notanın oktavını birinci dizide ikinci, üçüncü ve birinci telin işaret parmağı ve eşik arasında buluruz.

Bundan başka olarak udtan çıkarılacak nota kalmamıştır. Tüm ses dizilerinde toplam 22 nota vardır ve bu udtan kullanılan notaların tamamıdır, bazıları az bazıları ise çok kullanılır.



Resim 3.2. Udtaki notalar

⁵⁹ Mesna

⁶⁰ Zir

⁶¹ Beşinci, ya da tiz tel.

3.1.2.4. Benzer Oktavların Melodiyi Oluşturma Şekilleri

En çok kullanılan notaları aldığımızda bunlar kesinlikle doğal olanlardır ve bu oktavda en çok kullanılanlar:

Orta parmak ve yüzük parmağı ne temel melodide ne de oktavında bir araya gelmez.

Açık tel ve serçe parmağı ile oktavları, her bir dizi döngüsünde melodinin herhangi bir notasında diğeri ile bir araya gelir.

İşaret parmağı, orta parmakla ve yüzük parmağı ile de melodinin yapısında, aynı şekilde oktavlarında ve bu ikisinin de oktavında da bir araya gelir.

Yüzük parmağı ve orta parmaklar uyumsuzdur, açık tel, serçe ve işaret parmakları her dizide orta parmağa uyumlu aynı şekilde yüzük parmağıyla uyumludur. Yüzük parmağı ve onunla uyumlu olanların bir araya geldiği yerde melodinin tamamlanması için başka bir yardımcıları olmaz. Orta parmak ve uyumlularının bir araya geldiği yerde ise melodinin tamamlanması için başka bir yardımcıları olmaz. Yüzük parmağı ve uyumluları, orta parmak ve uyumlularının her biri yerine gelirse bu iki ses ve uyumlularından ortaya iki oktavlık dizide 14 nota ve her birinde 7 nota oluşur.

Fars orta parmak notası⁶², ne yüzük parmağına ne de zelzel⁶³ orta parmağıyla uyumlu değildir, işaret parmağı⁶⁴, açık tel⁶⁵ ve serçe⁶⁶ ile uyumludur. Bu orta parmağın uyumluları alınırsa her bir oktavlık dizide yedi nota elde edilir.

İşte bu uyumlu sesler daha önce bahsettiğimiz milletlerin melodilerini ürettiği seslerdir. Buradaki iki oktavlık iki dizinin her birinde üç tane uyumlu ortaya çıkar. İlki:

Kalın tel⁶⁷, işaret parmağı, yüzük parmağı, serçe parmağı, ikinci (Misles)⁶⁸ telin işaret parmağı, yüzük parmağı⁶⁹, ve serçe parmağı.

⁶² Orta parmağın ikinci konumu, acem vustası 68/81

⁶³ Orta parmağın üçüncü konumu, zelzel vustası 22/27

⁶⁴ Sebbabe

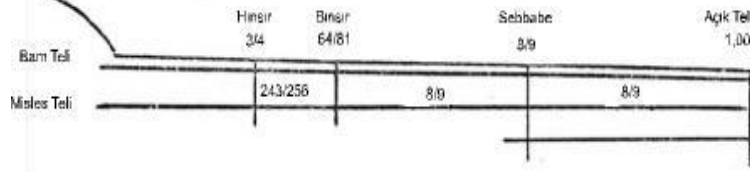
⁶⁵ Mutlak

⁶⁶ Hınsır

⁶⁷ Bam

⁶⁸ Misles

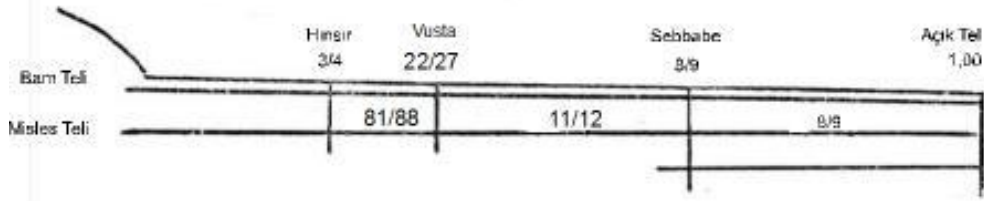
⁶⁹ Bınsır



Resim3.3. Uyumlu Aralıklar

İkincisi:

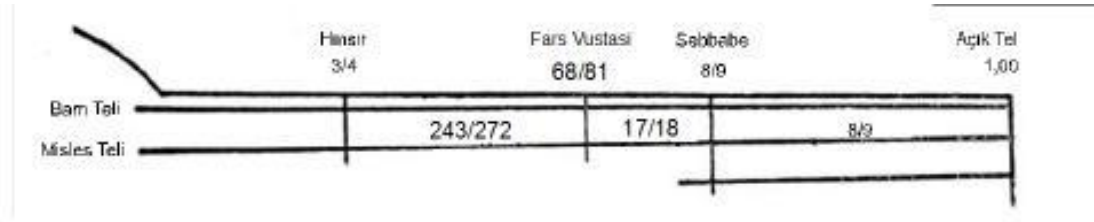
Kalın tel, işaret parmağı ve zelzel⁷⁰ orta parmağı, serçe parmağı, ikinci (misles) telin işaret parmağı, zelzel orta parmağı ve serçe parmağı.



Resim 3.4. Uyumlu Aralıklar

Üçüncüsü; Kalın tel ve işaret parmağı, fars orta parmağı, serçe parmağı, ikinci (misles) telin işaret parmağı, fars orta parmağı ve serçe parmağı.

⁷⁰ Pisagor dizisi olarak anılan skalaya 355cent değerinde bir aralık ilâve etmiş olan, Emevî döneminde yaşamış olan ûdi sanatçı .



Resim 3.5. Uyumlu Aralıklar

Bu üç, uyumlu aralıklar, doğal uyumlu aralıklar olup melodiler bunlardan üretilir ve bu uyumlu sesler ile başka ses toplulukları da oluşturulabilmıştır. Ayrıca bundan türetilen melodilerde zayıflık ve uyumdan uzaklık vardır.

Belli oldu ki her bir dizide uyumlular yedi tanedir. Bu bizim dışımızda doğal notaları sayan bunu iş edinmiş, dinlemeyi seven, bu işin eğitiminin dışındaki her kimsenin ve aslında anlatmak istediği konu olmayıp bulduğu bilgileri ve hissettiklerini bir kitapta tespit eden kişilerin ortaya koyduğu ve her birisinin söylediğinin doğru olduğu bir durumdur. Bu iki tarafın saydığı notalar uyumlu notalar değildir.

Bizim için bu söylenenlerin aynısını ortaya koymak ve uyumlu notaların ne eksik ne de fazla yedi tane olduğunu söyleyebiliriz. Ancak notalar kesinlikle bu sanatta sınırsız düzeydedir, bu sebeptendir ki bu notaları sayanlar sadece uyumlu notaları elde edebilmek için saymadılar aksine kimisi uyumlu notaları sayarken kimisi ise notaların sayısı uyumlu ya da uyumsuz kaçtır sorusunun cevabını arıyordu. Onlara farklı zanlar kalmıştır.

Bu notaların sayılarını tespit eden ya da atanların bir kısmı eski Yunanlardan eğitim ehli kimisi ise zamanımızda ya da zamanımıza yakın yaşamış Arap ülkesinde yaşamış olanlardır. Bunlardan bazıları bu sayıların izlerini Yunanlıların üzerine attılar, bazıları da bu işin eğitimi ile ilgilenenlerin yoluna yönelmediler ancak melodileri iyi işitebilen ve çoğu da bu sanatın yetenekli uygulayıcılarından olup bulduklarını tespit edip, doğaları gereği ya da onlara doğru geldiği şekilde bulmuşlardır. Daha önce bahsettiğimiz bu üç amaçla kim bunu bu ortaya çıkarmayı dert edinmiş ise onlar ortaya koymuştur.

Bu sanatın yetenekli uygulayıcılarının söyleyip tespit ettikleri zamanımızın eğitimcilerinin söylediği gerçeğe daha yakındır, ancak eskilerin söylediklerini takip edenlerin ise ne hissettiklerinde dair kulak eğitimi ne de eski bilgilere dair bir bilgileri yoktur. Bunlar eğer saydıkları şeyleri hazırladıkları bir kitapta sunarsa, tıpkı onlardan önce gelenler gibi ne bu yazdıkları konunun sebebini ne de yazmaları gerekenleri bilmedikleri ortaya çıkar. Bunların her birinin ne dediğini bizim dışımızda bu sanat hakkında yazanları tespit ettiğimiz ve

görüşlerini özetlediğimiz kitabımızda açıklamış ve bu ilimde ne derece bilgili olduklarını ya da yetersiz kaldıklarını açıklamıştık.

Ayrıca bahsettiğimiz notaların kullanılan açık telde notası var olan telli çalgılardaki sayısını ortaya koyduk. Eğer yüzük parmağıyla birlikte kullanılırsa onunla birlikte orta parmak olmaz, Orta parmakla birlikte olursa bu sefer yüzük parmağıyla birlikte olmaz ve burada her durumda yedi nota elde edilir.

Ancak notaların kesinlikle kaç adet olduğu ve nasıl bir yolla çıkarılacağını sonra ortaya koyacağız.

Bu ikisi arasındaki uzaklığın tamamını bir oktav kapsadığında, oktav da insan için doğal olan tüm sesleri içerdiğinde, bu aralık notaların tamamını kapsayan aralıktır ve biz buna “Tam aralık” diyoruz eskiler ise “Tamamın olduğu aralık” demişlerdir.

Eğer bu iki nota arasındaki aralığı ayırırsak kabul edilen ikinci aralıkta aralığın sonuna doğru geri kalan kısmına kabul edilen üçlü, kabul edilen ikinci aralıkta sekiz notanın beşi, ortaya çıkar ve iki aralık arasında beşinci nota ortak nota olur. Kabul edilen üçlü aralıkta ise sekiz notanın dört notası vardır bu sebeple kabul edilen ikinci aralık beşli aralık olarak adlandırılır, üçüncü aralık dördü aralık olarak adlandırılır, eskiler ise bunları “beşlinin olduğu aralık ve dördünün olduğu aralık” olarak adlandırmışlardır.

3.1.2.5. Aralıkların Hissettirdiklerine Genel Bakış

Şimdi bu aralıkların miktarını söylememiz ve bakışımızı bunun üzerine genel olarak yöneltmemiz gereklidir. Bakışımızı daha önce araştırılmamış ve test edilmemiş ve ilk olarak hissedilen genel duyguların, yalnızca duyguların üzerine odaklanmalıyız ki aralığın tizde aldığı en az artırımlar ile pestte aldığı en az pestlikleri görmeliyiz.

Bu miktarların tamamı ortak olan en az seslere göre sayıldığında bu üçüncü aralığa ait ortak notaları araştırırız. Bu hangi aralıktır?

Eğer beşli aralığı tam aralıktan ayırırsak geriye dördü aralık kalır ve bu beşli aralığa göre daha azdır.

Eğer dördü aralığı beşli aralıktan ayırırsak geriye beşlinin dördüden ayrı olan fazlası kalır. Beşli dizisi ve dördü dizisi bir arada olduğunda ise tam dizi olur. Dördü ise ikiye katlandığı zaman daha önceki hesaplara göre tam aralık olur, dördünün ikiye katlanması ile yedi derecenin hepsini kapsamaması gerekir, eğer bu aralık artarsa kuvvet en başa döner, öyleyse buna beşlinin üzerine dördü, yani dönüş aralığı deriz, eskiler buna “uzatma” ve “tanini aralığı” demişlerdir.

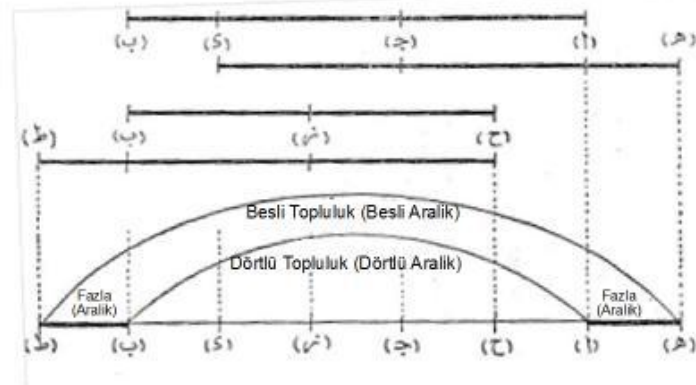
Öyleyse benzer üç aralıktan oluşan dörtlüyü ayırıştırır, bu ayırıştırılan aralıklar iki katına çıkarırsak ve dönüş aralığı ile birlikte tam diziyi elde etmiş oluruz. Öyle ise benzer aralıkları içinde barındıran en küçük ses aralığı dörtlüdür. Üç aralığa ayrılmış dörtlüleri eskiler “cinsler” olarak adlandırmışlardır. Ve ortaya çıkmıştır ki cinslerin sayısı ne eksik ne de fazla üçtür, ancak cinslerin çeşitleri ise oktavların sayısına göredir. Biz de bu udtan ortaya çıkanların sayısını ortaya koyduk.

Dönüş aralığını dörtlünün iki katından ayırdığımızda dörtlünün dönüş aralığından kalan fazlası elimize geçer, bu aralığı “fazla” olarak adlandırırız. Fazlanın dönüş aralığından farkı ne kadardır? Ona bakmalıyız. Bu yola koyulduğumuz zaman, bu yol daha önce denenmemiş, kolaylık sağlayan çok müsamahakâr toparlayıcı bir yoldur.

İnsanların çoğu eğer bu bakışla bakarsa görecektir ki fazla, dönüş aralığının yarısıdır ve bu şeyi açıklamada kullanacağımız ise:

Şimdi dörtlü aralığı önümüze koyalım ve buna (Elif-Be) diyelim ve ondan hissimizle dönüş aralığını ayıralım bu da (elif-cim) aralığı olsun, geri kalandan da dönüş aralığını çıkaralım bu da (Cim, Dal) aralığı olsun. (dal-be) aralığı fazla olarak kalır.

Şimdi (dal) dan (elif)e olan dörtlü aralığı alalım, bu da (dal-he) aralığı olsun. (be)den (elif)e dönüş aralığının iki katını alalım bu da (be-ze-Ha) olsun. (ha) dan (be) ye dörtlü aralığı alalım bu da (ha-Ta) aralığı olsun.



Resim 3. 6. Dörtlü ve Beşli Aralıklar

Öyleyse (be-ta) aralığı fazladır ve (elif-He) aralığı fazladır. Hissimizle (ha-Ta) aralığını beşli dizi olarak, (elif-be) aralığını ise dörtlü dizi olarak buluruz. Beşli dizinin dörtlü diziden farkını ise dönüş aralığı olarak buluruz, iki taraftan da fazla olan iki sesin toplamı dönüş aralığıdır

öyle ise fazla, dönüş aralığının yarısıdır bu açıklamayı istediğimiz şeydir, bu yolla bazı insanlar için fazlanın dönüş aralığının yarısı olduğu ortaya çıkmıştır.

3.1.2.6. Cinslerin Aralıklarının Uygun Bölümlenmesi

Şimdi biz şu kadarını söylemekle yetineceğiz, teslim edelim ki fazla dönüş aralığının yarısıdır. Eğer bu aralıkların tümünde ortak olan fazlayı içinde bulunduğu ortak aralık olan dönüsten ayırırsak, o dönüşün iki kere sayıldığı aralıktır. Dörtlü aralık ise iki dönüş aralığı ve yarım, beşli aralık ise üç dönüş aralığı ve bir yarım. Fazlayı bir sayarsak tam aralık o zaman 12 olur. Bununla beşlinin miktarı yedi olur, dörtlü beş, dönüş aralığı ise iki olur.

Bam teli açık halde ve üçüncü telin işaret parmağı notası beşli olduğunda, bam teli açık halde ve üçüncü tel açık halde dörtlü olduğunda, açık üçüncü tel ile üçüncü telin işaret parmağı notası dönüş notası olur. Böylece ikinci telin açık hali ile işaret parmağı notası arası tam aralığı geçer çünkü dörtlünün iki katıdır. Böylece işaret parmağı ve yüzük arasında ve yüzük ile işaret arasında yarım dönüş kalmıştır.

Öyleyse ilk bölümlenme, dönüş, dönüş ve yarım dönüş

Orta parmak zelzel notası ve yüzük parmağı notasının üzerine $\frac{1}{4}$ oranında geldiğinde ikinci bölümlenme oldu.

Dönüş, $\frac{3}{4}$ dönüş ve $\frac{3}{4}$ dönüş

Orta parmağın notası yakını eski orta parmak notası olduğunda işaret ve yüzük parmağının $\frac{1}{4}$ 'ü oranında bu yeni aralığa imkân verir, bu;

Dönüş + $\frac{1}{4}$ - $\frac{3}{4}$ dönüş ve $\frac{1}{2}$ dönüş

Fars orta parmağı orta parmak ve işaret parmağı ortasında olduğunda dördüncü bir cins oluşumuna imkân verir

Dönüş + $\frac{1}{2}$ + $\frac{1}{2}$ dönüş + $\frac{1}{2}$ dönüş

Bu alette (udta) almamız mümkün olan bu cinslerin hepsi kullanılmaktadır, bazısının notaları ayrı ve başka cinslere karışmadan kullanılmaktadır bununla bu notaların kompoze edilmiş melodilerde başka cinslerle kullanılmadığını kastettim. Bazısı da diğer cinslerin notaları arasına katılır ki o notalar karışık kullanılır, bazısı ise melodide kolaylık sağlayan kolay yerlerde kullanılır. Böylece cinslere atfedilen ve notaları en çok kullanılan melodilerin ne olduğunu ortaya koyduk.

Üç ve daha farklı cinse ait notaların beraber kullanıldığı zamanların olması imkânsız değildir ancak azdır. Ancak melodinin bir kısmında bir cins, diğer kısmında ise başka cins kullanılır. Bu duruma çok rastlanır, özellikle de eski uzun melodilerde.

Bunların dışında da farklı cinslerin ortaya çıkarılması mümkün olmuştur ve bu dönüş aralığı dörde, sekize, üçe, 2/3'e, 4/3'e bölünmektedir. Sonra bázısı bázısı ile terkibe sokulur ve ondan farklı cinsler ortaya çıkar. İki dönüş ve 1/4 dönüş ve 1/4 dönüş.

Dönüş+5/6 dönüş ve 1/3 dönüş ve 1/3 dönüş.

Dönüş+3/4 dönüş ve 3/8 dönüş ve 3/8 dönüş

3/4 dönüş+1/12 dönüş ve 3/4 dönüş + 1/12 dönüş ve 3/4 dönüş+1/12 dönüş

Bu bizim almış olduğumuz sekiz cinstir.

Tam aralığı 144 olarak sayalım, böylece dörtlü aralık 60 beşli aralık ise 84 olur.

Bu ölçü ile ilk dörtlülerden birinci cinsin aralıkları 24+24+12 olmaktadır

Dörtlülerden ikincisi; 24+18+18

Dörtlülerden üçüncüsü; 30+18+12

Dörtlülerden dördüncüsü; 36+12+12

İkinci dörtlülerden birincisi; 48+6+6

İkincisi; 44+8+8

Üçüncüsü; 42+9+9

Dördüncüsü; 20+20+20

3.1.2.7. Güçlü ve Yumuşak Cinsler

Durumu açık olan bu cinslerin bazısında aralıklar dengelidir, örneğin sekizinci, bazısının da aralıkları farklıdır, sekizinci dışında kalanlar gibi.

Eş değerli olanların tek bir düzeni vardır, ancak aralıkları farklı olanlar düzeninin değişik olması mümkündür.

Aralıkları farklı olanların bazısının tüm aralıkları farklıdır, bazısının ise iki aralığı benzerdir.

İki aralığı eşit olan cinsin sadece iki farklı düzeni vardır;

Birincisinde büyük olan aralık bir tarafta olur, ikincisinde büyük olan aralık ortada olur.

Farklı aralıklara sahip cinslerin tamamında üç farklı düzen olur; Birincisinde büyük aralık iki taraftan birinde olur, diğer tarafta ise küçük aralık, ortada ise orta büyüklükteki aralık.

İkincide büyük aralık iki taraftan birinde, küçük aralık ortada, orta büyüklükteki aralık ise diğer tarafta.

Üçüncüde büyük aralık ortada, orta büyüklükteki bir tarafta, küçük büyüklükteki aralık diğer tarafta olur.

Bunlardan her birine ya pestten başlanılır ya da tizden. Farklı aralıklardan tespit ettiklerimiz; İlki; Sonuncudan büyük ortancadan küçük değil ancak ya ona eşit ya da ondan büyük.

Ortanca; Sonuncudan küçük değil, ancak ondan ya büyük ya da eşit.

Bundan ortanca ve sonuncunun toplamı ya ilkinden büyük ya da ortanca ve sonuncunun toplamı ilkinden büyük değil veya ortanca ve sonuncunun toplamı ilkinden daha büyük değil ancak ona eşit ya da daha küçük. Ortadaki ve sondakinin toplamı birinciden küçük olanlar küçük olması ile ayrışır, kimisi 1/4'ünden küçük olur, kimisi ise 1/4'ünden daha küçük değildir ya eşittir ya çeyreğinden büyük yarısından küçüktür. Bazısı da yarısından çok ama tamamından azdır.

Eğer cinslerin notalarından türetilmiş orta aralığı ve sonuncu aralığının toplamı ilk aralıktan büyük olan melodiler ile orta aralığı ve son aralığının toplamının ilk aralıktan küçük olduğu melodileri kıyaslırsak bunun melodilerinin insanlar üzerindeki etkisini daha güçlü ve daha doğal buluruz.

Fiilen daha güçlü olan cinsleri “güçlü cinsler” olarak adlandırırız, diğer cinsler ise “yumuşak cinsler” olarak adlandırılır, yumuşaklıkta aşırı olanlar ise “rasime ve nazime (betimleyici ve düzenleyici)” olarak adlandırılır. Orta halli olanlar ise “renkli” olarak adlandırılır, bu adlandırmaların sebebi ise; melodiyi kurgulamaya başlayan kişi zayıf etkili melodi ile başlar ve duyguyu resmeder ve düzenler, daha sonra orta karakterli renkli melodi ile bu resmini süslemeksizin renklendirir ve bundan sonra onu tamamlar.

Güçlü cinsleri kıyaslırsak; birinci aralığı güçlü daha sonra ikinci aralığı daha sonra ise üçüncü aralığı sıralarız, eğer birinci aralığı büyütür ve diğerlerini küçültürsek melodilerin zayıfladığını görürüz ta ki uyumlu seslerden uzaklaştığını görürüz. İlk aralığı küçültüp diğerlerini büyütürsek ilk aralık bitene dek gücünün arttığını görürüz, bunu aşarsak gücünün azaldığını görürüz. Bundan sonra bazı cinslerin diğer yönden düzene girmesiyle geri döner. İşittiğimizde zayıflığının arttığını öyle ki zayıflığın sonunda en küçük son aralığa ulaştıktan sonra iki nota arasındaki fark anlaşılacak hale gelir ve iki nota birleşerek tek bir nota olur. Farklı olarak sadece ikinci nota kalır ve sadece iki aralık kalır.

Eğer (mülevven) renkli sınıfı karşılaştırsak bazılarının daha renkli bazısının da daha az renkli olduğunu, kimisinin de orta renkte olduğunu görürüz. Görülmüştür ki cinler üç çeşittir, güçlü, renkli ve düzenleyici.

Birbirine yakın aralıklara sahip yumuşak cinsleri, eskiler “sık, kol kola” diye adlandırmış, aralıkları geniş olan güçlü cinsleri ise “sarsıcı, kuvvetli, sık olmayan” olarak adlandırmıştır. Eskilerden bir topluluk yumuşak cinsleri kadına nispet ederek, kadınsı, güçlü cinsleri ise erkeğe nispet ederek erkeksi olarak adlandırmıştır.

3.1.2.8. Yarım Tanini ve Fazla Arasındaki Fark

Eğer bu şeylerin oranları genel görünüm itibarıyla ortaya konulmuşsa, geri dönüp başka bir yönüne, oranlara daha çok önem vererek dikkatle bakmalıyız. Diyoruz ki;

Fazla aralığının genişliği dönüş aralığının yarısı ise, tam aralığın altı dönüş notasına bölünmesi gerekir ve kompleks aralığın, tam aralık dizisinin her iki tarafından altı dönüş notasıyla hissedilmesi gerekir.

Yedi teli altı dönüş aralığına uygun olarak düzenleriz, eğer bunun dümdüz düzenlersek tam aralık dizisi etrafında hissedilmez aksine arasında tam aralıktan daha büyük bir aralık bulunur.

Böylelikle ne zaman ki ortaya çıkan şeyleri geriye döndürsek fazla dönüş aralığının yarısıdır ve eskiden olduğu gibi iki yönden değil, bir yönden iki fazlayı alırsak, o zaman dörtlü dizide ve beşli dizideki iki fazla hissedilmez.

Buradan görüldü ki fazla aralığı dönüş aralığının yarısından daha azdır. Eğer dönüş aralıklarının yarılarını yan yana getirirsek fazla aralığına göre hak ettiğinden daha çoğunu toplamış oluruz. Görülüyor ki bu artışın oranı az sayıdaki fazla aralıkta bir oran ifade etmiyordu, bu sebeple fazlanın artışı oktavda farklılık oluşturmuyor, iki fazla ve bir dönüş arasındaki fark hissedilmiyordu. Bu fazlalık defalarca tekrar ettiğinde ve bu fazlalık gelen son nota altıncı notaya dek fark oluşturduğunda oktavda fark oluşturmayan bir fazlalık ilk nota ve son nota arasına toplanmış oldu.

Ancak notaların tizliğinde oluşan bu fazlalık oktavın son notasını da aştı.

Eğer paylaştırılırsa bölümlenmesi gerçekten de ihtilaf oluşturur ancak bu hissedilmeyecek bir farktır ya da eğer ayrıştırılırsa her bir notada tizlikte bir fark oluşturmayacaktır. Öyle ki aslında hiçbir etkisi olmayacaktır.

Ancak deyimde söylendiği gibi “kayanın üzerindeki damla” misali. Ayrıca Zenon’un Paradokslarında ifade ettiği gibi, döküm zillerden ses çıkıyorsa onun zerresinden de ses çıkması gerekir ancak bu ses hissedilmez. Bu örnekte olduğu gibi bu fazlalığın tizde ya da pestte bir etkisi vardır ancak bu hissedilmez.

Bu örneğin yirmi kişinin kıyıda duran bir gemiyi hareket ettirebilmesi örneğinde olduğu gibi; bir kişinin artması ya da azalması bu hareketin artışında ya da azalmasında çok küçük bir etki eder, ancak yirmi kişi ayrılır da tek tek hareket ettirmeye çalışırsa kolaylıkla onu hareket

ettiremez. Şu söylenebilir, bir kişi gemiyi hareket ettirebilir ancak bu hareket hissedilmez, ama bu hareket ancak yıllar geçtikçe gözlemlenebilir.

Bizim durumumuz geminin durumuna benzer, Zenon'un zil zerrelere ya da kaya üstündeki taşa değil.

Bununla birlikte bazı zamanlar insanlar iki oktavın farklı olmasından çekinirler, ancak bazı insanlar bunu idrak edemez ve tek bir oktavmış gibi algırlar. Aralarında duyumu kuvvetli olanlar bu farkı ancak bunların dışındakilerin ise asla böyle bir hali olamaz, ancak gemi örneğinde olduğu gibi bunların üzerinde tabiat ilimlerinde derinlemesine bir araştırması vardır ve bunu orada geniş bir şekilde özetledik.

Tam aralık üzerinde gerçekleşen bu artıştan ortaya çıkan, apaçık bir şekilde ilk baştan beri her bir fazla aralıkta vardı, her biri 'fazla'dan ayrılırsa oktavda bir farklılık oluşturmaz. Ancak olması gereken oktava nazaran beşli aralık ile fazla arasında bundan kaynaklanan bir aralık büyüklüğü ya da küçüklüğü olmasıdır.

Açıktır ki bu artış hisle anlaşılabilir değildir, böylece aralıkların gerçeği hislerle anlaşılabilir değildir ve küçük aralıklara ne bir kolaylık ne de bir zorluk çıkarmamakta ancak bu durumun imkânsız olması ve duyulardan başka şeylerle ayrışması gerekir. Aslında uygulamalı sanatta burada bir eksiklik yoktur ama teorik sanatta burada bir eksiklik ortaya çıkmaktadır. Eğer hislerle hissedilmiyorsa gerekli olan bilginin temellerine ihtiyaç vardır ki bu da hissedilmenin imkânsız olması ve hislere rağmen olacaktır.

Burada aralıklarla ilgili sunulan bakış teorik ilimde yeterli değildir aksine ya başka bir bakış geliştirmek ya da daha derinlemesine ve güçlü bir şekilde bakmak gereklidir. Eğer bu durumla yetinirsek bundan sadece hislerle algıladıklarımızla kalırız, bu sebeple başka bir teorik ilke ortaya konulmalıdır.

3.1.2.9. Sanatta Teorik İlkeler

Teorik ilkeler diğer sanatlarda ya ilk anlatılanlara göredir ya da kanıtlara göredir. Bu bakış ses çıkarıcı şeyler ve sebepleri, varoluşu, sesler ve notalar üzerine araştırmayı gerektirir, bu olgular tabii ilimlere sahip olan kişinin bakışıdır.

Öyleyse bu sanatın sahibi olan kişinin doğal olaylarla ilgili bilgilerin sanatındaki temellerine sahip olması gerekir, bu da ses çıkarıcı cisimlerdir, hangi halde cisimden ses çıkar, hangi cisimlerin sesi olmaz, nota çıkarıcı nesnelere ve çıkarmayanlar ve bu durumların sebepleri, tizliğin ve pestliğin sebepleri, tizliği artıran sebepler ve pestliği artıran sebepler.

Açıktır ki notanın pestliği bazı sebeplere dayanmaktadır, pestlik çoksa pestliğin nedeni de çoktur, pestlik azsa pestliğin sebebi de azdır. Ayrıca belki de tizliğin sebebi artsa da tizlik elde edilmemiş, pestliğin sebebi artmış olsa da pestlik elde edilememiş ve oktav olduğu gibi doğal

halinde kalmış olabilir. Notanın tizliğinin ve pestliğinin artmasında sebeplere bağlı kalmaması gereklidir, ancak ne zaman notanın pestliği artsa pestliğin sebebinin artmış olduğu bilinir ta ki tizlikte ya da pestlikteki artışın notayı çıkaran cisimdeki sebeplerin artışında bir karşılığının olması gerekir.

Sebepteki her bir artışı pestlikteki artış takip etmez.

Tizlikte ve pestlikte sebeplerin artışı, cisimlerde sınırsızdır, pestlikteki her bir sebebi bilmemiz deneyerek pestliğin artmasına hükmedemeyeceğimiz şekilde olması gerekir.

Tizliğin ve pestliğin sebepleri çoktur bunun yanında pestlik ve tizlik üzerinde durulacak en basit konu telin boyudur, pestlik telin uzunluğuna, tizlik ise kısalığına tabidir. Ne zaman ki tizlik ve pestlikte boy uzunluklarının aynı olduğu durumlarda da değişik sebeplerle farklılık olur.

Notaların arasında oluşan fark cisimlerin büyüklüğüne ve küçüklüğüne bağlıdır, mesela pestliğin ve tizliğin farklılığı cisimlerin büyüklüğüne ve küçüklüğüne aynı şekilde bağlıdır, farklılığın notayı bize duyuran nesnenin büyüklüğüne bağlı olması gerekir. Notaların birbirine göre farklılık oranının notaya kaynaklık eden cisimlerin boyuna ve ağırlığına bağlı olmalıdır.

Bir cismin diğerine oranının bir olduğu durumlarda ve mühendislik(geometri) olarak sayıda ortak olduğu durumlarda, dikkatimizi burada aynı uzunluklara tabi olan farklı notalara yöneltilim, öyleyse farklı notaların birbirlerine oranlarına bakmamız gereklidir. Bu ise ağırlıklı olarak ilkeleri geometri (mühendislik)e dayanan bir çerçevededir.

Bu boyutlar farklı çeşitlerde ayrışıp yeni terkiplere dönüştüğünde bu sanata bakan kişinin sayılar arasında ilişki, bazı sayı çeşitleri ve onların ayrıntılarına, bileşimlerinin bilgisine sahip olmalıdır. Bu aritmetik olarak bilinir, bu sözden ortaya çıkan da bu sanatın ilkelerindedir. Açıktır ki, eğer sözde derinleşilirse, her bir lisanın dil bilimcileri, şiir âlimleri ki bunlar pek çok şeyde mantık ilminin iki parçasıdır ve ortaya çıkmıştır ki bu teorik ve pratik bilgiye haiz ilimlerden bir parçadır. Takdir edildiği yerde sese ve onun etkenlerine bakıldığında bu yönüyle bu sanat teorik ve pratik bilimler açısından bir tartım sanatı olmuştur.

Ortaya çıkmıştır ki bu sanatın bazı ilkeleri herkesin bildiği ilimler, bazı ilkeleri ise tabii ilimler, bazı ilkeleri geometri (mühendislik) ilminden, bazı ilkeleri aritmetik ilminden, bazıları ise uygulamalı müzik sanatından alınmıştır.

Ancak bize verilen temel ilkeler daha çok teorik bilimlerden alınmıştır,

bu ise nota ve çeşitleri, halleri ve eklentileri, ayrıca kesinlikle doğal olarak elde edilenler ve doğal olmayanlardır.

Ancak, bize müzik sanatından alınmış olan ise sınırları ve bazı eklentilerinin ve hallerinin sınırları ve insan için doğal olan ve doğal olmayanın elde edilmesidir.

Ortaya çıkmıştır ki bize duygu olarak verilen haller yeterli değildir, doğal olan ve olmayan konusunda söylenenler de yeterli değildir, aksine söz ilminin (retorik) hallerinin, insan için doğal olan ve doğal hissedilmeyenlerin de alınması gerekir.

Daha önce ortaya koyduklarımıza göre bu sanat sadece notaya ve hallerine bakmıyor öyle ki notaya ve notanın hallerine insan için doğal mı değil mi diye bakıyor ve bunun anlaşılması ise tek bir yönden bakışla olmuyordu. Aksine bu iki sınıf bakışın, ilki teorik ilkeleri söylemeye diğeri ise uygulamalı olarak ortaya çıkan duyumu anlamaya çalışıyordu. Bu sanatın bu iki bakıştan elde ettiklerini toplaması gerekmektedir.

3.1.2.10. Uygulamalı Sanatın On Yetkinliği

Bu şeyler bizim için ortaya çıktığına göre ilk olarak uygulamalı müzik sanatından ortaya çıkan ilkeleri saymamız gerekir, bunlar;

Yetkinlik ve yetkinlik olmayanlar, bu ise insan için doğal olanlar ve doğal olmayanlardır.

Yetkinlikler tamamen daha önce açıkladığımız üç amacın birine ulaşmaktır, en doğal olan bu amaçlar en hızlı, en çok, en iyi ve en mükemmeldir, doğal olmayanlar ise bu üç hedefin birine erişemez.

Bu yetkinlikler on tanedir ve bunlar uyumlulardır, bu on yetkinlik melodilerin ilk ve özel bir sınıfıdır. İkinci sınıfta olanlar ise başka yetkinlikleri olan ilkinden ayrı bir sınıftır ve bu konuda onları saymamıza gerek yoktur.

İlk uyumlular; Bunlar, melodileri artıran ve geliştirenlerdir.

İkinci; Melodinin ve notaların arasındaki zaman ve ölçüleri arasındaki uyum.

Üçüncü; Bir melodiyi tamamlayan ve daha önce bahsettiğimiz uyumlu cinsler.

Dördüncü; Tek bir melodiyi tamamlamak üzere çeşitler olarak adlandırdığımız bir araya gelen özel nota toplulukları.

Beşinci; Girişte ve melodilerin uzatılmasında kullanılan melodiyi tamamlayan düzenleyici uyumlular.

Altıncı; Ses dizisinde cinsleri bir araya getiren notalar, uyumlular.

Yedinci; Ortaya konulan cinslerin ilk olarak türeten uyumlu notalar.

Sekizinci; Oktavlarda değerlendirilen tizlikte ve pestlikte benzer aralıklara sahip olan uyumlular.

Dokuzuncu; Farklı oktavlarda benzer olup temel dizilere kaynaklık eden uyumlular.

Onuncu; Tizde ve pestte insan için doğal olan uyumlu sesler.

3.1.2.11. Uyumlu Diziler

Bu on uyumlu arasından temel ilkeler amaçlandığında, bilgisinin sunulması ve konu edinilmesi gereken uyumlu dizi olarak adlandırılanlardır.

Bu sınıftaki uyumlular çok çeşitlidir, bazıları; tam dizi, beşli dizi ve dördü dizi.

Farklı diziler, tam dizi oluşturacak şekilde farklı aralıklar terkip edildiğinde ortaya çıkabilmektedir mesela tam dizi ikiye katlandığı zaman, tam dizi ve beşli bir araya getirildiğinde ve tam dizi ile dördü bir araya getirildiği zaman.

Açıktır ki bu diziler yetkinlikte ayrışır, en iyisi ve mükemmeli tam dizi ve ulaşabildiği yere kadar onun katlarıdır.

Daha sonra beşli dizi, beşli dizi ve tam dizi (sekizli), tam dizinin katları ve beşlinin ulaşabildiği yere kadar katları.

Daha sonra dördü dizi, dördü ve tam dizi, burada sayılan dizilerin en eksik budur.

Pek çok uygulamalı müzik sanatçısı bunu fark etmezler, bunu fark edenlerin çoğu da bunu diziden saymazlar, bunun sebebi bu dizinin kullanıldığı yerdir, kullanılan her bir aralık ya melodinin aslında ya da melodinin süslenmesinde ve zenginleştirilmesinde kullanılır, bu aralık ne dizinin temelinde ne de zenginleştirilmesinde kullanılır bu sebeple onlar bunu uyumlular arasında saymazlar, ben bunları görmezden geliyorum.

Pythagoras ekolü de dördü aralığı dizi olarak saymayan teorik sanatçılardandır, bunları da ihmal etmem ve es geçmem uygulamalı müzik sanatçıları es geçmem ve görmezlikten gelmeme benzememektedir, Pythagoras ekolündekilerin çoğu tarafından fazla aralığı uygulamalı müzik sanatçıları kullandığı halde nasıl yavaş yavaş yok sayıldı?

Fazla aralığı kabul etmemeleri için uygulamalı müzik sanatçılarına sunacakları bir sebep ve onları aldatan bir his ya da ona yakın bir başka üzerinde anlaşmış bir durum ortaya koyamazlar. Melodilerde ve aralıklarda aldatıcı bir his çok az kişi tarafından rastlanır, ya da bu hisse kapılan bu iş üzerinde durmak isteyip de tam anlamıyla başarılı olamayanlardır. Pek çok topluluk, uzmanlar, uygulayıcılar ve melodiler üzerinde duranlarda böyle aldatıcı bir durum ortaya çıkmamıştır. Uzak diyarlardaki farklı milletlerde karşılaştığımız, öyle ki Arap diyarından çok uzak ve hatta onlarla hiçbir zaman karşılaşmamış ve çok uzakta yaşayan toplumlarda bile fazla aralığının kullanıldığı melodilere rastlanmaktadır.

Ancak fazla aralığına yakın diğer aralık, ki o iki taraftan da en tiz sesi on beşte bir oranında pestleştirilen aralıktır, bu aralığın kendine has bir dizisi vardır ki bir insan onu fazla aralığının bulunduğu diziden daha fazla yükseltmez, çok güzel bir insanın güzel giyinip kuşandığı zaman güzelliğinin daha fazla arttırılamayacağı örneğinde olduğu gibi, bu iki aralık da his ve ortaya konulması özellikle melodilerin ortasındaki kullanımları bakımından güzeldir.

Bununla birlikte melodilerin doğası şeriat ve sünnet gibi insanların çoğunun ya da bir kısmının zamanla güzelleşmesini sağlayan bir yol değildir, Bazıları bazısını takip eder ve bu güzel kompozisyonları geliştirmek ile bu iş güzelleşir, özellikle bu yolda güzelleşen ya da kötüleşenin nasıl olduğunu umursamaz, bir süre bu durum güzel veya çirkin devam eder.

Uygulamalı müzik sanatına bakanların görüşlerine yer verdiğimiz kitabımızda, tam dizi ve dörtlü diziden oluşan bileşik yapı ve fazla aralığı ile ilgili gücümüzün yettiğince araştırma yaptık.

Bundan sonra melodilerde var olması mümkün olan en uzak iki nota aralığını, bundan sonra melodideki asıl notalar ile artık notalar arasındaki farkı, benzer notaların melodinin usul özellikleri bakımından amacı, bundan ortaya çıkan oktavların ve onların her birinde hâkim olarak ortaya çıkan his ve ilk bakışta algılanan ve ölçülemeyen hisler, son olarak cinslerden ortaya çıkan diğer şeyler ve geriye kalan tüm şeylerden istenilenlerin elde edilmesi de burada ele alınmıştır.

3.1.2.12. Öncül İlkelerin Yolu

Burada bilinmesi gerekir ki aldığımız yol öncül ilkelere ve sebeplere giden yoldur ilkelerden ve sebeplerden sonuca giden yol değildir.

İlkeleri ve sebepleri ortaya çıkaran ya da bu yolda başlangıç olan ve tamamen bu durumdan ortaya çıkan şeyler de bilginin sebepleri, ondan ortaya çıkanlar da varlık sebepleri ve bilginin tamamının sebepleridir.

Ancak ilkeleri oluşturanlar bununla beraber varoluş sebeplerini de oluşturur bu durum hepsinde ortaya çıkmaz, kimisinde sebeplerin varoluş kaynağı olmadığı açık ve net bir şekilde bilinmektedir, kimisinde ise buna bir şüphe eklenir. Varoluş sebepleri çoğunda temel düzeyde kiminde ise amaç şeklinde olduğu zaman şüphenin azalması mümkün olur. İlkeleri amaçlarken ilkelere götürenlerin bir kısmı sebeplerdir, ona sebep olanlar da diğer kısımlardır. İşte bu saydıklarımız uyumlulardan ortaya çıkanlardır.

Böyle ise, ortaya konulanların amaçlarına da bakılmalıdır. Bu şüphe teorik ile pratik arasında ortaya koyduğumuz farkla giderilir. Bu pratiğin amaçları bizleri teorik bilginin sebeplerine götürür, bu ne zaman ki oldu, teorik ilkeler, yalnızca bilginin temelleri elde edildi, varoluşun temelleri değil. Varoluşun ilkeleri bunlar olmadan gerçekleşmiştir.

Bu uyumlular burada varoluş olarak çok geride kalmıştır öyleyse buradan ilkelere varış sondan başa varıştır. Bu ise bazı insanların adlandırdığı gibi "tahlil" (çözümleme)dir. Başlangıçtan sona varış ise bazı insanlar tarafından "terkip" (Sentez) diye adlandırılmıştır. Ancak bu sonuca varış şekillerinin nasıl olduğunun ve kaç yönü bulunduğunu bu çalışmamızda anlatmamıza gerek yoktur.

Tahlilin bilinçsizce kullanımı ne zaman olmuştur? Başlangıcı belli olduktan sonra ise orada sentez yolunda ilerlenmeye başlanmıştır.

Başlangıç bilgisi ile ilgili olarak, bizim elde ettiğimiz ilk kanıt, o nedir? O kaçtır? Hangi haldedir? Bizde başlangıcın belli olmasını engelleyen ise bu üç sorudan birinin ya da tamamının cevabının olmamasıdır.

Pek çok sanatın başlangıcı ile ilgili bilginin ne olduğu konusuna doğal olarak önem gösterilmez. Ayrıca bu sanatların başlangıcının ne olduğunun bilinci yoktur. İnsan ilk durumda pek çok şeyin kesin bilgisini edinebilir, ayrıca bu şeylerin başlangıcı ile ilgili bilgiyi bilmek zorunda da değildir. Sanat eğer tamamlanmışsa hangisi hangisinin başlangıcı ve başlangıçtaki durumunun çoğu doğal olarak bilinir.

Kaynağındaki kişi onu fark etmedi ve bu işle ilgilenenleri başlangıç konusunda bilgilendirmedi ise de başlangıcın durumunu ortaya çıkaran bilgi insanın fitratında ortaya çıkmıştır. Öyle ki o durumda tasdik için kıyas yapması gerekli idi bunun doğruluğunu ispat etmek için çözümlene ya da başka bir yöntemi kullandı ta ki doğruluğunu bundan sonra anlayabildi.

3.1.2.13. Ses Aralıklarında Temel Sayısal İlişkiler

Bu amaç edindiğimiz sanat ya başlangıçta kararsız bir halde idi ya da başlangıçtaki kararlı hali bize ulaşmadı, bu durum böyle iken ilkeleri üzerinde duran yolu açıklığa kavuşturmaya ihtiyaç duyduk. Ta ki bu sırada elde edilmiş bir bilgi yolu ile ondan sonraki bilgilere tek tek ulaşım bu sanatı oluşturan bilgilerin tamamı elde edilene kadar o bilgi kullanıldı.

Bu düzeyde ihtiyaç duyulan temel bilgilerin çoğu uygulamalı müzik sanatından ve aritmetikten alınmıştır. Uygulamalı müzik sanatından alınan bilgi daha önce saydığımız on uyumludur, aritmetikten alınanlar ise;

Her sayı iki yönüyle alınabilir, birisi tek olarak almak. Başka bir sayı ile kıyaslanmadan, ondan kaç tane olduğu anlaşılır, mesela biri tek başına alıp iki ile kıyaslırsak onun yarım olduğu ortaya çıkacaktır ya da ikiyi alıp bir ile kıyaslırsak ikinin birin iki katı olduğu ortaya çıkacaktır, böylelikle bunu tüm sayılara uygulayabiliriz.

Başka bir sayıyla kıyaslanırsa ortaya o sayıdan kaç tane olduğu ortaya çıkar, ikinin bire oranı ya da hangi sayı olursa onun diğerine oranı gibi.

Bu oranda her sayı eşit ya da değil, diğer sayıya oranlanır.

İki eşit sayının birbirine oranlamasına bire bir (misli misline), iki farklı sayının birbirine oranına ise (azın çoğa ya da çoğun aza oranına) birin ikiye oranı gibi, birin ikiye oranını aldığımız gibi ikinin de bire oranını alabiliriz, bunu burada çoğun aza oranı şeklinde sınırlandırıyoruz.

Çoğun azdan fazlalığı azın katı ve çok olan azın tamamının katı olur, bunun için bu oran “tam ve tamın katları” “iki kat” ya da “katlar” şeklinde adlandırılır.

Bazı çok olan sayılar diğerine oranla üç, dört misli olabilir ki bunun bir sonu yoktur. Bazı çok olan sayıların çokluğu ise az olan sayının tamamına denk gelmez ve tamama ulaşmayan fazlalık sayının içinde kalır mesela altının dörtten fazla olduğu gibi kalansız ya da yedinin beşten fazla olduğu gibi kalanlı.

Çok olanın az olanı tam kat olarak kapsamadığı durumlarda fazla olan az olanı kalansız içeriyorsa, “bir cüz fazla” çoğun azın oranına “Tam ve tamın cüzü” orana ise “Kat ve katın cüzü” denilir.

“Tam ve tamın cüzü” oranının sonsuz şekilde çeşitleri vardır 1tam $\frac{1}{2}$ ve 1tam $\frac{1}{3}$ gibi sonsuza kadar uzanan sayılar kadar artırılabilir. Mesela 1tam $\frac{1}{4}$, 1tam $\frac{1}{5}$, 1tam $\frac{1}{6}$, 1tam $\frac{1}{7}$ böylece kesirli sayıların sonu yoktur. Eğer kat ve çok katlı sayılar kesirlerle birleşirse, başka bir oran ortaya çıkar, mesela 2tamlı kesirler, katlar ve kesirleri oluşur. Burada en çok ihtiyacımız olan şey iki katı ve daha fazla katlarda, tam sayılı kesirlerde vardır. Ancak artan oranlı kesirlere çok az ihtiyacımız vardır.

Bu oranlarda kullanılan sayılar, sayıların az bir kısmıdır, bazısı da bu oranlarda az kullanılmayan sayılardır, mesela; 6ve4, 4ve2, bazı sayıların da az kullanılması mümkündür mesela; 2ve1, 3ve2.

Bu sanatta sayıların durumları ve kullanılması ile ilgili bilinmesi gereken üç şey kalmıştır;

Birincisi; Sınırlı bir oranda sayılar verdiğimizde ve bu oranda yer alacak iki sayıyı çevreleyen sınırlayan bir orana götürmek.

İkincisi; İki sayıyı sınırlı bir oranda verdiğimiz ve onu çevreleyen bir oranın içinde o sayıların ortasından sayı almak istediğimizde.

Üçüncüsü; İki sayıyı sınırlı bir oranda verdiğimiz ve o sayıların ortasından sayı aldığımızda, bu sayının onu çevreleyen ilk oranın içinde olması mümkünse ve bu orandaki uygun olan kalanın verilen oranın çevrelediği bir kalan olması.

Bu üç maddenin ilkini, “bir oranın diğer oranla bileşimi” şeklinde adlandırdık, ikincisini, Bir oranı diğer oranlara çözümlene” şeklinde adlandırdık, üçüncüsünü, “oranı bölümlene” şeklinde adlandırdık. En kolay yönlerine bir bakış;

3.1.2.14. Orantının Bileşimi

Açıkladığımız yöntemle bir oranın diğerleriyle bileşimini yapmak istersek ve iki oran da aynı şekildeyse bu orandaki iki sayıyı alır ve her bir sayıyı kendisiyle çarparız,

ortaya çıkmasını istediğimiz iki sayı ve birinin diğerine oranı istediğimiz oran olur. Bunun örneği;

Eğer $1\frac{1}{3}$ ile $1\frac{1}{3}$ ü birleştirirsek bu oranın en sade şekli $\frac{4}{3}$ tür, üçü kendisiyle, dördü ise kendisiyle çarpar ve $\frac{16}{9}$ 'u elde ederiz. İşte bu $1\frac{1}{3}$ sayısından ortaya çıkan orandır.

Böylece eğer daha fazla bileşik kesir elde etmek istersek kesirde bulunan iki tarafı da kendisiyle çarpmamız gerekir.

Örneğin $1\frac{1}{3}$ ü dört ile çarpmak istersek yani $\frac{4}{3}$ ü üçü, üçle daha sonra yine üçle daha sonra yine üçle çarparız, bunu dörde de uygularız.

Eğer iki oran da farklı ise, ardışık $1\frac{1}{2}$ ve $1\frac{1}{3}$ gibi ya da ardışık olmayan $1\frac{1}{3}$ ve $1\frac{1}{5}$ gibi ya da benzeri ise, ardışık olan iki kesirden az olan iki sayı alınır daha sonra büyük olan iki sayı alınır, üç ardışık sayı ortaya çıkar, iki kenar ve ortası, büyük kenardan küçük kenara ortaya çıkan oran bu bileşimden ortaya çıkan orandır. Örneğin eğer $1\frac{1}{2}$ ve $1\frac{1}{3}$ 'ü bileşik kesir yapacak olursak; ikiyi, üçü ve dördü alırız, üç ortaktır ve ortancadır, büyük kenardaki oran dörttür son olarak küçük kenar kalır bu da toplam orandır.

Eğer ardışık olmayan iki kesir alırsak kesirlerde az olan sayıları alırız elimizde dört sayı olmuş olur, en büyüğünü büyük kenara en küçüğünü ise küçük kenara alırız ve iki rakam ortada kalır, birisi büyüğün yanında diğeri ise küçüğün yanında kalır, büyüğün yanındakini küçük kenarla, küçüğün yanındakini ise büyük kenarla çarparız birinin diğerine olan toplam oranı, işte istenen oran. Örneğin; $1\frac{1}{3}$ ile $1\frac{1}{5}$.

Üçü, dördü, beşi ve altıyı alırız, altıyı büyük kenara ayırırız, üçü ise küçük kenara ayırırız, geriye beş ve dört ortada kalır, beş büyük kenarın yanında, dört ise küçük kenarın yanında kalır.

Beşi üçle, dördü altı ile çarparız, yirmi dördün on beşe oranı $1\frac{1}{3}$ ile $1\frac{1}{5}$ in bileşik oranıdır. Bu örnekler diğer herhangi oranların ve kesirlerin durumlarına benzer.

3.1.2.15. Oranın Diğer Orana Bölünmesi

Eğer bir oranı diğerine çözümlenmek istersek; bu oranın ya ilk sayıları eşittir ya da ilk sayılarının artışı diğerinden farklıdır. Eğer bir oranı ilk sayıları eşit halde iken başka bir kesire bölmek istersek, kesirlerde en az olan iki sayıyı alır her birinin katını bölmek istediğimiz orana göre alırız.

İki oranın ortasındaki sayılar bu oranda istenilen sayılardır. Örneğin; $1\frac{1}{3}$ sayısını 3'e eşit olarak bölmek istersek. Üçü ve dördü üçle çarparız elimizde on iki ve dokuz sayısı geçer, on iki ile dokuz arasında on ve on bir vardır. elimizde dört sayıdan oluşan üç oran vardır nu oranlar $1\frac{1}{11}$ ve $1\frac{1}{10}$ ve $1\frac{1}{9}$.

Eğer bir oranı diğerine çözümlmek istersek; bu oranın ya ilk sayıları eşittir ya da ilk sayılarının artışı diğerinden farklıdır. Eğer bir oranı ilk sayıları eşit halde iken başka bir kesire bölmek istersek, kesirlerde en az olan iki sayıyı alır her birinin katını bölmek istediğimiz orana göre alırız. İki oranın ortasındaki sayılar bu oranda istenilen sayılardır. Örneğin; $1\text{tam}1/3$ sayısını 3'e eşit olarak bölmek istersek. Üçü ve dördü üçle çarparız elimize on iki ve dokuz sayısı geçer, on iki ile dokuz arasında on ve on bir vardır. Elimizde dört sayıdan oluşan üç oran vardır nu oranlar $1\text{tam}1/11$ ve $1\text{tam}1/10$ ve $1\text{tam}1/9$.

Eğer sayılarının artışı farklı olan bir sayıya bölmek istersek, kesirli sayıyı eşit olarak oranları artan bir kesre böleriz ve böylece kesrin birini diğerine bölmüş oluruz veya ilk oranı sayılarının artışı eşit olan oranlara böleriz, sonra onlardan ardışık olmayan sayılarını alırız böylece onlardan sayı artışlarının farklı oranlarını elde ederiz. İlk oranı farklı bölümlere böleriz, böylece kesirlerin farklı artışlarını elde ederiz. Bir oranı diğerinden ayırmak istersek bu orandaki iki küçük sayıyı alırız. En küçük sayıyı en büyük ile çarparız, diğer küçük sayıyı da ilk büyük sayıyla çarparız, ortaya çıkan iki sayıdan birinin diğerine oranı geriye kalan orandır. Bunun örneği $1\text{tam}1/3$ kesrinin $1\text{tam}1/2$ 'ye bölünmesidir. Bu orandaki küçük sayıları alırız, bunlar üç, iki, dört ve üçtür. Üçü üçle çarparız, (ilk sayı çiftinin en büyüğü olan) üçü, (ikinci sayı çiftinin en küçüğü olan) üçle çarparız ve ikiyi de dört ile çarparız $9/8$ oranı ortaya çıkan orandır bu ise $1\text{tam}1/8$ dir.

Bu sanatta gerekli olan aritmetik bilgisinin tamamı bu kadardır.

SONUÇ

Kitâb Musika'l-Kebirîn ilk iki makalesini çevirdiğimiz çalışmamızda görüleceği üzere; Fârâbî, kendisinden önce müzik ile ilgilenen müzisyen ve filozofların çalışmalarını incelemiş, bu alanda gördüğü eksik ve yanlışları tespit etmiş ardından ise kendi görüşlerini aktarıp hataları düzeltmiştir. Fârâbî müziği melodi olarak tanımlarken, melodinin ise anlamlı ve sınırlandırılmış notalardan oluşan müzikal cümleler olduğunu söylemiştir. Notayı ise şöyle tanımlamıştır: “Notalar ile kastettiğimiz, şiddette ve ağırlıkta zamana yayıldığı düşünülen seslerdir”. Fârâbî bu tanımla günümüzdeki notaların da yazılışına ışık tutmuş gibidir. Müziğin insan ve hayvan üzerindeki etkileri, insan üzerindeki tasavvur üretme gücü ile ilgili bilgiler verirken, orduların savaşlarda kullandığı korkutucu seslere de değinmiştir.

Fârâbî melodinin en mükemmel şekilde insan gırtlığından çıktığını ve insanın hayal gücüne bağlı olarak istenildiği şekilde üretilebildiğini anlatırken enstrümanların ise tasarlanmış şekli ve çalanın yeteneğine bağlı olarak daha sınırlı bir şekilde melodi üretebildiğini ifade etmiştir. Teorik olarak melodi üretmenin bir sınırının olmadığını ifade eden Fârâbî, pratikte ise insanın işitme sınırı, enstrümanların ve insan gırtlığının ses kapasitesinin belirleyici olduğunu söylemiştir.

Fârâbî tizlik ve pestliğin görece olduğunu ifade etmiş, tizlikte ve pestlikte notaların artışının sonsuz olduğunu ancak bu durumun insanın işitmesi ile sınırlandırıldığını söylemiştir. Aynı notanın farklı derecelerde tiz ve pest olarak bulunduğunu, melodilerin farklı derecelerde olsa da aynı şekilde icra edilebildiğini ifade etmiş, iki nota arasındaki tizlik ve pestlik farkının notalar arasındaki aralığa işaret ettiğini vurgulamıştır.

Fârâbî, ud üzerinde notaların yerlerini göstermiş hangi pozisyonda parmakların nasıl yer alacağını ayrıntılı bir şekilde anlatmış, ud üzerindeki notların doğal seyrini göstermiştir. Portedeki notalar yerine parmak pozisyonlarının enstrüman üzerinde sabitlenişi Türk Müziği'nde günümüzdeki perdelerin ve 'makam' kavramının köklerinin nereden geldiğini anlamamıza ışık tutmuştur. Notaları, temel notalar ve temel notaların etrafında melodi oluşturup zenginleştiren notalar olarak görmesi Türk Müziğindeki makamların seyir mantığına da ışık tutmaktadır.

Fârâbî, müziğin insanlık içinde doğal yollardan, farklı insan topluluklarının birbirleri ile karşılaşmaları sonucu olarak etkileşim içinde geliştiğini, yakın havzalarda yaşayan insanların bilgi birikiminin etkileşim halinde olduğunu bize ifade etmiş, enstrümanların ortaya çıkışı ve teorik müzik bilgisinin insanlar arasında dolaşımını bu şekilde açıklamıştır.

Fârâbî ses aralıklarını, uyumlu ve uyumsuz aralıkları, aralıkların oranlarını, nasıl hesaplandığını, oranların çarpımını ve bölümünü nasıl yaptığını matematiksel olarak ayrıntılı bir şekilde açıklamıştır.

Fârâbî'nin büyük müzik kitabı Kitâb Musika'l-Kebir, içeriği, yöntemi ve ifade şekliyle yüzyıllarca Avrupa'da okutulmuş ve Avrupa Müziğinin doğu müziği ve kadim filozofların bakışını anlamasına ve Klasik Batı müziğinin teorik olarak ortaya konulmasında etkili olmuştur. Yaklaşık bin yıl önce yaşamış olan Fârâbî'nin Türk-İslam kültüründe ne kadar belirleyici olduğu sanat ve felsefe dünyasındaki tartışılmaz yerinin ne kadar büyük olduğu tekrar anlaşılmıştır.



KAYNAKÇA

- Apraş, F. G. (2021). Bedr-i Dilşâd (15. yy.). S. Dinç (Ed.). *İslam Medeniyetinde Bilim Öncüleri/Musiki*. (86-89). İstanbul: Mana Yayınları.
- Aristoteles. (2013). *Poetika Şiir Sanatı Üzerine*, çev: F. Akderin, İstanbul: Say Yayınları.
- Arslan, F. (2015). *İslam Medeniyetinde Musiki*, İstanbul: Beyan Yayınları.
- Baysal, O. (2014). Aristoksenos' un Müzik Bilim Anlayışı. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, (46), 62-83.
- Berkeşli, M. (H.1352). *Musiki-yi Fârâbî*. Tahran.
- Coşkun, İ. (2017). Platon'da Müzikal Eğitimin Temel Öğelerine Dair: Skhēma ve Ēthos. *Felsefe Arşivi*, (46), 127-147.
- Çubukçu, İ. A. (1985). Türk Filozofu Fârâbî ve Düşüncesi. *Bellekten*, 49 (194), 273-286.
- D'erlanger, R. (1930). *La Musique Arabe*. Paris: Institute Du Monde Arabe.
- Fârâbî. (1974). *Fârâbî'nin Üç Eseri*, çev: H. Atay, Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Fârâbî. (2016). *Kitâb el-Mûsîka'l-kebîr*. Kahire: Dar el-Kütub vel Vesaik el-Kavmi.
- Güray, C. (2017). *Bin Yıllın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Hammond, R. (2001). Fârâbî Felsefesi ve Ortaçağ Düşüncesine Etkisi, çev: U. Nutku ve G. Küken, *Felsefe Arşivi*, (29).
- Huseybe, M. (2009). *Al-Mu'cam al-Felsefi*. Amman: Dar Esame Lilneşr veltevzi'.
- Jebrini, A. (1995). "Fârâbî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt.12, ss. 162-163. İstanbul.
- Karakaya, F. (2009). "Santur", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt.36, ss. 107-109. İstanbul.
- Kaya, M. (1995). Fârâbî. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (Cilt.12, ss. 145-162). İstanbul.
- Kolukırmık, K. (2014). Bir İslam Filozofu Olan Fârâbî'nin Müzik Yönü, *Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2 (19), 29-53.
- Ma'luf, L. (1927). *el-Müncid*, Lübnan: Katolik Kilisesi Matbaası.
- Mütercim Âsım Efendi. (2013). *El- Okyanusu'l basît fi Tercemet'l Kâmûsi'l Muhît Kâmûs'l Muhît*, çev: M. Koç, İstanbul: Pasifik Ofset.
- Odacıoğlu, M. C., ve Barut, E. (2018). Çeviri Usul, Strateji ve Yöntemleri Üzerine Bir Derleme. *Tarih Okulu Dergisi (TOD)*, 11 (34), 1363-1392.
- Platon. (2005). *Devlet*, çev: N. Akbıyık, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Said, C. (2004). *El-Mustalahat Vel-Şevahid El-felsefiye*, Tunus.

- Sarı, M. (2010). *el-Mevarid*, İstanbul: İpek Yayın Dağıtım.
- Sayılı, A. (1951). *Fârâbî ve Tefekkür Tarihindeki Yeri*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Temizer Güneş, M. (2018). *Platon ve Fârâbî'de Müzik Felsefesi*, (Yüksek Lisans Tezi), Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tardü, D. (2014). *Aristoteles ve Platon'un Görüşleri Işığında Antik Yunan Kültür Yaşantısında Müziğin Yeri ve Önemi*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tarhan, D. E. (2020). Pythagoras Felsefesinde Müzik ve Matematik İlişkisi Üzerine. *Akademik Felsefe Dergisi, Ekim, 15*, 1-22.
- Tekin, E. (2021). Fârâbî (950). S. Dinç (Ed.). *İslam Medeniyetinde Bilim Öncüleri/Musiki*. (54-59). İstanbul: Mana Yayınları.
- Tıraşçı, M. (2019). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Tarihi*, İstanbul: Kayıhan Yayınları.
- Tura, Y. (2017). *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Turabi, A.H. (2020). "El-Musika'l-Kebir". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (Cilt.31, ss. 256-257). Ankara
- Turabi, A.H. (2017). İlk Dönem İslâm Dünyası'nda Mûsikî Çalışmaları. A.H. Turabi (Ed.). *Türk Din Mûsikîsi*. (30-43). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Uludağ, S. (2014). *İslam Açısından Müzik ve Semâ*, Ankara: Kabalıcı Yayıncılık.
- Uslu, R. (2014). *Müzikoloji ve Kaynakları*, İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları.

EKLER



بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

کتاب الموسیقی الکبیر (۱)

لأبی نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابی

(افتتاح الكتاب)

ذکرت تشوؤک^(۲) النظرَ فیما تشتمل علیه صناعة الموسیقی^(۳) المنسوبةُ إلى
القُدماء، وسألتنی أن أثبتته لك فی کتابٍ أوَّلته وأنحرری فیهِ شرحه وتكشیفه بما
یسهل به علی الناظر فیهِ تناوُلُهُ، فتوقفتُ عن ذلك إلى أن تأملتُ الكتبَ التي تأدّت
إلینا عن القُدماء فی هذا الفنّ، والتي ألفتها بعدهم^(۴) من زمانه قریبٌ من زماننا،

ورجوتُ أن أُجِدَ فيها ما يأتى على طَلَبَتِكَ فُيَعْنِي ذلك عن تجديدِ كتابٍ فى شىءٍ قد سبق إلى إثباته - فإن الكتبَ السابقةَ إذا كانت قد استوفت جميعَ أجزاءِ الصناعة على السكّالِ ، فتأليفُ الإنسانِ كتاباً ينسبُهُ إلى نفسه ، يُثبت فيه ما قد سبقه إليه غيرُهُ فاستوفاه ، فَضْلٌ^(١) أو جهلٌ أو شرارة^(٢) ، اللهمَّ إلا أن يكون ما أَلَفَهُ الأوَّلُ غامضاً ، إمّا فى العبارة المستعملة فيه وإمّا فى غير ذلك ، فيشرحه الثانى ويُسهِّله تابعاً فيما يقوله ويؤلفه لما نصَّ عليه الأوَّلُ ، على أن تكون فضيلة^(٣) تكميلِ الصناعة لمن تقدّم ، وللثانى فيما تكلفه فضيلةُ الروايةِ والترجمةِ وتسهيلِ ما أغمضه ذلك فقط - فوجدتُ فى جميعها نقصاً عن^(٤) تمامِ أجزاءِ الصناعة وإخلاقاً فى كثيرٍ مما أثبت فيها ، وجُلٌّ ما نُحِي^(٥) به منها نحوَ العِلْمِ النظرى فقد استُعْمِلَ فى تبينه أقاويلُ غامضةٌ . على أنه يبعدُ جداً عن الظنون ، أن يكون الناظرون من القدماء فى هذه الصناعة قَصَرُوا عنها ولم يبلغوا إتمامها ، على كثرتهم وبراعتهم وشدة حِرصهم على استنباط العلوم وإثارتهم لها على ما سواها من الخيرات الإنسانية ، وجودة أذهانهم وتداولهم لها على طول الأزمنة وتأملِ باقيهم^(٦) لما استنبطَ الماضى^(٧) منهم وتزييدِ

أَخْلَفَ عَلَى مَا أَنْشَأَهُ سَلْفُهُمْ ، غَيْرَ أَنَّ كُتُبَهُمْ فِي كَمَالِ هَذَا الْفَنِّ إِمَّا أَنْ تَكُونَ قَدْ بَادَتْ أَوْ أَنْ يَكُونَ مَا نُقِلَ مِنْهَا إِلَى اللِّسَانِ الْعَرَبِيِّ كُتُبًا نَاقِصَةً ، وَعِنْدَ ذَلِكَ رَأَيْتُ إِجَابَتَكَ إِلَى مَا سَأَلْتِ .

وَمَا كَانَ كَمَالُ^(١) الْإِنْسَانِ فِي كُلِّ صِنَاعَةٍ نَظَرِيَّةً أَنْ تَحْصُلَ لَهُ فِيهَا أَحْوَالُ ثَلَاثَ : أَوْلَاهَا ، اسْتِيفَاءُ مَعْرِفَةِ أُصُولِهَا ، وَالثَّانِيَةُ ، الْقُوَّةُ عَلَى اسْتِنْبَاطِ مَا يَلْزَمُ عَنْ تِلْكَ الْأُصُولِ مِنْ مَوْجُودَاتِ^(٢) تِلْكَ الصِّنَاعَةِ ، وَالثَّلَاثَةُ ، الْقُوَّةُ عَلَى تَلَقُّي الْمَغَالِطَاتِ^(٣) الْوَارِدَةِ عَلَيْهِ فِي ذَلِكَ الْعِلْمِ وَعَلَى سِبَابِ^(٤) آرَاءِ مَنْ سِوَاهُ مِنَ النَّاضِرِينَ فِيهِ وَتَكْشِيفِ الصَّوَابِ مِنْ سُوءِ أَقْوَابِهِمْ فِيهَا وَإِصْلَاحِ الْخَلَلِ عَلَى مَنْ أُخْتَلَّ رَأْيُهُ مِنْهُمْ ، رَأَيْنَا نَجْعَلُ مَا نُوَلِّفُهُ فِي كِتَابَيْنِ :

أَوْلَاهَا ، افْتِتْحَانُهُ بِالْأُمُورِ النَّافِعَةِ فِي الْوُقُوفِ عَلَى مَبَادِي هَذَا الْعِلْمِ ، وَأَرْدَفْنَاهُ بِالْأَشْيَاءِ التَّابِعَةِ لِأَوَائِلِ هَذِهِ الصِّنَاعَةِ^(٥) وَاسْتَوْلَيْنَا فِيهِ أَجْزَاءَهَا عَلَى التَّمَامِ وَسَلَكْنَا فِيهِ الْمَسْلَكَ الَّذِي يَخْصُّنَا نَحْنُ مِنْ غَيْرِ أَنْ نَخْلُطَ بِهِ مَذْهَبًا آخَرَ سِوَاهِ .

وَالكِتَابُ^(٦) الثَّانِي ، أَثْبَتْنَا فِيهِ مَا تَأْدَى إِلَيْنَا مِنْ آرَاءِ الْمَشْهُورِينَ مِنَ النَّاضِرِينَ

في هذه الصناعة ، وشرَحنا ما عُمِضَ من أقاويلِهم وفحصنا فيه عن رأيٍ واحدٍ واحدٍ
ممن عرفنا له رأياً أثبتَهُ في كتاب ، وبيننا مقداراً ما بلغَهُ كلُّ واحدٍ من أولئك
في تحصيل ما في هذا العلم ، وأصلحنا الخللَ على من وقعَ في رأيه منهم .
والكتابُ الأوَّلُ ^(١) يَشتمِلُ على جزئَين ، جزءاً في المدخلِ إلى الصناعة ،
وجزءاً في الصناعةِ نفسها .

والقسمُ الذي في المدخلِ إلى الصناعة جعلناه في مقالتين .
والقسمُ الذي يَشتمِلُ على الصناعة نفسها جعلناه ثلاثةَ فنونٍ :
الفنُّ الأوَّلُ ، في أصولِ الصناعةِ والأُمورِ العامَّةِ منها ، وهذا الفنُّ هو الذي
نجدُ جُلَّ القُدَماءِ الذين وقعتْ إلينا كُتُبُهُم والحدَثُ ^(٢) الذين اقتفوا آثارَهُم نحواً ^(٣)
نحوهُ فقط .

والفنُّ الثاني ، جعلناه في الآلاتِ المشهورةِ عندنا وفي مُطابَقةِ ما قد حصلَ
بالأقوايلِ في كتابِ الأصولِ على ما هي في الآلاتِ وإيجادِها ^(٤) فيها ، وتبئينِ
ما أُعْتيدَ أن يُستخرجَ من آلةِ آلةٍ ، والإرشادِ إلى أن يُستخرجَ في كلِّ واحدةٍ
من تلكِ الآلاتِ ما لم تجرِ به العادةُ فيها .

والفنُّ الثالثُ في تأليف أصناف الأُلحانِ الجزئية .
وكلُّ واحدٍ من هذه الفنون الثلاثة في مقالتين ، فجميعُ ما في الكتاب
الأوّل ثمانِي مقالات ، والكتابُ الثاني في أربع مقالات ، فجميعُ ما أُتدبّتهُ في هذا
العِلْم هو في اثنتي عشرَ مقالة .

الكتابُ الأوّلُ

ويشتمل على جزئيين

الجزء الأوّل المدخل الى صناعة الموسيقى
الجزء الثاني صناعة الموسيقى

(افتتاحُ الكتابِ الأوّلِ)

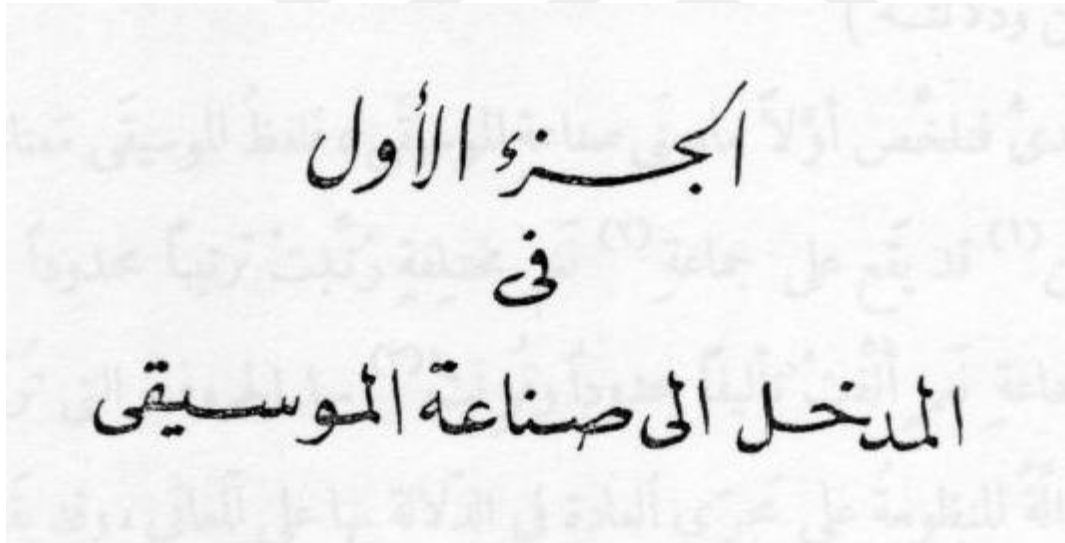
وينبغي الآن أن نبتدئَ بالكتابِ الأوّلِ^(١)، فنقول:

كلّ صناعةٍ نظريّةٍ، فإنها تشتمل على مبادئٍ وعلى ما بعد المبادئ^(٢)، فمن هذه الصناعات، ما مبادئها الأوّلُ معلومةٌ من أوّل الأمر، ومنها ما مبادئها غيرُ معلومةٍ من أوّل الأمر، إمّا كلّها أو كثيرٌ منها.

ولمّا كانت الصناعةُ التي نحن بسبيلها^(٣) ليس إمّا عرض في مبادئها الأوّلِ فقط أن كانت غيرَ بيّنةٍ، لكن وفي الأشياء التي منها يُصار^(٤) إلى معرفة المبادئ - فإنه ليس عندنا في هذه الصناعة من أوّل الأمر، لا^(٥) معرفة مبادئها ولا الأشياء التي منها يمكن المصيرُ إلى تعرّف مبادئها، ولا أيضاً السبيلُ التي يُسلَك إلى كثيرٍ منها يتبيّن لنا من أوّل الأمر أيّ سبيلٍ هو، ولا نحو^(٦) الشلوكِ على تلك

السبيل ، ولا أيضاً المبادئ التي صادَرنا^(١) عليها القدامه واستعملوها في كتبهم
أعطونا بيانها ، لا هم ولا الحدث الذين نحواً نحوهم^(٢) - رأينا أن نلتبس قبل
الشروع في هذه الصناعةِ تَخْيِصَ الأمور التي بها يُوقَفُ على مبادئها والسبيل التي
عليها يُسَلَكُ ، ونُبَيِّنُ مع ذلك نحوَ الشلوكِ إليها حتى إذا استقرتْ مبادئها وحصلتْ
معلومةٌ شرَعْنَا^(٣) حينئذٍ في الصناعة ، إذ كان لا يُمكن أن يحصلَ لنا علمٌ ما بعد
المبادئ أو تُعَلَّمَ^(٤) المبادئ قبل ذلك .

ونجعلُ جُمْلَةَ أقاويلنا التي نُلَخِّصُ بها أمرَ المبادئ مَسَلَكاً أو مَدْخِلاً يَتَأْتِي
به النظرُ في هذا العلمِ بجهةٍ أفضلَ وأَكْمَلَ .



المقالة الأولى

من المدخل إلى صناعة الموسيقى

(اسم اللحن ودلالته)

ونبتدى فنلخص أولاً مامعنى صناعة الموسيقى ، فلفظ الموسيقى مَعناه الأَلحان ،
واسمُ اللّحن (١) قد يقع على جماعة (٢) نغمٍ مختلفةٍ رُتبتُ ترتيباً محدوداً ، وقد يقع
أيضاً على جماعةٍ نغمٍ أُلّفتُ تأليفاً محدوداً وقرّنتُ (٣) بها الحروفُ التي تُركبُ منها
الألفاظُ الدالّةُ المنظومةُ على مجرى العادةِ في الدلالةِ بها على المعاني ، وقد يقع أيضاً على
معانٍ أُخرَ غيرِ هذه ليس يُحتاجُ إليها فيما نحن بسبيله .

فالمعنى الأولُ من هذين إما أعمُّ من الثانى وإما شِبهُ مادّةٍ له ، فإنَّ الأوّلَ
هو جماعةُ نغمٍ تُسمعُ من حيث كانت وفي أىِّ جسمٍ كانت ، والثانى هو جماعةُ نغمٍ
يُمكنُ أن تقترنَ بها الحروفُ التي تُركبُ منها أَلفاظُ دالّةٌ على معانٍ ، وهذه هي
الأصواتُ الإنسانيّةُ التي تُستعملُ في الدلالةِ على المعاني المعقولةِ وبها تقعُ المُخاطباتُ .

وظاهرُ أن دَلالةَ اسمِ اللَّحْنِ تَقَعُ على هَؤُلَاءِ بالتَّقدُّمِ (١) والتَّأخُّرِ ، فإنَّ دَلالةَ
 هذا الإِسْمِ على كلِّ واحدٍ مِنَ المَعْنِيَيْنِ أَقدَمُ بوجهِ ما ، وذلك بِحَسَبِ تَقَدُّمِ كلِّ
 واحدٍ منهما للآخَرِ ، فإنَّ أَحَدَهُما وهو الأوَّلُ يَتقدَّمُ الآخرَ بِحَسَبِ تَقَدُّمِ تَوَظُّطاتِ (٢)
 الشَّيْءِ للشَّيْءِ ، والثَّانِي يَتقدَّمُ الأوَّلَ بِحَسَبِ تَقَدُّمِ الغَايَاتِ (٣) للتَّوَظُّطاتِ .
 غيرَ أَنَّهُ ، لِما كانَ ما حَالُهُ مِنَ الأَشْيَاءِ حَالِ الثَّانِي أُخرى بالتَّقدُّمِ على ما حَالُهُ
 حَالِ الأوَّلِ ، بِحَسَبِ ما تَبَيَّنَ في مواضِعَ كَثِيرَةٍ ، كانت دَلالةُ هَذَا الإِسْمِ على
 الصَّنْفِ الثَّانِي (٤) أُخرى بالتَّقدُّمِ من دَلالَتِهِ على الصَّنْفِ الأوَّلِ .
 وتُنسَبُ إلى كلِّ واحدٍ مِنَ مَعْنَيِ اللَّحْنِ الأَشْيَاءُ الَّتِي بها وفيها يَلْتَمُّ وَيأتلفُ
 والَّتِي بها تصيرُ الأَلْحانُ أَكْمَلَ وأفضَلَ .
 والأَلْحانُ وما يُنسَبُ إليها هي مِنَ الأَشْيَاءِ الَّتِي تُحَسُّ (٥) وتُتَخَيَّلُ وتُعَقَّلُ ،
 وأمَّا الفَحْصُ عنها — هل ما يُحَسُّ منها هو الَّذِي يُتَخَيَّلُ بَعَيْنِهِ أَوْ يُعَقَّلُ (٦) ،

أو الذي يُحَسَّ منها غيرُ الذي يُتَخَيَّلُ أو يُعَقَّلُ ، أو أن ما يُحَسُّ وهو بحالٍ يُتَخَيَّلُ
ويُعَقَّلُ وهو بحالٍ أُخرى ؟ — فليس هو فحْصاً يَخْصُ هذه وحدَها ، لكنّه يعمُّ
جميعَ الموجوداتِ التي تُجَانِسُها وقد لُخِّصَتْ أُمُورُها في مواضعٍ أُخرَ ، وتعرِيفُ هذا
من أمرِ الألحانِ ليس له ها هنا غَناءٌ^(١) أصلاً .

(هيئات صناعة الموسيقى)

وصناعةُ الموسيقى بالجملة ، هي الصناعةُ التي تشتملُ على الألحانِ وما بها تلتئمُ
وما بها تصيرُ أكملَ وأجودَ .

والصناعةُ التي يُقالُ إنها تشتملُ على الألحانِ : منها ما اشتبأها عليها أن تُوجدَ
الألحانَ التي تمتَّ صياغتها محسوسةً للسامعين^(٢) ، ومنها ما اشتبأها عليها أن تصوغها
وتركبها فقط^(٣) ، وإن لم تقدرِ على أن تُوجدَها محسوسةً .

وهذان جميعاً يُسمَّيانِ صناعةَ الموسيقى العمليَّةَ ، غيرَ أن الأوَّلَ منهما يقعُ عليه
هذا الإسمُ أكثرَ ممَّا يقعُ على الثاني .

وأما ارتياضُ السمعِ^(٤) ، وهو الهيئَةُ التي بها يُميَّزُ بينَ الألحانِ المتفاضلةِ

في الجَوْدَةِ والرِّدَاءَةِ ، والمُتَلَامَاتِ من غير المُتَلَامَاتِ ، فليست تُسَمَّى صنَاعَةً أَصْلًا
وَقَلَّمَا إِنْسَانٌ يُعَدُّ هَذَا ، إِمَّا بِالْفِطْرَةِ وَإِمَّا بِالْعَادَةِ .
ومنها^(١) ، ما اشْتَمَلُهَا عَلَيْهَا بِجِهَةٍ أُخْرَى غَيْرِ هَاتَيْنِ الْجِهَتَيْنِ ، وَهِيَ الْجِهَةُ
النُّظْرِيَّةُ ، وَهَذِهِ تُسَمَّى صِنَاعَةَ الْمَوْسِيقَى^(٢) النَّظْرِيَّةَ ، وَيَنْبَغِي أَنْ نُلَخِّصَ أَمْرًا كُلَّ
وَاحِدَةٍ مِنْ هَذِهِ الصِّنَاعَاتِ الثَّلَاثِ^(٣) عَلَى حَيَالِهَا ، ثُمَّ نُقَائِسَ بَيْنَهَا وَنَنْظُرَ فِي حَالِ
بَعْضِهَا مِنْ بَعْضٍ .

والصِّنَاعَاتُ كُلُّهَا هَيْئَاتٌ وَمَمْلَكَاتٌ وَاسْتِعْدَادَاتٌ ، وَلَيْسَتْ هِيَ خُلُوعًا مِنْ
نُطْقٍ^(٤) ، وَأَعْنِي بِالنُّطْقِ الْعَقْلَ الْخَاصَّ بِالْإِنْسَانِ .
وَأَمَّا ، عَلَى أَيِّ جِهَةٍ لَيْسَتْ هِيَ خُلُوعًا مِنْ نُطْقٍ - أَعْلَى أَنَّهَا نُطْقٌ^(٥) أَوْ جُزْءٌ
مِنْ نُطْقٍ عَلَى الْجِهَةِ الَّتِي بِهَا تَنْطِقُ^(٦) ، أَوْ عَلَى أَنَّهَا هَيْئَةٌ لَيْسَتْ نُطْقًا لَكِنْ

مقرونةً إلى نطقٍ ، أو الهيئةُ نفسها تأتلفُ عن نطقٍ وعن شيءٍ آخرَ ليس هو نطقاً ؟
- فتعريفُ ذلك ها هنا فضلٌ^(١) ، غير أنَّها هيئةٌ تنطقُ .

والهيئاتُ التي تنطقُ ، فقد قُسمتْ في مواضعٍ أُخرَ ، فقيلَ ، منها ما هي
فاعلةٌ^(٢) ، ومنها ما ليست كذلك .

والهيئاتُ الفاعلةُ التي تنطقُ ، منها ما هي فاعلةٌ عن تصوُّرٍ وتخيُّلٍ صادقٍ
حاصلٍ في النَّفسِ ، ومنها ما هي فاعلةٌ عن تخيُّلٍ كاذبٍ حاصلٍ في النَّفسِ ، فالتى
هي أحقُّ باسمِ صناعةِ الموسيقى العمليَّةِ هي هيئةٌ تنطقُ فاعلةٌ عن تخيُّلٍ صادقٍ حاصلٍ
في النَّفسِ تُوجدُ الألحانَ المصُوغةَ^(٣) محسوسةً .

والصناعةُ الثانيةُ^(٤) التي تُسمَّى بهذا الإسمِ هي هيئةٌ تنطقُ فاعلةٌ عن تصوُّرٍ
صادقٍ حاصلٍ في النَّفسِ تُوجدُ الألحانَ مُركَّبةً مصُوغةً .

(هيئةُ أداءِ الألحانِ)

فالهيئةُ الأولى ، إنما تلتئمُ في الإنسانِ باجتماعِ شيئينِ :
أحدهما ، أنْ يحصُلَ في نفسه تخيُّلُ اللَّحنِ المصُوغِ ، إمَّا واحدٌ وإمَّا أكثرُ .

والثاني ، أن يحصلَ في عُضْوِهِ القَارِعِ استعدادٌ^(١) لأن يَنْقَلِ الذي به يَقْرَعُ ،
أو يَنْتَقِلَ هو بنفسِهِ من الجِسمِ المَقْرُوعِ على الأَمَكِنَةِ التي منها تَخْرُجُ نَعْمُ اللَّحْنِ .
والعُضْوُ القَارِعُ^(٢) ، إمَّا يَدُ الإنسانِ ، وإمَّا العُضْوُ الذي يَدْفَعُ هَوَاءَ التَّنْفُسِ
من داخلِ الصَّدْرِ إلى خارجِ الفَمِ ، واليَدُ إمَّا أن تَقْرَعَ بِنَفْسِهَا أو بِجِسمِ آخَرَ ، وأمَّا
الذي يَدْفَعُ هَوَاءَ التَّنْفُسِ فهو إمَّا يَقْرَعُ بالهَوَاءِ الذي يَدْفَعُهُ .

والجِسمُ المَقْرُوعُ باليَدِ هو ما جَانَسَ العِيدَانَ والمَعَارِفَ ، وأمَّا الذي يَقْرَعُهُ
العُضْوُ الدَافِعُ لهَوَاءَ التَّنْفُسِ فهو إمَّا المَزَامِيرُ وإمَّا تَجْوِيفَاتُ الحُلُوقِ^(٣) وآلاتُ
التَّصْوِيتِ الإنْسَانِيَّ .

والأَمَكِنَةُ التي منها تَخْرُجُ نَعْمُ اللَّحْنِ ، أمَّا في الآلاتِ الصَّنَاعِيَّةِ فإنَّهَا تُحَدَّدُ^(٤)
وتَحْصُلُ بالصَّنَاعَةِ ، مِثْلُ الأَمَكِنَةِ التي عَلَيْهَا تُشَدُّ الدَّسَاتِينُ^(٥) في العِيدَانَ وما جَانَسَهَا ،
وكذلك في المَزَامِيرِ^(٦) . وأمَّا في الحُلُوقِ ، فإنه يَنْبَغِي أن يكونَ قد حَصَلَ اسْتِعْدَادُ
لأن تَخْرُجَ منها النِّعْمُ التي أَلْفٌ منها اللَّحْنُ المُقْصُودُ إِيجَادَهُ مُحْسُوسًا ، وأمَّا اسْتِعْدَادُ

القارِع لأن يَنْتقل من الجسم المقروعِ على الأَمَكِنَة التي منها تَخْرُجُ نغمُ اللّحنِ فإنما يَحْصُلُ بالاعْتِيادِ ، وأمّا استعدادُ الآلاتِ الصنَاعِيَةِ لأن تَحْصُلَ فيها أَمَكِنَة النغمِ محدودةٌ فبالصنّاعة ، وأمّا استعداداتُ الحُلُوقِ لأن تَخْرُجَ منها النغمُ بحسَبِ ما يَصِيرُ به اللّحنُ المُتَخَيَّلُ محسوساً فهو أيضاً بالاعْتِيادِ .

فقد تَبَيَّنَ أَنَّ هَذِهِ الهَيْئَةَ (١) مُرَكَّبَةٌ مِنْ نُطْقٍ أَوْ فِعْلٍ نُطْقٍ (٢) ، وَمِنْ هَيْئَةٍ أُخْرَى (٣) فِي جِسْمٍ آخَرَ ، وَهَذَا التَّصَوُّرُ هُوَ تَصَوُّرُ اللّحْنِ مُسْتَعَدٌّ لِأَن يَظْهَرَ بِهِ الْمُتَخَيَّلُ محسوساً ، كَمَا ذَلِكَ فِي تَصَوُّرَاتِ الْأَشْيَاءِ الْعَمَلِيَّةِ ، وَهَذَا الصَّنْفُ مِنَ التَّصَوُّرِ مَقْرُونٌ بِهَذَا الاستعدادِ غَيْرُ مُنْفَكٍ مِنْهُ ، وَلِذَلِكَ إِنَّمَا يَحْدُثُ أَكْثَرُ ذَلِكَ مَعَ الإِدْمَانِ عَلَى الفِعْلِ .

وَظَاهِرٌ أَنَّ ذَلِكَ إِنَّمَا يَحْصُلُ مِنْ خَيَالَاتٍ مِنْ خَيَالَاتِهَا (٤) الَّتِي يُمَكِّنُ أَنْ يُنْحَطَّ مِنْهَا إِلَى المحسوساتِ عَنِ قُرْبٍ وَبَأْوَلٍ وَهَلَاةٍ ، وَذَلِكَ أَيْضاً يَتَفَاوَضُ بِحَسَبِ فِطْرٍ (٥) الْمُتَخَيَّلِينَ لَهَا ، وَجُلُّ ذَلِكَ خَيَالَاتٌ مَقْرُونَةٌ بِالْأَجْسَامِ (٦) الَّتِي مِنْهَا تَخْرُجُ نغمُ الأَلْحَانِ .

والألحان كثيراً ما تَقْتَرِنُ إليها الأعراضُ^(١) الموجودةُ والمُطِيفَةُ بتلك
الأجسام ، وليس إنما تَقْتَرِنُ بها الأعراضُ القريبةُ^(٢) فقط ، لكن والأعراضُ
البعيدةُ أيضاً ، فلذلك كثيراً ما يَعْسُرُ على مَنْ له هذه الهيئَةُ أن يُلحِّنَ دون أن
تَحْضُرَ الأجسامُ أو سائرُ الأشياءِ التي جَرَتْ عَادَتُهُ أن يُلحِّنَ فيها أو معها أو عندها ،
كما يُحْكِي من أمر الصَّانِعِ الذي ذُكِرَ أنه كان حَسَنَ الغِنَاءِ ولم يكن يُمكنه أن
يُغَنِّي إلا جالساً عند آلتِه وهو يَعْمَلُ .

وَمَنْ له هذه الهيئَةُ فقط ، فإنما عنده إذاً من معرفة الأُلحانِ ومن تصوُّرِها ،
أن يَتَخَيَّلَها على الحَالِ التي أُعْطِيها مَصُوغَةً فقط ، والمعرفة التي هي أَفْضَلُ من هذه
المعرفة في هذه الهيئَةُ ، هي أن يَحْصُلَ له مع ذلك تَمييزُ الجَيِّدِ منها ممَّا ليس بجَيِّدٍ ،
ويُتَخَيَّلَ له تَأْخِي^(٣) النغمِ وتنافرُها ، ويَتَصَوَّرَ له مع ذلك كيف يُحرِّكُ أَعْضَاءَهُ
القارِعَةَ تحريكاً يُصَيِّرُ^(٤) قرعها قرعاً تَحَدُّثُ به الأُلحانُ على ما هي مُتَخَيَّلَةٌ عنده ،
ويَقْتَصِرَ في حُكْمِها عليها بأنَّها هكذا فقط ، من غير أن يَقِفَ على أسبابِ شيءٍ ممَّا
يَتَخَيَّلُه منها ، وهذه المعرفةُ هي أَقْصَى ما يَبْلُغُه ذو الهيئَةِ^(٥) التي تُوجِدُ الأُلحانَ
محسوسةً .

وهذه المعرفة تُسمى معرفة : « أن الشيء » ، فإذا ، إنما يحصلُ في هذه الهيئة من معرفة الألفان والنغم معرفة ، « أن الشيء » ، فقط^(١) ، لا معرفة ، « لِمَ الشيء » .

(هيئة صيغة الألفان)

وأما الهيئة الثانية^(٢) ، فإنما تحصل إذا كانت للإنسان قدرة بفطريته أو بالعادة على تمييز ما بين الجيد والردى من الألفان والملائم وغير الملائم والنغم المتلازمة والمتنافرة ، وكيف ينبغي أن ترتب حتى يصير ترتيبها ترتيباً ملائماً للسمع ، وتكون له مع ذلك قدرة على ترتيبها حتى ياتلف منها لحن ، فلذلك ينبغي أن يكون قوَى الإحساس للمسموعات ، وتكون قوَى الغريزية التي بها يحس الأصوات والتي بها يتخيل طبيعياً للإنسان ، حتى لا يستحسن أو يستلذ ما ليس هو طبيعياً للإنسان ، ويَطْرَح^(٣) ما هو طبيعي له ، كما يعرض ذلك لمن لم تكن قوَى سمعه أو تخيله على المجرى الطبيعي للإنسان ، وأما مقدار معرفته بها وتخيله لها ، فالكافي^(٤) في هذه الهيئة هو مقدار ما لم يبلغ بعد أن ينطق^(٥) عنه .

وكذلك ، إن كانت هيئته نفسه هيئته يمكنه بها أن يصوغ الألقان وإن كانت غير مرتسمة في نفسه قبل أن يحسها^(١) ، إماما من نفسه وإماما من غيره ، لكن ، كان^(٢) بحيث إنما ترتسم في نفسه في الحين الذي يحسها فيه ، لم تنقص هذه الهيئته شيئا . وهؤلاء ، هيئاتهم هيئات إنما تحصل لهم بها الألقان مرتسمة في الحين الذي يقصدون فيه صياغتها متى ترتموا^(٣) بها ، أو أن تحضرهم آله تسمع منها نعم ، وقد يحكى مثل هذا عن بعض من كان يصوغ الألقان فيما تقدم ، وأحسبه معبدا المذنب^(٤) . ومن هو أزيد تخيلا^(٥) من هذه الطبقة هو الذي به ترتسم في نفسه الألقان وما بها تأليف من غير حاجة إلى أن يسندها إلى محسوس^(٦) ، بل تجول في ذهنه متخيلا متى شاء ذلك .

وهذه الهيئته تتفاضل تفاضلا كثيرا بالأزيد والأنقص ، فكثيرا ما تبلغ

إلى أن لا يُحتاج في شيء من أمر الألحان عند صياغتها إلى أن تستند إلى محسوس أصلاً ، وكثيراً ما تنقص نقصاناً يسيراً حتى يُحتاج في بعضها إلى استنادٍ إلى محسوس ، مثل ما يحكى عن ابن سريج^(١) المكي ، أنه كان يلبس عند صياغته اللحن ثوباً قد علق فيه جلاجل^(٢) قريية المطابقة من صوته ، ثم يترنم باللحن الذي صاغه ، ويحرك أكتافه وجسمه على الإيقاع الذي يريدُه ، حتى إذا ساوى في سَمْعِهِ زَمَانُ ما بين النغمِ الذي يترنم بها زمان ما بين الحركات التي يتحررّ بها ، تمت حينئذٍ صياغة اللحن الذي قصدَه فيغني به بعد ذلك ، وربما كانت أنقص من هذه حتى يُحتاج في كثيرٍ من أمورِ الألحانِ إلى أن تستندَ إلى محسوسٍ ، وربما صارت هذه الهيئة أزيدَ وأتمَّ لِطُولِ الدُّرْبَةِ^(٣) حتى ينطق الإنسانُ عن جميع ما تصوّره بها .

ومتى قسّمت أطراف هذه الهيئة صارت ثلاثة : أحدها ، ما يحتاجُ أبداً^(١) في تخيُّله إلى أن يستندَ إلى محسوسٍ ، والثاني ، ما ليس يحتاج فيه إلى أن يستندَ إلى محسوسٍ أصلاً ، غير أنه لم يبلغْ بعدُ أن ينطقَ عنه^(٢) ، والثالث ، ما بلغَ من قوّة تصوُّره إلى أن ينطقَ عن جميع ما يتخيَّل منها ، مثل ما كان بلغه اسحقُ بن إبراهيم بن ميمون الموصلي^(٣) .

والأجودُ أن يُجعل لكلِّ واحدةٍ من هذه الهيئاتِ الثلاثِ التي تنقسم إليها الهيئةُ الثانيةُ العمليّةُ إسمٌ على حياله^(٤) ، والمتوسّطاتُ التي بين هذه الأطرافِ فليس يعسرُ أخذها ، غير أن ما لم تبلغْ بعدُ من قوِّتها إلى أن ينطقَ^(٥) بها عمّا حصلَ له فيها من الخيالات ، فهي أحرى أن تُسمّى قوّةً أو غريزةً أو طبيعةً أو ما جانسَ هذه الأسماء^(٦) من أن تُسمّى صناعةً ، وما كان مبلّغها من القوّة مبلّغاً يُمكن أن ينطقَ بها عمّا يتصوُّره ، فتلك أحرى أن تُسمّى صناعةً من أن تُسمّى قوّةً أو طبيعةً .

(المقارنة بين هيئتي الصيغة والأداء)

وظاهره، أن الهيئة الأولى العملية^(١) مُباينةُ الذاتِ للهيئة الثانية^(٢) العملية، وذلك بين ليس يُحتاجُ في تبين افتراق ذاتيهما إلى قول، ولذلك كثيراً ما يفترقان في الموضوع ولا يُوجدان في واحدٍ بعينه، ولذلك قال اسحق بن إبراهيم الموصلي: «الألحان نسج^(٣) يُنشئها الرجالُ ويجوِّدها النساءُ».

والمعرفةُ التي في هذه الهيئة^(٤) أيضاً هي معرفةُ الوجود^(٥) على الحال التي هي بها قريبةٌ من أن تُحسَّ أو التي بها يُمكن الأودى أن يُوجدَه محسوساً، وهذه أيضاً هي معرفةُ، «أنَّ الألحانَ» فقط^(٦)، غير أن من بلغ مَبْلَغَ إسحاق فإنه قد يمكن أن يقفَ على أسبابٍ لها غير ذاتية، وعلى أسبابٍ ذاتيةٍ يسيرة، أو قريبةٍ لأشياء منها يسيرة، بمقدار ما لا تصير الهيئة هيئةً تُنسبُ إلى أنها مَلَكةٌ علم^(٧) يُوقفُ بها على، «لِمَ الشيءُ».

وكثيراً أيضاً ما تجتمع هاتان الهيئتان^(٨) في واحدٍ بعينه، مثل ما كان في أكثر المتقدمين من العرب من أهل تهامة والحجاز، مثل ابن سريجٍ

والغرييض^(١) وجميلة^(٢) ومعبدي وأمثالهم ، وكذلك في كثيرٍ ممن كان قبلهم
في الفرس ، مثلُ « فِهْلِيذَا »^(٣) الذي كان في زمن كِسْرَى أَبْرَوِيْز بن هُرْمَز مَلِكِ
فارس ، وفي كثير من متأخري العرب ومن في عدادهم من أهل العراق ، مثلُ
اسحق ومُخَارِق^(٤) .

وبين ، أن مقدار المعرفة والتخيُّلات التي تكملُ بها الهيئة الأولى دون
مقدار المعرفة والتخيُّلات التي تكملُ بها الهيئة الثانية^(٥) .



وأما، أي هاتين الصناعتين رئيسة^(١) الأخرى، فإن فيه شكوكاً، لأنه، إن كانت الصناعتُ التي تُطلبُ غاياتها لغايات^(٢) صنائعٍ أُخرى، إمّا لأن تكملَ بها أو لأن تكون هي بأعيانها أو أجزاء منها أو لأن تكون سُبُلًا إليها، ترأسها تلك الأخرى، وكانت غايةُ هيئةِ صياغة اللحن إنما تُطلبُ من أجل هيئةِ أداء اللحن، فإن هيئةَ أداء اللحن رئيسةُ هيئةِ صياغة^(٣) اللحن، غيرَ أنه، ما الذي يمنعُ أن تكون غايةُ هيئةِ أداء اللحن هي بعينها غايةُ صنعةِ اللحن القصوى من غير أن تكون هيئةُ الأداء غايةً تخصُّها أصلاً بل تجعلُ غايتها هي غايةُ صنعةِ اللحن القصوى؟، على أن تكون هيئةُ الأداء بمنزلةِ الآلةِ لصنعةِ اللحن، فتصير هيئةُ الصيغةِ رئيسةَ هيئةِ الأداء، على مثال ما ترأسُ النجارة^(٤) آلاتها، وتكون حالها من هيئةِ الأداء حالَ رئيسِ البنائين من البنائين.

ولما كانت الغاياتُ كما فصلتُ في مواضعٍ أُخرى على وجوهٍ، فمنها «ما من أجله»، ومنها «ما لأجله»، ومنها «ما إليه»، ومنها «مأله»، وكان ما يقتضى نحوه أو يُحتذى حذوه إمّا في الوجود^(٥) وإمّا في الأفعال وإمّا في اللواحقِ أحدَ هذه الأقسام^(٦) من أنحاء الغايات، وكان أحقُّ الغاياتِ بالرئاسة، «ما من أجله»، وهو الذي يقتضى

وَيُحْتَدَى حَذْوُهُ ، وَكَانَتْ هَيْئَةُ صِيغَةِ اللَّحْنِ غَايَةَ هَيْئَةِ الْأَدَاءِ ، عَلَى هَذِهِ الْجِهَةِ ، لَزِمَ أَنْ تَكُونَ هَيْئَةُ الصِّيغَةِ رِئِيسَةَ هَيْئَةِ الْأَدَاءِ بِأَحَقِّ الْأَشْيَاءِ الَّتِي بِهَا تَكُونُ الرِّيسَةُ ، فَإِنَّهُ بِهَذِهِ الْجِهَةِ قَدْ يَكُونُ الشَّيْءُ الْوَاحِدُ بَعَيْنِهِ فَاعِلًا لِلشَّيْءِ وَغَايَةً لَهُ .

فَأَمَّا أَنَّ هَيْئَةَ الْأَدَاءِ هِيَ مِنْ هَيْئَةِ الصِّيغَةِ بِهَذِهِ الْحَالِ فَهُوَ بَيْنٌ ، مِنْ قَبْلِ أَنْ الْمُؤَدَّى إِنَّمَا يَتَّبَعُ فِي إِعْدَادِ هَيْئَةِ تَخْيِيلِهِ وَهَيْئَةِ الْعَضْوِ الَّذِي بِهِ يُؤَدَّى ، النَّحْوَ الَّذِي بِهِ يَصِيرُ اللَّحْنُ الْمَعْمُولُ مُحْسوسًا لِلسَّمْعِ ، وَيَقْتَفِي فِي إِيجَادِهِ النَّعْمَ (١) وَلَوْاحِقَهُ مُحْسوسَةً حَذْوَ مَا صَاغَتْهُ هَيْئَةُ الصِّيغَةِ ، وَمَعَ ذَلِكَ فَإِنَّ هَيْئَةَ الْأَدَاءِ إِنْ كَانَ قَدْ يَلْحَقُهَا رِيسَةٌ مَا بُوِجِهَ مِنَ الْوُجُوهِ ، فَإِنَّ رِيسَةَ هَيْئَةِ الصِّيغَةِ أَكْثَرُ ، فَعَلَى كِلْتَا الْجِهَتَيْنِ يَلْزِمُ أَنْ تَكُونَ هِيَ الرِّيسَةُ .

فَلَنُوقِفَ الْقَوْلَ عَلَى هَذَا وَنَجْعَلُ هَيْئَةَ صِيغَةِ الْأَلْحَانِ رِيسَةَ هَيْئَةِ أَدَاءِ الْأَلْحَانِ وَأَشَدَّ تَقَدُّمًا لَهَا بِالطَّبَعِ ، وَأَمَّا تَقَدُّمُهَا لَهَا بِالزَّمَانِ فَهُوَ بَيْنٌ .

(أصناف الأَلْحَانِ وَغَايَاتِهَا)

وَالْأَلْحَانُ الَّتِي تَصَوَّغُهَا إِحْدَى هَاتَيْنِ وَتُؤَدِّيهَا الْآخْرَى فَهِيَ بِالْجُمْلَةِ ثَلَاثَةُ أَصْنَافٍ : صِنْفٌ يُكْسِبُ النَّفْسَ لَذَاذَةً وَأَنْقَ (٢) مَسْمُوعٌ ، وَيُفِيدُهَا أَيْضًا رَاحَةً مِنْ غَيْرِ أَنْ يَكُونَ لَهُ صُنْعٌ فِي النَّفْسِ أَكْثَرُ مِنْ ذَلِكَ .

وَصِنْفٌ يُفِيدُ النَّفْسَ مَعَ ذَلِكَ تَخَيُّلَاتٍ وَيُوقِعُ فِيهَا تَصَوُّرَاتٍ أَشْيَاءَ وَيُجَاكِي

أموراً يَرُسُمُهَا فِي النَّفْسِ ، وَحَالُهَا فِي ذَلِكَ كَالْحَالِ فِي التَّزَاوِيْقِ وَالتَّمَاثِيلِ الْمَحْسُوسَةِ (١) بِالْبَصْرِ ، فَإِنَّ مِنْهَا مَا يَحْصُلُ عَنْهَا فِي الْبَصْرِ مَنْظَرٌ أَنْيَقُ فَقَطْ ، وَمِنْهَا مَا يُحَاكِي مَعَ ذَلِكَ هَيْئَاتِ أَشْيَاءٍ وَانْفِعَالَاتِهَا وَأَفْعَالَهَا وَأَخْلَاقَهَا وَشِيَمَهَا ، عَلَى (٢) مَا كَانَتْ عَلَيْهِ التَّمَاثِيلُ الْقَدِيمَةُ الَّتِي كَانَتْ الْعَامَّةُ فِيهَا خَلَا مِنَ الزَّمَانِ يُعْظَمُونَهَا عَلَى أَنَّهَا مِثَالَاتُ لِلَّاهَةِ الَّتِي كَانُوا يَعْبُدُونَهَا مَعَ اللَّهِ أَوْ مِنْ دُونِ اللَّهِ جَلَّ وَتَعَالَى ، فَإِنَّهَا كَانَتْ مُصَوَّرَةً عَلَى خَلْقٍ (٣) وَهَيْئَاتٍ تُذَبِّيْ عَنْ الْأَفْعَالِ وَالْمَشِيْمِ وَالْإِرَادَاتِ الَّتِي كَانُوا يَنْسُبُونَهَا إِلَى وَاحِدٍ وَاحِدٍ مِنْهَا ، مِثْلُ مَا حَكَاهُ « جَالِينُوس » الطَّيِّبُ عَنْ بَعْضِ الْأَصْنَامِ الَّتِي رَأَاهَا ، وَمِثْلُ مَا هُوَ الْآنَ فِي أَقَاصِي بِلَادِ الْهِنْدِ .

وَصِنْفٌ يَكُونُ عَنِ انْفِعَالَاتٍ (٤) وَعَنْ أَحْوَالِ لِلْحَيَوَانَاتِ مُلَذَّةٍ أَوْ مُؤْذِيَةٍ ، فَإِنَّ الْإِنْسَانَ وَسَائِرَ الْحَيَوَانَاتِ الْمُصَوَّرَةِ ، لَهَا بِالطَّبَاعِ فِي كُلِّ حَالٍ مِنْ أَحْوَالِهَا اللَّذِيذَةُ أَوْ الْمُؤْذِيَةُ نَعْمٌ تَسْتَعْمِلُهَا ، وَهَذِهِ سِوَى الْأَصْوَاتِ الَّتِي يَسْتَعْمِلُهَا الْحَيَوَانُ عِلَامَاتٍ يُؤْذِنُ (٥) بِهَا بَعْضُهَا بِبَعْضٍ مِنَ الْأُمُورِ ، وَأَكْثَرُ هَذِهِ هِيَ فِي الْإِنْسَانِ ، وَهِيَ الْأَصْوَاتُ الَّتِي يُرَكِّبُ الْإِنْسَانُ مِنْهَا الْأَلْفَاظَ ، وَهَذِهِ خَاصَّةٌ بِالْإِنْسَانِ .

وَالْأَصْوَاتُ وَالنَّعْمُ الَّتِي يَسْتَعْمِلُهَا الْحَيَوَانُ عِنْدَ الْانْفِعَالَاتِ الْحَادِثَةِ فِيهَا ، لَيْسَتْ هِيَ الَّتِي يَسْتَعْمِلُهَا الْإِنْسَانُ عِلَامَاتٍ فِي الدَّلَالَةِ (٦) عَلَى الْأُمُورِ ، أَمَّا تِلْكَ ، فَهِيَ بِمَنْزِلَةِ

الأصوات والنغم التي تُسمع من الحيوان والإنسان عند طربها ، فإن في طباع
الحيوانات والإنسان إذا طربت^(١) أن تُصوت نحواً ما من التصويت ، وكذلك
إذا لحقها خوفٌ صوتت صينفاً آخر من التصويت ، والإنسان إذا لحقه أسفٌ أو رحمةٌ
أو غضبٌ أو غير ذلك من الانفعالات صوتت أنحاءاً من الأصوات مختلفةً ، وأمثلة
هذه الأصوات والنغم إذا استعملت ربما حصل عنها انفعالٌ ما أو ازدياده^(٢) ، وربما
زال الانفعال أو انتقص .

والسبب في الألحان التي تُفيد اللذة هو السبب في سائر المحسوسات وفي سائر
المدركات ، فإن اللذة والأذى إنما تتبع كالات^(٣) الإدراك ولا كالاته ، وأمّا
تأخيرُ أمرِ كالات الإدراك ولا كالاته وكيف يكون وبأى شيء يكون ، فإنه
فضل^(٤) في هذا الموضع .

وأما ما يقوله كثير من آل «فيثاغورس»^(٥) ، وقوم من الطبيعيين في أسباب هذه
الأشياء فأكثره باطلٌ والحق فيه نزر^(٦) ، وقد بينا نحن ذلك عندما فحصنا عن آرائهم .
والسبب في اتباعها بالطباع انفعالاً انفعالاً وحالاً حالاً من الأحوال

والانفعالات المُلدَّة أو المؤذية ، هو السببُ في اتباع أعراضِ سائر الأجسامِ -
الأحوالِ^(١) الموجودةَ فيها ، وقد لُخص ذلك في مواضعٍ أُخر .

ولمَّا كانت^(٢) تابعةً للانفعالات وللأحوالِ أخذت بوجهٍ ما غايةً وبوجهٍ ما
كلاً ، على الجهة التي بها يمكن أن يُقال في اللواحق^(٣) أنها كَمالاتٌ أو غايات ،
وبوجهٍ علاماتٍ^(٤) بمنزلة ما تُؤخذ لوازمُ الأشياءِ علاماتٍ لها .

فبالوجه الذي تُؤخذ به غاياتٍ صارت مُزيدةً^(٥) للانفعالات أو مُنقصةً لها ،
من قِبَل أن هذه الانفعالات شأنها أن تُحدثَ لِيُبلَّغَ بها مقصودٌ ما ، ولمَّا كانت
هذه^(٦) إحدى ما يُظنُّ أنها غاياتُ الانفعالاتِ^(٧) صار الإنسانُ أو الحيوانُ المُصوِّتُ
كلَّمًا لم يبلِّغْ أقصى مقصوده بالانفعالِ أقامَ هذه الغايةَ مقامَ مقصوده الأوَّل ، ورأى
أنه قد بلِّغَ^(٨) غايةً ما ، فيزولُ به حينئذٍ ذلك الانفعالُ ، إذ كان شأنه أن يزولَ
إذا بلِّغَ به أقصى المقصود ، لأنه إنما طُلِبَ لِيُنالَ به هذا فلما نِيلَ به الأوَّلُ أو ما قد

أَقَامَتْهُ النَّفْسُ مَقَامَ الْأَوَّلِ اسْتُعِينِي عَنْهُ بِذَلِكَ (١) .

وبالوجه الذى به تؤخذ كلماتٍ صارت مُحدثَةً لها أو مُزِيدَةً فيها ، من قِبَلِ
أَنَّ الكَلِمَاتِ لَمَّا كَانَتْ مُتَشَوِّقَةً (٢) بِالطَّبَعِ وَكَانَتْ هَذِهِ كَلِمًا (٣) تَزِيدُ مِنْهَا تَزِيدُ
مِمَّا هُوَ مُتَشَوِّقٌ ، وَهَذِهِ إِتِمًا تَحْصُلُ مَتَى حَصَلَ الْإِنْفِعَالُ ، صَارَتْ كَمَا حَصَلَ عِنْدَنَا
مِنْهَا شَيْءٌ اسْتُدْعَى بِهِ أَمْثَالُ مَا حَصَلَ بِهِ ذَلِكَ الْكَلِمِ ، فَتَحْدُثُ بِهِ الْإِنْفِعَالَاتُ
أَوْ تَنْمِي .

وبالوجه الذى تُؤْخَذُ عِلَامَاتٌ لَهَا وَلِلْإِنْفِعَالَاتِ (٤) الَّتِي شَأْنُهَا أَنْ تَقْتَرِنَ بِهَا
صَارَتْ تُحَاكِيهَا ، لِأَنَّهُ لَمَّا كَانَتْ اللَّوَاظِمُ وَالْمُقَارَنَاتُ عَلَى مَا لُخِّصَ فِي غَيْرِ هَذِهِ
الصَّنَاعَةِ أَحَدًا مَا يُحَاكِي بِهِ الشَّيْءَ ، صَارَتْ الْأَصْوَاتُ وَالنَّغْمُ الْحَادِثَةُ عَنِ الْإِنْفِعَالِ
إِنْفِعَالٌ وَحَالٌ حَالٌ يُمْكِنُ أَنْ يُحَاكِي بِهَا تِلْكَ الْإِنْفِعَالَاتُ وَتِلْكَ الْأَحْوَالُ .

فَقَدْ تَبَيَّنَ أَنَّ أَصْنَافَ الْأَلْحَانِ ثَلَاثَةٌ : أَحَدُهَا ، الْأَلْحَانُ الْمُلِدَّةُ (٥) ، وَالثَّانِي ،
الْأَلْحَانُ الْإِنْفِعَالِيَّةُ (٦) ، وَالثَّلَاثُ ، الْأَلْحَانُ الْمُخَيَّلَةُ (٧) ، وَالْأَلْحَانُ الطَّبِيعِيَّةُ لِلْإِنْسَانِ
مَا فَعَلَتْ فِي الْإِنْسَانِ أَحَدًا هَذِهِ ، إِمَّا فِي الْجَمِيعِ وَفِي جَمِيعِ (٨) الزَّمَانِ ، وَإِمَّا فِي الْأَكْثَرِ .

وفي أكثر الزمان ، وأكثرها فعلاً هي أكثر طبيعياً .

والمليدة منها ، تستعمل للراحات^(١) وفي كمال الراحة ، والانفعالية تستعمل حيث يقصدُ بها حدوثُ الأفعال الكائنة عن انفعالٍ ، أو حصول الأخلاق^(٢) التابعة لانفعالٍ ما ، والمخيلاتُ تستعمل حيث تستعمل الأقاويلُ الشعرية وأنحاء من الخطبية^(٣) ، ومنافعها تابعة لمنافع الأقاويل الشعرية .

والصنف^(٤) الأول نافع أيضاً في الانفعالات ، والصنفان^(٥) جميعاً نافعان في المخيلات ، لأن كثيراً من التخاييل وانقيادات الذهن تابعٌ للانفعالات على ما تبين في مواضعٍ أخر^(٦) ، وأيضاً فإن الأقاويل متى قرنتُ بنغمٍ مليدة كان إصغاء السامع لها أشد ، وما اجتمعت فيه هذه الثلاثة فهو لا محالة أكمل وأفضل وأنفع .

وأفعالُ هذا الصنف جزءٌ من أفعال الأقاويل الشعرية ، فإذا قرنتُ بها كانت أفعالها أتم ، ولذلك تصير أفعال الأقاويل الشعرية أكمل وأحرى أن يُنال بها المقصودُ نَيْلاً أسرع ، فإذا ، أكمل الألفان وأفضلها وأنفعها ما اجتمعت فيه هذه كلها^(٧) .

والألحان الكاملة إنما تُوجد بالتصويت الإنساني^(١) ، وأما بعض أجزاء
الكاملة فقد يُسمع أيضاً في الآلات .
وهيئة الأداء صنفان : أحدهما ، هيئة أداء الألحان الكاملة المسموعة
بالتصويبات الإنسانية ، والثاني ، هيئة أداء الألحان المسموعة من الآلات
الصناعية ، وهذه الهيئة تنقسم بحسب أصناف الآلات ، فمنها صناعة ضرب
العِيدان^(٢) ، ومنها صناعة ضرب الطنابير^(٣) ، ثم ما سوى هذين من الآلات .
وتلك^(٤) الأخرى تنقسم بحسب أصناف الأقاويل الشعرية التي تُجعل
النغم تابعة لها وبحسب المقصود بها ، فمنها صناعة الغناء ، ومنها صناعة النباحة^(٥)
والمرائي ، ومنها صناعة قول القصائد والقراءة^(٦) بالألحان ، ومنها الحدا^(٧) ،
وسائر ما جانس هذه ، وليس يعسر الآن تحديده هذه وما أشبهها .
والألحان المسموعة في الآلات منها ما صيغت ليحاكي بها ما يمكن محاكاته

من الألحان الكاملة ، أو لتُجَعَلَ تكثيراتٍ^(١) لها وافتتاحاتٍ ومقاطعٍ واستراحاتٍ
إليها في خلال المحاكاة ، أو تكميلاتٍ لما قد يمكن أن تعجزَ الخلقُ عن
استقصائه^(٢) ، ومنها ما صيغت صياغةً تعسرُ بها محاكاةُ الألحان الكاملةِ أولاً
يمكن أصلاً أن تُجَعَلَ^(٣) لها معونةٌ فيها ، لكن سبيلها سبيلُ التزاويقِ^(٤) التي لم
تُجَعَلَ محاكاةً لشيءٍ بل صيغت صياغةً لها منظرٌ لذيذٌ فقط ، وذلك بمنزلة الطرائقِ
والدواشينِ^(٥) الفارسيةِ والأخراسانيةِ التي ليس يمكن أن يُغنى عنها .
وهذه لما كانت ناقصةً وكان الذي لها من الاستكمال^(٦) جزءاً للكمال التام ،
صارت النفسُ إذا سمعتُ هذا الصنفَ وحده تشوّقتُ إلى ورودِ سائرِ أجزاءِ الكمالِ
معه ، فإذا تردّد^(٧) ذلك عليها ولم ينضف^(٨) إليه ما قد تشوّقتُ إليه نبت^(٩) عنه
وتجاقتُ ورأت مع ذلك أن ترديده فضلٌ فتنبرمت به ، فلذلك ينبغي أن

تُستعمل هذه الأصنافُ ارتياضاتٍ^(١) للسمع وللبيدِ أو تقدماتٍ^(٢) لأداء اللحن الكامل واستراحاتٍ عنه .

* * *

(نشأة الألحان الغنائية)

والتي أحدثت الألحانَ هي فطرته ماغريزية للإنسان ، منها الهيئَةُ الشعرية^(٣) التي هي غريزية للإنسان ومركوزة^(٤) فيه من أول كونه ، ومنها الفطرة الحيوانية التي يَصوتُ بها عند حالٍ حالٍ من أحوالها اللذيذة أو المؤذية ، ومنها محبة الإنسان الراحة بعقب التعب ، أو أن لا يُحسَّ^(٥) بالتعب في أوقات الشغل ، فإن الترتيماتِ ممَّا تشغل عن التعب في أوقات الأعمالِ فلا يُحسُّ بها ، ولذلك لا يُحسُّ بالزمان الذي فيه فعل الشيء ولا يُضجرُّ به ويواظب عليه أكثر ، فإن الإحساسَ بالزمان يتبعه تخيل التعب أكثر فيوهم الإحساسَ به ، إذ كان التعبُ إنما يلحق عن الحركة ، والزمانُ لاحقٌ لها ، ثم كلُّ واحدٍ منهما يلحق الآخر ، أعني الزمانَ والحركة ، فإنه ليس ينفكُّ واحدٌ منهما عن الآخر .

وقد يُظنُّ بالترتيمات أنها قد تفعل أيضاً في بعض الحيوانات الأخر ، وذلك

مِثْلُ مَا يَعْرِضُ لِلجِبَالِ^(١) الْعَرَبِيَّةِ عِنْدَ الحُدَاءِ ، فَهَذِهِ هِيَ الْفِطْرُ وَالغَرَائِزُ الَّتِي أَحْدَثَتْ الْأَلْحَانَ .

وَأَمَّا كَيْفَ حَدَّثَتْ الصَّنَاعَاتُ الْعَمَلِيَّةُ مِنْ صِنَاعَاتِ الْمَوْسِيقَى ، فَإِنَّ الَّتِي حَرَّكَتْ عَلَيْهَا حَتَّى صَارَتْ صِنَاعَةً هِيَ تِلْكَ الْفِطْرُ الْغَرِيزِيَّةُ الَّتِي ذَكَرْنَاهَا ، فَبَعْضُ طَلْبٍ بِالْتَرْنَمَاتِ الرَّاحَةِ وَاللَّذَّةِ وَأَنْ^(٢) لَا يُحْسِنُ بِالتَّعَبِ أَوْ بِزَمَانِهِ ، وَبَعْضُ طَلْبٍ بِهَا^(٣) إِنْمَاءِ الْأَحْوَالِ وَالْإِنْفِعَالَاتِ وَتَرْزِيْدَهَا أَوْ إِزَالَتِهَا وَالسَّلْوُ عَنْهَا وَتَنْقِيسِهَا ، وَبَعْضُ قَصْدٍ بِهَا مَعُونَةَ الْأَقَاوِيلِ^(٤) فِي التَّخْيِيلِ وَالتَّفْهِيمِ ، فَكَانَتْ هَذِهِ التَّرْنَمَاتُ وَالتَّلْحِينَاتُ وَالتَّنْغِيمَاتُ تَنْشُؤُ^(٥) عِنْدَ كُلِّ وَاحِدٍ مِنْ هَؤُلَاءِ قَلِيلًا قَلِيلًا وَفِي زَمَانٍ بَعْدَ زَمَانٍ ، وَفِي قَوْمٍ بَعْدَ قَوْمٍ حَتَّى تَزِيدَتْ .

وَاتَّفَقَ فِي خِلَالِ ذَلِكَ مِنَ النَّاسِ قَوْمٌ قَدْ كَانَتْ لَهُمْ قِرَائِحُ وَفِطْرٌ تَأْتَتْ لَهُمْ بِهَا تَرْنَمَاتٌ فِي كُلِّ وَاحِدٍ مِنْ هَذِهِ الْمَقْصُودَاتِ الثَّلَاثَةِ لَمْ يَتَأْتْ مِثْلُهَا لِغَيْرِهِمْ فَدَامُوا^(٦)

عليها حتى شهروا وعرفوا بها واحتذوا حذوهم في مثل تلك الأحوال ، فصار
من يحتذى حذوهم على إحدى حالتين :

إمّا أن لم^(١) يتفق لهم فطره يقوون بها على إنشاء^(٢) أمثال تلك الترتيمات ،
فمن كان منهم هكذا ، حصلت له هيئة ما للأداء فقط .

وإمّا أن يكونوا قد اتفقت لهم فطره تأتي لهم^(٣) بها ما تأتي لمن احتذوا به^(٤) ،
فزبدوها بقرائحهم واحتذوا بهم فيها غيرهم ممن أتى^(٥) بعدهم ، ثم لم يزل هذا
التداول من بعض إلى بعض في الدهور^(٦) .

والتقت^(٧) في خلال ذلك أغراض أهل المقاصد المختلفة الثلاثة^(٨) ، فإن
الذي طلب الراحة واللذة ، لما وجدها تنال بالنعم أنفسها والأشياء التي تحاكيها
وبما تخيله الأقاويل التي تقرن^(٩) بها ، وبالي تزيد الانفعالات التي شأنها
أن تشوق وتنقص الانفعالات التي شأنها أن تتجنب ، رأى أنه إذا جمع^(١٠)

إلى النغم والألحان التي تُذيله مطلوبه سائر هذه الأشياء ، كان أتم له في مقصوده
فجمعها ألحاناً إنسانيةً مُقترنةً بأقويل .

ولمّا كان من قصّد تزويد بعض الإنفعالات أو تنقيص بعضها ، قد
يجد أيضاً مطلوبه يُنال بالأشياء التي تُكسبه اللذّاة^(١) ، وبما تُخيله له النغمُ
والأقويل فيكون ما يناله منه أتمّ وأكمل ، صيرها أيضاً ألحاناً إنسانيةً مُقترنةً
بالأقويل .

وكذلك من قصّد^(٢) التّخيل ومَعونة الأَقويل في التّنمِيم ، لمّا رأى تزويد
بعض الانفعالاتِ وتنقيص بعضها يُعين على التّخيل وعلى الإصغاء إلى ما يُقال ،
وكذلك النغمُ المُلدّة لمّا كانت إذا قرّنت بالأقويل أصغى لها السّامعُ إصغاءً أجودَ
ودامَ على أستماعِها أكثر من غير ملالٍ ولا ضجر ، قرنها بالأقويل فصار بها إلى
مطلوبه ، كما يُحكى عن علقمة^(٣) بن عبّدة الشّاعر حيث صار إلى الحارث^(٤)
ابن أبي شمرٍ ملكِ غسان في حاجته ، فلم يُصغ لقوله حتى لحن شعره وغنى به بين
يديه فقضى حينئذٍ حاجته .

ولمَّا اجتمعتْ هذه الأغراضُ كُلُّها ودعتِ الأحوالُ الحادثة على الناسِ إلى استعمالِ كلِّ واحدٍ منها في موضعه ، بعضها حين الأفرحِ وبعضها حين الأحرانِ وبعضها عند السُّلوة منها^(١) وبعضها عند المُحاوراتِ بالأقويلِ المعمولة ، احتاج المُستعملون لها إلى تأمُّلِ شَيْءٍ شَيْءٍ مما عمَلوه وأخذوه عن غيرهم عند حالٍ حالٍ ، ليبلغوا به المقصودَ بُلوغاً أكملَ ، ولا سيَّما إذا كثرَ الناسُ وكثرتِ الأحوالُ الحادثة فكثُرَ لذلك المتأمِّلون لها ، ولا سيَّما حيث كثرَ طُلَّابُها وبُذلتَ عليها الرغائبُ^(٢) من الأموالِ والكراماتِ وكثُرَ المتنافسونَ فيها والمتباهونَ^(٣) بها ، فلم يزل يُنقصُ الآخِرُ ما زيده الأوَّلُ أو يزيد الآخِرُ ما نقصه الأوَّلُ إلى أن حصلتْ كاملةً أو قربيةً من الكمالِ .

* * *

(نشأة الآلاتِ الصناعية)

ولمَّا كانت هذه الألحانُ إذا حوَكيتْ بنغمٍ أُخرَ مسموعةٍ عن سائرِ الأجسامِ وساوتها صارت أغزَرَ وأفحَمَ وأبهي وألذَّ مسموعاً وأحرى أن تكون محفوظةً الترتيبِ والنظامِ ، أخذوا مع ذلك وبعد ذلك يَطْلُبونَ أمثالها والمساوِياتِ لها في المسموعِ من سائرِ الأجسامِ التي تُعطى النغمُ ، فنظروا ، في أيِّ مكانٍ تخرجُ نغمةٌ

نعمته من النعم التي يجِدونها^(١) في الألحان المعمولة^(٢) المحفوظة عندهم ، فعرفوا أمكنتها وحددوها وعملوا^(٣) عليها ، ثم لم يزالوا بطبائعهم يتحرّون من الأجسام طبيعياً كانت أو صناعيةً ما يُعطيهم تلك النغمَ أكملَ ، فكلّما اهتدوا لواحدٍ ثم أحسّ فيه بعد ذلك بخللٍ تحرّوا هم أنفسهم أو غيرهم ممن ينشؤ بعدهم إزالة ذلك الخلل ، إلى أن حدث العودُ وسائرُ هذه الآلات ، وكملت صناعةُ الموسيقى العمليّة واستقرّ أمرُ الألحان ، فتبيّن حين ذلك أيُّ تلك الألحان والنغم طبيعياً للإنسان وأيُّها غيرُ طبيعياً ، أعني أيُّها مُلائمةٌ وأيُّها غيرُ مُلائمة ، وكذلك في الآلات ، وتبيّن مع ذلك الأتمُّ فالأتمُّ والأنقصُ فالأنقص .

ومن المتلازمات ما هو أشدُّ مُلائمةً ومنها ما هو أقلُّ ، إلى أن ينتهي من الطرف^(٤) إلى ما ليس مُلائماً أصلاً ، فصارت المتلازماتُ التامةُ بمنزلة الأغذية الطبيعيّة ، وما هو دون ذلك بمنزلة ما يتفكّك به ، وذلك من الألحان والآلات جميعاً .

وما ليس هو طبيعياً أصلاً ، فهو مثلُ الأصوات الهائلة والحادة التي ليس في قوّة الإنسان احتمالها ، والآلات التي أُعدت لها ، وهذه إنما تستعمل في أشياء من الأمور الإنسانية^(٥) ، أمّا بعضها ، فهو بمنزلة الأدوية وتُستعمل من الأمور

الإنسانية في المواضع التي نسبتها منها كنسبة أمكنة الأدوية من الأبدان ، وبعضها بمنزلة السموم وتُستعمل في مثل ما تُستعمل فيه السموم ، مثل الأصوات المهلكة أو المضممة^(١) ، وآلاتها التي تُستعمل في الحروب ، مثل الجلاجيل^(٢) التي كان بعض ملوك مصر أمر بها فيما خلا من الزمان أن تُعمل ، ومثل الآلات التي استُعملت فيما مضى لملوك رومية^(٣) ، ومثل المصوتين^(٤) الذين ذُكر أن ملوك الفرس كانوا يستعملونهم عند حرورهم .

وبعض هذه غير مُلائم ، فإذا خُلط بغيره منه الشيء اليسير صار مُلائماً ، فعلى هذه الجهة حدثت صنائع الموسيقى العملية ، وهي التي حدّناها^(٥) فيما قبل . ولمّا نُظر بعد ذلك في بعض الآلات فوجد فيها تأت^(٦) لأن يكون منها نغم وتأليف وتلحينات على غير النحو الذي يُمكن وجودها في التصويتات

الإنسانية ، وقد كانت تُعطى من بين تلك الأشياء التي تُعطىها بعض^(١) نغمِ الخُلقِ اللذَّةَ وأتقَ المسموع^(٢) فقط ، وكانت أيضاً طبيعياً إذ كانت تُعطى جزءاً ممَّا تُعطيه تلك ، لم يروا أن يتركوها ويُعطّلوها ، فألفوها^(٣) على النحو الذي أمكن فيها وإن لم^(٤) يمكن مثلها في ألحان الخُلق ، فحدثت الألحان التي تُسمع من الآلات ولا يُساوق^(٥) بها الخُلق ، مثل كثيرٍ من الدواشين^(٦) الخُراسانية والفارسية القديمة ، فاستعملت على سبيل التـكثيرِ والإردافات^(٧) والمُظاهراتِ في الأحوال التي تُستعمل فيها الألحانُ الإنسانية ، فهي لذلك بجيةٍ من الجيات تابعةٌ للألحانِ الإنسانية .

وها هنا أيضاً صناعاتٌ آخرُ تُضاف إلى التي ذكرناها ، منها صناعةُ ضربِ الدُفوف^(٨) والطُّبولِ والصُّنوج^(٩) ، وصناعةُ التصفيق^(١٠) ، وصناعةُ الرِّقْصِ ،

وصناعة الزَّفْنِ (١) ، فإنَّ هذه كَيْمَا تابعةٌ لتلك الأخر ، وأنها كَلِّها رِيمٌ (٢) بها
تلك وَنُحْيَ بها نَحْوَهَا ، وهي تنقُصُ عنها نقْصَانًا كثيرًا ، وينقُصُ أيضًا بعضُها
عن بعض ، لكن انتقاصاتها على ترتيب .

فأنقِصُها صناعةُ الزَّفْنِ ، فإنَّ تحريكَ الأكتافِ والحواجِبِ والرؤوسِ
وما جانسها من الأعضاء إنما تحصل (٣) به الحركةُ فقط ، والحركةُ تتقدّمُ كلَّ
قرعٍ (٤) وكلِّ نقرٍ ، فإنَّ النقرَ والقرعَ والصدَمَ والمصَاكَةَ (٥) هي على نهاياتِ الحركاتِ ،
وكان (٦) هذه إنما قُصِدَ بها أن تتحرَّكَ وأن تقرعَ فتكون منها نغم ، غير أن
مقدارها (٧) بُلِغَ بها أن تتحرَّكَ وتناهتِ الحركةُ فلم تُصَادِفِ في نهايتها مقروعا
فانقطعت من غير أن يتبعها نقرٌ أو قرعٌ ، فأقيمَ تناهيها (٨) مقامَ نقرٍ أو قرعٍ ، ولما
أمكن فيها مع ذلك أن يكون ما بين نهايةِ حركةٍ سابقةٍ وبين مبدأِ حركةٍ تاليةٍ
زمانٌ مُساوٍ لما بين نقرتين ، بُلِغَ فيها مع ذلك تقديرُ أزمانِها ، فصارت تُحاكي
النقرَ والإيقاعَ وليس فيها إلاَّ الحركاتُ ونهاياتُها ثم الأزمنةُ المُساويةُ لأزمنةِ
إيقاعاتِ النغمِ .

وأما التّصفيقُ والرّقصُ ونَقْرُ الدُّفوفِ والكُرَاجَةِ^(١) وضربُ الصَّنُوجِ فإنّها كلّها مُتَشَابِهَةٌ ، وإنما تَزِيدُ على الزَّفْنِ بالصوتِ الكائنِ على نِهَايَاتِ الحَرَكَاتِ التي فيها ، وينقُصُها امتدادُ الصوتِ ولَبَثُهُ ، الذي به يصيرُ الصوتُ نِعْمَةً .

فأما العِيدَانُ والطَّنَائِيرُ والمَعَازِفُ^(٢) والرَّبَابُ والمِزَامِيرُ^(٣) وأصْنَافُهَا فإنّها تَزِيدُ على هذه بَلَبْثِ الأصواتِ التي فيها ، فإنّ فيها الحَرَكَاتُ التي تَتَقَدَّمُ النَّقْرُ والقرعُ كما في الزَّفْنِ وفيها الأصواتُ كما في التّصفيقِ وما جَانَسَهُ ، وتزيدُ عليها بَلَبْثِ أصواتِهَا ، غير أنّ هذه أيضاً تنقُصُ عن نَعْمِ الحُلُوقِ .

وليس ها هنا ما هو أكْمَلُ من الحُلُوقِ ، فإنّها تَجْمَعُ جُلَّ فُصُولِ^(٤) الأصواتِ ،

وسائر ما توجد فيه النغم من الآلات تنقص عنها نقصاناً كثيراً ، وهذه كلها إنما جعلت تكثيراتٍ وتفخيماتٍ وتزييناتٍ ومحاكياتٍ وحافظاتٍ لنغم الألمان الإنسانية .

والذي يحاكي الحُلوَق من الآلات ويساوقها أكثر من غيرها هو الرَّبابُ ، وأصنافُ المزامير ، ثمَّ العِيدانُ ثمَّ العازِفُ وما جانسها ، ثم سائرُ تلك التي ذكرناها إلى أن ينتهي إلى الزفْن ، والزفْنُ أنقصُ شيءٍ حوَكى به الألمانُ وبأقلِّ شيءٍ يوجد فيها ، وتلك هي الحركة التي تتقدم القرع ، فأقيمت نهايةُ الحركة مقامَ القرع أو التصويت .

ونقرُ الدفوف وما جانسها حوَكى به الألمانُ بالقرع والتصويت فقط ، والعِيدانُ حوَكى بها الحُلوَق في امتداد النغم وفي تهزيزات النغم الممدودة في الحُلوَق ، وأمَّا المزاميرُ والرَّبابُ وما جانسها فإنها تُحاكي نغم الحُلوَق بمساوقه أكمل ، وقد يوجد فيها من فصول نغم الحُلوَق بعضُ الأصوات الانفعالية^(١) فيحاكي بها محاكاةً ما ، فأتمَّ على التمام ، فلا مثل ما في الرَّبابِ والشُرنايات^(٢) وما جانسها .

(التعليم والارتياض العملي)

فقد بيننا كيف حدثت هذه الصناعة بالطبع وكيف نشأت إلى أن كملت ،

وأما حدوثها في الإنسان بالتعليم فإن أجزاءها^(١) العمليّة تحدث أول شيء بأن يتشبه الإنسان في تحريك أعضائه التي بها يقرع وإيجاده اللحن محسوساً بآخر قد حصلت له الهيئة من قبل على الكمال وهو يفعل بها أفعالها على أجود ما يكون ، فلا يزال يتشبه به ويحتذى في فعله حدو ما يسمعه أو حدو ما يراه ، حتى إذا حصل له ما يراه وما يسمعه متخيلاً ، وحدث في أعضائه تأت^(٢) لأن ينتقل انتقالاً يحدث به أو يوجد في الحس ما قد تخيّل استغنى بعد ذلك عن أن يرى أو يسمع ، فإن كان قد حصل له تمهّد^(٣) وقوّة على سرعة الفعل ، وإلا أدمن على الفعل إلى أن يرتاض^(٤) فتحصل له حينئذ هذه الهيئة إمّا على التمام أو على المقدار الذي في طباعه أن يبلغه ، وتصوّره له على هذا النحو إنما يحدث مع الإدمان على الفعل ، فلذلك صار هذا النحو من التصوّرات لا ينفك من استعداد نحو الفعل .

وأما هيئة صيغة اللحن ، فهي تحدث بالإدمان على سماع الألحان المختلفة والمقايسة بينها وتأمل مواضع النغم في لحن لحن يقصد به أمر أمر ، فلا يزال يتكرّر ذلك عليه إلى أن تحصل له القوّة على صيغة أمثال تلك الألحان ، وذلك مثل ما تتعلم سائر الصنائع العمليّة مثل البلاغة والكتابة وما جانسهما .

(إسم العلم ودلالته)

وإذ قد قلنا في صناعة الموسيقى العمليّة قولاً كافياً بحسب الغرض الذي قصدناه ها هنا ، فلنصير^(١) الآن إلى تايخيص أمر صناعة الموسيقى النظرية ، فنبتدئ فيهِ من الموضع الذي كُنّا فارقناه ، وهو ، أننا قد قلنا فيما سآف إن كل صناعة فيهِ هيئة تنطقُ على أحد تلك الأنحاء التي عدّناها هنالك ، والهيئات التي تنطقُ منها ما هي فاعلة^(٢) ومنها ما ليست كذلك ، والتي هي ليست كذلك ، فلتسمّ العالمة^(٣) ، فكل صناعة نظرية فإنها تنطقُ عالمة .

واسمُ العلم قد يقع على معانٍ كثيرة ، وقد عدّدتُ كلُّها في صناعاتٍ أُخر غير هذه ، ونحن نستعمل هذا الإسم في أمكنة مختلفة دالاً على معانٍ مختلفة ونُدلُّ به في كل موضعٍ على المعنى اللائقِ به ، وليس يمتنعنا من تعديد معانيه ها هنا إلاّ خشية طول القول فيما لا يُجدي نفعاً أصلاً في كتابنا هذا ، غير أنّنا نعرّف المعنى الذي نقصده ها هنا بقولنا : العلمُ ، وبقولنا : العالمُ ، ونضرب عن سائر معانيه .

فأقول ، إنّه هو أن يحصل عندنا أن الشيء موجودٌ ، وسبب وجوده ، وأنه لا يُمكن أن يكون هو في نفسه أصلاً على غير ما حصل عندنا ، ثمّ سائر الشرائطِ والأمر التابعة لهذا ، وهي التي لخصّصتُ في كتاب «البرهان»^(٤) من صناعة المنطق ،

وَيَدْخُلُ فِي عِدَادِ هَذَا الْمَعْنَى مِنْ مَعَانِيهِ جَمِيعُ الْأَشْيَاءِ الْمُعَيَّنَةِ عَلَى الْوُصُولِ إِلَى هَذَا (١)
وَالَّتِي لَا يَلْتَمِمْ هَذَا الْعِلْمُ إِلَّا بِهَا ، وَأَحَدُ الْأَشْيَاءِ الْمُعَيَّنَةِ عَلَى ذَلِكَ التَّحْدِيدَاتُ
وَالرُّسُومُ وَالذَّلَائِلُ ، وَبِالْجُمْلَةِ الْمَصِيرُ مِنَ الْأَوَّخِرِ (٢) إِلَى الْأَوَّيْلِ وَسَائِرُ مَا يُوقَفُ
عَلَيْهِ مِنْ ذَلِكَ الْكِتَابِ ، وَنَعْنَى بِالْعَالِمِ مَنْ لَهُ هَذَا الْمَعْنَى .

(التعاليم النظرية)

فَنَقُولُ الْآنَ ، إِنَّ صِنَاعَةَ الْمَوْسِيقَى النَّظْرِيَّةِ هِيَ هَيْئَةٌ تَنْطِقُ عَالِمَةً
بِالْأَلْحَانِ وَلَوْ أَحَقَّهَا عَنْ تَصَوُّرَاتٍ صَادِقَةٍ سَابِقَةٍ حَاصِلَةٍ فِي النَّفْسِ ، وَقَوْلُنَا : لَوَاحِقُهَا ،
عَنِينَا بِهَا الْأَعْرَاضَ الذَّاتِيَّةَ الَّتِي لَهَا ، وَاسْتَفْنَيْنَا عَنْ أَنْ نَصَرِّحَ بِذِكْرِ النَّعْمِ
وَالْأَشْيَاءِ الَّتِي بِهَا تَلْتَمُّ الْأَلْحَانُ ، لِأَنَّ تِلْكَ قَدْ انطَوَتْ فِي قَوْلِنَا : الْعِلْمُ ، فَإِنَّ مَا بِهَا
تَلْتَمُّ هِيَ إِحْدَى أَسْبَابِ وَجُودِهَا ، وَأَعْرَاضُهَا لَيْسَتْ مِنْ أَسْبَابِ وَجُودِهَا فَاحْتَجَجْنَا
إِلَى التَّصْرِيحِ بِذِكْرِهَا .

وَالتَّصَوُّرَاتُ الصَّادِقَةُ الَّتِي ذَكَرْنَا هِيَ تَصَوُّرَاتُ الْمَبَادِيءِ (٣) الْأَوَّلِ
وَالْأَوَّيْلِ الَّتِي يُحْصَلُ عَنْهَا هَذَا الْعِلْمُ ، فَإِنَّ هَذَا الْعِلْمَ لَا يُمَكِّنُ أَنْ يَحْصُلَ إِلَّا عَنْ شَيْءٍ
سَابِقٍ (٤) مَعْرِفَتِهِ ، وَهُوَ يُبَيِّنُ (٥) أَيْضًا أَيَّ مَعْنَى نَعْنَى هَا هُنَا بِقَوْلِنَا : هَيْئَةٌ تَنْطِقُ ،

وهو أن هذه الهيئة نَفَسَهَا نَطَقَ بِالفِعْلِ ، لا على مَعْنَى أَنه يَفْعَلُ وَيُخَيَّلُ ^(١) فِكْرَهُ
فِي حِينٍ مَا يَفْعَلُ ، لَكِنِ عَلَى مَعْنَى الكَمَالِ الأوَّلِ ، وهو الذي متى شاء فَعَلَ
الفِعْلَ الخَاصَّ بِهِ ، وهو إِحَالَةُ رُسُومٍ مَا قَدْ تَصَوَّرَهُ فِي ذِهْنِهِ وَتَأَمَّلُ مَا لَمْ يَسْتَكْمِلْ
مَعْرِفَتَهُ أَوْ شَكَّ فِيهِ وَاسْتِنْبَاطُ مَا لَيْسَ عِنْدَهُ مِنْهَا .

وقولنا : عَالِمٌ ، قد نَعْنِي بِهِ مَنْ حَصَلَتْ لَهُ مَعْرِفَتُهُ عَلَى النَّحْوِ الَّذِي قُلْنَا ،
وَنَعْنِي بِهِ مَنْ شَأْنُهُ وَفِي ^(٢) اسْتِعْدَادِهِ أَنْ يَسْتَنْبِطَ مِنْ تِلْقَاءِ نَفْسِهِ مَا لَيْسَ يُعَلِّمُهُ ،
حَتَّى يَحْصُلَ لَهُ عِلْمُهُ عَلَى ذَلِكَ النَّحْوِ ، وَنَحْنُ فَقَدْ عَنَيْنَا بِهِ الْمَعْنِيَيْنِ جَمِيعًا ،
حَتَّى يَكُونَ صَاحِبُ ^(٣) هَذِهِ الْهَيْئَةِ قَدْ حَصَلَ عِنْدَهُ أُمُورٌ صَادِقَةٌ وَقُوَى ^(٤) يَقْوَى بِهَا
عَلَى اسْتِنْبَاطِ مَا لَيْسَ عِنْدَهُ بِمَا قَدْ عَلِمَهُ مِنْهَا ، فَإِنَّ الصَّنَاعَاتِ النَّظْرِيَّةَ فِيهَا أُمُورٌ يَلْزَمُ
مَنْ قَصْدُهُ ^(٥) أَنْ يَصِيرَ مِنْ أَهْلِ تِلْكَ الصَّنَاعَاتِ أَنْ تَحْصُلَ لَهُ مَعْرِفَتُهَا بِالفِعْلِ ،
وَأَشْيَاءٌ لَيْسَ بِلِزْمِهِ ضَرُورَةٌ أَنْ تَكُونَ مَعْرِفَتُهَا حَاصِلَةً عِنْدَهُ بِالفِعْلِ ، لَكِنِ تَكُونَ
لَهُ قُوَّةٌ مُسْتَفَادَةٌ بِمَا قَدْ عَلِمَهُ مِنْهَا عَلَى اسْتِنْبَاطِهَا مَتَى شَاءَ .

وَفِعْلٌ هَذِهِ الْهَيْئَةِ ، أَمَّا فِي مَا ^(٦) حَصَلَتْ لَهُ بِهَا الْمَعْرِفَةُ فإِحْضَارُهَا فِي ذِهْنِهِ

وتردُّدُه^(١) فيها وتذكُّر ما قد شدَّ عليه منها ، وأمَّا فيما لم يحصل له فاستنباطُه ، وهذا فعلُه الذي^(٢) لا يتعدَّى صاحبَ هذه الهيئة ، وأمَّا فعلُه الذي يتعدَّى فأن تكون له قوَّةٌ على أن يُعرِّف غيره ما قد حصل له ، وتكون له مع ذلك قُدرةٌ على إصلاح خللٍ إن كان وقع على غيره فيما اعتقده منها .

والألحانُ ، على ما قدَّمنا^(٣) ، صِنْفان ، وهذه الصناعاتُ^(٤) تنظرُ في كِلا الصنفتين ، وأحدهما ، كما قيلَ ، إمَّا جنسٌ للآخر وإمَّا شبهُ مادَّةٍ له ، والتي بهما تُلتأمُ الألحانُ ، منها أولٌ ومنها ثوانٍ ومنها ثوالث ، إلى أن يُنتهى إلى التي إذا رُكِّبَتْ أولٌ تركيبٍ حدث عنها اللحن .

والألحانُ بمنزلةِ القصيدةِ والشعر ، فإنَّ الحروفَ أولُ الأشياءِ التي منها تُلتأمُ ، ثمَّ الأسبابُ^(٥) ثمَّ الأوتادُ^(٦) ثمَّ المركبةُ عن الأوتادِ والأسباب ، ثمَّ أجزاء

المصارع^(١) ثم المصارع ثم البيت ، وكذلك الألقان ، فإن التي منها تأتلف ، منها ما هو أول ومنها ما هو ثوانٍ إلى أن يُنتهى إلى الأشياء التي هي من اللحن بمنزلة البيت من القصيدة ، والتي منزلتها من الألقان منزلة الحروف من الأشعار هي النغم ، وأعني بالنغم الأصوات المختلفة في الحدة والثقل التي تُتخيل كأنها ممتدة^(٢) .

ثم سائر الأشياء التي بين النغم وبين الألقان غير بيّنة ها هنا ، وكل واحدٍ من هذه الأشياء توجد موضوعة في هذه الصناعة ، ويُنظر في لواحقها ثم يُتخطى منها إلى ما هو منها في المرتبة الثانية ويُنظر في لواحقها إلى أن يُؤتى عليها ، ثم يُنظر بعد ذلك أخيراً في الألقان ولواحقها كما يفعل في صناعة وزن الشعر .

والنغم والألقان ولواحقها ، قد يمكن أن يُنظر فيها أنفسها^(٣) من غير أن تؤخذ مُستعدة لأن تُحسّ ، وقد تؤخذ من حيث هي مُستعدة لأن تُحسّ ، ونحن نضع^(٤) أن هذه الصناعة إنما يُنظر فيها من حيث هي^(٥) مُستعدة أن تحصل محسوسة للإنسان .

ومحسوساتُ الإنسان منها محسوساتٌ طبيعيَّةٌ له ومنها محسوساتٌ غيرُ ٨
 طبيعيَّةٍ له ، والمحسوساتُ الطبيعيَّةُ هي التي إذا أدركها الحِسُّ حصلَ له عنها
 كمالُه الخاصُّ به وتبعتهُ لذةٌ ، وغيرُ الطبيعيَّةِ هي التي إذا أُحِسَّتْ حصلَ عنها للحِسِّ
 نقيصةٌ^(١) وتبعها أذىٌ ، وكالُ الحِسِّ هو الذي إذا حصلَ فيه تبسُّعٌ ذلك لذةٌ ،
 ونقيصتهُ هي التي إذا حصلتْ فيه تبعها أذىٌ ، وكونُها طبيعيَّةً للحِسِّ هو أفضلُ
 أحوالٍ^(٢) وجودها الذي لها من حيث هي محسوسةٌ ، وهذه^(٣) يُنظرُ فيها من حيث
 هي مُستعدَّةٌ لأن يُحسَّها الإنسانُ ومن حيث هي طبيعيَّةٌ له أو غيرُ طبيعيَّةٍ له .
 ومن الصناعاتِ ما نظرُها في كلِّ مُتقابلين^(٤) من مُتقابلاتٍ موضوعها على
 السَّواءِ وبالقصْدِ الأوَّلِ ، مثلُ صناعةِ العدَدِ ، فإنها تنظرُ في الزَّوجِ والفردِ على
 السَّواءِ من غيرِ أن يكونَ نظرُها في الفردِ أكثرَ من نظرِها في الزَّوجِ ، ومنها
 ما نظرُها في أحدِ المُتقابلينِ على القصْدِ الأوَّلِ وفي الآخرِ على القصْدِ الثاني .
 وهذه الصناعةُ تنظرُ ، أمَّا على الإطلاقِ ، ففي المسموعاتِ التي هي طبيعيَّةٌ
 للإنسانِ وفي التي هي غيرُ طبيعيَّةٍ ، وأمَّا على القصْدِ الأوَّلِ ففي ما هي طبيعيَّةٌ فقط ،
 وعلى القصْدِ الثانيِ ففي ما ليستَ طبيعيَّةً ، على مثالِ ما عليه العِلْمُ الطبيعيُّ ، فإنه
 ينظرُ في الموجوداتِ والأعراضِ الطبيعيَّةِ للأجسامِ على القصْدِ الأوَّلِ وينظرُ
 في ما ليسَ هو لها طبيعيًّا على القصْدِ الثاني .

والموجودات التي هي موضوعة لهذه الصناعة قد يمكن أن تُوجد أشخاصها^(١) عن الطبيعة ويمكن أن توجد بالصناعة ، غير أن صاحب هذه الصناعة ليس يُبالى كيف كان وجودها ، أكان بالطبيعة أو كان بالصناعة ، كما ذلك في العَدَدِ^(٢) والهندسة ، فإن أشخاص^(٣) الموجودات التي فيها قد توجد بالصناعة وقد توجد بالطبيعة ، غير أن المهندس ليس يُبالى على أيّ جهة كان وجودها . وكذلك كثير من الأشياء التي ينظر فيها صاحب العلم الطبيعي قد توجد بالطبيعة وقد توجد بالصناعة ، إلا أنه ليس يأخذها صاحب العلم الطبيعي من جهة ما هي موجودة بالصناعة ، مثال ذلك ، الصحة والمرض ، فإن الطبيب ينظر فيهما من جهة ما هي^(٤) موجودة بالصناعة ، وصاحب العلم الطبيعي ينظر فيهما من جهة ما هي موجودة بالطبيعة .

وأما التعاليم^(٥) فإنها ليست تنظر في موضوعاتها لا على أنها موجودة بالصناعة ولا على أنها موجودة بالطبيعة ، لكن ليس يُبالى بأيّ الجهتين كان وجودها ، غير أن جُلَّ أشخاص موضوعات هذا العلم^(٦) يُوجد بالصناعة ولا يكاد

يُوجَد بالطَّبِيعَة ، وما يَعْتَقِدُه آل « فيثاغورس » في الأفلاك والكواكب أَنَّها تُحَدِّثُ بِحَرَكَاتِهَا نَعْمًا تَأَلِيفِيَّةً فَذَلِكَ بَاطِلٌ ، وَقَدْ لُخِّصَ فِي الْعِلْمِ الطَّبِيعِيِّ أَنَّ الَّذِي قَالُوهُ غَيْرُ مُمَكِّنٍ وَأَنَّ السَّمَوَاتِ وَالْأَفْلَاقَ وَالْكَوَاكِبَ لَا يُمَكِّنُ أَنَّ تَحَدُّثَ لَهَا بِحَرَكَاتِهَا أَصَوَاتٌ .

وَلِأَنَّ جُلَّ مَا هَاهُنَا يُوجَدُ بِالصَّنَاعَةِ لَا بِالطَّبِيعَةِ ، فَقَدْ يُظَنَّ بِهَذِهِ الصَّنَاعَةِ أَنَّهَا نَظَرِيَّةٌ وَعَمَلِيَّةٌ بِسَبَبِ مُشَارَكَةِ هَذِهِ الصَّنَاعَةِ صِنَاعَةَ عِلْمِ الْمَوْسِيقِيِّ الْعَمَلِيَّةِ فِي الْإِسْمِ ، وَلَيْسَ كَذَلِكَ إِلَّا عَلَى الطَّرِيقِ الْهِنْدَسِيِّ الَّذِي بِهِ يُقَالُ فِي الْهِنْدَسَةِ إِنَّهَا عِلْمِيَّةٌ وَعَمَلِيَّةٌ ، لَا كَمَا يُقَالُ فِي الطَّبِّ ، فَإِنَّ عِلْمَ الْمَوْجُودَاتِ الْهِنْدَسِيَّةِ لَيْسَ إِنَّمَا غَايَتُهُ أَنْ يَعْمَلَ ^(١) ، لَكِنْ عَرَضَ فِيهَا هِيَ مَوْضُوعَاتُ الْهِنْدَسَةِ ^(٢) أَنْ كَانَتْ أَشْخَاصُهَا تَعْمَلُ فِي صِنَائِعَ أُخَرَ ، فَسُمِّيَ كَثِيرٌ مِنْهَا أَيْضًا هِنْدَسَةً ، فَكَذَلِكَ عَرَضَ فِي مَا هِيَ مَوْضُوعَةٌ لِهَذَا الْعِلْمِ ^(٣) أَنْ كَانَتْ أَشْخَاصُهَا تَفْعَلُ بِصِنَائِعَ أُخَرَ ، فَتُسَمَّى تِلْكَ أَيْضًا بِاسْمِ هَذِهِ الصَّنَاعَةِ ، وَأَمَّا الْعِلْمُ الْمَطْلُوبُ لِلْعَمَلِ فَهُوَ غَيْرُ الْعِلْمِ النَّظَرِيِّ ، فَإِنَّ ذَلِكَ غَيْرُ مُنْفَكٍّ مِنْ ^(٤) اسْتِعْدَادٍ لِأَنَّ يَحْصُلُ عَنْهُ فِعْلٌ ، كَمَا ذَلِكَ فِي عِلْمِ التَّعْقُلِ ، وَعِلْمِ النَّجَّارَةِ ، وَبِالْجَمَلَةِ الْمَعَارِفُ فِي الصَّنَائِعِ الْعَمَلِيَّةِ ، فَهُوَ إِذَا بِالْعَرَضِ عِلْمٌ وَعَمَلٌ لَا بِالذَّاتِ .

وأما الأسباب التي تُوجد في هذه الصناعة^(١) فإنها ترتقي إلى الصُّور الدالَّةِ على ، « ماذا هو الشيء » ، فقط ، من بين أجناس الأسباب الأربعة التي عُدَّتْ في « أنا لوطيقي الثانية^(٢) » ، من قِبَل أنَّ الحُدُودَ الوُسْطَى^(٣) في جميع ما يتَّبَرهنُ ها هنا إنما تُوجد أحوالَ الموضوعاتِ التي يتَّبَع وجودُها فيها وُجُودَ المطلوباتِ ، وأمثالُ هذه ربَّما أُخِذت في بعض العلوم النظريةِ نَحْوَيْنِ^(٤) من الأَخْذِ ، يُرْتَقَى بِأَحَدِ النَّحْوَيْنِ من الأسباب الأربعةِ إلى الفاعِلِ^(٥) منها وبالنَّحو الآخرِ يُرْتَقَى إلى الدَّالِّ على ، « ماذا هو الشيء » .

غير أنَّ علومَ التعاليمِ لمَّا كانت لا تَحْتَاجُ ولا أيضاً يُمكن أن يُستعمل فيها من الأسباب الأسبابُ الفاعلةُ ، لا على^(٦) الجهة التي بها يُمكن أن يَظُنَّ مَنْ ليست له حُنْكَةٌ في هذا العِلْمِ أَنَّهُ عِلْمٌ وَعَمَلٌ ، ولا على^(٧) الجهة التي بها يُمكن أن يَظُنَّ مَنْ لم يَسْتَقْصِ النظرَ في كثيرٍ من الأسباب المُعْطاةِ في الأمور النُّجُومِيَّةِ الدَّاخِلَةِ في صناعة النُّجُومِ التعلیمیَّةِ^(٨) أَنَّها أسبابٌ فاعلةٌ لها مثلُ أسباب الكُسُوفاتِ وتَشْرِيقَاتِ الكواكبِ وتَغْرِيباتِها ورُجُوعِها واستقامتِها وما جَانَسَ

ذلك ، لم^(١) تُوجَدُ هذه الأحوالُ أيضاً في هذا العلمِ أسباباً فاعلة .
وأما الأسبابُ التي ترتقي إلى الذي يُسمّى منها الضروريّ ، وهو المادّةُ ، فقد
يُمكن أن يُظنَّ أنّها تُوجَدُ في هذا العلمِ بالجهة التي يُمكن أن يُظنَّ بها^(٢) أنّها
موجودةٌ في الهندسة وفي صناعة العدد ، فإن التي منها يأتلف مُكعب^(٣) في كُرّةٍ
أو مُجسّمٍ ذواتيّ عَشْرَ قَاعِدَةٍ في كُرّةٍ ، حالها في الهندسة كحال التي يُظنُّ بها أنّها
مادّةٌ في هذا العلمِ .

وكذلك ما منه يأتلفُ العددُ^(٤) التامُّ في صناعة العدد ، وكذلك أجزاء الحدود ،
مِثْلُ أجزاء حدِّ^(٥) الدائرة وأجزاء حدِّ المُرَبَّعِ وما جانسَ ذلك ، ثم أجزاء المقاييسِ^(٦)
التي في صناعة المنطق ، وأجزاء القصائد وأجزاء بيئتٍ واحدٍ في صناعة وزن
الشعرِ^(٧) ، غير أنّه يُشبهه أن يكون الصُّورَ^(٨) .

« وماذا هو الشيء »^(١) ، يَنقَسِمُ إلى أجزاء وَيُنْبِئُ من أجزاء على غير الجهة التي بها تنقسم الأجسامُ والموجوداتُ ذواتُ الموادِ إلى الموادِ ، ويمثل ما يمكن أن يُظَنَّ في الهندسة والعددِ أنَّ لها غاياتٍ وأسباباً فاعلةً يُظَنُّ بها^(٢) أيضاً في هذه الصناعةِ أنَّ لها غاياتٍ وأسباباً فاعلةً .

وَلَنَكْتَفِ بِمَا قُلْنَاهَا هُنَا فِي أَسْبَابِ هَذِهِ الصَّنَاعَةِ ، وَاسْتِقْصَاءِ أَمْرِ جَمِيعِ مَا أَجْرَيْنَا ذِكْرَهُ هُوَ فِي صِنَائِعٍ أُخَرَ غَيْرِ هَذِهِ .

(التجربة ومبادئ البراهين)

وَلَنَصِرِ الْآنَ إِلَى الْمَبَادِيِ الْأَوَّلِ الَّتِي فِي هَذِهِ الصَّنَاعَةِ ، فَنَقُولُ أَوَّلًا :

إِنَّ مَبَادِيِ الْبِرَاهِينِ الْيَقِينِيَّةِ الْأَوَّلِ فِي كُلِّ صِنَاعَةٍ إِنَّمَا تَحْصُلُ فِي النَّفْسِ عَنِ^(٣) إِحْسَاسِ أَشْخَاصِ أَجْزَائِهَا ، عَلَى مَا تَبَيَّنَ فِي «أَنَا لَوَطِيقِي»^(٤) الْأَخِيرَةَ ، فَفِيهَا مَا يُكْتَفَى فِيهَا بِإِحْسَاسِ أَشْخَاصٍ مِنْهَا يَسِيرَةً وَمِنْهَا مَا يُحْتَاجُ فِيهَا إِلَى إِحْسَاسِ أَشْخَاصٍ أَكْثَرَ ، ثُمَّ فِي كُلِّ هَذِهِ ، بَعْدَ أَنْ تَحْصُلَ مُحْسُوسَةً وَمُتَخَيَّلَةً ، فِعْلٌ مَا نَلْعَقُلُ خَاصٌّ ، وَذَلِكَ هُوَ إِفْرَادٌ^(٥) كُلِّ وَاحِدٍ مِنْهَا بَعْضِهَا عَنِ بَعْضٍ وَتَرْكِيبُهُا ، لَهُ مَعَ^(٦)

ذلك قوَّةٌ طَبِيعِيَّةٌ عَلَى أَنْ يَحْكُمَ عَلَى مُرَكَّبَاتِهَا وَعَلَى أَنْ يَحْصُلَ لَهُ الْيَقِينُ^(١) بِمَا شَأْنُهُ أَنْ يُتَيَقَّنَ بِهِ .

وَبَيْنَ^(٢) أَيْضًا أَنَّهُ لَيْسَ يَقْتَصِرُ فِي أَحْكَامِهِ عَلَيْهَا عَلَى مَقْدَارِ مَا يَصِيرُ إِلَيْهِ مِنَ الْحِسِّ ، وَلَوْ كَانَ كَذَلِكَ ، لَمْ يَكُنْ لِيَحْصُلَ لَهُ يَقِينٌ أَصْلًا ، إِذْ كَانَ الْحِسُّ لَا يُمْكِنُ أَنْ يَحْكُمَ عَلَى الشَّيْءِ وَعَلَى كُلِّهِ الْحُكْمَ الْيَقِينَ الَّذِي حُدِّثَ فِي «أَنَا لَوْ طِيقِي»^(٣) ، بَلِ التَّيَقُّنُ^(٤) فِعْلٌ خَاصٌّ بِالْعَقْلِ يَفْعَلُهُ فِي الْأُمُورِ الَّتِي تَحْصُلُ لَهُ عَنِ الْإِحْسَاسَاتِ ، فَبَعْضُ الْأَشْيَاءِ يَتَقَوَّى الْعَقْلُ عَلَى التَّيَقُّنِ بِهِ مِنْ أَوَّلِ مَا يُحَسِّسُ ، وَبَعْضُهَا يَتَقَوَّى عَلَيْهِ حَتَّى تَتَكَرَّرُ الْإِحْسَاسَاتُ عَلَيْهِ مِرَارًا كَثِيرَةً^(٥) فِي مَوْضُوعَاتٍ أَكْثَرَ ، وَهَذَا يَتَفَاضَلُ ٤١ تَفَاضُلًا كَثِيرًا .

وَهَذَا الْيَقِينُ لَيْسَ يَفْعَلُهُ الْعَقْلُ فِي الشَّيْءِ بِاخْتِيَارِهِ فِي أَيِّ حِينٍ شَاءَ ، لَكِنْ ذَلِكَ إِلَى الْقُوَّةِ الطَّبِيعِيَّةِ الَّتِي لِلْعَقْلِ ، فَمَتَى قَوِيَ عَلَى الْحُكْمِ الْيَقِينِ فِيمَا تَأْدَى إِلَيْهِ عَنِ الْحِسِّ تَيَقَّنَ ، وَمَتَى لَمْ يَقْوَى بَقِيَ الشَّيْءُ الْحَاصِلُ فِي النَّفْسِ عَلَى الْمَرْتَبَةِ الَّتِي بَلَغَ الْعَقْلُ إِلَيْهَا مِنَ الثَّقَّةِ بِهِ .

وَأَدْنَى مَرَاتِبِ الظُّنُونِ هُوَ مَا لَمْ يَتَخَطَّ الْعَقْلُ فِيهِ مَقْدَارَ الثَّقَّةِ الْكَائِنَةِ بِحُكْمِ

الحِسُّ فبعضُ الأشخاصِ يَقَعُ عليه حِسُّ الإنسانِ من أوَّلِ ما يُولَدُ أوفى حينِ
النُّشوءِ^(١) فيتأدَّى حينئذٍ ذلك الحسوسُ إلى انقذارِ الموجودِ من العقلِ في ذلك
الوقتِ عن الحِسِّ ، فيتَّفِقُ أن يكونَ بحيثِ يَقْوَى العقلُ على فعله الخاصِّ به في ذلك
الشيءِ من غيرِ أن يشعُرَ به الإنسانُ فينمى^(٢) ذلك مع نموِّ العقلِ ، فإذا بَلَغَ الإنسانُ
بَعْدَ ذلك^(٣) إلى حيثِ يُمكنُه أن يشعُرَ بما هو حاصلٌ في ذهنه^(٤) وجَدَ
حينئذٍ فيه أموراً معلومةً قد تيقنَ بها من غيرِ أن يكونَ^(٥) شَعَرَ كيف حَصَلَتْ
فيه ولا متى حَصَلَتْ ، فيُظنُّ بها لذلك أنها أشباهُ إلهاماتٍ^(٦) وغرائزٍ فطِرتْ معه
من أوَّلِ كونه .

وبعضُ الأشياءِ يَحْتَاجُ فيه إلى أن يتعمَّدَ^(٧) إحساسه بعد استكمالِه ، ومن هذه ،
ما قد يكفيه أن يتعمَّدَ إحساسه مرَّةً واحدةً فيفعلَ العقلُ فيه فعله الخاصَّ ، ومنها
ملا يَكْتَفِي العقلُ فيه لا بإحساس^(٨) مرَّةٍ ولا مرَّتين ، بل يُحْتَاجُ إلى أن يُحَسَّ
مراراً عدَّةً ، وذلك إمَّا مراراً في شيءٍ واحدٍ وإمَّا مراراً في أشياءٍ مُختلفةٍ ، فحينئذٍ

يَعْمَلُ الْعَقْلُ مِنْهَا مُقَدِّمَاتٍ ^(١) يَقِينِيَّةً ، إِمَّا كَلِّيَّاتٍ كَامِلَةً وَإِمَّا عَلَى الْأَكْثَرِ ^(٢) ،
فَإِنَّ مَبَادِيَّ الْأُمُورِ الضَّرُورِيَّةِ الْأُولَى يَقِينِيَّةٌ بِتَيَقُّنِ الْعَقْلِ أَنَّ مَحْمُولَهَا ^(٣) مَوْجُودٌ
فِي جَمِيعِ مَوْضُوعِهَا عَلَى الشَّرَاطِطِ الَّتِي قِيلَتْ فِي «أَنَا لَوْ طِيقَى الْأَخِيرَةَ» ^(٤) .

والمبادئ الأولى في الأمور الكائنة على الأكثر يتيقن العقل فيها أيضاً
أن محمولها موجودٌ لأكثر موضوعها أو لكل موضوعها في أكثر الزمان أو لأكثر
موضوعها في أكثر الزمان ، وليس هذا الحكم ^(٥) حكماً بالظن الغالب ، فإنَّ
الظنَّ الغالبَ هو اعتقادُ يمكن فيه أن يكون ما أُعْتَقِدَ على غير ما أُعْتَقِدَ ، والاعتقادُ
فيما هو موجودٌ على الأكثرِ أنه موجودٌ على الأكثرِ ليس يُمكن فيه أن يكون
ما أُعْتَقِدَ على غير ما أُعْتَقِدَ .

وَتَعَمَّدُ إِحْسَاسِ أَشْيَاءٍ كَثِيرَةٍ مَرَارًا كَثِيرَةً لِيَفْعَلَ الْعَقْلُ فِيمَا يَتَأَدَّى إِلَيْهِ عَنِ
الْحِسِّ فِعْلَهُ الْخَاصَّ حَتَّى يَصِيرَ يَقِينًا عَلَى أَحَدِ ذَيْنِكَ الْوَجْهَيْنِ ^(٦) يُسَمَّى التَّجْرِبَةَ ،

وهو يُشبهُ الاستقراء^(١) ، وليس هو به ، لأنَّ الاستقراء هو ما لم يكن فيما تأدَّى^(٢) من الحسِّ إلى الذَّهن فعلٌ خاصٌّ للعقلِ ، والتَّجريبُ هو الذي به يفعل العقلُ فيما يُتأدَّى له^(٣) عن الحسِّ إلى الذَّهن فعلاً الخاصَّ حتى يصير يقيناً ، ولذلك صارت الأشياء التي تحصل عن التَّجربة مبادئٍ أُولَى في البراهين ، وما يحصل عن الاستقراء ليس يُوجد مبادئٍ أُولَى في البراهين ، ولذلك يقول «أرسطوطاليس^(٤)» في مواضع ، : « إنَّ الحسَّ يُنتفع به في مبادئ البراهين ، وأرادَ به ما كان على هذه الجهة .

فمن الصناعات والعلوم ، ما مبادئها الأُولُ حاصلةٌ من أوَّلِ الولادة والنشوء عن إحساسٍ أو إحساساتٍ لم يتعمَّد لها^(٥) . وتلك هي التي تُسمى المعارف التي بالطَّبع^(٦) والعلوم العامية والمتعارفة ، ومنها ما بعضُ مبادئها الأُولِ بهذه الحال ، وبعضها مُتبرهنةٌ في علومٍ أُخر ، ومنها ما بعضُ مبادئها بالحال الأُولِ وبعضها بالحال الثانيةٍ وبعضها حاصلةٌ عن التَّجربة بالطريق الذي لخصناه ، وصناعةُ الموسيقى

النظرية مبادئها بهذه الصفة ، فبعضها علومٌ مُتعارفةٌ بالطبع ، وبعضها أمورٌ تُبرهن في صنائعٍ أُخرٍ وبعضها حاصلةٌ عن التجربة^(١) .

ولما كان كثيرٌ من العلوم المتعارفة في كل صناعةٍ تبُلُغ من وُضوحها إلى حيث لا يُحتاج إلى الأدكار^(٢) بها ولا إلى تصدير الكتب فيها ، بل يُستعمل كلُّ واحدٍ منها في المواضع التي يُحتاج إليه فيها ، ساكننا في مُتعارفاتِ هذه الصناعة هذا المسلك ، وأما مبادئها التي تُبرهن في صنائعٍ أُخرٍ فليس يتبين لنا في هذا الموضوع كم هي ، ولا من أيِّ صنائعٍ يجب أن تُؤخذ ، فذلك يجب أن نُؤخّره^(٣) عن هذا الموضوع ، ونبتدئ فنقول في الصنف الثالث من مبادئها ، وهي التي تحصل عن التجربة ، فإن هذه إذا اتّضحت ، تبين كم هي المبادئ الداخلة في الصنف^(٤) الثاني ، ومن أيِّ صناعةٍ ، ومن أين ينبغي أن تُؤخذ ، فأقول :

إنَّ الموجوداتِ منها ما هي بالطبيعة ومنها ما هي كائنةٌ عن الصناعة ومنها ما هي موجودةٌ بأسبابٍ أُخرٍ ، وأشخاصُ موجوداتِ صناعة الموسيقى قد يُمكن أن تكون بالطبيعة ويُمكن أن تكون بالصناعة ، غير أن ما يوجد منها بالطبيعة إما أقلُّ ذلك وإما غيرُ محسوسٍ أصلاً ، وإما أن يكون مقدارُ المحسوسِ منها مقداراً ما لا يمكن أن تلتئم به تجربةٌ ، وأما الموجوداتُ منها بالصناعة فقد يظهر أنه ليس

يَشُدُّ عنها شَيْءٌ؛ مما هو طَبِيعِيٌّ لِلْأَنْسَانِ أَصْلًا، وَتَجْرِبَتُهَا وَتَصَفُّحُهَا مُمَكِّنَةٌ، بَلْ لَا يُمَكِّنُ أَنْ تَلْتَمَّ التَّجْرِبَةُ بِغَيْرِهَا.

وَمَا كَانَتْ مَبَادِئُ الْأَوَّلِ الْعُظْمَى^(١) لَا تَحْصُلُ إِلَّا عَنِ الْإِحْسَاسِ وَالتَّجْرِبِ، وَلَمْ يُمَكِّنْ أَنْ تَكُونَ^(٢) تَجْرِبَةٌ بِإِحْسَاسٍ مَا يُمَكِّنُ أَنْ يُوجَدَ مِنْهَا بِالطَّبِيعَةِ، بَلْ إِنَّمَا يُمَكِّنُ أَنْ تَلْتَمَّ التَّجْرِبَةُ وَتَصَحَّ وَتَكْمَلَ وَتُعْطِينَا جَمِيعَ الْمَبَادِئِ التَّجْرِبِيَّةِ عَلَى التَّمَامِ وَالْكَمَالِ مِنْ غَيْرِ أَنْ يَشُدُّ عَنَّا شَيْءٌ مِنْهَا بِإِحْسَاسَاتِ أَشْخَاصِهَا الْكَائِنَةِ عَنِ الصَّنَاعَةِ، حَتَّى إِذَا حَصَلَتْ عَلَى التَّمَامِ فِي أَنْفُسِهَا وَفِي أَعْدَادِهَا حَتَّى لَمْ يَشُدُّ عَنِ مَحْسُوسَاتِهَا الْكَائِنَةِ بِالصَّنَاعَةِ شَيْءٌ؛ مِمَّا هُوَ طَبِيعِيٌّ لِلْأَنْسَانِ أَصْلًا، وَكَانَتْ هَذِهِ إِنَّمَا تَحْصُلُ مَوْجُودَةً عَلَى الْكَمَالِ مَتَى حَصَلَتْ الْهَيْئَاتُ الَّتِي تُرَكِّبُهَا وَتُوجِدُهَا مَحْسُوسَةً كَامِلَةً، وَكَانَتْ التَّجْرِبَةُ إِنَّمَا تَمَكِّنُ بَعْدَ أَنْ تَحْصُلَ هَذِهِ مَوْجُودَةً، لَزِمَ ضَرُورَةً أَنْ تَكُونَ صِنَاعَةُ الْمَوْسِيقَى الْعَمَلِيَّةُ تَتَقَدَّمُ صِنَاعَةَ الْمَوْسِيقَى النَّظَرِيَّةَ بِالزَّمَانِ تَقَدُّمًا^(٣) كَثِيرًا.

فقد تَبَيَّنَ أن الأمرَ فيها^(١) على خلاف ما يظنُّه قومٌ من الجمهورِ ومَن ليست له خبرةٌ وحُكْمَةٌ مَن يتعاطى شيئاً من العلوم ، والسببُ في هذا الظنِّ هو ما يُعتَقَدُ في الحكمة والعلوم التي يُنسب إليها من أنها تُحيط بكل شيء وأنَّ المُتَمَنِّينَ^(٢) لها يَعلمونَ كلَّ شيءٍ ، فلذلك يَرَوْنَ أنَّ الحكيمَ^(٣) هو أوَّلُ من استَنبَطَ الصناعاتِ العمليَّةَ وانْدَبَّتْ^(٤) عنه في الجمهور ، لا بحُسنِ تصرُّفه وجوْدَةِ تَأْتِيهِ للأعمال ، لكن بجوْدَةِ فَهْمِهِ وقُوَّتِهِ^(٥) على إدراك الأشياءِ كُلِّها ، وليس هذا الظنُّ حقًّا على الإطلاق .

وتلخيصُ هذا الأمرِ ليس يُحتَاجُ إليه ها هنا ، ومقدارُ ما أُحتَيجُ إليه منه فقد تَبَيَّنَ أمرُهُ ، وهو أنَّ صناعةَ الموسيقى النظريةَ مُتَأَخَّرَةٌ بالزمان تأخراً كثيراً عن صناعةَ الموسيقى العمليَّةَ ، وأنها إنما أُسْتَنبَطَتْ^(٦) أخيراً بعد أن كَمَلَتْ الصناعةُ العمليَّةُ منها وفرَّغَتْ واستُخْرِجَتْ الألحانُ التي هي محسوساتٌ طبيعيَّةٌ للإنسان على التمام ، وما هي دون ذلك ، فقد تَبَيَّنَ كيف الطَّرِيقُ إلى عُظْمَى^(٧) مبادئ هذه الصناعة ، ومن أين ينبغى أن يُبتدأَ في تكشيفِ أمرِها .

(هيئة العالم بالصناعة النظرية)

وإذ كانت التجربة إنما تكون بإحساس الأشخاص^(١) مراراً كثيرةً
وإحساس أشخاصٍ منها كثيرةً ، إمّا كلياً وإمّا أكثرها ، لزم أن يكون
الناظرُ في هذه الصناعة إمّا أن تكون له قُوَّةٌ حاصلةٌ إمّا بالطَّبعِ أو بالعادةِ يُحسُّ بها
ما هي طبيعِيَّةٌ للإنسان وما ليست هي طبيعِيَّةٌ ، ويُحسُّ^(٢) من الطبيعِيَّاتِ ما هو أشدُّ
طبيعِيَّةً له وما هو أقلُّ فيتصفح الألمانَ لحنًا لحنًا فيسمعونها^(٣) كلياً أو أكثرها
فيُميِّز ما منها طبيعيٌّ وما منها ليس بطبيعيٍّ وما منها أكثرُ طبيعِيَّةً وما منها أقلُّ
طبيعِيَّةً ، وإمّا أن يكون قد حصلَ عنده معرفةٌ ما هو مشهورٌ عند أهل الصناعة
العمليةِ والمُرْتاضِي الأسماعِ أنَّها^(٤) طبيعِيَّةٌ أو غيرُ طبيعِيَّةٍ ، وأمّا أن يلزمَ ضرورةً
أن يكون الناظرُ فيها ممَّنْ يزاولُ أعمالها حتى يحصلَ له إمّا هيئةٌ صيغةُ الألمانِ
أو هيئةٌ أداء الألمانِ فليس يلزم ذلك .

والحالُ في هذه الأشياءِ كالحالِ في العلومِ التي يُحصلُ كثيرٌ من مبادئها عن
تجربةِ المحسوساتِ ، مثلُ علمِ النجومِ وكثيرٍ من علمِ المناظرِ ثم علمِ الطبِّ ، فإن
صناعةَ الطبِّ تأخذُ كثيراً من مبادئها عن العلمِ الطبيعيِّ وكثيراً منها تأخذه عن
تجربةِ المحسوساتِ ، مثلُ ما تأخذه بتجربةِ ما يُحسُّ^(٥) بالتشريحِ ثمَّ بتجربةِ الأدويةِ

المُفْرَدَةِ ، وكذلك كثيرٌ من مبادئِ عِلْمِ النُّجُومِ - تَحْضُلُ لِلنَّاظِرِ فِيهِ عَنِ الْإِحْسَاسِ
بِالْأَرْصَادِ بِالْآلَاتِ .

وكما أن الناظرَ في صناعة النُّجُومِ وفي صناعة الطِّبِّ ليس يلزمُه أن يتولَّى
بِيَدَيْهِ التَّشْرِيحَ والرَّصَدَ ، بل يَكْتَفِي أَنْ يُشْرَحَ بَيْنَ يَدَيْهِ فِئَعَيْنِ ، أَوْ يُرْصَدَ بَيْنَ
يَدَيْهِ فِئَعَيْنِ مَا يَظْهَرُ فِيهِ ، كذلك ليس يلزم الناظرُ في هذه ^(١) أن يتولَّى استعمالَ
آلاتِ الموسِيقَى بِيَدَيْهِ بل يَكْفِيهِ أَنْ يَتَوَلَّاهُ لَهُ غَيْرُهُ فَيَسْمَعُهُ هُوَ وَيُمَيِّزُهُ ، وهذا
أَفْضَلُ ، فَإِنْ لَمْ يَتَّفِقْ ذَلِكَ لَهُ إِمَّا لِعَوَزٍ مِنْ يَتَوَلَّى لَهُ ذَلِكَ بَيْنَ يَدَيْهِ حَتَّى يُحْسِنَهُ هُوَ
أَوْ لِسَبَبِ ضَعْفِ سَمْعِهِ عَنِ إِحْسَاسِ كَثِيرٍ مِنْهَا ، فَالْحَالُ فِي ذَلِكَ مِثْلُ حَالِ النَّاظِرِ
فِي الطِّبِّ وَالنُّجُومِ مَتَى لَمْ يَتَّفِقْ لَهُ أَنْ يُشْرَحَ بَيْنَ يَدَيْهِ أَوْ يُرْصَدَ بَيْنَ يَدَيْهِ
فِئَعَيْنِ ذَلِكَ إِمَّا لِعَوَزٍ مَنْ يَتَوَلَّى ذَلِكَ أَوْ لِعَدَمِ الْآلَاتِ أَوْ لِضَعْفِ الْحِسِّ عَنِ
إِدْرَاكِ ذَلِكَ ، فَإِنَّهُ يَأْخُذُ عِنْدَ ذَلِكَ مَا هُوَ مَشْهُورٌ عِنْدَ مَنْ تَوَلَّى ذَلِكَ وَأَحْسَنُهُ ،
وَذَلِكَ كَمَا يَفْعَلُ « أَرْسُطُو طَالِيْسُ » فِي كَثِيرٍ مِنْ أَمْرِ الْحَيَّوَانِ وَالنَّبَاتِ فِي الْعِلْمِ
الطَّبِيعِيِّ وَكَمَا يَفْعَلُ أَكْثَرُ الْأَطْبَاءِ فِي عِلْمِ الطِّبِّ ، فَإِنَّهُمْ يَسْتَعْمِلُونَ مَا هُوَ مَشْهُورٌ
عِنْدَ أَصْحَابِ التَّشْرِيحِ ^(٢) وَعِنْدَ مَنْ جَرَّبَ الْأَدْوِيَةَ ، وَكَذَلِكَ يَفْعَلُ أَكْثَرُ أَصْحَابِ ^(٣)
النُّجُومِ . فَإِنَّهُمْ إِذَا تَكَلَّمُوا فِيهَا عَلَى أَرْصَادٍ مِنْ تَقَدَّمَ .

وَأَيْضًا فَإِنَّ الْحَالَ فِيهِ مَتَى لَمْ يَتَّفِقْ أَنْ يُحَسَّ بِأَشْخَاصِهَا كَالْحَالِ فِي كَثِيرٍ مِنْ

العلوم التي مبادئها الأولى متبرهنه في صنائع آخر فأخذها صاحب ذلك العلم
مُسَمَّاةً على أنها قد تبينت^(١) في تلك الصنائع ، فإذا طُوبَ هو بالبرهان عليها أحال
على أهل تلك الصنائع ، كما يفعلُ المنجم^(٢) في إعطاء أسباب الحركات المختلفة التي
تظهر للكواكب بالأرصاد ، فإنه إنما يمكنه إعطاء تلك الأسباب ، مثل الدوائر^(٣)
الخارجية المراكز عن مركز العالم وأفلاك الدوائر^(٤) ، متى وضع^(٥) أن حركات
الكواكب مستوية في أنفسها ، وليس يمكن أن يتبين ذلك في علم النجوم
أصلاً ، ولكن إنما يأخذها مُسَمَّاةً عن أصحاب العلم الطبيعي ، فإذا طُوبَ
ببراهينها أحال على العلم الطبيعي ، فكذلك الصناعة العملية من الموسيقى ، تتبين
فيها الطبيعيات للأشخاص من الألحان وغير الطبيعيات محسوسة عند من زاوها ،
فأخذها صاحب العلم النظري ، في أن كذا منها طبيعي وكذا منها غير طبيعي
مُسَمَّاةً عن أولئك فإذا طُوبَ بإجادها محسوسة أحال عليهم^(٦) ، ولا ينقص ذلك
علمه كما لا تنقص تلك العلوم الأخر .

وقد تبين أن كثيراً ممن ينسب إلى البراعة في هذا^(٧) العلم من القدماء لم

يكونوا مُرتاضِي الأَسْمَاعِ فِي جَمِيعِ مَا هُوَ طَبِيعِيٌّ لِلْإِنْسَانِ مِنَ النَّعْمِ وَالْأَلْحَانِ ، مِثْلُ « بَطْلِيمُوسَ » التَّعَالِمِيِّ^(١) ، فَإِنَّهُ ذَكَرَ فِي كِتَابِهِ فِي الْمَوْسِيقِيَّاتِ أَنَّهُ لَا يُحْسِنُ بِكَثِيرٍ مِنْ مَلَائِمَاتِ النَّعْمِ^(٢) ، وَأَنَّهُ إِذَا أَرَادَ امْتِحَانَهَا أَمَرَ الْمَوْسِيقِيَّ الْحَازِقَ الْمُرْتَاضَ بِامْتِحَانِهِ لَهُ ، ثُمَّ « ثَامُسْطِيُوسُ »^(٣) « الشَّهِيرُ بِالْبِرَاعَةِ فِي الْفَلَسْفَةِ وَهُوَ أَحَدُ أَجَلَّةِ أَصْحَابِ « أَرِسْطُوطَالِيسِ » وَمِنَ الْمُتَبَحَّرِينَ فِي مَذْهَبِهِ ، قَالَ نَصًّا هَكَذَا : « إِنِّي أَعْلَمُ مِمَّا تَعَاطَيْتُ مِنَ التَّعَالِيمِ أَنَّ النَّعْمَةَ الَّتِي تُسَمَّى الْمَفْرُوضَةَ^(٤) مُوَافِقَةٌ لِذَلِكَ الَّتِي تُسَمَّى الْوَسْطَى^(٥) ، وَلَا أَحْسِنُ بِاتَّفَاقِهِمَا لِقِلَّةِ ارْتِيَاظِي بِهَذَا الْبَابِ » ،

فَالْمَفْرُوضَةُ هِيَ نَعْمَةٌ مُطْلَقِ الْبِسْمِ^(١) فِي الْعُودِ ، وَالْوَسْطَى هِيَ نَعْمَةٌ سَبَابَةُ الْمُنَى^(٢) وَاتَّفَاقُهُمَا هُوَ أَعْظَمُ^(٣) الْإِتْفَاقَاتِ وَقَلَّ إِنْسَانٌ إِلَّا وَهُوَ يَحْسِنُ بِاتَّفَاقِهِمَا^(٤) ، وَقَدْ خَبَّرَ « ثَامُسْطِيُوسُ » ، أَنَّهُ لَا يُحْسِنُ بِاتَّفَاقِهِمَا وَأَنَّهُ قَدْ عَلِمَ بِالْعِلْمِ النَّظَرِيِّ

اتَّفَقَهُمَا ، ولم يكن ذلك مما يَنْقُصُهُ في العلم النظريّ .
وأيضاً ، فإنّ «أرسطوطاليس» قد قال في «أنا لوطيقي»^(١) الثانية « إنَّ كثيراً
مِمَّنْ يَتَعاطَى النظرَ في الكلِّياتِ لا يُحسُّ بالجزئيَّاتِ ، لأنَّ ذلك إنما يُحتاجُ فيه
إلى قُوَّةٍ أُخرى غير قُوَّةِ العلمِ بالكلِّياتِ ، مثلاً ذلك ، صاحبُ الموسيقى النظريِّ ،
فإنه ربَّما لم يكن عنده معرفةٌ كثيرةٌ مما في علمه من طريق الحسِّ^(٢) وإن كان قد
عرَفه في علمه .

والسَّبيلُ الذي به يَصِلُ مَنْ لم يُحسِّ أشخاصَ هذه إلى تصوُّرِها هو السَّبيلُ
الذي به يتصوَّر ما لم يكن شأنُ أشخاصِها أن تُحسَّ أصلاً ، مثلُ النَّفسِ والعقلِ
والمادَّةِ الأولى ثم جميعِ الموجوداتِ المُفارقة^(٣) ، فإنَّ هذه لا يمكن أن تُستعملَ ولا أن
يُفحصَ عنها ما لم تكن مُتخيَّلةً بوجهٍ ما ، غير أنَّها لما كان تخيلُها غيرَ مُمكنٍ
من جهة الإحساسِ بأشخاصِها التُّمسَ لها طريقٌ آخرٌ يُوصلُ به إلى تخيلِها ،
وذلك هو الذي يُسمَّى طريقَ المُقايَسةِ وطريقَ المُناسَبةِ ، وقد لَخَّصنا نحنُ هذا
الطَّرِيقَ في مواضعٍ أُخرى .

(تمت المقالة الأولى من المدخل إلى صناعة الموسيقى)

المقالة الثانية

من المدخل الى صناعة الموسيقى

(الألحان الطبيعية للإنسان)

ولنصير الآن إلى تصحيح مبادئها التي تعلم^(١) بالتجريب ، ونعرف أولاً الأشياء الطبيعية أيها هي ؟ ، من قبل أنا ننظر من المسموعات فيما هذه سبيله^(٢) .

فالأمر الطبيعي الموجود للشيء على مجرى طبيعته هي الموجودة لجميعه دائماً أوفى أكثر ذلك الشيء أوفى أكثر^(٣) الزمان ، والمسموعات الطبيعية للإنسان هي التي بها يحصل كمال سماع الإنسان ، إما دائماً ولجميع الناس وإما لأكثرهم دائماً وفي أكثر الزمان .

والقوى التي هي ذوات إدراكات^(٤) إذا استكملت تباع كمالها الأخير لذة ، وإذا حصلت فيها مدر كاتها على غير ما في طبيعتها أن تحصل فيها تباع ذلك أذى ،

ولذلك ينبغي أن تُجعل الذّات الكائنة عنها سباراتٍ لما هي كِمالاتٌ^(١) للحسّ^(٢) ،
وما يكون منها للناسِ دائماً أو في أكثرهم سباراتٍ لما هي طبيعياً^٣ للإنسان .
فإنّ الذّات الكائنة ربّما كانت تابعةً لكِمالاتٍ ليست على المجرى الطبيعيّ
للإنسان ، وذلك في حواسّ من ليست حواسّه على المجرى الطبيعيّ ، مثل
ما يعرضُ للمرضى متى صارت قوتهم التي بها يُحسّون الطّعامَ على غير المجرى
الطبيعيّ ، فإنهم يُحسّون الأشياء الحلوّة^(٣) مرّةً ، وكذلك متى كانت قوّة سمع
إنسانٍ ما^(٤) من أوّل فطرته على غير ما هو طبيعيّ للإنسان أحسّ ما هو بالحقيقة
غير مُلائمٍ ملائماً ، وما هو مُلائمٌ غير مُلائمٍ ، وهذا إنّما يعرضُ في الأقلّ .
ومن ها هنا يتبيّن أنه ليس يكتفي الإنسان بما يسبّره^(٥) هو وحده دون أن
يكون له مع ذلك سباراتٌ إحساسٍ غيره ، فلذلك صار لا يتمّ شيءٌ من هذه دون
أن تُوجد شهاداتُ سائرِ الناسِ^(٦) ، كما ذلك في علم النُّجوم .
وأما الناسُ الذين ينبغي أن يُجعلَ ما يُحسّونه من الملائمِ وغير الملائمِ
هو الطبيعيّ للإنسان ، فهم الذين مساكنهم^(٧) ، أمّا في العرضِ^(٨) ففياً بين عرضِ

المساكن التي تزيد عرضها على خمس عشرة درجة إلى عرض ما حوالى خمس وأربعين درجة ، ويتجرى^(١) منهم من كان تحيط به مملكة العرب من سنة ١٢٠٠ ألف ومائتين وما فوق ذلك إلى سنة ٤٠٠ أربعين من سني الإسكندر^(٢) ، وما زاد ممن هو مائل إلى المشرق والمغرب في هذه الأقاليم ، ويجمع إليهم من تحيط به مملكة الروم^(٣) من الناس ، فإن هؤلاء الأمم هم الذين عيشتهم وشربهم^(٤) وأغذيتهم على المجرى الطبيعي .

وأما من خرج عن مساكن هؤلاء الأمم ، إلى الجنوب مثل أجناس الزنوج والشودان ، وإلى الشمال مثل كثير من أجناس ترك البرية^(٥) من ناحية المشرق وكثير من أجناس الصقالبة^(٦) من ناحية المغرب ، فإنهم خارجون عما هو على المجرى الطبيعي للإنسان خروجا بيّنا في أكثر ما هو للإنسان ، وخاصة من توغل منهم في الشمال .

وهؤلاء الأمم الذين هم في أجسامهم وأغذيتهم ومساكنهم على المجرى الطبيعي، يمكن أن يُشاهد أكثرهم، وتُشاهد الآلات والألحان المختلفة التي عند أمة أمة منهم، لاجتماعهم اليوم في مملكة واحدة، إذ كانت مملكة العرب في هذا الزمان تُحيط بجميع أهل المساكن الطبيعية، إلا بلاد اليونانيين الخالص وبلاد^(١) رومية وما حولها، وهؤلاء يمكن أن تُعرف أيضاً أحوالهم بالجوار وبكثرة من يخرج من بلاد اليونانيين ورومية إلى بلاد مملكة العرب فيؤدّي إلينا أخبارهم، ثم من كتب القدماء من اليونانيين في الموسيقى النظرية.

(منزلة النغم من الألحان)

ولنأخذ الآن في الألحان المؤلفة التي عند هذه الأمم^(٢)، فإذا تأملنا لحناً لحناً من هذه الألحان وجدنا كل واحد منها مُلتمّاً عن صنفين من النغم، أحدهما منزله منزلة السدى^(٣) واللحمة من الثياب واللبن^(٤) والخشب من الأبنية، والثاني منزلته منها منزلة التزاويق^(٥) والمرافق والاستظهارات في الأبنية ومنزلة الأصباغ والصقال^(٦) والتزاويق والأهداب في الثياب، وهذا شيء بين في الألحان عند كل

إنسانٍ بعد أن يكون قد سمعها بتأملٍ ، وهو أيضاً ظاهرٌ جداً عند من يزاول عملها .
والنغمُ التي منزلتها منزلةُ السدى واللحمية في الثوب ، فلنسّمها « أصول
الألحان ومبادئها » ، والصنفُ الثاني ، فلنسّمه « تزييدات^(١) الألحان » ، ثم نجد من
الألحان ما تزييداته تزييداتٌ لذيذةٌ تُكسب الألحان أنقاً^(٢) أكثر ، ومنها ما ليست
لذيذةً ، وهي مع ذلك مؤذيةٌ تُفسد اللحن في المسموع ، فالتزييداتُ إذاً ، منها ما هي
طبيعيةٌ وكالاتٌ للحسِّ ومنها ما ليست كذلك .

ثم إذا تأملنا الألحان تأملاً كثيراً^(٣) وجدنا فيها اقتراناتٍ للنغمِ وترتيباتٍ
لها ، وأعني بالاقتراناتِ اجتماعِ اثنين منها أو أكثر ، والترتيباتُ أن يُقدمَ هذا
في السمعِ أو يؤخرَ هذا ، وفي الاقتراناتِ ما هي كالاتٌ وطبيعيةٌ للأسماعِ ومنها
ما ليس كذلك ، وفي ترتيباتها ما هي كالاتٌ أيضاً وطبيعيةٌ ومنها ما ليس كذلك .
وكالاتُ الاقترانِ والترتيبِ تتصورُ بطريقِ المناسبةِ^(٤) ، فإن كمالَ المقتراناتِ
في الاقترانِ هو مثلُ ما يعرضُ للونِ الخمرِ والزجاجِ إذا اقترنا ، وكلونِ^(٥) الياقوتِ
والذهبِ إذا اقترنا ، والالزوردي^(٦) والحُمرةِ إذا اقترنا ، فلنسّمُ كمالَ الاقترانِ

« اتَّفَاقَ النَّعْمِ وَتَاخِيهَا »^(١) ، وَخِلَافَهُ « تَنَافُرَ النَّعْمِ وَتَبَايُنَهَا »^(٢) ، وَكُلُّ التَّرْتِيبِ
يَتَبَيَّنُ أَيْضًا فِي أَلْوَانِ التَّرَاوِيقِ وَفِي الطُّعُومِ الْوَارِدَةِ عَلَى الْحَسِّ أَوْلًا فَأَوْلًا ، وَخِلَافَهُ
كَذَلِكَ ، وَلُنُسَمٌ ذَلِكَ « مُلَاءَمَةُ التَّرْتِيبِ » وَخِلَافَهُ « مُنَافَرَةُ التَّرْتِيبِ » .

ثُمَّ إِذَا تَأَمَّلْنَا هَذَا كَثْرًا وَجَدْنَا لَهَا اجْتِمَاعَاتٍ وَتَعَاضُدَاتٍ^(٣) عَلَى تَكْمِيلِ لَحْنٍ
لَحْنٍ ، وَنَجْدٍ فِي اجْتِمَاعَاتِهَا فِي لَحْنٍ لَحْنٍ وَتَعَاوُنَاتِهَا كَمَا لَتِ وَطَبِيعِيَّةً وَنَجْدٌ فِيهَا
مَا لَيْسَتْ طَبِيعِيَّةً ، فَإِنَّا قَدْ نَجَدْنَا فِي نَعْمٍ^(٤) الْأَلْحَانَ نَعْمًا إِذَا تَعَاوَنَتْ وَاجْتَمَعَتْ فِي أَصْلِ
لَحْنٍ وَاحِدٍ كَانَ اللَّحْنُ طَبِيعِيًّا ، وَلُنُسَمٌ كَمَا لَتِ التَّعَاوُنِ « تَجَانُسَ النَّعْمِ » ، وَنَقِصَتْهَا^(٥)
« لَا تَجَانُسَ النَّعْمِ » .

وَنَجْدُ النَّعْمِ الْحَادَّةِ تَخْتَلِفُ فِي مَرَاتِبِ^(٦) الْحِدَّةِ وَالثَّقِيلَةِ تَخْتَلِفُ فِي مَرَاتِبِ
الثَّقَلِ ، فَيَكُونُ ثَقَلٌ فِي مَرْتَبَةٍ أَزِيدَ وَثِقَلٌ فِي مَرْتَبَةٍ أَنْقَصَ ، وَحِدَّةٌ فِي مَرْتَبَةٍ أَزِيدَ
وَحِدَّةٌ أُخْرَى فِي مَرْتَبَةٍ أَنْقَصَ ، وَلُنُسَمٌ مَرَاتِبَ الْحِدَّةِ وَمَرَاتِبَ الثَّقَلِ « الطَّبَقَاتِ » .
وَنَجْدٌ فِي طَبَقَاتِ الْحِدَّةِ طَبَقَاتٍ لَيْسَتْ طَبِيعِيَّةً لِلسَّمْعِ وَكَذَلِكَ فِي الثَّقَلِ^(٧) وَطَبَقَاتِهِ ،
وَنَجْدٌ فِيهَا طَبَقَاتٍ طَبِيعِيَّةً لِلْحَسِّ ، فَالنَّعْمُ الَّتِي هِيَ فِي طَبَقَاتٍ مِنَ الْحِدَّةِ وَالثَّقَلِ

طَبِيعِيَّةِ الْإِنْسَانِ هِيَ بَيْنَ أَوَّلِ طَبَقَةٍ مِنَ الْحِدَّةِ غَيْرِ طَبِيعِيَّةٍ وَبَيْنَ أَوَّلِ طَبَقَةٍ مِنَ الثَّقَلِ
غَيْرِ طَبِيعِيَّةٍ ، فَإِذَا هُوَ كَذَلِكَ ، فَبَيْنَ أَنْ النَّعْمَ الْمُخْتَلِفَةَ الطَّبَقَاتِ ، أَمَّا
فِي أَنْفُسِهَا^(١) فَإِنَّهَا يُمَكِّنُ أَنْ تَتَزَيَّدَ تَزِيدًا بِلَا نِهَائِيَّةٍ . وَأَمَّا بِحَسَبِ قِيَاسِهَا إِلَى سَمْعِ
الْإِنْسَانِ فَهِيَ مُتْنَاهِيَّةٌ^(٢) .

(الطَّبَقَاتُ الطَّبِيعِيَّةُ فِي الْحِدَّةِ وَالثَّقَلِ)

وَلِنَقْلِ الْآنَ فِي عَدَدِ النَّعْمِ الطَّبِيعِيَّةِ ، فَهُوَ بَيْنَ أَنْ فِي كَمَا لَاتِ الْإِقْتِرَانِ
كَمَا لَاتِ أَعْظَمَ^(٣) وَأَتَمَّ حَتَّى لَا يُوجَدَ كَمَا أَتَمَّ مِنْهُ ، وَكَمَا لَا دُونَ^(٤) ذَلِكَ
قَلِيلًا ، وَكَمَا لَا آخَرَ ظَاهِرًا أَيْضًا لِلْحِسِّ دُونَ^(٥) هَذَا الثَّانِي ، وَمَا هُوَ دُونَ

هَذَا فَهُوَ خَفِيُّ^(١) ، فَهَذِهِ الْإِتِّمَاقَاتُ الثَّلَاثَةُ ظَاهِرَةٌ جَدًّا .

وَالْمُقْتَرَنَةُ^(٢) مَتَى كَانَتْ فِي طَبَقَةٍ وَاحِدَةٍ^(٣) فَهِيَمَا يُعَدَّانِ نِعْمَةً وَاحِدَةً
عَلَى الْإِطْلَاقِ ، وَمَتَى كَانَتْ^(٤) فِي طَبَقَتَيْنِ فَإِنَّ مَا بَيْنَ مَرْتَبَةِ^(٥) الْأَحَدِ وَبَيْنَ مَرْتَبَةِ
الْأَنْقَصِ حِدَّةٍ مَسَافَةٌ^(٦) فِي الْحِدَّةِ وَالثَّقَلِ بِمَقْدَارِ زِيَادَةِ ذَلِكَ عَلَى هَذَا وَنُقْصَانِ هَذَا
عَنْ ذَلِكَ ، وَلِنُسَمِّ مَا بَيْنَهُمَا فِي الْحِدَّةِ أَوْ بَيْنَهُمَا فِي الثَّقَلِ « الْبُعْدُ^(٧) الصَّوْتِيَّ » .

وَبَيْنَ أَنْ طَرَفِي الْبُعْدِ نَعْمَتَانِ مُخْتَلِفَتَا الطَّبَقَةِ ، وَمَتَى كَانَ طَرَفَا الْبُعْدِ إِذَا اقْتَرْنَا
حَدَّثَ بِهِمَا الْكَمَالُ الْأَعْظَمُ فَإِنَّ أَثْقَلَ الطَّرَفَيْنِ يُسَمَّى بِالْعَرَبِيَّةِ « الشُّحَاجِ^(٨) » .

الأعظم» ، والأحد يُسمى «الصَّيَاح»^(١) الأعظم» ، والناسُ يَعُدُّونَهُمَا كنعمةٍ واحدةٍ ، وتَقُومُ في الأُلْحَانِ كُلُّ واحدةٍ مِنْهُمَا مَقَامَ الأُخْرَى ، فَلِنُسَمِّ كُلَّ واحدةٍ مِنْهُمَا قُوَّةً^(٢) الأُخْرَى .

فإِذَا تَأَمَّلْنَا الأُلْحَانَ فوجدناها قد أُلْفِتْ مِنْ نِعْمٍ ما مَحْدُودَةٍ^(٣) ثم أخذنا سُحُجَاتٍ^(٤) تلك النِّعْمِ وصِيَّاحَاتِهَا^(٥) العُضْمَى لم يَتَغَيَّرِ اللَّحْنُ في التَّخْيِيلِ^(٦) ، من قِبَلِ أَنَّهُ لَمَّا كَانَتْ تَأْخِيهَا تَأْخِيًا تَأْمًا تُحْيِلُ كُلُّ واحدٍ مِنْهُمَا هو الآخر ، فالأُلْحَانُ التي قُوَاهَا واحدةٌ فهي واحدةٌ بالقُوَّةِ ، والقُوَّتَانِ متى جُمِعَتَا جَمِيعًا تَخَايَلِ ذَلِكَ شِبْهَ تَكَرُّيرِ نِعْمَةٍ واحدةٍ بَعَيْنِهَا ، فذلك صارت القُوَى التي بين نِهَائَتَيْ ما هي طَبِيعِيَّةٌ^(٧) من الطَّبَقَاتِ تُعَدُّ واحدةً بأَعْيَانِهَا .

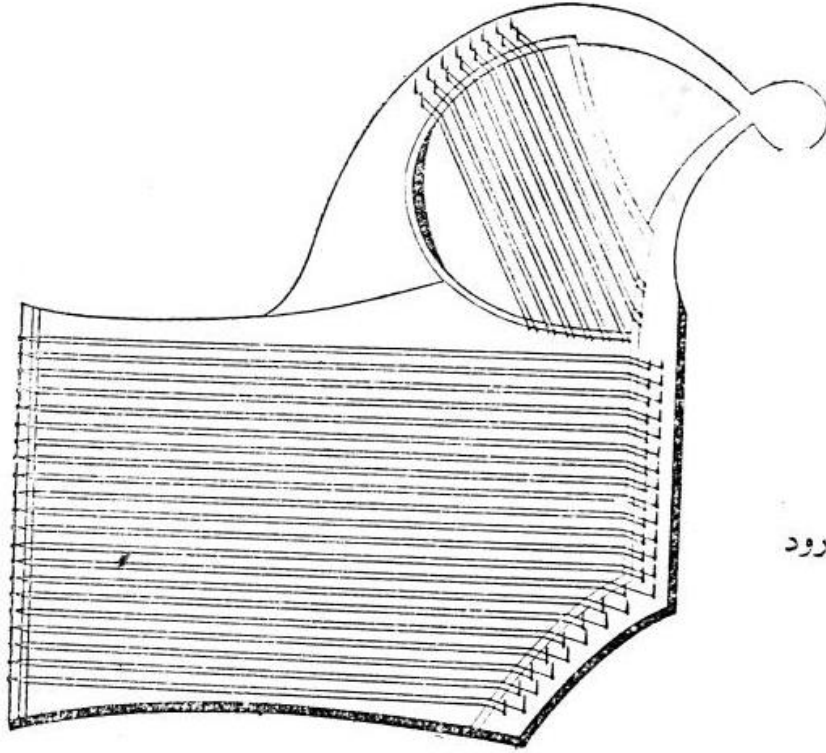
فَلِنُحْصِلِ الآنَ بَعْدَ أَثْقَلِ نِعْمَةٍ طَبِيعِيَّةٍ مِنْ أَحَدٍ نِعْمَةٍ طَبِيعِيَّةٍ بِحَسَبِ ما يُمَكِّنُنَا أَنْ نَجِدَهَا نَحْنُ في الأَجْسَامِ التي تُؤَاتِينَا لِاسْتِخْرَاجِ النِّعْمِ فِيهَا ، فَإِنَّهُ

لا يَمْنَعُ مَا يَمْنَعُ أَنْ يَكُونَ هَا هُنَا مَا هُوَ طَبِيعِيٌّ بِوَجْهِ مَا ، وَلَكِنْ لَا تَجِدُ جَسْمًا
يُؤَاتِينَا عَلَى اسْتِخْرَاجِهِ مِنْهُ ، لَا وَتَرًا وَلَا حَلْقَ إِنْسَانٍ ، وَلَنْزَمُ^(١) إِذَا أَخَذَ هَذَيْنِ
الطَّرَفَيْنِ^(٢) بِحَسَبِ مَا تُعْطِينَاهُ الْآلَاتُ الْمُسْتَخْرَجَةُ الَّتِي جُعِلَتْ نَعْمَهَا^(٣) تَابِعَةً
وَمُحَاكِئَةً لِلنَّعْمِ الطَّبِيعِيِّ الْمَسْمُوعَةِ مِنَ الْإِنْسَانِ ، وَلِنْتَفَقَدَ مِنَ الْآلَاتِ الْمَشْهُورَةِ
عِنْدَنَا أَكْثَرَهَا إِعْطَاءً لِلنَّعْمِ ، فَنَقُولُ :

إِنَّ الَّتِي وَجَدْنَاها نَحْنُ بِهَذِهِ الصِّفَةِ مِنَ الْآلَاتِ الْمَشْهُورَةِ فِي مَمْلَكَةِ الْعَرَبِ
هِيَ الْآلَةُ الَّتِي تُسَمَّى « الشَّاهُ رُودٌ^(٤) » ، وَهَذِهِ إِنَّمَا اسْتَنْبَطَتْ فِي زَمَانِنَا نَحْنُ وَلَمْ
تَكُن تُعْرَفُ فِيمَا خِلا مِنْ الزَّمَانِ ، وَأَوَّلُ مَنْ اسْتَخْرَجَهَا وَاسْتَنْبَطَهَا رَجُلٌ مِنْ أَهْلِ
صُعْدِ سَمَرْقَنْدِ^(٥) يَعْرِفُ بِخُلَيْصِ بْنِ أَحْوَصِ^(٦) ، وَاسْتَخْرَجَهَا أَوَّلَ مَا اسْتَخْرَجَهَا
بِيَلَادِ الْمَاءِ أَيْ الْجَبَلِ ، وَذَلِكَ فِي سَنَةِ ١٢٢٨ أَلْفٍ وَمِائَتَيْنِ وَثَمَانٍ وَعِشْرِينَ مِنْ سِنِي

الإسكندر^(١) ، وسنة ٣٠٦ ست وثلاث مائة من سني العرب^(٢) ، ثم حملها إلى بلاد الصغد ، وبلاد الصغد هي قريبة من أقاصي البلدان التي هي في ناحية الشمال وقريبة من أن تدخل في الإقليم السادس^(٣) ، وعرض أواخرها زائدة على خمسة وأربعين جزءاً^(٤) ومائة من الوسط إلى المشرق ، فاستعملت هناك وفيما تأخها من البلدان إلى المشرق والشمال ، وسمعتها أهلها فلم ينافروا ما فيها أحد من أهل تلك البلدان ، ثم حملها إلى أرض بابل^(٥) حيث كان بها أعظم ملوك العرب في ذلك الزمان ، ثم أدخلها مدينة بغداد وسمع بها ما فيها من النعم ثم حملت إلى بلاد مصر وما وراءها^(٦) ، وسلكت بها على بلدان الجزيرة والشام ، وسمع منها جميع الألحان الموجودة في أهل هذه البلدان المختلفة ، القديمة منها والحديثة ، فلم يكن شيء مما وجد فيها من النعم منافراً لأحد من الناس .

وهذه صورة (١) الآلة :



آلة الشاه رود

فإذا أَخَذْنَا أَثْقَلَ نِعْمَةٍ فِيهَا وَقَسْنَاها إِلَى أَحَدٍ نِعْمَةٍ فِيهَا وَجَدْنَا الْأَحَدَ صِيحَاحَ صِيحَاحِ صِيحَاحِ صِيحَاحِ (٢) أَثْقَلَ نِعْمَةٍ فِيهَا ، وهو قُوَّةُ الْأَثْقَلِ الرَّابِعَةِ (٣) ، وفيما بينهما ثلاثُ قُوَى ، وهذا أَبْعَدُ مَا أَعْطَتْنَا هذه الآلة .

وكذلك يُمكن أن تُوجَدَ هذه (١) وما فوقها في الحِدَّةِ والثَّقَلِ من العَزمِ المِختلفة .
وبَينَنا أَنَا إذا أَخَذْنَا النِّعْمَ التي بين الأثْقَلِ وبين أَقْرَبِ (٢) قُوَّةٍ إِلَيْهِ من هذه القُوَى وَحَصَلْنَاها (٣) وَكُرِّرَتْ فيما بين هذه القُوَى الأربعةِ الباقيةِ حَصَلَتْ حينئذٍ النِّعْمُ كُلُّها ، غيرَ أنَّ المُتَكَرِّرَةَ هي بأعيانِها (٤) القُوَى التي في البُعْدِ الأوَّلِ .

فالقوى التي في البعد الأول إذاً ، هي جميع النغم الطبيعية للإنسان ،
والطبيعية هي التي تأتلف الألحان الطبيعية ، والألحان الطبيعية هي هذه
الموجودة عند هذه الأمم^(١) ، والنغم التي منها تؤلف هذه الألحان هي الموجودة في هذه
الآلات المشهورة عندنا ، وأكمل الألحان الطبيعية التي ألفت وتؤلف هي التي
تؤلف عن النغم الخارجة عن العود ، ثم من^(٢) الناي ، ثم عن الرباب ، وأما سائر
الأخر فإن جملها تابعة للعود ، مثل المزامير والمعازف والطناوير الخراسانية .
وينبغي أن يعلم أن النغم التي منها تؤلف الألحان حالها حال الحروف التي
منها تؤلف الأقاويل ولا سيما^(٣) الموزونة ، فإنه ، كما أن الحروف محصورة في عدد
كذلك النغم محصورة في عدد ، وبعد ذلك ، فإن الحروف جملة لها وضع وترتيب

عند أهل كلِّ لسانٍ صارت بهما الحروفُ باجتماعِهما في هذه الجملةِ على الترتيبِ
المحدودِ مُعدَّةً لأنَّ يأخذَ الآخذُ منها ما شاءَ فيركَّبُ منها أيَّ قولٍ ما قصدَ ،
كذلك النغمُ فإنها محصورةٌ في عددٍ ولها جملةٌ^(١) تجتمعُ فيها مُرتبةً ترتيباً محدوداً
وتكون به مُعدَّةً لأنَّ يأخذَ الإنسانُ منها ما شاءَ فيركَّبُ منها أيَّ لحنٍ ما شاءَ .

غير أنَّ انحصارَ الحروفِ في عددٍ واجتماعِهما في الجملةِ بالترتيبِ المحدودِ لها هو
باطِّطالِحٌ^(٢) ، وانحصارُ النغمِ في عددٍ واجتماعِهما في الجملةِ بالترتيبِ المحدودِ لها هو
طبيعيٌّ للإنسانِ لا يجوزُ^(٣) غيره ، ولُنسَمُ النغمِ المُجمِعةَ على ترتيبِ محدودٍ تصيرُ
به مُعدَّةً لأنَّ يؤخذَ منها ما يُريدُه الإنسانُ للحنِ لحنٍ ، « الجماعةُ^(٤) التي تُحيطُ
بالقوى^(٥) » ، فقد ظَهَرَت للنغمِ حالٌ أُخرى ، منها طبيعيٌّ ومنها غيرُ طبيعيٍّ ، وذلك
وَضَعُ جملةِ النغمِ المُعدَّةِ لأنَّ يؤخذَ منها ما شاءَ الأَنسانُ ، فلنُسَمُ ذلك « كمالِ
الوَضَعِ » أو « لا كماله » ، فالجماعةُ^(٦) التامةُ هي التي تُحيطُ بالقوى الطَّبيعيَّةِ كلِّها .

(إحصاء النغم الطبيعية في آلة العود)

ولنقصِدُ إلى الآلات التي تُعطينا النغم الطبيعيَّة وإلى ما هو منها أكثرُ إعطاءً

للنغمِ وأكملُ ، وتلك هي العود .

وَبَيْنَ ، أَنَّا إِذَا أَخَذْنَا قُوَى بَيْنَهَا أَبْعَادٌ مُحْدُوْدَةٌ ، فَقَدْ يُمَكِّنُ أَنْ نَأْخُذَ أَيْضاً

فِيما بَيْنَ الْأَبْعَادِ الَّتِي لَهَا ، قُوَى^(١) أُخْرَى ، غَيْرَ أَنَّهُ مِمَّا كَانَ قَصْدُنَا^(٢) أَنْ نَأْخُذَ مِنْهَا

الْقُوَى الْمُتَجَانِسَةَ^(٣) الَّتِي مِنْهَا تُؤَلَّفُ الْأَلْحَانُ الطَّبِيعِيَّةُ فَقَطْ ، لَمْ نَحْتَجِ إِلَى أَنْ نَأْخُذَ

الْقُوَى الَّتِي يُمَكِّنُ أَنْ تَخْرُجَ فِيما بَيْنَ تِلْكَ الْأَبْعَادِ ، لِأَنَّ تِلْكَ الْأَبْعَادَ الْأَوَّلَ هِيَ

أَبْعَادٌ طَّبِيعِيَّةٌ وَالْأَبْعَادُ الَّتِي تَحْدُثُ فِيما بَيْنَهَا إِذَا أُخِذَتْ^(٤) حَدَثَتْ فِيما بَيْنَ النِّغْمِ

أَبْعَادٌ مُتَقَارِبَةٌ غَيْرُ طَّبِيعِيَّةٍ^(٥) .

فَقَدْ يَظْهَرُ أَنَّ فِي أَبْعَادِ ما بَيْنَ نِغْمِ الْجَمَاعَةِ طَّبِيعِيًّا وَغَيْرَ طَّبِيعِيٍّ ، وَالْمَعْهُودَةُ^(٦)

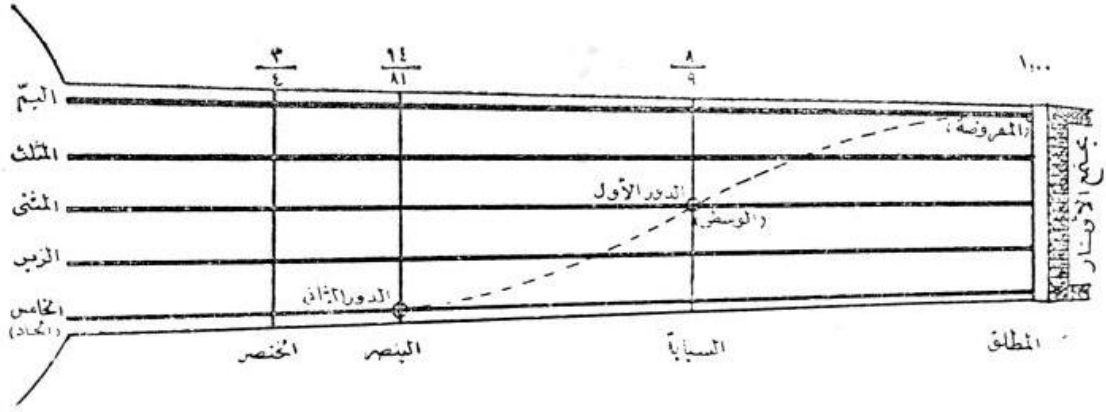
مِنَ الْأَبْعَادِ فِي هَذِهِ الْآلَاتِ عَلَى الْأَكْثَرِ هِيَ الَّتِي يَنْبَغِي أَنْ تُعَدَّ أَبْعَاداً طَّبِيعِيَّةً

أَكْثَرَ ، وَأَمَّا الَّتِي تُعْهَدُ فِيهَا أحياناً أَوْ فِي أَقَلِّ الْأَمْرِ فَقَدْ يَنْبَغِي أَنْ نَعُدَّهَا

طَّبِيعِيَّةً أَيْضاً بوجهِ ما ، لِأَنَّ كَثِيراً مِمَّا لَيْسَ هُوَ طَّبِيعِيًّا وَحْدَهُ إِذَا خُلِطَ بِغَيْرِهِ صارَ

طَّبِيعِيًّا ، فَلِنَأْخُذَ جَمِيعَ ما يُسْتَعْمَلُ وَلَوْ اسْتَعْمَالاً يَسِيراً فِي الْأَلْحَانِ الَّتِي تُؤَلَّفُ فِي هَذِهِ

الآلة ، فإنَّ النَّايَ^(١) والرَّبابَ ليس يُبلِغُ فيهما أكثرَ ذلكَ تمامَ عددِ القُوَى .
فلنُسوِّ العودَ على ما جرت به العادةُ في تَسْوِيَّتِهِ^(٢) :



ولنجعلْ أَثْقَلَ نعمةٍ فيه مُطابقَ البتم^(١) ، فنَجِدُ صِياحَها^(٢) نعمةَ سَبَابَةِ^(٣)
المثنى ، فَبَيِّنُ أَنَّ هذه الآلةَ لم يُقتصرْ فيها على جماعةٍ^(٤) واحدةٍ ، بل تُخَطِّيَ فيها
إلى التي تُحيطُ بقُوَى^(٥) الجماعةِ الأولى .

وإذا طَلَبْنَا بعد ذلكَ صِياحَ سَبَابَةِ المثنى لم نَجِدْهُ في دَسَاتِينِ العودِ ، ولِنَكْمِلْ
فيها تمامَ الدَّوْرِ الثاني من أدوارِ القُوَى ، ونَشُدُّ لذلكَ وتراً خامساً^(٦) ،

فنجِدُ تَمَامَ الدَّوْرِ الثَّانِي^(١) فِي بِنَصْرِ الخَامِسِ فَيَحْصُلُ دَوْرَانِ .
وَبَيِّنُ أَنَّ النِّعْمَ الَّتِي فِي الدَّوْرِ الثَّانِي يَجِبُ أَنْ تَكُونَ قُوَى النِّعْمِ الَّتِي
فِي الدَّوْرِ الْأَوَّلِ ، وَالنِّعْمَ الَّتِي فِي الدَّوْرِ الْأَوَّلِ قُوَى النِّعْمِ الَّتِي فِي الدَّوْرِ الثَّانِي ،
وَمَتَى عَرَضَ فِي أَحَدِ الدَّوْرَيْنِ المَعْمُودَيْنِ^(٢) بَيْنَهُمَا فِي بَعْضِ الْآلَاتِ ، أَنْ وَجِدَتْ
فِيهِ نِعْمَةٌ ثُمَّ لَمْ تُوجَدْ قُوَّتُهَا فِي الدَّوْرِ الْآخِرِ^(٣) عُلِمَ أَنَّ ذَلِكَ الدَّوْرَ نَاقِصُ القُوَى ،
وَأَنَّهُ أُجْتزِيءُ بِأَحَدَاهُمَا^(٤) عَنِ الْآخِرِ ، فَيَنْبَغِي أَنْ نَأْخُذَ قُوَّتَهَا لَيْسَاوِي الدَّوْرَانِ
جَمِيعًا فِي عَدَدِ القُوَى ، وَتَكُونُ وَاحِدَةً وَاحِدَةً مِنْ الَّتِي فِي أَحَدِ الدَّوْرَيْنِ قُوَّةً
لِوَاحِدَةٍ وَاحِدَةٍ مِنْ الَّتِي فِي الدَّوْرِ الْآخِرِ .

فَإِذَا فَعَلْنَا ذَلِكَ ، وَجَدْنَا مَا بَيْنَ كُلِّ نِعْمَةٍ فِي الدَّوْرِ الْأَوَّلِ إِلَى الَّتِي هِيَ^(٥)
قُوَّتُهَا فِي الدَّوْرِ الثَّانِي ، مِنْ عَدَدِ النِّعْمِ مِثْلَ مَا فِي كُلِّ وَاحِدٍ مِنَ الدَّوْرَيْنِ ، وَلِنُسَمِّ

ما بين كلِّ نعمةٍ في أحدِ الدَّورَيْنِ إلى التي هي ^(١) قوتُّها في الدَّورِ الثَّانِي ، « نوع ^(٢) الجماعة » ، فيصير عددُ أنواعِ الدَّورِ الأوَّلِ على عَدَدِ قُواه ^(٣) ، وَبَيْنَهُ أَيْضاً أَنَّ الأنواعَ مُتساويةٌ ^(٤) في عَدَدِ ما تُحيطُ به من النِّعم .

وَلنُحْصِ عَدَدَ نِعَمِ الدَّورَيْنِ ^(٥) المَوْضُوعَيْنِ فِي العُودِ ، فَنَجِدُ النِّعْمَ الَّتِي فِي الدَّورِ الأوَّلِ أَنْقَصَ مِنْ عَدِدِهَا فِي الدَّورِ الثَّانِي بِنِعْمَةٍ وَاحِدَةٍ ، فَبَيَّنَّا أَنَّ النِّعْمَةَ الزَّائِدَةَ فِي الدَّورِ الثَّانِي يَنْبَغِي أَنْ تَظْهَرَ قُوتُّهَا فِي الدَّورِ الأوَّلِ .

فَإِذَا قَايَسْنَا بَيْنَ نِعَمِ الدَّورِ الأوَّلِ وَبَيْنَ نِعَمِ الدَّورِ الثَّانِي ، وَجَدْنَا نِعْمَةَ سَبَابَةِ الْمَثْنِيِّ قُوَّةً ^(٦) مُطْلَقِ البَمِّ ، وَإِذَا أُحْدَرْنَا ^(٧) مِنْ مُطْلَقِ البَمِّ إِلَى سَبَابَتِهِ ، وَجَدْنَا قُوَّتَهُ فِي الدَّورِ ^(٨) الثَّانِي بِنَصَرِ الْمَثْنِيِّ ، فَإِذَا بُعِدَ مَا بَيْنَ مُطْلَقِ البَمِّ وَسَبَابَتِهِ مُسَاوٍ لِبُعْدِ مَا بَيْنَ سَبَابَةِ الْمَثْنِيِّ وَبِنَصَرِهِ .

وَلنَسْكُتُفِ مِنَ الوُسْطِيَّاتِ ^(١) الثَّلَاثِ المُسْتَعْمَلَةِ بِإِحْدَاهُنَّ ، وَلتَكُنْ تِلْكَ وَوُسْطَى زَلْزَلٍ ^(٢) ، فَإِذَا أُحْدَرْنَا إِلَى وَوُسْطَى زَلْزَلٍ فِي البَمِّ ، لَمْ نَجِدْ لَهَا قُوَّةً فِي الدَّورِ

الثانى ، ولا لبِنَصَرَ البَمِّ ، ولناخذُ لهما قُوَى فى الدَّورِ الثَّانِى ، فنَجِدُ قُوَّةَ بِنَصَرَ البَمِّ فوق^(١) سَبَّابَةِ الزَّيْرِ إِلَى جَانِبِ الْأَنْفِ^(٢) قَلِيلًا ، وَقُوَّةَ وَسَطَى البَمِّ فوق ذلك^(٣) إلى جانبِ أَنْفِ الْعُودِ فى الزَّيْرِ .

وقُوَّةُ خِنَصَرَ^(٤) البَمِّ وَمُطَلَقِ الْمِثْلَثِ سَبَّابَةُ الزَّيْرِ ، وَقُوَّةُ سَبَّابَةِ الْمِثْلَثِ فى بِنَصَرَ^(٥) الزَّيْرِ ، وَأَمَّا وَسَطَى الْمِثْلَثِ وَبِنَصَرُهُ ، فَلَسْنَا نَجِدُ لهما قُوَى ظَاهِرَةً عَلَى شَيْءٍ مِنَ الدَّسَاتِينِ فى الدَّورِ الثَّانِى ، وَإِذَا أُسْتَخْرِجْنَا هُمَا وَجَدْنَا ، أَمَّا قُوَّةُ بِنَصَرَ الْمِثْلَثِ فَفَوْقَ سَبَّابَةِ الْخَامِسِ ، وَأَمَّا قُوَّةُ وَسَطَاهُ^(٦) فَفَوْقَ ذَلِكَ^(٧) مِنَ الْخَامِسِ . وَنَجِدُ قُوَّةَ مُطَلَقِ الْمِثْنَى سَبَّابَةَ^(٨) الْخَامِسِ ، وَقُوَّةَ سَبَّابَةِ الْمِثْنَى بِنَصَرَ

الخامس^(١)، فيحصلُ في الدَّورِ الثاني قُوَى جميع النغم التي في الدَّورِ الأوَّل :

	المطلق درا	السبابة $\frac{8}{9}$	وسط زلزل $\frac{22}{27}$	البصر $\frac{74}{81}$	المخنصر $\frac{3}{4}$
وتر البيم	١	٢	٤	٣	٥
وتر الثلث	٥	٦	٨	٧	٩
وتر المثني	٩	الدور الأوَّل ١		٢	
وتر الزير	٤	٥	٦	٧	
الخامس (الحاد)	٨	٩	الدور الثاني ١		
	$\frac{204}{2187}$	$\frac{74}{729}$			

وإذا أحصينا النغم التي حصلت في الدَّورِ الثاني ، وَجَدْنَا فيها نغماً ليست قواها في الدَّورِ الأوَّل ، وتلك هي وَسَطِيَّاتُ^(٢) المثني والزير والخامس وخنصر^(٣) المثني والزير ، فإذا أَخَذْنَا قُوَى هذه في الدَّورِ الأوَّلِ وَقَعَتْ قُوَّةُ وَسَطَىِ الخامسِ فوق سبابة المثني^(٤) قليلاً ، وقوَّةُ وَسَطَىِ الزيرِ فوق سبابة المثلث ، وقوَّةُ وَسَطَىِ المثني فوق سبابة البيم .

وَخِنْصَرُ الْمَثْنَى تَقَعُ قَوَّسُهَا أَسْفَلَ^(١) مِنْ سَبَابَةِ الْبِمِّ ، وَخِنْصَرُ الزَّيْرِ تَقَعُ قَوَّسُهَا أَسْفَلَ مِنْ سَبَابَةِ الْمِثْلَثِ .

وَإِذَا شَدَدْنَا دِسْتَانَ^(٢) هَاتَيْنِ الْقَوَّتَيْنِ حَدَثَ فِي الْمَثْنَى وَالزَّيْرِ وَالْخَامِسِ ثَلَاثُ نَعْمٍ تَقَعُ قَوَّاسُهَا أَسْفَلَ مِنْ^(٣) الْأَنْفِ فِي الْبِمِّ وَالْمِثْلَثِ وَالْمَثْنَى .
وَإِذَا شَدَدْنَا دِسْتَانًا عَلَيَّ^(٤) أَمَكِنَةَ هَذِهِ الْقَوِي حَدَثَ بِجِيَاهِهَا فِي الزَّيْرِ وَالْخَامِسِ نَعْمَتَانِ ، تَقَعُ قَوَّاسُهَا مِنْ الدَّوْرِ الْأَوَّلِ نَعْمَتًا دِسْتَانِ وَسَطَى الْفُرْسِ فِي الْبِمِّ وَالْمِثْلَثِ .

وَإِذَا شَدَدْنَا دِسْتَانًا أَعْلَى مَا يَلِي^(٥) هَاتَيْنِ الْقَوَّتَيْنِ حَدَثَ بِجِيَاهِهَا ثَلَاثُ

نعم في الدور الثاني في المثنى والزير والخامس ، فنجد قوى هذه الثلاث من الدور الأول على قريب من مُنتصف^(١) ما بين الأنف والسبابة في المثنى والمثلث والهم .
وليس تبقَى في العود نعم يُحتاج إلى استخراجها بعد هذه ، فيحصل في كل دور اثنين وعشرون نعمة ، وهذه هي جميع النعم التي تستعمل في العود ، وبعضها يُستعمل أكثر وبعضها يُستعمل أقل .

	المختصر	البنصر		مجنبا لوسطى وسطى		النسبة	مجنبات السبابة			المطلق
	٣ ٤	٦٤ ٨١	٦٥٦١ ٨١٩٢	٢٢ ٢٧	٢٧ ٣٢	٩ ٩	١١ ١٢	١٧ ١٨	٢٤٣ ٢٥٦	١٠
وترالهم	٥	٧	٨	٤	٧	٦	١٢	٧	٥	١
وترالثنته	٩	٧	١١	٨	١٥	٦	١١	١١	١١	٥
وترالثنتين	١٣	٢	١٢	٣٠	١٥	١	١٧	٧	٧	٥
وترالزير	١٤	٦	١١	٢١	٢٦			٣	١٤	١٣
الخامس (الحاد)			الدور الثاني ١	١٠	٢٢	١٧	٩	٧	١٩	١٤
				٦٨ ٨١				٢٠٤٨ ٢١٨٧		٧٠٤ ٧٢٩
								(مجنبات السبابة)		

(القوى المُتجانسة في أصول الألمان)

فلنأخذ من هذه ما تُستعمل أكثر فإنها هي الطبيعية على الإطلاق ، ومن

هذه القوى التي تُستعمل على الأكثر :

فإن البنصر والوسطى لا تجتمعان^(٢) في أصل لحن واحد ، ولا قوى

البناصر وقوى الوسطيات .

والمطلقات والخصائر^(١) وقواها في كلِّ دورٍ، فإنَّها تجتمعُ مع كلِّ^(٢) واحدةٍ
من سائرِ نغمِ الدَّورِ في أصلِ لحنٍ واحدٍ .

والسبابةُ تجتمعُ مع الوُسطَى وتُتجمعُ أيضاً مع البِنصرِ في أصولِ الألحانِ ،
وكذلك قواها مع قوَى هاتينِ^(٣) .

فالبِنصرُ والوسطياتُ غيرُ مُتجانِسَةٍ ، والمطلقاتُ والخصائرُ والسباباتُ في كلِّ دورٍ
مُجانِساتٌ للوسطَى وكذلك هي مُجانِساتٌ للبِنصرِ ، فحيثُ اجتمعتُ البِنصرُ ومُجانِساتُها
لم يُعاونِها في تكميلِ ذلكِ اللحنِ غيرُها ، وحيثُ تجتمعُ الوسطَى ومُجانِساتُها لم
يُعاونِها غيرُها ، وإذا أُفردتِ^(٤) البِنصرُ ومُجانِساتُها والوسطياتُ ومُجانِساتُها ،
حصَل من المُتجانِسِينَ في الدَّورينِ جميعاً أربعَ عشرةَ نغمةً وسَبْعَ قوَى في كلِّ دورٍ .

ووسطى الفرس^(١) لا تُجانسُ لا البنصرَ ولا وُسطى زلزَلٍ ، وتُجانسُ
السبابةَ والمطلقَ والخنصرَ ، فإذا أُخِذتُ مُجانساتُ هذه الوسطى حَصَتِ المتجانسةُ
في كلِّ دَوْرٍ سَبْعَ قُوَى .

فهذه هي المتجانساتُ التي منها تُؤلَّفُ الألحانُ عند الأئمَّةِ الذين ذكروناهم ،
فَتَحْصُلُ ها هُنَا ثَلَاثُ مُتْجَانِسَاتٍ^(٢) في كلِّ واحدٍ مِنَ الدَّوْرَيْنِ .
أَوْهَا^(٣) :

مُطَلَقُ البَمِّ وَسَبَابَتُهُ وَبِنَصْرُهُ وَخِنَصْرُهُ ، وَسَبَابَةُ المِثْلَثِ وَبِنَصْرُهُ وَخِنَصْرُهُ :

	الخنصر	البنصر	السبابة	المطلق
	$\frac{3}{4}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{8}{9}$	را
البم				
المثلث		$(\frac{243}{207})$	$(\frac{8}{9})$	$(\frac{8}{9})$

والثاني^(١) :

مُطَلَقُ البَمِّ وَسَبَابَتُهُ وَوُسطى زلزَلٍ فِيهِ وَخِنَصْرُهُ وَسَبَابَةُ المِثْلَثِ وَوُسطى

زلزَلٍ فِيهِ وَخِنَصْرُهُ .

	الخنصر	الوسطى	السبابة	المطلق
	$\frac{3}{4}$	$\frac{22}{27}$	$\frac{8}{9}$	را
البم				
المثلث		$(\frac{81}{88})$	$(\frac{11}{12})$	$(\frac{8}{9})$

والثالث^(١) :

مُطَلَقُ البَمِّ وَسَبَابَتُهُ وَوَسْطَى الفُرْسِ فِيهِ وَخِنَصْرُهُ وَسَبَابَةُ المِثْلَثِ وَوَسْطَى
 الفُرْسِ فِيهِ وَخِنَصْرُهُ .

	المُخْنَص	وَسْطَى الفُرْسِ	السَّبَابَةُ	المُطَلَق
	$\frac{3}{4}$	$\frac{71}{81}$	$\frac{1}{9}$	١,٠٠
البَمِّ				
المِثْلَثِ		$\left(\frac{243}{272}\right)$	$\left(\frac{12}{18}\right)$	$\left(\frac{1}{9}\right)$

فهذه المتجانساتُ الثلاثُ ، هي المتجانساتُ الطبيعيَّةُ التي منها تُؤلفُ الأَلْحَانُ ، وقد يُمكنُ أن تُجمَعُ من هذه مُتجانساتٍ أُخرى ، غيرَ أنَّ الأَلْحَانَ التي تُؤلفُ منها هي أَلْحَانٌ فيها ضَعْفٌ وبعْدٌ عن الملاءمة .

فقد حَصَلَ أَنَّ المُتجانساتِ في كلِّ دَوْرٍ سَبْعُ قُوَى ، وقد تَبَيَّنَ ذلكَ ممَّا قاله غيرُنا مِمَّنْ رامَ إحصاءَ القُوَى الطَّبيعيَّةِ مِنَ النِّعَمِ ، من مَهْرَةٍ مَن زَاوَلَ^(١) أَعْمَالَ هذه الصَّنَاعَةِ وَاِرْتِاضَ سَمْعِهِ في الأَلْحَانِ مِنْ غَيْرِ أَهْلِ^(٢) التَّعَالِيمِ ، مِمَّنْ لَمْ يُعْطِ فِيهَا حَاكاهُ سَبَباً أَصْلاً وَأَثْبَتَ مَا وَجَدَهُ بِحِسِّهِ في كِتَابٍ ، فَإِنَّ الَّذِي قَالَهُ كُلُّ وَاحِدٍ مِنْهُمْ صَحِيحٌ ، وَإِنَّمَا عَدَّدَ^(٣) هَؤُلَاءِ القُوَى المُتتاليَّةَ^(٤) بَيْنَ الطَّرْفَيْنِ لَيْسَ القُوَى المُتجانسةَ .

وَنَحْنُ ، فَقَدْ يُمكنُنا أَنْ نُبَيِّنَ مِنْ نَفْسِ مَا قَالُوهُ أَنَّ القُوَى المُتجانسةَ سَبْعٌ لا أَقْلَ ولا أَكْثَرَ ، وَأَمَّا القُوَى^(٥) على الإِطْلَاقِ فَإِنَّهَا غَيْرُ مَحْدُودَةٍ^(٦) في هذه المَرْتَبَةِ مِنْ هذه الصَّنَاعَةِ ، فَالذِّكْرُ لِمَا كَانَ قَصْدُ جُلِّ مَن عَرَفْنَاهُمْ إِلَى تَعْدِيدِ^(٧)

النَّعْمَ لَا إِلَى تَحْصِيلِ الْقُوَى الْمُتَجَانِسَةِ ، بَلْ بَعْضُهُمْ قَصَدَ الْقُوَى عَلَى الْإِطْلَاقِ
وَبَعْضُهُمْ لَمْ يَقْصِدِ الْقُوَى بَلْ أَمَّا قَصَدَ^(١) إِلَى تَحْصِيلِ عَدَدِ النَّعْمِ كَيْفَ كَانَتْ^(٢) ،
قُوَى أَوْ لَمْ تَكُنْ ، وَقَعَتْ لَهُمْ ظُنُونٌ مُخْتَلِفَةٌ فِي عَدْدِهَا .

وَالَّذِينَ أَثْبَتُوا عَدَدَ الْقُوَى وَالنَّعْمِ فِي كِتَابٍ أَوْ رَأَوْا إِحْصَاءَهَا ، مِنْهُمْ^(٣)
قَدَمَاءُ أَهْلِ التَّعَالِيمِ مِنَ الْيُونَانِيِّينَ ، وَمِنْهُمْ الْحَدَّثُ الَّذِينَ زَمَانُهُمْ قَرِيبٌ مِنْ زَمَانِنَا
مَنْ جَرَى^(٤) فِي مَمْلَكَةِ الْعَرَبِ ، فَبَعْضُهُمْ هُوَ لَأَرْوَاهُ^(٥) الْإِقْتِفَاءُ بِقَدَمَاءِ
الْيُونَانِيِّينَ ، وَبَعْضُهُمْ لَمْ يَقْصِدُوا أَنْ يَنْحُوا نَحْوَ أَهْلِ التَّعَالِيمِ وَلَكِنْ كَانُوا مُرْتَضِي
السَّمْعِ بِالْأَلْحَانِ ، وَأَكْثَرُهُمْ كَانُوا مِنْ مَهْرَةِ الْمَزَاوِلِينَ أَعْمَالَ هَذِهِ الصَّنَاعَةِ وَأَثْبَتُوا
مَا وَجَدُوهُ^(٦) بِفِطْرِهِمْ أَوْ كَمَا صَحَّ عِنْدَهُمْ مِنْهَا ، مِمَّا اضْطَرَّتْهُمْ إِلَى اسْتِخْرَاجِهِ تِلْكَ
الْغَايَاتُ الثَّلَاثُ الَّتِي ذَكَرْنَا فِيهَا سَلَفٌ .

فهؤلاء^(١) ، فيما قالوه وأثبتوه ، أشدُّ اقتفاءً للحقِّ مِنَّ يَنحُوا من أهلِ زماننا
 نحو ما قاله من تقدّم من أهلِ التّعاليمِ ، وأمّا ما يقوله الحدّثُ مِنَّ يَنحُوا نحو
 القدماءِ في ذلك ، فأولئك لا لهم أرتياضُ هؤلاءِ في المحسوسِ منها ولا علمُ القدماءِ ،
 فهم إذا عدّدوا شيئاً من هذه وأثبتوه في كتابٍ ، فقد يظهرُ أنّهم يُثبتون ما لا
 يعرفون سببه ولا الأمرَ الذي يُوجبُ أن ما كتبوه^(٢) كما أثبتوه سوى حُسنِ
 ظنِّهم مِن سلفِ من القدماءِ ، وقد بيّنا ما قاله كلُّ واحدٍ منهم في كتابنا^(٣)
 الذي لخصنا فيه آراءَ غيرنا مِنَّ وجدنا له شيئاً في هذه الصّناعةِ مُثبتاً في كتابٍ ،
 وبيّنا فيه مقدارَ ما بلغه كلُّ واحدٍ منهم وما قصرَ عنه ممّا هو في هذا العلمِ .
 وقد تبينَ أيضاً ، أنّ عددَ القويّ هو الذي ذكرناه ، في الآلاتِ التي تُستعملُ
 فيها الأوتارُ مُطلقةً^(٤) ، فإنّها إذا سوّيتْ على البِنَصْرِ^(٥) لم تُسوَّ معها الوُسطى ،
 وإذا سوّيتْ على الوُسطياتِ^(١) لم تُسوَّ معها البناصِرُ ، فتحصلُ القويّ فيها

سَبْعًا^(١) لا مَحَالَةَ ، وَأَمَّا عَدْدُ النَّعْمِ عَلَى الْإِطْلَاقِ ، فَإِنَّا سَنُبَيِّنُ فِيمَا بَعْدُ كَيْفَ السَّبِيلُ إِلَى اسْتِخْرَاجِهَا وَكَمْ عَدَدُهَا .

وَلَمَّا كَانَ الْبُعْدُ الَّذِي بَيْنَ هَذَيْنِ^(٢) الْطَرَفَيْنِ يُحِيطُ بِالْقُوَى كُلِّهَا^(٣) ، وَالْقُوَى كُلُّهَا هِيَ جَمِيعُ النَّعْمِ الطَّبِيعِيَّةِ لِلْإِنْسَانِ ، فَهَذَا الْبُعْدُ هُوَ الْبُعْدُ الْمُحِيطُ بِالنَّعْمِ كُلِّهَا ، فَلْنُسَمِّ ذَٰلِكَ ، « الْبُعْدُ ذَا الْكُلِّ »^(٤) ، وَالْقُدْمَاءُ يُسَمُّونَهُ « الْبُعْدُ الَّذِي بِالْكُلِّ » .

وَإِذَا فَصَلْنَا مِنْ بَعْدِهَا بَيْنَ هَاتَيْنِ النَّعْمَتَيْنِ^(٥) الْبُعْدَ الْمُتَّفَقَ الثَّانِي^(٦) ،

وَجَدْنَا الْبَاقِيَّ إِلَى تَمَامِ الطَّرْفِ الثَّانِي الْبُعْدَ ذَا الْإِتْفَاقِ الثَّلَاثِ^(١) فَيَحْصُلُ فِي الْإِتْفَاقِ الثَّانِي خَمْسُ نَعْمٍ مِنَ الثَّمَانِيَّةِ^(٢) ، وَالْخَامِسَةُ تَصِيرُ مُشْتَرَكَةً^(٣) بَيْنَ الْإِتْفَاقِ الثَّانِي وَالْإِتْفَاقِ الثَّلَاثِ ، وَيَحْصُلُ فِي بُعْدِ الْإِتْفَاقِ الثَّلَاثِ أَرْبَعُ نَعْمٍ مِنَ الثَّمَانِيَّةِ ، فَلْيُسَمِّ ، بِسَبَبِ ذَٰلِكَ ، بُعْدُ الْإِتْفَاقِ الثَّانِي ، « الْبُعْدُ ذَا الْقُوَى الْخَمْسِ » ،

والإتفاق الثالثُ « ذا القُوَى الأربعِ » ، وقد كان القدماءُ يُسَمُّونَهُما ، « البُعدَ الذى بالخمسةِ » ، و « البُعدَ الذى بالأربعةِ » (١) .

* * *

(النظرُ المَجْمَلُ بالحسِّ فى مقادير الأبعاد)

ولننقلِ الآنَ فى مقاديرِ هذه الأبعادِ ، ونجعلُ نظرنا فى ذلكَ نظراً مُجْمَلاً (٢)
بمقدار ما يُوجِبُهُ الإحساسُ المَجْمَلُ غيرُ المُستَقْصَى الذى لم يَمْتَحَنْ بشيءٍ سِوَى أَنْ
أَحْسَّ أَوَّلَ (٣) إِحْسَاسٍ فَقَطْ ، على أن تأخذَ الأبعادُ زياداتِ الأحدِّ على الأُنْقَصِ
حِدَّةً ، والأثقلِ على الأُنْقَصِ ثِقَلًا .

ولمّا كانت المقاديرُ كلها إذا عُدَّتْ فَإِنَّمَا تُعَدُّ بِأَقَلِّ المقاديرِ ^(١) المُشترَكةِ
التي تُعَدُّها ، فلنَنفِصْ عن المقدارِ المُشترَكِ لهذه الأبعادِ ^(٢) الثلاثة ، أيُّ بُعدٍ هو ؟ :
فإذا فَصَلْنَا بُعْدَ ذِي الخَمْسَةِ من بُعدِ ذِي الكُلِّ بَقِيَ الباقِي البُعدُ ذو الأربعة ،
وهو أَقَلُّ من ذِي الخَمْسَةِ .

وإذا فَصَلْنَا ذا الأربعةِ من ذِي الخَمْسَةِ بِبَقِي الباقِي فَضْلُ ^(٣) ذِي الخَمْسَةِ على
ذِي الأربعةِ .

ولمّا كان مجموعُ ذِي الخَمْسَةِ ^(٤) وذِي الأربعةِ هو ذا الكُلِّ ، كان ضِعْفُ
ذِي الأربعةِ متى زِيدَ عليه ^(٥) هذا البُعدُ حَصَلَ ذو الكُلِّ بِحَسَبِ ما تَقَدَّمَ ، فيلزمُ
إِذَا أن يكون ضِعْفُ ذِي الأربعةِ يُحِيطُ بالقُوَى السَّبْعِ كُلِّها ، فإذا زِيدَ عليها هذا
البُعدُ عَادَتِ ^(٦) القُوَّةُ الأولى بَعَيْنِها ، فلنَسَمِّ إِذَا فَضَلَ ذِي الخَمْسَةِ على ذِي الأربعةِ

« بُعْدَ الْعَوْدَةِ » ، وقد كان القدماء يُسمّونه ^(١) « المَدَّة » ، و « البُعْدَ الطَّيْنِيَّ » .
 فإذا ، الذي يُفصّل ^(٢) ذا الأربعة ، من الأبعاد التي أطرافها مُتجانسةٌ ثلاثةٌ ،
 فإذا ضاعفنا ذا الأربعة المَفصُولَ بثلاثةِ أبعادٍ مُتجانسةِ النِّعم ، وزيد ^(٣) عليها العَوْدَةَ
 حَصَلَ ذُو الكُلِّ ، فإذا ، أصغرُ الأبعادِ ^(٤) التي تُحيط بأقلِّ أبعادِ النِّعمِ المُتجانسةِ
 هو ذُو الأربعةِ .

وَمَفصُولُ ذِي الأربعةِ بثلاثةِ أبعادٍ كان القدماء يُسمّونها « الأجناسَ » ^(٥)
 وقد تَبَيَّنَ أَنَّ عَدَدَ أبعادِ الأجناسِ ثلاثةٌ ^(٦) لا أكثرُ ولا أقلَّ ، وأما عَدَدُ
 أصنافِ الأجناسِ فهو على عَدَدِ أصنافِ القُوَى ^(٧) المُتجانسةِ ، وقد أحصينا ما ظهر
 منها في هذه الآلة ^(٨) .

فإذا فَصَلْنَا بُعْدَ العَوْدَةِ مِنْ ذِي الأربعةِ ، مَرَّتَيْنِ ^(١) ، حَصَلَ فَضْلُ
 ذِي الأربعةِ على ضِعْفِ العَوْدَةِ ، فَلنُسَمِّ ذلكَ البُعْدَ « الفضلة » ^(٢) ، وَلنَنظُرُ ،
 كم مقدارُ الفضلةِ مِنَ العَوْدَةِ ؟ ^(٣) ، وَلنَسْأَلُ في هذا حينئذٍ ، هذا المسأَلُ المُجْمَلُ
 غيرَ المُستَقصَى الذي يُستَعْمَلُ فيه تساهُلٌ ومُسامحاتٌ كثيرةٌ .

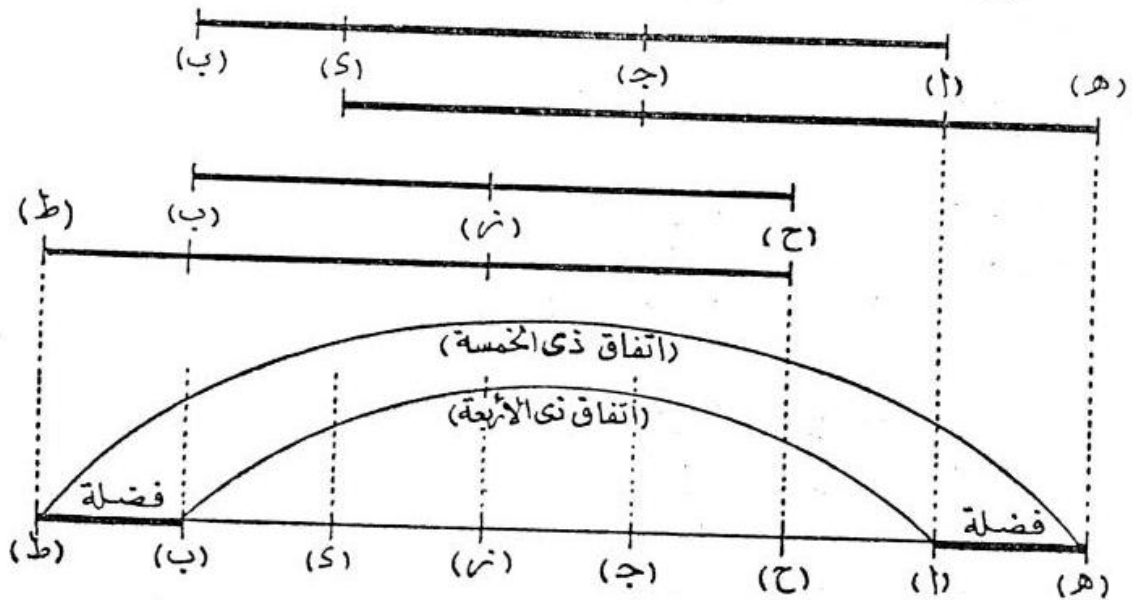
فَيَرى بعضُ الناسِ ، إذا نَظَرَ هذا النَظَرَ ^(٤) ، أَنَّ الفضلةَ نصفُ بُعْدِ العَوْدَةِ ،
 وَنستَعْمِلُ في بَيانِهِ هذه الأشياءَ ، وهو :

إِنَّا نَضَعُ بَعْدَ^(١) ذِي الأربعةِ (أ-ب) ، وَنَفْصِلُ مِنْهُ بِالْحَسِّ^(٢) بَعْدَ العَوْدَةِ
 وَلِيَكُنْ ذَلِكَ (أ. ج) ، وَمِنَ الباقِي أَيْضاً بَعْدَ العَوْدَةِ وَلِيَكُنْ ذَلِكَ (ج. د) ،
 فَيَبْقَى (د. ب) الفَضْلَةُ .

وَلِنَأْخُذَ مِنْ (د) إِلَى جَانِبِ (أ) البُعْدَ ذَا الأربعةِ ، وَلِيَكُنْ ذَلِكَ
 بَعْدَ^(٣) (د-هـ) .

وَنَأْخُذُ مِنْ (ب) إِلَى جَانِبِ (أ) ضِعْفَ بَعْدِ العَوْدَةِ ، وَلِيَكُنْ
 ذَلِكَ (ب. ز. ح) .

وَلِنَأْخُذَ مِنْ (ح) إِلَى جَانِبِ (ب) البُعْدَ ذَا الأربعةِ ، وَلِيَكُنْ
 ذَلِكَ^(٤) (ح-ط) :



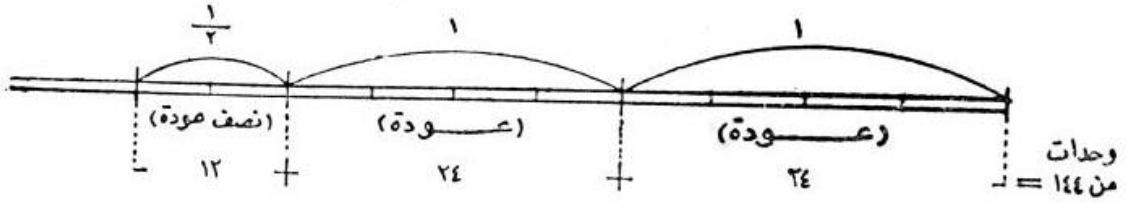
فإذا ، بُعد (ب . ط) فَضْلَةٌ ، وبُعد (أ . هـ) فَضْلَةٌ ، ونجد بالحس^(١) نَعْمَتِي
 (هـ - ط) إتِّفَاقَ ذِي الخَمْسَةِ ونَعْمَتِي (أ - ب) إتِّفَاقَ ذِي الأربَعَةِ ، وَفَضْلُ
 ذِي الخَمْسَةِ على ذِي الأربَعَةِ هو بُعدُ العَوْدَةِ ، والنَّضْلَتَانِ مِنَ الجَانِبَيْنِ مُتَسَاوِيَتَانِ ،
 وَمَجْمُوعُهُمَا هو بُعدُ العَوْدَةِ^(٢) فإذا الْفَضْلَةُ نِصْفُ بُعدِ العَوْدَةِ ، وذلك ما أَرَدْنَا أَنْ
 نُبَيِّنَ ، فبهذا الطَّرِيقِ تَبَيَّنَ عِنْدَ بَعْضِ النَّاسِ أَنَّ الْفَضْلَةَ نِصْفُ العَوْدَةِ^(٣) .

(مقاديرُ أبعادِ الأجناسِ في التقسيمِ المُتناسِبِ)

ونحنُ الآنَ ، فلنَكتفِ بهذا المقدارِ مِنَ البَيَانِ ، وَلنُسلِّمَنَّ أَنَّ الْفَضْلَةَ نِصْفُ
 بُعدِ العَوْدَةِ ، فَإِنَّا إِذَا فَصَلْنَا الْفَضْلَةَ مِنْ بُعدِ العَوْدَةِ اسْتَغْرَقَتْهُ^(١) ، فَالْفَضْلَةُ هِيَ
 البُعدُ المُشْتَرَكُ بَيْنَ هَذِهِ الأَبْعَادِ كُلِّهَا ، فَهُوَ بُعدُ بُعدِ العَوْدَةِ مَرَّتَيْنِ^(٢) ،
 فَذُو الأربَعَةِ إِذَا ، هُوَ عَوْدَتَانِ وَنِصْفُ ، وَذُو الخَمْسَةِ ثَلَاثُ عَوْدَاتٍ وَنِصْفُ .
 فَإِذَا فَرَضْنَا الْفَضْلَةَ وَاحِدًا ، كَانَ البُعدُ ذُو الكُلِّ اثْنَيْ عَشَرَ^(٣) ، وَبِذَلِكَ
 المِقْدَارِ يَصِيرُ ذُو الخَمْسَةِ سَبْعَةً ، وَذُو الأربَعَةِ خَمْسَةً وَبُعدُ العَوْدَةِ اثْنَيْنِ .

ولمّا كان مُطلقُ البَمِّ وسبّابةُ المِثْلِثِ ذا الخمسةِ ، ومُطلقُ البَمِّ ومُطلقُ المِثْلِثِ
 ذا الأربعةِ ، صار بُعدُ ما بين مُطلقِ المِثْلِثِ وسبّابتهِ بُعدَ العَوْدَةِ^(١) ، وكذلك
 ما بين مُطلقِ المِثْنِ وسبّابتهِ ، لأنّه فضلُ ذِي الكَلِّ على ضِعْفِ ذِي^(٢) الأربعةِ ،
 وكذلك ما بين السبّابةِ والبِنَصْرِ ، فيبقى الذي بين البِنَصْرِ والِخِنَصْرِ نصفَ عَوْدَةٍ .

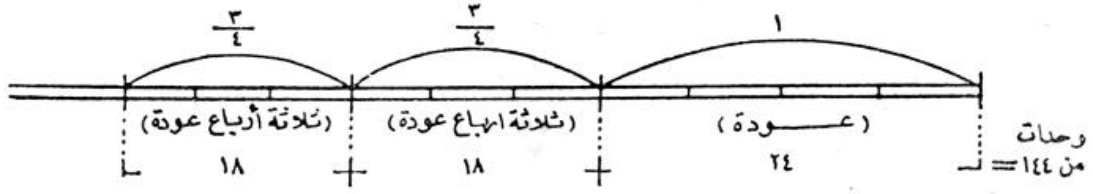
فالتَّجْنِيسُ الأوَّلُ^(١) إذاً : عَوْدَةٌ ، وعَوْدَةٌ ، ونِصْفُ عَوْدَةٍ .



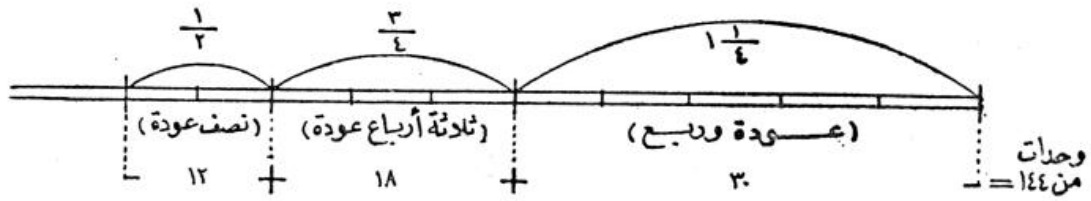
ولمّا كان وَسْطِيٌّ زَلْزَلٍ فَوْقَ البِنَصْرِ^(٢) بِقَرِيبٍ مِنْ مَقْدَارِ رُبْعِ عَوْدَةٍ ،

صار التَّجْنِيسُ^(٣) الثاني :

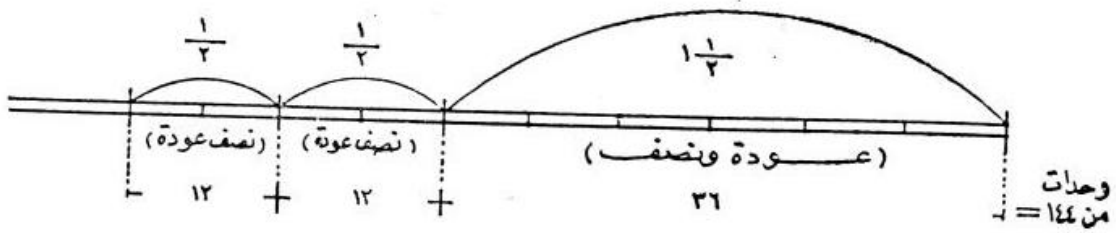
عَوْدَةٌ ، وثلاثة أرباعِ عَوْدَةٍ ، وثلاثة أرباعِ عَوْدَةٍ^(١) .



ولما كان مُجَنَّبُ الوُسْطَى ، وهى الوُسْطَى القَدِيمَةُ ، على رُبْعٍ^(٢) ما بين السَّبَابَةِ والبِنَصْرِ ، أمْكَنَ أن يُؤْخَذَ تَجْنِيسٌ ثَالِثٌ^(٣) وهو :
عَوْدَةٌ وربعٌ ، وثلاثة أرباعِ عَوْدَةٍ ، ونِصْفُ عَوْدَةٍ .



ووسْطَى الفُرْسِ ، لما كان على نِصْفِ ما بين السَّبَابَةِ والبِنَصْرِ ، أمْكَنَ أن يُؤْخَذَ جِنْسٌ^(١) رَابِعٌ وهو :
عَوْدَةٌ ونِصْفٌ ، ونِصْفُ عَوْدَةٍ ، ونِصْفُ عَوْدَةٍ .



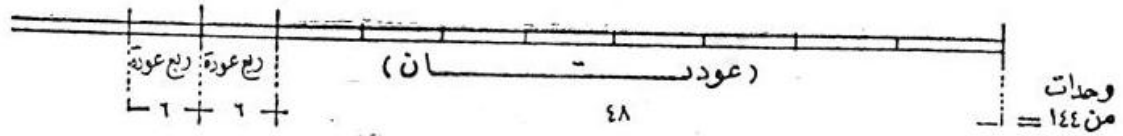
فهذه الأجناسُ التي ذُكرناها هي التي يُمكن أن نأخذها في هذه الآلة^(١) ،
وكلُّها مُستعملةٌ ، فبعضها تُستعملُ نغمها مفردة^(٢) ولا تُخلطُ بنغمِ جنسٍ آخرَ ،
أعني أنه لا يُستعمل^(٣) معها في الألحانِ المؤلفةِ عنها نغمُ تجنيسٍ آخرَ ، وبعضها
تُخلطُ بنغمِ جنسٍ آخرَ ، والتي تُستعملُ مخلوطةً ، بعضها يُستعملُ من نغمها
في الألحانِ نغمٌ يسيرةٌ في مواضعٍ يسيرةٍ منها ، فما كان هكذا من الألحانِ نُسب
إلى التّجنيسِ الذي استعملَ فيها نغمه أكثرَ .

ولا يُمتنع أن يُوجدَ من الألحانِ ما تُستعملُ فيها نغمٌ ثلاثةَ أجناسٍ
وأكثرَ ، بعضها مع بعضٍ ، غير أنها قليلةٌ جداً ، فأمّا أن يُستعملَ في جزءٍ من
اللحنِ جنسٌ وفي جزءٍ منه آخرَ جنسٌ غيره ، فذلك قد يُوجدُ كثيراً ، ولا سيّما
في الألحانِ القديمةِ الطّوالِ^(٤) .

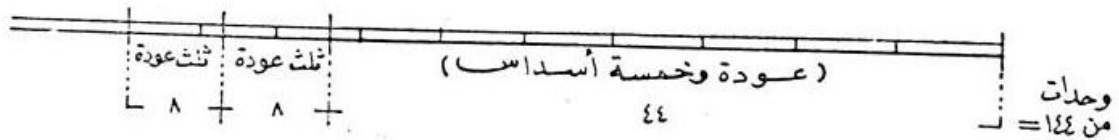
قد يُمكن أن تُستخرجَ أجناسٌ آخرُ غيرُ هذه ، وذلك أن
يُقَسَّمُ بعدُ العوْدَةُ أرباعاً^(٥) وأثماناً وأثلاثاً وأنصافَ أثلاثٍ وأرباعَ

أثلاث^(١) ، ثم يُرَكَّبُ بعضها مع بعضٍ فَتَحْدُثُ أَجْناسٌ أُخْرَى ، منها^(٢) :

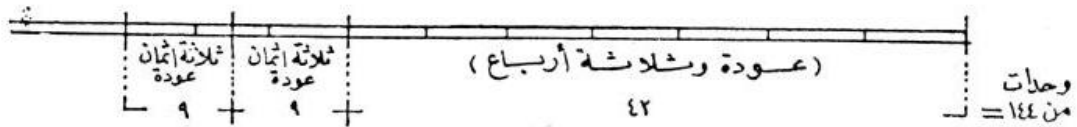
عَوْدَتَانِ ، وَرُبْعُ عَوْدَةٍ ، وَرُبْعُ عَوْدَةٍ .



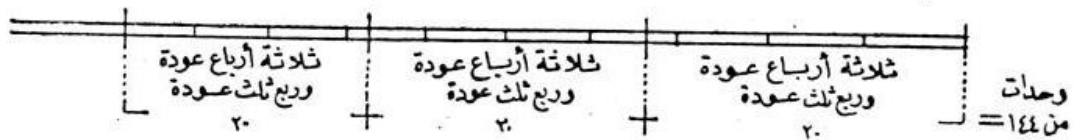
ومنها^(٣) : عَوْدَةٌ وَخَمْسَةُ أَسْدَاسٍ عَوْدَةٍ ، وَثُلْثُ عَوْدَةٍ ، وَثُلْثُ عَوْدَةٍ .



ومنها^(١) : عَوْدَةٌ وَثَلَاثَةُ أَرْبَاعٍ عَوْدَةٍ ، وَثَلَاثَةُ أَرْبَاعٍ عَوْدَةٍ ، وَثَلَاثَةُ أَرْبَاعٍ عَوْدَةٍ .



ومنها : ثَلَاثَةُ أَرْبَاعٍ عَوْدَةٍ وَرُبْعُ ثُلْثِ عَوْدَةٍ^(٢) ، وَثَلَاثَةُ أَرْبَاعٍ وَرُبْعُ ثُلْثِ ، وَثَلَاثَةُ أَرْبَاعٍ وَرُبْعُ ثُلْثِ .



فهذه ثمانية أَجْناسٍ^(٣) قد أَخَذْنَاهَا .

وَلَنَجْعَلَ الْبُعْدَ ذَا الْكُلِّ يَعُدُّهُ عَدْدُ مِائَةٍ وَأَرْبَعَةٍ وَأَرْبَعِينَ^(١)، فيكون
ذو الأربعةِ بذلك المقدارِ سِتِّينَ، وذو الخمسةِ أربعةً وثمانينَ .
وبذلك المقدارِ يكون الجنسُ^(٢) الأوَّلُ من الأربعةِ الأوَّلِ : أربعةً وعشرينَ،
وأربعةً وعشرينَ، واثنيَ عشرَ .

والثاني^(١) من الأربعةِ الأوَّلِ : أربعةً وعشرينَ، وثمانيةَ عشرَ، وثمانيةَ عشرَ .
والثالثُ^(٢) منها : ثلاثينَ، وثمانيةَ عشرَ، واثنيَ عشرَ .
والرابعُ^(٣) منها : ستةً وثلاثينَ، واثنيَ عشرَ، واثنيَ عشرَ .
والأوَّلُ من الأربعةِ^(٤) الثَّوَانِي : ثمانيةً وأربعينَ، وستَّةً . وستَّةً .
والثاني منها : أربعةً وأربعينَ، وثمانيةً، وثمانيةً .
والثالثُ منها : اثنيَ وأربعينَ، وتسعةً، وتسعةً .
والرابعُ منها : عشرينَ، وعشرينَ، وعشرينَ .

(القويُّ واللينُ من الأجناسِ) .

فهذه الأجناسُ على ما هو بَيِّنٌ من أمرِها، منها ما أبعادهُ مُتَعَادِلَةٌ^(٥) كُلُّهَا،
مِثْلُ الثَّامِنِ، ومنها ما أبعادهُ مُتَفَاضِلَةٌ^(٦) مِثْلُ الْبَاقِيَةِ .

والمساوية منها ، ترتيبها ترتيب واحد ، وأما المتفاضلة ، فقد يمكن أن
يختلف^(١) ترتيبها .

والمتفاضلة^(٢) ، منها ما أبعدها كلها متفاضلة ، ومنها ما يتساوى
اثنان منها .

وما يتساوى اثنان منها فإنه يمكن فيه ترتيبان^(٣) فقط :
أحدهما ، أن يجعل أعظمها في الطرف ، والثاني أن يجعل الأعظم
في الوسط .

وأما المتفاضلة كلها فقد يمكن فيها ثلاث ترتيبات :
أحدها^(٤) أن يجعل أعظم الثلاثة في أحد الطرفين ، وأصغرهما في الطرف
الآخر ، وأوسطها في الوسط .

والثاني^(١) ، أن يُجَعَلَ أعظَمُها في أحدِ الطَّرَفَيْنِ ، وأصغرُها في الوَسَطِ ،
وأوسَطُها في الطَّرَفِ الآخرِ .

والثالث^(٢) أن يُجَعَلَ أعظَمُها في الوَسَطِ .

وكلُّ واحدٍ من هذه ، إمَّا أن يُبَدَأَ به من الأثقلِ أو من الأَحَدِ .

وفي التَّرتيبِ الذي أثبتناه في المتفاضِلَةِ :

إمَّا الأوَّلُ^(٣) ، فإنَّه أعظَمُ من الأخيرِ وليس هو بأصغرٍ من الأوسَطِ ، لكن

إمَّا أعظَمُ^(٤) منه وإمَّا مُساوٍ له .

والأوسَطُ ، ليس بأصغرٍ من الأخيرِ ، لكن ، إمَّا أعظَمُ منه وإمَّا مُساوٍ^(٥) .

فمن هذه ، ما مجموعُ الأوسَطِ والأخيرِ منه ، إمَّا أعظمُ^(١) من الأوَّلِ ، وإمَّا مجموعُ الأوسَطِ والأخيرِ ليس بأعظمَ من الأوَّلِ ، لكن إمَّا مُساوٍ له وإمَّا أصغرُ^(٢) .
وما مجموعُ الأوسَطِ منه والأخيرِ أصغرُ ، فإنَّه يتفاضَلُ في الصَّغرِ ، فمنه ما ينقصُ عن رُبْعِهِ^(٣) ، ومنه ما ليس بأنقصِ من رُبْعِهِ ، لكن إمَّا مُساوٍ له وإمَّا أزيدُ من رُبْعِهِ وأنقصُ من نِصْفِهِ ، ومنه ما هو أزيدُ من نِصْفِهِ وأنقصُ من كُلِّهِ .
وإذا قايَسْنَا بين الألحانِ المعمولَةِ من نغمِ الأجناسِ التي مجموعُ أوسَطِها وأخيرِها^(٤) أعظمُ من أوَّلِها ، وبين التي مجموعُ أوسَطِها وأخيرِها ليس بأعظمَ من أوَّلِها ، وَجَدْنَا ألحانَ تلكِ^(٥) أقوى تأثيراً وأشدَّ ملاءمةً وأكثرَ طبيعِيَّةً للإنسانِ .

وُلُتَسَمُّ الأجناسِ التي هي أقوى فعلاً « الأجناسِ القويَّة »^(١) والأجناسِ الأخرى « الأجناسِ اللينة » ، ومن هذه ، ما هي مُفرِطَةٌ في اللينِ فُلُتَسَمُّ « الرّاسِمَةُ ، والنّاظِمَةُ »^(٢) ، ومنها ما هي متوسِّطَةٌ فُلُتَسَمُّ « الملوّنة »^(٣) « من قِبَلِ أن المفرِطَةَ في اللينِ لما كان تأثيرُها في النَّفسِ تأثيراً ضعيفاً ، شابهَ المصوِّرَ الذي يبتدئُ أوَّلَ شيءٍ فيرسمُ الشَّكلَ ويُنظِّمُهُ ، ثم من بعدِ ذلكِ يلوِّنه من غيرِ أن يكسوه زينةً ، ثم من بعدِ ذلكِ يُكمله .

وإذا قايَسْنَا بين القويَّةِ ، وجدنا الأوَّلَ^(١) أقواها ، ثم الثاني^(٢) ، ثم
 المتعادل^(٣) ، وإذا أمعنا في تعظيم الأوَّلِ^(٤) وتَصْغِيرِ التالِيَيْنِ ، وجدنا الأُلْحانَ
 تَزَادُ ضَعْفًا حتى تَبْلُغَ إلى أن تَخْرُجَ عن الملاءمةِ أصلاً^(٥) ، وإذا أَخَذْنَا في تَصْغِيرِ
 الأوَّلِ وتَعْظِيمِ التالِيَيْنِ وجدناه يَزَادُ قُوَّةً إلى أن يَنْتَهِيَ إلى الأوَّلِ ، فإذا
 جَاوَزناه^(٦) إلى المتعادلِ وجدناه تَنْقُصُ قُوَّتَهُ ، ثم من بَعْدِ ذلك يعود بعضُ الأجناسِ
 التي سَلَفَتْ مرتباً من الجانبِ^(٧) الآخرِ ، فإذا أمعنا فيه اَزْدَادَ ضَعْفًا إلى أن يَنْتَهِيَ
 إلى نهاية الضَّعْفِ وَيَبْلُغَ من صِغَرِ الأبعادِ الأخيرةِ إلى حيثُ لا يُحَسُّ باختلافِ
 طبقاتِ نَعْمِها ، فتصيرُ النِّعْمَتانِ^(٨) واحدةً ، فتَبْقَى مُخَالَفَتُهَا لِلنَّعْمَةِ الثانيةِ^(٩) فقط ،
 فيبقى بُعدانِ اثْنانِ .

وإذا قايستنا بين أصنافِ الملوّنةِ ، وجدنا منها ما هو أكثرُ تلويناً ، ومنها ما هو أقلُّ تلويناً ، ومنها ما متوسطٌ ، فقد تبينَ أنَّ الأجناسَ بالجملةِ ثلاثةٌ ، مقوّ ، ومُلوّنٌ ، وناظِمٌ^(١) .

ولأنَّ الأبعادَ الأخيرةَ^(٢) من الأجناسِ اللَّيْنَةِ مُتقارِبَةٌ الأطرافِ ، سمّاها بعضُ القدماءِ ، « المتواترة »^(٣) ، والمتكاتفّةٌ ، ولأنَّ المقوّياتِ مُتباعِدَةٌ أطرافُ ما بين أبعادِها ، سمّوها لذلك « غيرَ المتواترة » ، والمتخلّخلة^(٤) ، وقد كان قومٌ من القدماءِ يُسمّونَ الأجناسَ اللَّيْنَةَ « نسويّةً »^(٥) ، نسبوها إلى النساءِ ، وكانوا يُسمّونَ القويّةَ « رجليّةً »^(٦) .

(الفرقُ بين بُعْدَى الفضلةِ ونصفِ الطينِيّ)

وإذ قد تبيّنتُ مقاديرُ هذه الأشياءِ على جهةِ النَّظَرِ^(٧) المُجْمَلِ ، فلنعدُّ إلى النَّظَرِ فيها بوجهٍ آخرٍ نستقصي^(٨) فيه أمرَ مقاديرِها استقصاءً أكثرَ ، فنقول :

إِنَّ بُعْدَ الْفَضْلَةِ إِنْ كَانَ نِصْفَ بُعْدِ الْعَوْدَةِ ، لَزِمَ أَنْ يَكُونَ الْبُعْدُ ذُو الْكُلِّ
يُنْقَسِمُ بِسِتِّ عَوْدَاتٍ^(١) ، وَيَجِبُ أَنْ يَكُونَ الْبُعْدُ الْمُرَكَّبُ مِنْ سِتِّ عَوْدَاتٍ
يُحَسُّ فِي طَرَفَيْهِ اتِّفَاقُ ذِي الْكُلِّ^(٢) .

فَلَمُرَكَّبٍ فِي سَبْعَةِ أَوْتَارٍ سِتَّةَ أَعْيَادٍ مُقَيَّدَةٍ^(٣) الْعَوْدَاتِ ، فَإِذَا نَحْنُ رَتَّبْنَاهَا
عَلَى التَّوَالِي^(٤) لَمْ يُحَسَّ فِي أَطْرَافِهَا^(٥) اتِّفَاقُ ذِي الْكُلِّ ، بَلْ يُوجَدُ مَا يَبِينُهَا أَعْظَمَ مِنْ

بَعْدِ ذِي الْكُلِّ بِشَيْءٍ يَسِيرٍ^(١) ، وَكَذَلِكَ مَتَى أَعَدْنَا الْأُمُورَ^(٢) الَّتِي بِهَا تَبَيَّنَ لَنَا أَنَّ
الْفَضْلَةَ نِصْفَ الْعَوْدَةِ وَأَخَذْنَا الْفَضْلَتَيْنِ^(٣) مِنْ جَانِبٍ وَاحِدٍ^(٤) لَا مِنْ جَانِبَيْنِ كَمَا أُخِذَ
مِنْ قَبْلُ ، لَمْ يُحَسَّ حِينَئِذٍ فِي مَجْمُوعِ^(٥) ذِي الْأَرْبَعَةِ وَزِيَادَةِ فَضْلَتَيْنِ اتِّفَاقُ ذِي الْخَمْسَةِ .

فمن ها هنا تبين أن الفضلة هي أقل من نصف^(١) بُعد العودِ ، إذ كُنَّا إذا
رتبنا أنصاف العودات اجتمع منها أكثر^(٢) مما حقه أن يجتمع ، وتبين أن قسماً
هذه الزيادة^(٣) لم يكن له قدر من أول الأمر في فضلات قليلة العدد ، ولذلك كان
إذا زِيدت^(٤) الفضلة لم يحدث خلافاً في الطبقة ، وأنه لم يكن بين الفضلتين وبين
العودِ خلاف في الحس ، وأن تلك الزيادة لما تكررت مراراً كثيرة ، وأوجب
ذلك الإزدياد في الأبعاد التالية والمتقدمة له حتى كان آخر أقدارها النعمة
السادسة ، اجتمع في بُعد ما بينها وبين الأولى من الزيادة ما أوجب خلافاً
في الطبقة .

لكن ، هل تلك الزيادة التي أحدثت زيادة حدة في النعمة حتى جاوزت

بها النعمة التي هي طرفُ ذِي الكلِّ ، إذا قُسِّطَتْ يُوجِبُ تَقْسِيطُهَا^(١) اختلافاتٍ
بالحقيقة لكتبتها غيرُ محسوسةٍ ، ؟ أو تلك ، إذا تَفَرَّقَتْ لم يُحْدِثْ كلُّ واحدٍ منها
على انفرادِهِ قِسْطًا^(٢) حِدَّةً ، بل ليس يكون له فِعْلُهُ أصلاً ؟ .

أمَّا على مِثَالِ ما يُقَالُ في حَدِّ^(٣) القَطْرِ في الحَجَرِ ، وعلى ما يَقُولُهُ
« زَيْنُونُ^(٤) » في الجَاوِزِ^(٥) إذا صُبَّ فكان له دَوِيٌّ ، وأنَّ الحَبَّةَ منه
أيضاً يَلْزَمُ أن يكون لها دَوِيٌّ لكنَّهُ غيرُ مُحْسوسٍ ، فإنَّ كلَّ واحدٍ من أجزاء
تلك الزيادة له قِسْطٌ من الحِدَّةِ أو الثَّقَلِ لكنَّهُ غيرُ مُحْسوسٍ .

وأمَّا إذا كان الأمرُ في ذلك على مِثَالِ ما عليه الأمرُ في مَدَّادِي^(٦) السَّفِينَةِ
التي تتَحَرَّكُ بِتَمَامِ عَشْرِينَ^(٧) رَجُلًا ، فإنَّ جُزءَ الزِّيَادَةِ لم يَفْعَلْ جُزءَ حِدَّةٍ أو ثِقَلٍ
أصلاً ، من قِبَلِ أن كلَّ واحدٍ من العَشْرِينَ لو انفردَ لم يَكُنْ يُحَرِّكُها ولا جُزءًا
يَسِيرًا ، أو يقول قائلٌ ، إنَّما^(٨) تَحَرَّكَتْ ، لكن لم يُحَسَّ ، فقد كان يجب إذا دام
عليها زمانًا طويلًا أو تَدَاوَلَهَا واحدٌ واحدٌ منهم أن يظهر لها حَرَكَةٌ ولو بعدَ سِنِينَ ،

لكن يُشبهه أن يكون الأمرُ فيها^(١) كما هو في مدّادِي السّفِينَةِ ، لا كما يظنُّه
« زَيْنُونُ » في حَبَّاتِ الْجَاوَرِسِ ، وغيره بتأثيرِ التّطَرِّفِ فِي الصّفَاءِ^(٢) .

ومع ذلك ، فليس يُمتنع في بعض الأوقات أن تكون الطّبقتانِ مختلفتينِ
بالحقيقة فلا يدركهُ بعضُ الناسِ لضعفِ سَمِعِهِ لكن يُحسُّهُما جميعاً في طبقةٍ
واحدةٍ ، ومن هو أقوى حسّاً منه يدركُ اختلافَهُما ، غيرَ أنّه ليس يلزمُ أبداً أن
يكون الحالُ فيه هذه الحالَ ، لكن على مِثَالِ^(٣) ما عليه الحالُ في مدّادِي السّفِينَةِ ،
وقد فُحصَ عن هذه الأشياءِ فحُصّاً مُستَقْصَى في العِلْمِ الطّبيعيِّ ، ولُخصَّ أمرُها هناك
تَلْخِيصاً بِالغَا .

فَبَيِّنُ مَّا ظَهَرَ الْآنَ فِي أَمْرِ هَذِهِ الزِّيَادَةِ الَّتِي حَصَلَتْ عَلَى ذِي الْكُلِّ ، أَنَّهُ
قَدْ كَانَ مِنْذُ^(٤) أَوَّلِ الْأَمْرِ هُنَاكَ زِيَادَاتٌ يَسِيرَةٌ عَلَى كُلِّ وَاحِدَةٍ مِنَ الْفَضَلَاتِ ،
لَوْ انْفَرَدَتْ كُلُّ وَاحِدَةٍ مِنْهَا لَمْ تَنْفَعَلْ خِلَافاً فِي الطَّبَقَةِ ، وَقَدْ يُوجِبُ ذَلِكَ أَنْ
يَكُونَ فِي^(٥) ذِي الْخَمْسَةِ ، وَفِي الْفَضْلَةِ مَقْدَارٌ مِنَ الْبُعْدِ بَيْنَ نَعْمَتَيْنِ هُوَ الْبُعْدُ
بَيْنَهُمَا فِي الْحَقِيقَةِ ، وَزِيَادَةٌ عَلَى ذَلِكَ الْبُعْدِ أَوْ نَقْصَانٌ عَنْهُ لَا يُحْدِثُ ذَلِكَ خِلَافاً
فِي الطَّبَقَةِ أَصَلاً .

وَيَبِينُ أَنَّ هَذِهِ الزِّيَادَةَ غَيْرُ مُدْرَكَةٍ بِالْحِسِّ ، وَكَذَلِكَ حَقِيقَةُ نَهَايَةِ الْبُعْدِ غَيْرُ مُدْرَكَةٍ بِسِبَارٍ^(١) الْحِسِّ لَهَا ، وَلَوْ تَسَاهَلَ مُتَسَاهِلٌ فِي ذَلِكَ لَمْ تَلْحَقْ عَنْهُ مَضَرَّةٌ فِي كُلِّ وَاحِدٍ مِنَ الْأَبْعَادِ الصَّغِيرِ ، وَلَكِنْ كَانَ يَلْزَمُ عَنْهُ مُحَالٌ^(٢) وَخُرُوجٌ فِي أَشْيَاءٍ أُخَرَ عَمَّا يُوجَدُ بِالْحِسِّ ، وَلَا يَلْحَقُ الصَّنَاعَةُ الْعَمَلِيَّةَ فِي ذَلِكَ نَقْصٌ أَصْلًا ، وَأَمَّا فِي الصَّنَاعَةِ النَّظَرِيَّةِ فَإِنَّهُ يَلْحَقُهَا نَقْصٌ ، إِذْ كَانَ مَا أُدْرِكُ^(٣) مِنْهَا بِالْحِسِّ يُؤْخَذُ مَبْدَأً يُوصَلُ بِهِ إِلَى مَعْرِفَةِ مَا يَلْزَمُ^(٤) عَنْهُ ، وَكَانَ الَّذِي يَلْزَمُ عَنْهُ مُحَالًا وَخِلَافًا لِلْمَحْسُوسِ .

فَمِنْ هَاهُنَا يَلْزَمُ أَنَّ النَّظَرَ الَّذِي تَقَدَّمَ فِي مَقَادِيرِ الْأَبْعَادِ لَيْسَ فِيهِ كِفَايَةٌ عِنْدَ الْعِلْمِ النَّظَرِيِّ ، بَلْ يَجِبُ ، إِمَّا أَنْ يُسْتَأْنَفَ لَهَا نَظَرٌ آخَرٌ ، أَوْ يُنْظَرَ فِيهَا ذَلِكَ النَّظَرُ بَعَيْنِهِ بِوَجْهِ أَشَدِّ اسْتِقْصَاءٍ ، وَإِذْ كَانَ يُكْتَفَى فِي هَذِهِ^(٥) أَنْ يُقْتَصَرَ مِنْهَا عَلَى مَبْدَأٍ مَحْسُوسٍ وَحْدَهُ ، فَلْيُؤْخَذْ لَذَلِكَ مَبْدَأٌ آخَرَ نَظَرِيٌّ .

(المبادئ النظرية في الصناعة)

والمبادئ النظرية هي إما المقدمات الأولى بإطلاقٍ ، وإما مقدمات برهنت في صنائعٍ أُخَرَ ، وهذا النظر هو الفحص عن الأصوات وعن النغم من جهة الأشياء

التي هي أسباب حدوثها ووجودها وأسباب الأشياء العارضة لها ، وتلك هي الأشياء التي ينظر فيها صاحب العلم الطبيعي .

فإذا ، يلزم صاحب هذه الصناعة أن تكون له معرفة أمور طبيعية يأخذها مبادئ لما في صناعته ، وتلك هي الأجسام التي توجد فيها أصوات ، وأى حال تكون في الجسم حتى يكون له صوت ، وأى شيء يكون فيه حتى لا يكون له صوت ، ثم الأجسام التي توجد فيها نغم والتي لا توجد فيها ، والأسباب التي بها توجد فيها ، والأسباب التي تجعلها عديمة النغم ، ثم أسباب الحدة^(١) والثقل ، وأسباب تفاضلها في الحدة وأسباب تفاضلها في الثقل .

وبين أن ثقل النغمة متى كان عن بعض الأسباب ، فإن الثقل كلما كان أزيد لزم أن يكون ذلك السبب أزيد ، وكلما كان أنقص كان أنقص ، غير أنه ربما زاد سبب الحدة زيادة ما فلا يكسب حدة ، ويزيد سبب الثقل زيادة ما فلا يكسب ثقلاً ، بل تبقى الطبقة على حالها كما قد يتبين ، فلذلك يلزم أن تكون النغم غير تابعة في ازدياد حدتها وثقلها زيادات^(٢) أسبابها على الإطلاق ، ولكن ، متى ازدادت النغمة ثقلاً علم أنه لزيادة سبب الثقل ، حتى يكون ، كل زيادة في الثقل أو في الحدة يوجب أن يكون قبله في الجسم ذي النغم زيادة السبب^(٣)

ضرورة ، وليس كلُّ زيادةٍ في السَّبَبِ يتبعُها زيادةُ الثَّقَلِ ضرورةً .
ولمَّا كانت زياداتُ الأسبابِ التي تتبَّعُها الزياداتُ في الثَّقَلِ والحِدَّةِ غيرَ
محدُودةٍ عندنا في الأجسامِ ، لزم أن يكون ، كلما علمنا أن سبباً ما من أسباب
الثَّقَلِ زاد في الأجسامِ ألاَّ نحكمُ بازديادِ الثَّقَلِ حتى نُجربَ^(١) .
وأسبابُ الحِدَّةِ والثَّقَلِ كثيرةٌ ، غير أنَّ أسهلَّ ما يُمكن أن يوقفَ به على
مقاديرِ تفاضُلِ الحِدَّةِ والثَّقَلِ هو طولُ الأوتارِ وقصرِها^(٢) ، فإنَّ الثَّقَلِ يتبعُ
الطَّوْلَ ، والحِدَّةُ تتبعُ القِصَرَ ، متى كانت الأطوالُ غيرَ مُختلفةٍ في سائرِ
أسبابِ^(٣) الحِدَّةِ الثَّقَلِ .

وإتباعُ تَفَاضُلِ النَّعْمِ لِعِظَمِ الأَجْسامِ وَصِغَرِها هو مثلُ إِتباعِ تَفَاضُلِ الثَّقَلِ
والِحِدَّةِ لِعِظَمِ الأَجْسامِ وَصِغَرِها سِواءً ، فَلزِمَ (١) أن يكون تَفَاضُلُها بِحَسَبِ (٢)
تَفَاضُلِ ما للأَعْظامِ (٣) التي منها تُسَمَعُ النَّعْمُ ، كما تَفَاضُلُ (٤) الثَّقَلِ بِحَسَبِ عِظَمِ
ما للأَجْسامِ وَصِغَرِها ، فيجبُ أن تكون نِسْبَةُ التَّفَاضُلِ (٥) من النَّعْمِ بِعَضِها
إلى بعضِ كَنسَبَةِ أطوالِ الأَجْسامِ التي منها تُسَمَعُ النَّعْمُ بِعَضِها إلى بعضِ كما ذلك
في الأوزان .

وإنما يُمكنُ أن يُحصَلَ مقدارُ جِسمٍ من جِسمٍ متى عَدَّها عَدَدٌ (٦) واحدٌ ،
وإنما يَعدُّها العَدَدُ متى كانا مُشْتَرَكَينِ على ما بَيَّنَّ في صِناعَةِ المَهندِسةِ ، ولنَجْعَلُ
قَصَدَناها هنا من النَّعْمِ المُتَفاضِلَةِ ما تَتَبَعُ في وُجودِها الأَطوالَ المُشْتَرَكةَ ، فيازِمُ
إِذا ، أن تكون النَّعْمُ المُتَفاضِلَةُ التي نَنظُرُ فيهاها هنا في نِسْبَةِ عَدَدٍ إلى عَدَدٍ ،
وذلك بِمَنزِلَةِ ما عليه الأَثقالُ (٧) فقد تَبَيَّنَ أن بعضَ مبادئِ هَذِهِ الصِّناعَةِ قد
تُؤخَذُ من صِناعَةِ المَهندِسةِ أَيضاً .

ولما كانت هذه الأبعاد على أصنافٍ وكانت تنقسمُ وتتركَّب ، لزِم الناظرُ في هذه الصَّناعةِ^(١) ضرورةً أن يَعْرِفَ من المُناسباتِ العَدديَّةِ بعضَ أصنافِها وتَفصِيلِها وترَكيبِها ، وهذه إنَّما تُعرَفُ من صناعةِ العَدَدِ^(٢) ، فهذا ما ظَهَرَ عَمَّا تقدَّمَ من القولِ في مبادئِ هذه الصَّناعةِ .

وقد يَتَبَيَّنُ ، إذا أُمعِنَ في القولِ ، أنَّها تُشَارِكُ أَصْحَابَ عِلْمِ اللُّغَةِ^(٣) من أَهْلِ كُلِّ لِسَانٍ وصِناعَةَ البَلَاغَةِ وصِناعَةَ الشُّعْرِ اللَّتَيْنِ هُمَا جُزْءَانِ من صِناعَةِ المَنْطِقِ في أَشْيَاءٍ كَثِيرَةٍ ، وقد يَتَبَيَّنُ أَنَّها جُزْءٌ من عِلْمِ التَّعَالِيمِ^(٤) ، إذ كانت إنَّما تَنْظَرُ في النِّعَمِ وفي لَوَاحِقِها من حيث يَلْحَقُها التَّقْدِيرُ ، وذلك على الجِهَةِ التي بها صارت صِناعَةُ الأَوْزَانِ من عِلْمِ التَّعَالِيمِ .

فقد تَبَيَّنَ أَنَّ بعضَ مبادئِها يُؤخَذُ من العُلُومِ المُتَعَارَفَةِ^(٥) ، وبعضُها يُؤخَذُ من العِلْمِ الطَّبِيعِيِّ ، وبعضُها يُؤخَذُ من صِناعَةِ المُنْدَسَةِ ، وبعضُها من صِناعَةِ العَدَدِ ، وبعضُها يُؤخَذُ من صِناعَةِ المَوْسِيقَى العَمَلِيَّةِ .

فأمَّا ما تُعْطِيناهُ المَبَادِيءَ المُتَعَارَفَةَ والمَأخُودَةَ عن العُلُومِ النُّظْرِيَّةِ أَكْثَرَ ذَلِكَ ،

فهي النعم وأصناف أحوالها ولواحيها ، على الإطلاق من غير أن يُحصَل في أكثر ذلك أيها طبيعِيَّةٌ وأيها ليست كذلك .

وأما ما تُعطيناهُ المأخوذةُ من صناعةِ الموسيقى العَمَلِيَّةِ فهو تحديدها وتحديد تلك الأحوالِ واللواحي ، وتحصيل ما هي طبيعِيَّةٌ للإنسانِ منها مما ليس كذلك . فقد تبين أنه ليس فيما يُعطيناهُ الحسُّ من الأحوالِ السَّابِقَةِ كفايةً ، ولا فيما يُعطيناهُ القولُ فيما هي طبيعِيَّةٌ أو غيرُ طبيعِيَّةٍ كفايةً ، بل ينبغي أن تؤخذَ الأحوالُ عن العلمِ والقولِ ، والطبيعِيَّةِ للإنسانِ وغيرِ الطبيعِيَّةِ عن الحسِّ^(١) .

ولمَّا كانت هذه الصَّنَاعَةُ ، على ما بيننا فيما سلفَ ، ليست تنظرُ في النعم وأحوالها على الإطلاق ، وإنما تنظرُ فيها وفي أحوالها على أنها طبيعِيَّةٌ للإنسانِ أو غيرُ طبيعِيَّةٍ ، وكان هذان لا يُمكن أن يدركا^(٢) بجهةٍ واحدةٍ ، بل أحَدُ الصَّنُفَيْنِ يدركُ بالقولِ والمبادئِ النَّظَرِيَّةِ والآخِرُ بالحسِّ وبما ظهرَ في الصَّنَائِعِ العَمَلِيَّةِ منها ، لزمَ أن تكون هذه الصَّنَاعَةُ إنما تلتئمُ بهدْيِ الصَّنُفَيْنِ من المبادئِ .

(الكلماتُ العشرُ في الصَّنَاعَةِ العَمَلِيَّةِ)

وإذ قد تبينَت لنا هذه الأشياءُ ، فيجبُ أن نُعدَّ أولاً المبادئَ الأوَّلَ التي ينبغي أن تؤخذَ من صناعةِ الموسيقى العَمَلِيَّةِ ، وتلك هي

الكلمات^(١) واللآكلمات ، وهي التي هي طبيعِيَّةٌ للإنسانِ أو غيرُ طبيعِيَّةٍ له .
والكلماتُ بالجملةِ هي التي يُبلَغُ بها إحدى الغاياتِ^(٢) الثلاثِ التي أُحصِيناها
فما سَلَفَ ، وأشدُّها طبيعِيَّةً هي التي يُنالُ بها تلكَ المقصُوداتُ أكثرَ وأسرَعَ
وأفضَلَ وأكَمَلَ ، وغيرُ الطبيعِيَّةِ هي التي ليس يُبلَغُ بها واحدٌ من تلكَ
المقصُوداتِ الثلاثِ .

وهذه الكلماتُ هي عشرةٌ ، وهي الملاءماتُ^(٣) ، وهذه العشرةُ خاصَّةٌ
بالصَّنْفِ^(٤) الأوَّلِ من أصنافِ الأَلحانِ ، وأمَّا الصَّنْفُ^(٥) الثانيُ فلهُ كَلِماتٌ أُخرى
غيرُ هذه ، ولَسنا نحتاجُ إلى تعدِيدِها في هذا المَوْضِعِ .
فالملاءمةُ الأولى : هي التي في تَزْييداتِ^(٦) الأَلحانِ وتشبيعاتِها .

والثانيةُ : الملاءماتُ التي في أبعادِ ما بين نغمِ الأَلحانِ في الزَّمانِ^(١) .
والثالثةُ : الملاءماتُ التي في أَجتماعاتِ النِّغمِ على تَكْميلِ لحنٍ واحدٍ ، وهي
التي سَمَّيناها « التَّجانُسُ »^(٢) .
والرابعةُ : الملاءماتُ التي في أَجتماعاتِها الأَخَصِّ^(٣) على تَكْميلِ لحنٍ واحدٍ ،
وهي التي سَمَّيناها « التَّنَوعُ »^(٤) .
والخامسةُ : ملاءماتُ ترتِباتِها^(٥) في التَّقْدِيمِ والتَّأخِيرِ عندَ اجْتِماعِها على
تَكْميلِ لحنٍ واحدٍ .

والسَّادِسَةُ : مُلَاءِمَاتُهَا فِي اقْتِرَانَاتِهَا ^(١) عِنْدَ اجْتِمَاعِ الْمُتَجَانِسَاتِ ، وَهِيَ الَّتِي تُعْرَفُ « بِالِاتِّفَاقَاتِ » .

وَالسَّابِعَةُ : مُلَاءِمَاتُهَا الَّتِي لَهَا عِنْدَ مَا تُوضَعُ الْمُتَجَانِسَاتُ مِنْهَا تَوَظُّفٌ ^(٢) لِمَا يُسْتَمَدُّ أَوَّلًا فَأَوَّلًا .

وَالثَامِنَةُ : مُلَاءِمَاتُهَا الَّتِي لَهَا فِي أَبْعَادِ ^(١) مَا بَيْنَ الْمُتَجَانِسَاتِ الْمَوْضُوعَةِ لِتَوَظُّفِ الْمَادَّةِ ، فِي الْحِدَّةِ وَالثَقْلِ .

وَالتَّاسِعَةُ : مُلَاءِمَاتُهَا الَّتِي تَكُونُ الْمُتَجَانِسَاتِ عِنْدَ اخْتِزَافِ ^(٢) مَا بِجُمْلَةِ الْمُوَطَّئَاتِ فِي طَبَقَاتٍ مُخْتَلِفَةٍ ، الَّتِي سَمَّيْنَاهَا « الْمُطَابَقَاتِ ^(٣) » .

وَالْعَاشِرَةُ : مُلَاءِمَاتُ النِّعَمِ أَنْفُسِهَا ^(٤) فِي الْحِدَّةِ وَالثَقْلِ لِلْإِنْسَانِ .

(مُلَاءِمَةُ الْإِتِّفَاقَاتِ)

وَالَّتِي يَنْبَغِي أَنْ يُقَدَّمَ مَعْرِفَتُهَا وَأَخْذُهَا مِنْ هَذِهِ الْمُلَاءِمَاتِ الْعَشْرَةِ ، عِنْدَ مَا يُقْصَدُ الْمَصِيرُ إِلَى الْمَبَادِي ^(٥) الْأَوَّلِ ، هِيَ الَّتِي تُسَمَّى « الْإِتِّفَاقَاتِ » .

وهذه الملاءمة على أصنافٍ كثيرةٍ ، منها اتِّفاقُ ذِي الكُلِّ^(١) ، واتِّفاقُ ذِي الخمسةِ^(٢) ، واتِّفاقُ ذِي الأربعةِ^(٣) .

وقد تَظَهَرُ اتِّفاقاتٌ أُخَرُ متى رُكِّبَتْ هذه^(٤) إلى بُعْدِ اتِّفاقِ ذِي الكُلِّ ، منها اتِّفاقُ ضِعْفِ ذِي الكُلِّ ، ومنها اتِّفاقُ تَرْكيبِ ذِي الكُلِّ والخمسةِ^(٥) ،

واتِّفاقُ ذِي الكُلِّ والأربعةِ^(١) .

وقد تَبَيَّنَ أَنَّ هذه الإِتِّفاقاتِ تَنفَاضُ في الكَمالاتِ ، وَأَفْضُلُهَا وَأَكْمَلُهَا هو اتِّفاقُ ذِي الكُلِّ ، واتِّفاقُ ضِعْفِهِ وَأَضْعَافِهِ^(١) إلى حيثُ بَلَغَ .

ثم يَلِيهِ اتِّفاقُ ذِي الخمسةِ ، واتِّفاقُ ذِي الكُلِّ والخمسةِ ، واتِّفاقُ ضِعْفِ ذِي الكُلِّ والخمسةِ ، إلى حيثُ بَلَغَ التَّرْكِيبُ .

ثم يَلِيهِ اتِّفاقُ ذِي الأربعةِ ، ثم اتِّفاقُ ذِي الكُلِّ والأربعةِ ، وهذا هو أَنْتَقَصُ الإِتِّفاقاتِ^(٢) التي عُدَّتْ هَا هُنَا .

وكثيْرٌ من أَصْحَابِ الصَّنَاعَةِ العَمَلِيَّةِ لَيْسَ يُحْسِنُونَ بِهَا^(٣) ، وكثيْرٌ مِمَّنْ يُحْسِنُ

بها ليس يعدّها في الإتِّفاقاتِ ، من قِبَلِ أَنَّ هذا الإِتِّفَاقَ لا يَكادُ أنْ يُستَعْمَلَ
في المَواضِعِ الَّتِي شَأْنُ أمثالِ هذه أنْ تُستَعْمَلَ فيها ، فإنَّ كلَّ بَعْدٍ يُستَعْمَلُ فهو إمَّا
في أصلِ لَحْنٍ وإمَّا في تَزْيِيدَاتِ اللَّحْنِ وَتَشْدِيدَاتِهِ ، وهذا البَعْدُ لا يُوجَدُ في أُصُولِ
الألْحَانِ ولا يَكادُ يوجَدُ في تَزْيِيدَاتِهِ ، فلذلك أُطْرِحَ (١) عندهم وصاروا لا يعدُّونه
في المُتَلَمَّاتِ .

وآلُ (٢) «فِيثَاغُورَسَ» أيضًا ، من بين أهلِ هذه الصَّنَاعَةِ النَّظَرِيَّةِ ، لا يعدُّونه
في الإِتِّفَاقَاتِ ، وَيُسَبِّهُ أنْ يَكُونَ أُطْرَاحُ هُؤُلَاءِ لَهُ لَيْسَ لِلسَّبَبِ (٣) الَّذِي أُطْرِحَهُ
أهلُ الصَّنَاعَةِ العَمَلِيَّةِ ، لَكِنِ بِحَسَبِ أُصُولِهِمِ الأَوَّلِ الَّتِي إِلَيْهَا يَرْقُونَ (٤) بِالِإِتِّفَاقَاتِ ،
وإِلَّا فَكَيْفَ صَارَ بَعْدُ الفَضْلَةَ مُطَّرَحًا عِنْدَ كَثِيرٍ مِمَّنْ نَحْنُ نَحْوِ آلِ «فِيثَاغُورَسَ»
وَلَيْسَ هُوَ مُطَّرَحًا عِنْدَ أهلِ الصَّنَاعَةِ العَمَلِيَّةِ (٥) ، إِذْ كَانَتْ تُستَعْمَلُ فِي الأَلْحَانِ كَثِيرًا .

وليس لهم أن يجعلوا السبب في استعمال الفضلة عند أصحاب الصناعة العمليّة
أخذ الحس ولا قربها من بُعد آخر متفق^(١) ، من قبل أن الخدعة في الألفان
والأبعاد إنما تلحق الأقل أو تلحق من كان يتأملها فلا يستقر^(٢) له وجودها على
الكمال ، فأما أكثر الأمم والذائق من المزاولين ومن استقر أمر الألفان عندهم
فلا يمكن أن ينخدعوا ، فإننا نجد الألفان المختلفة التي عند الأمم المختلفة
المتباينة المساكن ، التي كانت تتباين ممالكها تبايناً مفرطاً حتى لم يكونوا يلتقون
أصلاً قبل اجتماعهم في ملك العرب ، قد استعمل فيها^(٣) كلها بعد الفضلة .
وأما البعد الآخر الذي يقرب الفضلة منه ، وهو الذي يزيد أثقل طرفيه
على الأحد بجزء من خمسة عشر جزءاً من الأحد^(٤) ، فإن له اتناً محسوساً لا يرفعه

إنسانٌ أزيدَ من اتِّفاقِ بُعْدِ الفَضْلَةِ ، مِثْلُ زِيَادَةِ جَمَالِ مَنْ هُوَ جَمِيلٌ بِالطَّبَعِ عَلَى مَنْ زِينٌ^(١) ، مَتَى زِينٌ بِالْحُلِيِّ وَاللِّبَاسِ ، وَذَلِكَ فِيهِمَا جَمِيعاً بَيْنَ لِلْحِسِّ كُلِّ الْبَيَانِ ، وَلا سِيَّما فِي أَوْسَاطِ الْأَلْحَانِ .

وَمَعَ ذَلِكَ ، فَالِيسَ سَبِيلُ الطَّبِيعَةِ مِنَ الْأَلْحَانِ سَبِيلَ الشَّرَائِعِ وَالسُّنَنِ الَّتِي رُبَّمَا حُمِّلَ النَّاسُ عَلَيْهَا أَوْ أَكْثَرُهُمْ فِي بَعْضِ الْأَزْمَانِ ، فَيَتَّبَعُ بَعْضُهُمْ فِيهَا بَعْضاً ، فَتُسْتَحْسَنُ عَلَى سَبِيلِ مَا تُسْتَحْسَنُ الْمَأْوُفَةُ مِنَ الْأُمُورِ ، غَيْرَ أَنَّ مَا هَذِهِ سَبِيلُهُ مِنْ مُسْتَحْسَنٍ أَوْ مُسْتَقْبَحٍ لَا يُرَاعَى^(٢) كَيْفَ مَا اتَّفَقَتْ ، لَكِنْ بِأُمُورٍ يُقَرَّنُ إِلَيْهَا^(٣) حُسْنُهَا أَوْ قُبْحُهَا فَتَدُومُ مُدَّةً مِنَ الزَّمَانِ .

وَقَدْ تَكَلَّمْنَا فِي كِتَابِنَا^(٤) الَّذِي أَلْفَنَاهُ فِي آرَاءِ النَّاظِرِينَ فِي صِنَاعَةِ الْمَوْسِيقَى الْعَمَلِيَّةِ ، فِي مُرَكَّبِ ذِي الْكُلِّ وَالْأَرْبَعَةِ ، وَفِي اتِّفَاقِ بُعْدِ الْفَضْلَةِ^(٥) ، بِكَلَامٍ اسْتَقْصَيْنَاهُ بِمَبْلَغِ الطَّاقَةِ .

* * *

ثم يُؤخَذُ من (١) بَعْدِ ذَلِكَ ، أَبَعْدُ نَعْمَتَيْنِ (٢) يُمَكِّنُ وَقَوْعُهُمَا فِي الْأَلْحَانِ ،
ثم من بَعْدُ ، يُمَيِّزُ بَيْنَ التَّزْيِيدَاتِ (٣) وَبَيْنَ الْأُصُولِ ، وَتَتَأَمَّلُ الْمُتَجَانِسَاتُ
فِي أُصُولِ الْأَلْحَانِ ، فَيُحْصَلُ مِنْ ذَلِكَ عَدَدُ الْقُوَى (٤) وَيُحَكَّمُ فِي كُلِّ ذَلِكَ
الْحِسُّ (٥) ، وَتُؤخَذُ الْمَحْسُوسَاتُ الَّتِي تَدْرِكُ فِي بَادِي النَّظَرِ مِنْ غَيْرِ أَنْ يَقَعَ لَهَا
سَبَابٌ (٦) آخَرُ إِلَى أَنْ تُحْصَلَ الْأَجْنَاسُ وَسَائِرُ تِلْكَ الَّتِي سَلَفَ تَقْدِيرُهَا ، فَيَنْتَهِزُ
يَسْهَلُ تَحْصِيلُ مَا يَبْقَى مِنْ سَائِرِ الْأَشْيَاءِ الْمَطْلُوبَةِ هَاهُنَا .

(السَّبِيلُ إِلَى الْمَبَادِي الْأُولِ)

وَقَدْ يَنْبَغِي أَنْ يُعَلَّمَ هَاهُنَا ، أَنَّ الطَّرِيقَ الْآخِذَ مِنَ الْأُمُورِ الْأَخِيرَةِ إِلَى
الْمَبَادِي (٧) الْأُولِ وَالْأَسْبَابِ ، غَيْرُ الطَّرِيقِ الْآخِذِ مِنَ الْمَبَادِي (٨) الْأُولِ
وَالْأَسْبَابِ إِلَى الْأُمُورِ الْأَخِيرَةِ .

والأشياء التي منها يُبتدأ ، أو يُصار^(١) منها إلى المبادئ والأسباب ، هي أيضاً أسباب ما ، والذي يظهر من أمرها كلها أنها أسباب المعرفة ، والتي إليها يُصار^(٢) هي أسباب الوجود وأسباب المعرفة التامة^(٣) .

وأما أن تكون التي منها يُصار إلى المبادئ هي أيضاً مع ذلك أسباب الوجود ، فليس يظهر أن ذلك في جميعها ، فإن بعضها بين بياناً تاماً أنها ليست أسباباً لوجود ما قد عُرف بها ، وفي بعضها قد يلحق الشك ، إلا أن أسباب الوجود إن كانت أيضاً على أنحاء كثيرة وكان بعضها مثل توطئات^(٤) وبعضها مثل غايات^(٥) ، أمكن زوا الشك ، فتكون التي منها تُؤخذ إلى المبادئ أسباباً على أنها غايات ، والتي إليها يُصار أسباباً على أنحاء آخر ، وذلك هو الذي يظهر في هذه الملاءمات^(٦) التي عددناها .

فإن كانت كذلك ، عرض أن تكون هذه أيضاً تنظر في الغايات ، وهذا الشك يزول بما قدّمناه من الفرق بين النظرية والعملية ، فإن التي هي غايات العملية تُؤخذ أسباب المعرفة في النظرية ، وحينئذ تصير هذه ، متى أخذت مبادئ في النظرية ، مبادئ المعرفة فقط لا مبادئ

الوجود ، والتي إليها يُصارُ هي مبادئُ الوجودِ دون هذه .
فهذه الملاءماتُ إذاً هي متأخّرةٌ ها هنا في الوجودِ^(١) تأخراً كثيراً ،
فالمصيرُ منها إلى المبادئِ هو إذاً المصيرُ من الأواخرِ إلى الأوائلِ ، وهو الذي
يُسمّيه بعضُ الناسِ طريقَ « التحليل » ، والمصيرُ من الأوائلِ إلى الأواخرِ يُسمّيه
بعضُ الناسِ طريقَ « التركيب » ، وأمّا كيف هذا المصيرُ ، وعلى كم نحوٍ هو ،
فليس يُحتاجُ إليه فيما نحن بسبيله .

ومتى كانت أوائلُها^(٢) غيرَ بيّنةٍ استعمل^(٣) أولاً طريقَ التحليلِ ، حتى
إذا استقرّتْ أوائلُها سلكَ فيها بعدَ ذلكَ مسلكَ طريقِ التركيبِ .
والبيّنةُ أوائلُها هي التي قد حصلَ عندنا من عِلْمِ أوائلِها ، أيّما هي ،
وكم هي ، وأيّها بالحالِ التي وُضعتْ ، والتي هي غيرُ بيّنةِ الأوائلِ عندنا هي التي
ينقصنا معرفةُ أحدِ هذه الثلاثةِ منها أو كلّها .

فإن كثيراً من الصناعاتِ لا يُمتنعُ أن تكون أوائلُها معلومةً بالطّباعِ^(٤)
غير أنه لا يُشعرُ بها أنّها أوائلٌ لهذه الصناعاتِ ، فإنّ الإنسانَ يفطرُ من أوّلِ أمره
على معارفٍ يقينيّةٍ بأشياء كثيرةٍ ، غير أنه ليس بالضرورةِ يلزمُ أن يعرفَ ، أيّما
منها أوائلٌ لهذه^(٥) ، وأيّما منها أوائلٌ لغيرها ، فإن كانت الصناعاتُ قد تمتتْ وكان

شأن أوائلها أو كثيرٍ منها أن تُعرَفَ بالفِطْرَةِ ، ولم يكن الوارد^(١) عليها شَعْرَ بها عرفَه أهلها أوائلها ، وإن كانت قد تَمَّتْ إلَّا أنها لم يكن شأن أوائلها ممَّا تنشؤُ معرفتها مع الإنسان من أوَّلِ فِطْرَتِهِ ، بل كان ممَّا شأنه أن يقعَ بها التَّصْدِيقُ له عن قياس^(٢) ، استعمل حينئذٍ طريقَ التَّحْلِيلِ أو غيره في إيقاعِ التَّصْدِيقِ له ، حتى إذا وَقَعَ له التَّصْدِيقُ بها عُرِفَ ما بعد ذلك .

* * *

(المناسباتُ العدديَّةُ البسيطةُ في الأبعادِ الصوتيَّةِ)

وهذه الصَّنَاعَةُ^(٣) التي نحن بسبيلها ، إمَّا أن كانت غيرَ مُستقرَّةِ الأوائلِ ، وإمَّا أن لم تقعَ إلينا مُستقرَّةِ الأوائلِ ، ولَمَّا كانت كذلكَ احتجنا إلى تَبْيِينِ الطَّرِيقِ التي بها يُوقَفُ على مَبَادِئِهَا ، حتى إذا استقرَّتْ معلومةً استعملتْ حينئذٍ وصيرَ بها إلى ما بعدها شيئاً شيئاً إلى أن يُستوفى جميعُ ما تشتملُ عليه الصَّنَاعَةُ بأسرها .

وأكثرُ أوائلها التي يُحتاجُ إليها في هذه المرتبةِ مأخوذةٌ من صناعةِ الموسيقى العمليَّةِ ، ومن صناعةِ العددِ^(٤) .

أمَّا التي هي من الموسيقى العمليَّةِ فهي الملاءماتُ العشرُ التي عدَّناها .

وأما التي من صناعةِ العددِ فهي هذه :

كلُّ عَدَدٍ فَقَدْ يُؤْخَذُ نَحْوَيْنِ^(١) مِنَ الْأَخْذِ ، أَحَدُهُمَا ، أَنْ يُؤْخَذَ مُفْرَدًا ،
 مِنْ غَيْرِ أَنْ يُقَاسَ إِلَى عَدَدٍ آخَرَ فَيُحْصَلَ كَمٌّ^(٢) هُوَ مِنْهُ ، مِثْلُ أَخْذِنَا الْوَاحِدَ
 وَحَدَّهُ مِنْ غَيْرِ أَنْ إِلَى يُقَاسَ الْإِثْنَيْنِ فَيُحْصَلُ أَنَّهُ نِصْفُهُ ، أَوْ مِثْلُ أَخْذِنَا الْإِثْنَيْنِ
 مِنْ غَيْرِ أَنْ نَقِيسَهُ إِلَى الْوَاحِدِ فَيُحْصَلُ أَنَّهُ مِثْلَاهُ^(٣) ، وَكَذَلِكَ فِي عَدَدٍ عَدَدٍ
 وَقَدْ يُؤْخَذُ بِالْقِيَاسِ إِلَى عَدَدٍ آخَرَ فَيُحْصَلُ كَمٌّ هُوَ مِنْهُ ، مِثْلُ تَحْصِيلِنَا قَدْرَ
 الْإِثْنَيْنِ مِنَ الْوَاحِدِ ، أَوْ قَدْرَ عَدَدٍ مِنْ عَدَدٍ ، أَيْ عَدَدٍ كَانَ .
 وَكُلُّ عَدَدَيْنِ نُسِبَ أَحَدُهُمَا إِلَى الْآخَرِ هَذِهِ النُّسْبَةُ ، فَهُمَا إِمَّا مُتَسَاوِيَانِ
 وَإِمَّا مُتَفَاضِلَانِ^(٤) .

وَنِسْبَةُ أَحَدِ الْمُتَسَاوِيَيْنِ إِلَى الْآخَرِ تُسَمَّى نِسْبَةَ « الْمِثْلِ إِلَى الْمِثْلِ »^(٥) .
 وَنِسْبَةُ أَحَدِ الْمُتَفَاضِلَيْنِ إِلَى الْآخَرِ ، هِيَ إِمَّا نِسْبَةُ الْأَنْقَصِ^(٦) إِلَى الْأَزِيدِ

وإما نسبة الأزيدِ إلى الأنقصِ^(١)، مثلُ النسبةِ التي بين الواحدِ وبين الإثنينِ، فإنه قد يمكن أن تُجعلَ نسبةُ الإثنينِ إلى الواحدِ ويمكن أن تُجعلَ نسبةُ الواحدِ إلى الإثنينِ، ولَنَقْتَصِرْها هنا، على نسبةِ الأزيدِ إلى الأنقصِ .

فالأزيدُ، منه ما يزيدُ على الأنقصِ مثلَ الأنقصِ، فيصيرُ الأزيدُ هو كُلُّ الأنقصِ ومثلَ كُلِّه^(٢)، فلذلك تُسمَّى هذه النسبةُ نسبةَ « كُلِّ ومثلَ كُلِّ » ونسبةَ « المثلينِ »، ونسبةَ « الضَّعْفِ » .

ومنه ما يزيدُ على الأنقصِ مثلي كُلِّ الأنقصِ^(٣)، وهو نسبةُ « كُلِّ ومثلي كُلِّ » ونسبةُ « ثلاثة أمثالٍ » .

ومنه ما يزيدُ على الأنقصِ ثلاثة أمثاله أو أربعة أمثاله إلى ما لا نهاية له .
ومنه ما يزيدُ على الأنقصِ شيئاً لا يبلغ^(٤) تمامَ الأنقصِ، والزيادةُ التي لا تبلغُ تمامَ الأنقصِ، إما أن تعدَّ الأنقصَ فتستغرقه^(٥) بالعدِّ مثلُ زيادةِ

الستّة على الأربعة ، وإمّا أن تعدّه فلا تستغرقه مثلُ زيادةِ السبعة^(١) على الخمسة .
والزائدُ الذي يزيدُ على الأنقصِ ما لا يبلغ^(٢) تمامَ الأنقصِ ، متى كانت
الزيادةُ تستغرق^(٣) الأنقصَ إذا عدّه ، يُسمّى « الزائدُ جزءاً » ونسبته إلى الأنقصِ
تُسمّى نسبة « الكلِّ وجزءِ الكلِّ » ، ونسبة « المثلِّ وجزءِ المثلِّ » .

والتي هي في نسبةِ كلِّ وجزءِ كلِّ ، أصنافٌ كثيرةٌ بلا نهايةٍ ، أعظمها الذي
في نسبةِ كلِّ ونصفِ كلِّ^(٤) ، ويتلوه الذي في نسبةِ كلِّ وثُلثِ كلِّ ، وكذلك
على توالي الأعدادِ إلى غيرِ نهايةٍ ، وذلك مثلُ كلِّ ورُبُعِ كلِّ ، وكلِّ وخُمسِ كلِّ ،
وكلِّ وسُدسِ كلِّ ، وكلِّ وسبعِ كلِّ ، وكذلك الزائدُ أجزاء^(٥) إلى غيرِ نهايةٍ .
وإذا رُكِّبتِ نسبةُ المثلِّ والأمثالِ^(٦) إلى نسبةِ جزءٍ أو أجزاء ، حَدَثَتْ

نِسَبٌ أُخْرَى ، وذلك مثلُ نسبةِ المثلينِ^(١) وزيادةِ جزءٍ أو أجزاء ، والأمثالِ^(٢)
وزيادةِ جزءٍ أو أجزاء .

وأكثرُ ما يُحتاجُ إليه ها هنا ، هي التي تُوجدُ في نسبةِ المثلينِ^(٣)
أو الأمثالِ ، وفي نسبةِ الكلِّ وجزءِ^(٤) الكلِّ ، وأمّا التي في نسبةِ

الزائد^(١) أجزاء فليس يُحتاجُ إليها إلا أقل^(٢) ذلك .
والأعداد التي تتناسبُ هذه النسبَ ، منها ما هي أقلُّ الأعداد^(٣) على تلك
النسبِ ، ومنها ما ليست أقلَّ الأعدادِ على تلك النسبِ ، مثلُ الستة والأربعة^(٤) ،
والأربعة والإثنين ، وقد يُمكن أن تُؤخذَ أعدادٌ أقلُّ على هذه النسبِ ، وتلك
هي ، الإثنين^(٥) والواحدُ ، والثلاثةُ والإثنانِ .

وقد بقيَ أن تُعلمَ من أمورِ العدَدِ التي يُحتاجُ إليها في هذه الصناعةِ ،
ثلاثةُ أشياء :

أحدها : أنَّا متى أُعطينا أعداداً في نسبٍ محدودة^(٦) ، وأردنا أن نأخذَ
العددينِ اللذينِ يتناسبانِ النسبةَ^(٧) التي تُحيطُ بالنسبِ المُعطاةِ .

د والثاني ، أننا متى أُعطينا عددين في نسبةٍ محدودةٍ ، وأردنا أن نأخذَ أعداداً
م متوسطةً^(١) بينهما ، في نسبٍ يُمكن أن تُحيطَ بها النسبةُ المعطاةُ .

والثالث ، أننا متى أُعطينا عددين في نسبةٍ محدودةٍ وأعداداً متوسطةً بينهما
في بعض^(٢) النسبِ التي يُمكن أن تُحيطَ بها^(٣) النسبةُ الأولى ، وأردنا أن نعلمَ
الأعدادَ التي تُناسبُ النسبةَ الباقيةَ ممَّا تُحيطُ بها النسبةُ المعطاةُ .

والأولُ من هذه الثلاثة ، فلنسمِّه « تركيبَ نسبةٍ إلى نسبةٍ » ، والثاني ،
« تحليلَ النسبةِ الواحدةِ إلى نسبٍ » ، والثالثُ ، « تفصيلَ نسبةٍ من نسبةٍ » .
ولنأخذُ في تبينِ أسهلِ وجوهها :

١ - « تركيبُ النسبِ »

فإذا أردنا تركيبَ^(٤) نسبةٍ إلى نسبةٍ على الطريقِ التي وصَفناها ، فإن
كانت النسبتانِ واحدةً^(٥) بعينها ، أخذنا أقلَّ العددين اللذين^(٦) على تلك النسبةِ

وَضَرَبْنَا كُلَّ وَاحِدٍ مِنْهُمَا فِي نَفْسِهِ ، فَالْعَدَدَانِ الْخَادِثَانِ ^(١) هُمَا اللَّذَانِ طَلَبْنَاهُمَا ، وَنِسْبَةُ
أَحَدِهِمَا إِلَى الْآخَرِ هِيَ النِّسْبَةُ الْمَطْلُوبَةُ .

مِثَالُ ذَلِكَ :

أَنَا إِذَا أَرَدْنَا تَرْكِيْبَ نِسْبَةِ كُلِّ وَثُلْتِ كُلِّ إِلَى نِسْبَةِ كُلِّ وَثُلْتِ كُلِّ ،
وَأَقَلُّ الْعَدَدَيْنِ اللَّذَيْنِ عَلَى هَذِهِ النِّسْبَةِ هُمَا أَرْبَعَةٌ وَثَلَاثَةٌ ، فَضَرْبُ الثَّلَاثَةِ فِي نَفْسِهَا
وَالْأَرْبَعَةَ فِي نَفْسِهَا ، فَنِسْبَةُ سِتَّةَ عَشَرَ إِلَى تِسْعَةٍ ، هِيَ الْخَادِثَةُ مِنْ تَرْكِيْبِ
كُلِّ وَثُلْتِ كُلِّ إِلَى كُلِّ وَثُلْتِ كُلِّ .

وَكَذَلِكَ إِنْ رَكَّبْنَا تَرْكِيْبًا أَكْثَرَ ^(٢) ، غَيْرَ أَنَّهُ يَنْبَغِي أَنْ يَكُونَ ^(٣) ضَرْبُ كُلِّ

وَاحِدٍ مِنَ الطَّرْفَيْنِ فِي نَفْسِهِ أَقَلَّ مِنْ عَدَدِ النِّسْبِ بِوَاحِدٍ ^(٤) .

مِثَالُ ذَلِكَ :

أَنَا أَرَدْنَا تَرْكِيبَ كُلِّ وَثُلْثِ كُلِّ أَرْبَعِ مَرَّاتٍ ، فَضَرِبُ ثَلَاثَةً ، فِي ثَلَاثَةٍ
ثُمَّ فِي ثَلَاثَةٍ ثُمَّ فِي ثَلَاثَةٍ ، وَكَذَلِكَ الْأَرْبَعَةُ .

وَإِنْ كَانَتِ النَّسَبَاتُ مُخْتَلِفَتَيْنِ فَهِيَ إِمَّا مُتَوَالِيَتَانِ أَوْ غَيْرُ مُتَوَالِيَتَيْنِ ،
وَالْمُتَوَالِيَتَانِ ^(١) هُوَ مِثْلُ كُلِّ وَنِصْفِ كُلِّ ، وَكُلِّ وَثُلْثِ كُلِّ ، وَغَيْرُ الْمُتَوَالِيَتَيْنِ ^(٢)
هُوَ مِثْلُ كُلِّ وَثُلْثِ كُلِّ ، وَكُلِّ وَخُمْسِ كُلِّ ، وَمَا أَشْبَهَ ذَلِكَ .

فَإِنْ كَانَتَا مُتَوَالِيَتَيْنِ ، أَخَذْنَا أَقْلَ عَدَدَيْنِ فِي كُلِّ وَاحِدَةٍ مِنَ النَّسَبَتَيْنِ ،
فَيُؤْخَذُ أَصْغَرُ الْعَدَدَيْنِ مِنْ أَحَدِ الزَّوْجَيْنِ ^(٣) هُوَ أَكْبَرُ الْعَدَدَيْنِ مِنَ الزَّوْجِ الْآخَرِ ،

فَيَحْصُلُ ثَلَاثَةُ أَعْدَادٍ مُتَوَالِيَةٍ ، حَاشِيَتَانِ ^(١) وَوَاسِطَةٌ ، فَنِسْبَةُ الْحَاشِيَةِ الْعُظْمَى إِلَى
الْحَاشِيَةِ الصُّغْرَى هِيَ النَّسْبَةُ الْحَادِثَةُ مِنْ تَرْكِيبِ النَّسَبَتَيْنِ .

مِثَالُ ذَلِكَ :

أَنَا أَرَدْنَا أَنْ نُرَكِّبَ نِسْبَةَ كُلِّ وَنِصْفِ كُلِّ إِلَى كُلِّ وَثُلْثِ كُلِّ .
فَنَأْخُذُ اثْنَيْنِ وَثَلَاثَةً وَأَرْبَعَةً ، فَالْثَلَاثَةُ مُشْتَرَكَةٌ ، وَهِيَ الْوَاسِطَةُ ، فَنِسْبَةُ الْحَاشِيَةِ
الْعُظْمَى ، وَهِيَ أَرْبَعَةٌ ، إِلَى الْحَاشِيَةِ الصُّغْرَى ، وَهِيَ الْأَخِيرَةُ ، هِيَ النَّسْبَةُ الْمُجْتَمِعَةُ ^(٢) .

فإن كانتا غير مُتواليتين ، وأخذنا أقلَّ الأعدادِ على تلك النسبِ ، حصلَ
معنا أربعةُ أعدادٍ^(١) ، فنفرضُ أعظَمَها حاشيةً عَظَمَى وأصغرَها حاشيةً صُغرى ،
فتبقى الواسِطتانِ ، إحداهما قرينهُ^(٢) الصُغرى والأخرى قرينهُ الكُبرى ،
فنضربُ قرينهُ الكُبرى في الحاشية الصُغرى ، وقرينهُ الصُغرى في الحاشية
الكبرى ، فنسبةُ المُجتَمعينِ^(٣) أحدهما إلى الآخرِ ، هي النسبةُ المطلوبَةُ .

مثال ذلك :

نسبةُ كلِّ وثلثِ كلِّ ، ونسبةُ كلِّ وخمسِ كلِّ .

فناخذُ ثلاثةً وأربعةً وخمسةً وستةً ، فنفرضُ الستةَ أعظمَ الحاشيتينِ والثلاثةَ أصغرَ الحاشيتينِ ، فيبقى الخمسةُ والأربعةُ واسطتينِ ، والخمسةُ قرينةُ الحاشيةِ الكبرى والأربعةُ قرينةُ الحاشيةِ الصغرى .

فنضربُ الخمسةَ في ثلاثةٍ والأربعةَ في ستةٍ ، فنسبُ أربعةٍ وعشرينَ إلى خمسةٍ^(١) عشرَ هي النسبةُ المركَّبةُ من نسبةِ كلِّ وثلثِ كلِّ إلى كلِّ وخمسِ كلِّ . ولنأخذُ في تركيبِ نسبةِ الأمثالِ وما سواها من النسبِ حدَّو ما ذكرنا .

* * *

٢ — « تحليلُ النسبةِ إلى نسبٍ »

وإذا أردنا أن نُحلِّلَ نسبةً واحدةً إلى نسبٍ ، فتلك النسبُ ، إمَّا أن تكونَ أعدادها^(٢) الأولى متساويةً التفاضلِ^(٣) ، وإمَّا أن تكونَ زياداتُ أعدادها الأولى بعضها على بعضٍ متفاضلةً^(٤) .

فإن أردنا أن نقسمَ نسبةً إلى نسبٍ يتساوى تفاضلُ أعدادها الأولى ، فإنَّا نأخذُ أقلَّ عددينِ هما في النسبةِ المعطاةِ ، ونضعُ كلَّ واحدٍ منهما

بعدد^(١) النسب التي إليها أردنا قسمة النسبة ، فالأعداد المتوسطة التي بين
المجتمعين هي الأعداد المطلوبة على تلك النسب .

مثال ذلك :

أنا أردنا أن نقسم^(٢) نسبة كلِّ وكلِّ وثلاث كلِّ إلى ثلاث نسب تتساوى
زيادات أعدادها الأول .

فنضرب الثلاثة والأربعة ، كلِّ واحدٍ منهما في ثلاثة ، فيحصل معنا
اثنا عشر وتسعة ، وما بين اثني عشر وتسعة ، عشرة وأحد عشر .

فيحصل معنا ثلاث نسب في أربعة أعداد ، وهي نسب ، كلِّ وجزء
من أحد عشر جزءاً من كلِّ ، وكلِّ وعشر كلِّ ، وكلِّ وتسع كلِّ .
وإن أردنا أن نقسمها^(٣) بنسب تتفاضل زيادات أعدادها ، قسمنا النسبة

بِنَسَبٍ تَنَازَرِيٍّ^(١) زِيَادَاتٍ أَعْدَادِهَا وَقَسَمْنَا إِحْدَى تِلْكَ النَّسَبِ بِنَسَبٍ ، أَوْ نَقَسِمُ
النَّسَبَ الْأُولَى إِلَى نِسَبٍ مُتَوَالِيَةٍ فِي زِيَادَاتِ الْأَعْدَادِ ، ثُمَّ نَأْخُذُ مِنْهَا أَعْدَادًا غَيْرَ
مُتَوَالِيَةٍ عَلَى النَّسَبِ الَّتِي أَرَدْنَاهَا فَتَحْصُلُ لِمَا مِنْهَا نِسَبٌ مُتَفَاوِئَةٌ زِيَادَاتِ الْأَعْدَادِ ،
أَوْ نَقَسِمُ النَّسَبَ الْأُولَى بِأَنْحَادِ^(٢) مِنَ الْأَقْسَامِ مُخْتَلِفَةٍ ، فَتَحْصُلُ لِمَا نِيدِبُ مِنْهَا مُتَفَاوِئَةٌ^(٣)
زِيَادَاتِ الْأَعْدَادِ .

٣ - « تَفْصِيلُ نِسَبَةٍ مِنْ نِسَبَةٍ »

وَإِذَا أَرَدْنَا أَنْ نَفْصِلَ^(١) نِسَبَةً مِنْ نِسَبَةٍ ، أَخَذْنَا أَقْلَ عِدَّتَيْنِ هَا عَلَى
تِلْكَ النَّسَبَةِ^(٢) ، وَضَرَبْنَا أَصْفَرَ أَحَدِ الزَّوْجَيْنِ^(٣) فِي أَعْظَمِ الزَّوْجِ الْآخَرِ ، وَأَصْفَرَ
الْآخَرَ فِي أَعْظَمِ الزَّوْجِ الْأَوَّلِ ، فَنِسَبَةُ أَحَدِ الْعَدَدَيْنِ الْحَادِثَيْنِ إِلَى الْآخَرِ هِيَ
النَّسَبَةُ الْبَاقِيَةُ .

مِثَالُ ذَلِكَ :

نسبة كُلِّ وَثُلْتِ كُلِّ ، أردنا تفصيلها من نسبة كُلِّ ونصفِ كُلِّ .
فَنَأْخُذُ أَقْلَ الأَعْدَادِ الَّتِي هِيَ عَلَى هَذِهِ النِّسْبِ وَهِيَ ثَلَاثَةٌ وَاثْنَانِ ،
وَأَرْبَعَةٌ وَثَلَاثَةٌ .

فَنَضْرِبُ ثَلَاثَةً ، وَهِيَ أَعْظَمُ الزُّوجِ الأَوَّلِ ، فِي الثَّلَاثَةِ ، الَّتِي هِيَ أَصْغَرُ
الزُّوجِ الثَّانِي ، وَنَضْرِبُ اثْنَيْنِ فِي أَرْبَعَةٍ .
فَنِسْبَةُ التَّمَعِدِ إِلَى الثَّمَانِيَةِ هِيَ النِّسْبَةُ البَاقِيَةُ ، وَتِلْكَ هِيَ نِسْبَةُ كُلِّ
وَأُثْمِنِ (١) سَكْلَةٍ .

فَهَذَا جَمِيعُ مَا يَحْتَاجُ إِلَيْهِ فِي هَذِهِ الصَّنَاعَةِ مِنَ الأَعْدَادِ .
وَقَدْ تَبَيَّنَ فِيمَا سَلَفَ الجِهَةُ الَّتِي بِهَا تُتَخَيَّلُ النَّمُّ والأَبَادُ حَتَّى يُمَكِّنَ
تَحْصِيلُ مَقَادِيرِهَا بالأَعْدَادِ المَفْرَدَةِ (٢) ، وَالجِهَاتُ الَّتِي بِهَا تُتَمَسَّوَرُ حَتَّى
تَصِيرَ بِسَبَبِ ذَلِكَ إِلَى تَقْدِيرِهَا بالأَعْدَادِ المُضَافَةِ (٣) ، وَتَبَيَّنَ فَرَقُ مَا بَيْنَ
النَّظَرَيْنِ (١) أَعْنَى نَظَرِ آلِ « أَرِسْطُقَسَانِسِ » (٢) وَنَظَرِ آلِ « فِثَاغُورَسِ »
وَبَانَ لَنَا بِمَنْ تَحْوِي النَّظَرِ فِي هَذِهِ الصَّنَاعَةِ بِالحَقِيقَةِ ، أَيُّ نَحْوِ هُوَ .

وأما سائر التبادي المأخوذة من سائر الصناعات ، فإنها لما كان قد يمكن أخذها من الأمكنة التي استعملت فيها من كتابنا ، صار تعديدها هنا هنا قضايا^(١) فتركتها ، وهو بين أن طريق التحليل عكس طريق التركيب ، وطريق التركيب هو الذي استعملناه في كتابنا^(٢) في الصناعة ، وطريق التحليل هو الذي ستكناه هاهنا^(٣) .

تمت المقالة الثانية^(٤)

وبها يتم الجزء الأول في المدخل إلى صناعة الموسيقى



