

dayalı olduğunu ileri sürerek müzik teorisinde tartışılan ton sisteminin müzik aletleri üzerinde nasıl elde edileceğini gösterir. Ancak bu konuda Kindî'nin aksine bunları Yunan icracılarından kesin olarak ayırır. *el-Mûsîka'l-kebîr*'de sadece Grek müelliflerin yazdıkları şerhedilmekle kalmamış, Grekler'den eksik şekilde intikal eden nazari bilgiler düzeltilerek tamamlanmıştır.

Eserin ikinci bölümünün ilk kısmı, ses sistemi konusunda en rahat uygulamaların yapılabildiği bir saz olan ud enstrümanına ayrılmış, ud üzerindeki perdeler tablolarla gösterilmiş, ayrıca hemen ud kadar bilinen Horasan ve Bağdat tamburlarının perdeleri ve akort sistemleri geniş bir şekilde ele alınmıştır. George Dimitri Sawa'ya göre ud perdeleri İslâm dünyasında yaygın olan ses sistemini ifade ederken Bağdat tamburu İslâm öncesi ses sistemine dayanmaktadır. Horasan tamburu ise Safiyyüddin el-Urmevî ve sonraki müzikînasların ele aldıkları on yedi perdeli ses sisteminin eski şeklini yansıması bakımından oldukça önemlidir.

Gerek İhvân-ı Safâ risâleleri gerekse Kindî'nin müzikî risâlelerinde görülen, müzikal seslerle sayılar ve gök cisimleri arasında güçlü bağlar kuran görüşleri temellendiren Pythagoras ve Platon ekollerinin yansımalarına *el-Mûsîka'l-kebîr*'de rastlanmaz. Fârâbî, sayıların kendine mahsus kimlikleri olduğunu ve kâinatı oluşturan unsurlar arasında düzenli ilişkiler ve belli bir uyum bulunduğunu ileri süren Pythagoras'ın değil daha çok duyuma önem veren Aristoxenes'in etkisinde kalmıştır.

Aynı zamanda iyi bir icracı olan Fârâbî'nin bu eseri, Batı'da ve İslâm dünyasında müzik teorisi ve özellikle müzik felsefesi üzerine yazılmış en kapsamlı ve sistematik eser olarak gösterilmiş, başta İbn Sînâ olmak üzere daha sonraki asırlarda yazılan müzik teorisine dair etkilediği ve bu etkinin Abdülkâdir-i Merâgî'ye kadar uzandığı ifade edilmiştir.

el-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 tesbit edilmiştir. Eser, Rodolphe d'Eranger tarafından kaleme alınan *La musique arabe* adlı eserde Fransızca tercümesiyle birlikte neşredilmiş (Paris 1930, I; Paris 1935, II, 1-101), ayrıca Gattâs Abdülmelik Hâşebe ile

Mahmûd Ahmed el-Hifnî tarafından Leiden, Köprülü ve Princeton nüshaları esas alınarak yayımlanmıştır (Kahire 1967).

BİBLİYOGRAFYA :

İbnü'l-Kıftî, *İhbarü'l-ulemâ* (Lippert), s. 281; İbn Ebû Usaybia, *Uyûnü'l-enbâ*, s. 604; İbn Halikân, *Vefeyât*, s. 153-157; H. G. Farmer, *Târîhu'l-mûsîka'l-'Arabiyye* (trc. Hüseyin Nassâr), Kahire 1956, s. 205-208; a.mlf., *Historical Facts for the Arabian Musical Influence*, New York 1970, s. 292; a.mlf., "The Influence of al-Fârâbî's İhsa al-Ulûm on the Writers on Music in Western Europe", *JRAS*, sy. 3 (1932), s. 561-592; a.mlf., "Mûsikî", *İA*, VIII, 680-681; Âdil el-Bekrî, *Kıyâsâtü'n-nağam 'inde'l-Fârâbî*, Bağdad 1975, s. 1-24; Edib Nâyif Ziyâb, *Nazarîyyetü'l-Fârâbî fi'l-mûsikâ*, Bağdad, ts. (Vizâretü'l-İlâm), s. 1-24; A. Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings*, München 1979, s. 104-107; Rauf Yekta, *Türk Musikisi*, s. 47-48; Münâ Sancakdâr Şa'rânî, *Târîhu'l-mûsîka'l-'Arabiyye ve âlâtihâ*, Beyrut 1987, s. 188-191; G. D. Sawa, *Music Performance Practice in the Early 'Abbâsîd Era 132-320 AH/750-932 AD*, Toronto 1989, s. 11-20; Cihat Can, *XV. Yüzyıl Türk Musikisi Nazariyâtı: Ses Sistemi* (doktora tezi, 2001), MÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 9-10; Ahmet Hakkı Turabi, *İbn Sînâ Mûsikî*, İstanbul 2004, s. 111; E. Neubauer, "Die Theorie vom Iqâ", *Oriens*, XXXIV (1994), s. 103-173; Abdülhak Adnan [Adıvar], "Fârâbî", *İA*, IV, 455-456, 468-469; O. Wright, "Mûsikî", *EP* (İng.), VII, 682-683, 686; Mahmut Kaya, "Fârâbî", *DİA*, XII, 160; Alâeddin Jebrîni, "Fârâbî", a.e., XII, 162-163.



AHMET HAKKI TURABI

MÜSİKİ

(موسيقى)

Mûsikî (mûzik) kelimesinin kaynağı hakkında değişik görüşler arasında en yaygın olanı Latince **musicaya** dayandığını ileri süren görüştür. Eski Yunanca'daki **mousikéden** (**mousa**) geldiği kabul edilen musicanın kökü ise **mûz** (**muse**) kelimesidir. Yunan mitolojisinde Tanrı Jüpiter'in Tanrıça Mnemosyre'den doğan dokuz kızının adı olan "mûz"lerin her biri ayrı bir ilim ve güzel sanatın ilâhesi sayılmaktaydı. Antik çağların sonlarına doğru "mus" ya da "mûsiké" dendiğinde sadece bugünkü mûsikî kavramı anlaşılmaya başlamıştır. Terim birçok milletin dilinde Latince'sine benzer kelimelerle karşılanmış, Arapça'da **mûsikâ**; Farsça ve Türkçe'de **mûsikî** şeklinde seslendirilmiştir. Mûsikinin tarih boyunca birçok tanımı yapılmıştır. Pisagor'a (Pythagoras) göre mûsikî "birbirine benzemeyen çeşitli seslerden meydana gelen konser". İbn Sînâ'ya göre "birbiriyle uyumlu olup olmadığı yönünden sesleri ve bu sesler arasındaki zaman sürelerini araştırarak riyâzî bir ilim"dır. Abdülkâdir-i Merâgî mûsikîyi "ikâ' devirlerinden biriyile tertip edilip kulağa yumuşak gelen nağmelerin bir araya

getirilmesi", Emmanuel Kant "sesler vasıtasıyla birbirini takip eden güzel hisleri ifade etme sanatı", Jean-Jacques Rousseau "sesleri kulağa hoş gelecek şekilde tertip edebilme sanatı" olarak tanımlamıştır. Dimitrie Cantemir (Kantemiroğlu) mûsikîyi, "çıkardığımız seslerin ölçülü bir zamanda bir usulün düzenine uyarak hareket edip belirli bir yerde karar kılıp durması ve işitme gücümüze zevk vermesi" diye tarif ettikten sonra felsefeye göre akıl gücünün konuşabilen canlılara mahsus bulunduğunu ve mûsikî ilminin de akıl sahibi olmanın bir delili sayıldığını söyleyerek yüce yaratıcının bu eşsiz hediyesini âdemoğlundan başka hiçbir mahlûkata bağışlamadığını ilâve eder.

Eski Mısır, Grek, Çin ve Hint gibi belli başlı kültür ve medeniyetlere mensup düşünür ve müzisyenlerin müziğe yükledikleri anlamlar arasında benzerlikler olduğu söylenebilir. Filozof ve hakîm Hermes'e göre Tanrı en büyük müzisyendir ve kozmik süreç onun müziğidir. Konfüçyanizm'e ait metinlerde yer alan düşüncelere göre pentatonik (beş ton / ses) sistem olarak bilinen Çin müzik sisteminde mûsikî ve kozmik âhenk konusunda "kung" sesi hükümdarı, "sheng" sesi tebaasını, "cnüeh" sesi halkı, "chih" sesi iş ve bürokrasiyi, "yu" sesi eşyayı gösterir. Bu beş unsurdaki bozukluk hükümet yönetiminde uygunsuzluğu işaret eder. Siyasî âhengin bulunmadığı bir ülkede kozmik âhenk de bozulur. Konfüçyanizm'e göre müzik gökle toprak arasında bir âhenktir. Gerek Hermetizm gerekse Konfüçyanizm'in mûsikî konusundaki yorumlarına paralel yorumlara müzikle ilgili ilk çalışmaları yapan Pisagor'da da rastlanır. Ona göre nesneler sayıların bir araya gelmesiyle oluşur. Evrenin temeli aritmetiksel orantılardır. Pisagor müzik gaminin, halen mükemmel ses uygunlukları diye adlandırılan iki ses arasındaki perde farklılıklarının 1, 2, 3 ve 4 sayılarının oranları olarak aritmetiksel biçimde dile getirilebileceğini düşünmüştür. Bunlar birbirine eklendiğinde oluşan 10 sayısı, matematik ve mistik unsurlardan meydana gelen alışılmadık karışımında mükemmel bir sayı olarak kabul edilir. Müzikteki armoni de sayıya dayanır. Çünkü tellerin veya borunun uzunluğuyla çıkan ses arasında bir ilişki vardır ve kâinat uyumlu sesler veren bir birlik durumundadır. Öğretisi daha çok kozmolojik bir karakter taşıyan Pisagor'un temel çizgileri ateş, su, toprak ve havadır. Bunlar başlangıçta bir kaos (karmaşa) halinde iken Tanrı bunları düzene koyarak kosmosu (düzen ve âhenk) meydana ge-

MÜSİKİ

tirmiştir. Müzik kâinattaki bu düzen ve âhengini yansıması ve ifadesidir.

Pisagor'dan itibaren antik Yunan düşüncülerinin müzik üzerinde çeşitli görüşleri ileri sürdüğü görülmektedir. Müziği eğitimlerin en üstünü olarak kabul eden Sokrat'a göre ritim ve melodi ruhun içine işleyerek onu en güçlü biçimde kavrar. İyi eğitim gören bir insanın ritim ve melodi yönündeki başarısı ruhunu da güzelleştirir. Eflâtun'un (Platon) bu konudaki yaklaşımı Sokrat'ın görüşlerine çok yakındır. Aristo ise müzik eğitiminin pek çok bilgiye ulaşmak için araç olması yönünden gerekli olduğunu söyler.

IV. yüzyıldan itibaren Avrupa'da Hıristiyanlık çerçevesinde şekillenen kilise müziği ortaya çıkmıştır. Bilhassa Yakındoğu'da Ortodoks kiliselerinde kullanılan modal yapı ve kilise modlarının Ortaçağ müziğini oluşturan temel unsurlardan olduğu söylenebilir. VI. yüzyılda aynı zamanda birer müzik teorisyeni olan Saint Boethius ve Cassiodorus Yunan müzik tarzlarını yaydılar. Saint Boethius, *De Musica* adlı eserinde Pisagor ve Eflâtun felsefelerinden yola çıkarak müzik ve matematiğin ayrılmazlığına, müziğin insan karakterine etkisine ve eğitimdeki yerine değinir. Bu dönemde kilisenin koyu taassubu altında insan, sadece ölümden sonrasına hazırlık yapması gereken kutsal bir ortama yönlendirilmiş, çalgı ve kadın sesinin kilise tarafından yasaklanarak kilisede en kutsal çalgının sadece erkek sesi olduğu kabul edilmiştir.

Bugün kullanılan nota isimleri, Toskana'daki Arrezzo Katedrali rahibi Guido tarafından 1030 yılında geliştirilmiş, daha sonra din dışı müzik de gelişerek kilise müziğini etkilemiştir. Din dışı müziğin gelişmesinde özellikle Haçlı seferleri sırasında İslâm coğrafyasını dolaşarak bu bölgelerden pek çok müzik ezgisi ve şiirini Avrupa'ya taşıyan, Troubadour ve Jongleur gibi isimlerle bilinen gezgin müzisyenlerin önemli ölçüde katkıları olmuştur.

İslâm dünyasında müzik sistemindeki teorik yapı VIII-XIII. yüzyıllarda gelişerek Endülü's'ten Çin'e ve Orta Afrika'dan Kafkaslar'a kadar geniş bir alanda yaygınlaşmıştır. Bu bilgilerin Ortadoğu'ya yayılmasında İskenderiye, Antakya, Harran ve Urfa gibi İlkçağ'ın önde gelen Grek bilim merkezlerinin büyük rolü olmuştur. İslâmiyet'in bölgede yayılmasından sonra İskenderiye'nin yanı sıra Anadolu, Suriye, Irak ve İran'da birçok ilim merkezi müslümanların eline geçmiştir. İslâm dünyasının

da ilk müzik nazariyatı çalışmaları Emevîler ve Abbâsîler devrinde başlamıştır. Zelzel, Yûnus el-Kâtib ve Halîl b. Ahmed bu dönemin ilk önemli müzikşinaslarıdır. Üdî Zelzel, Pisagor dizisi olarak anılan skala 355 cent değerinde bir aralık ilâve etmiştir. Yûnus el-Kâtib ile aruz ilminin kurucusu olarak bilinen Halîl'in müzik nazariyatına dair eserleri günümüze ulaşmıştır. Daha sonraları İbrâhim el-Mevsilî, İbrâhim b. Mehdî, İshak el-Mevsilî, İbn Hurdâzbih ve İbnü'l-Müneccim onları takip etmiştir.

Eski Grekler'e ait ilmî eserlerin tercümeleri yoluyla İslâm dünyasına girdiği Abbâsîler devrinde müzik nazariyecileri, eski Grekler'de olduğu gibi sesler arasındaki aralık ve oranları aritmetikte sayılar, astronomide yıldızlar ve geometride şekiller arasındaki oranlarla birlikte ele almışlar, ayrıca bu teorinin bazı unsurlarını Arapça isimler vererek olduğu gibi, bazılarını da uyarlama yoluyla kendi teorilerine katmışlardır. Tarentumlu Aristoxenus'un *Elementa Harmonica'sı*, Aristides Quintilianus'un *De Musica'sı*, Öklid'e mal edilen *Sectio Canonis*, Geresalı Nicomachus'un *Enchiridion'u*, Batlamyus'un *Harmonikon'u* gibi kaynak eserler, İslâm dünyasında müzik teorisi alanında yazılan ilk eserlerin temel kaynağını oluşturur.

İslâm dünyasında müzik çalışmalarının teori ve sazlarla ilgili olarak yoğunlaştığı söylenebilir. İlk İslâm filozofu Ya'kûb b. İshak el-Kindî teori üzerinde çalışan en eski müelliftir. Müziğe dair on risâlesinden ancak dört tanesi günümüze ulaşan Kindî, Arap müzikisinde ilmî ekolün kurucusu kabul edilir. Kindî ebced harflerine dayalı bir nota sistemi kurmuş, müziği mantık, felsefe, hesap, hendese ve hey'et ilimleriyle birlikte değerlendirmiş, riyâzî ilimlerden mahrum olanların ömür boyu felsefe okusalar dahi bunu anlayamayacaklarını, sadece yazılanları tekrarlamış olacaklarını ifade etmiştir. Kindî, udda her bir telin dört temel ses üzerinde tesis edildiği ve "dörtlü sistem" adını verdiği bir ses sistemi kurmuş, iki oktavlık bir diziyi elde edebilmek için nazarı olarak o döneme kadar dört telli olan uda "hâdd" (zîr-i sâni) ismini verdiği beşinci bir tel ilâve etmiştir. Kindî ayrıca Ethos doktrini çerçevesinde udun dört teliyle (bam, mesles, mesnâ, zîr) gök cisimleri, burçlar, ay, rûzgâr, mevsimler, günler ve dört unsur arasında bağ kurduktan sonra bunların insan vücuduna etkilerini açıklamıştır.

Kindî'den sonra müzik nazariyesine dair çalışmaları günümüze ulaşmış diğer bir

İslâm filozofu Fârâbî'dir. Aynı zamanda iyi bir icracı olan Fârâbî'nin müzik konusundaki telif ettiği üç eserinden en kapsamlısı *el-Mûsîka'l-kebir*, Batı'da ve İslâm dünyasında müzik teorisi ve özellikle müzik felsefesi hakkında yazılmış en sistemli eserlerden biri kabul edilmektedir. Müzik sanatını icra eden ve teoriyi icra ile kuvvetlendirmek isteyenler için yazılan eserin teoriden önce geldiği esası üzerine kurulmuştur. Müzik konusunda Grek ve İslâm dünyası arasında köprü vazifesi gören Fârâbî bu eserde Grek eserlerini şerh etmekle kalmamış, onlardan eksik şekilde intikal eden bilgileri düzelterek tamamlamıştır. Kitapta müzikinin fizyolojik esaslarını ele alma şekli bakımından Grekler aşılmış, ayrıca çalgılar hakkında hiçbir eser bırakmayan Grekler'in aksine bu alanda ilk çalışmalar ortaya konmuş; ud, şehrûd, Horasan ve Bağdat tamburlarının perde bağları ve akort sistemleri hakkında geniş bilgi verilmiştir. Eserin, başta İbn Sînâ olmak üzere daha sonra yapılan müzik teorisine dair çalışmaları etkilediği ve bu etkinin Abdülkâdir-i Merâgî'ye kadar uzandığı kabul edilmektedir.

Muhammed b. Ahmed el-Hârizmî ile trigonometri ilminin kurucusu Ebü'l-Vefâ el-Bûzcânî, Fârâbî'den sonra müzik teorisi üzerine eser yazmış müelliflerin en önemlileridir. Hârizmî *Mefâtihü'l-'ulûm* adlı ansiklopedik eserinin müziğe ait bölümlerinde aralıklar, perdeler ve tellerin taksimatı gibi ses sistemiyle ilgili konularla müzik aletleri hakkındaki bilgilere yer vermiştir. Bûzcânî'nin ikâa dair eseri kaybolmuştur. Ortaçağ İslâm dünyası müzik kaynaklarında adından sıkça söz edilen bir diğer önemli eser *Resâ'ilü İhvanî's-Safâ*'dır. X. yüzyılda Basra'da dinî, felsefî, siyâsî ve ilmî amaçlarla ortaya çıkmış bir topluluk olan İhvan-ı Safâ'nın bu konulardaki düşüncelerini içeren külliyyatın matematiğe ayrılan beşinci risâlesinde müzikle ilgili görüş ve bilgilere yer verilmiştir. Müzikinin ruha tesiri, sesin özellikleri, aralıklar, müzik - kosmos münasebeti, seslerin uyumu, mizaç - ses ilişkisi, çalgılar ve ikâ konularının ele alındığı risâle Hermes, Pisagor ve Konfüçyüs'ün ilâhî derinliğe sahip müzik yorumlarının İslâm dünyasına aktarılmasında büyük ölçüde etkili olmuştur. İhvan-ı Safâ bu risâlenin amacının bütün dünyanın aritmetik, geometrik ve müziksel ilişkilerle uyum içinde bulunduğunu göstermek suretiyle evrensel âhengini gerçekleştirdiğini açıklamak olduğunu ifade eder. Müzikinin ilk sebebi olarak göklerin armonisi görüşünü savunan İhvan-ı Safâ-

nın müzik dinlerken yaşanan vecd halini anlatan sözleri hemen hemen tasavvufidir. İhvân-ı Safâ, kâinatta varlıklar arasındaki uyumdan ve oranlardan söz ettikten sonra aynı uyumun gezegenler arasında da mevcut olduğunu ve gezegenlerin hareketleri esnasında uyumlu nağmeler çıkardığını ifade ederken Pisagor düşüncesine oldukça yaklaşıp.

Ortaçağ tıbbının önde gelen temsilcisi olan ve müziği riyâzî ve eğitici ilimler arasında sayan İbn Sînâ müzik konusunda müstakil eser yazmamış, ancak *eş-Şifâ*, *en-Necât* ve *Dânişnâme-i ‘Alâ’î* adlı kitaplarında konuyla ilgili bölümlere yer vermiştir. Mantık, tabîiyyât, ri-yâziyyât ve ilâhiyyât bölümlerinden meydana gelen *eş-Şifâ*’ın ri-yâziyyât bölümünün on ikinci kısmı “Cevâmiu ilmi’l-mûsikâ” adını taşımaktadır. *eş-Şifâ* gibi dört bölümden meydana gelen *en-Necât*’ın ri-yâziyyât bölümü dışındaki üç bölümü *eş-Şifâ*’ın önemli ölçüde özeti mahiyetindedir. Müziğe ait bilgiler *en-Necât*’ın ri-yâziyyât bölümünde “Muhtaşar fî ‘ilmi’l-mûsikâ” başlığı altında verilmiştir. Bu bilgiler, İbn Sînâ’nın talebesi Abdülvâhid el-Cûzcânî tarafından hocasının eserlerinden derlenmiştir. *Dânişnâme*’deki müzik bölümünde ise *en-Necât*’taki bilgiler hemen hemen aynen tekrarlanmıştır. Batı kaynaklarında Grek eserlerini şerhedenler ekolünden sayılan İbn Sînâ, Fârâbî’nin müzik üzerindeki düşüncelerini daha da genişleterek kendi sistemi içerisinde incelemiştir. İbn Sînâ’nın yaptığı müzik tarifinden ortaya çıkan ses ve ikâ unsurunu fizik, aritmetik ve geometriyle doğrudan ilgilidir. Ona göre ses, aynı zamanda hayat mücadelesinde ve çeşitli ihtiyaçların karşılanmasında canlılara bahşedilen bir haberleşme aracıdır. İbn Sînâ, gök cisimlerinin hareketleri esnasında uyumlu sesler çıkardığını ileri süren müslüman Pisagorcular’ın bu görüşüne katılmaz. Sesler arasındaki orantıları matematiksel olarak açıklarken uyumlu iki sesin daima sayısal bir oran içinde bulunduğunu ifade eder. Ses, aralıklar, cinsler, diziler, ikâ, şiir-müzik münasebeti, bestecilik ve sazlar konularını işlediği eserlerinde İbn Sînâ döneminin müzik anlayışını ortaya koymuştur.

İbn Sînâ’nın talebesi İbn Zeyle, *el-Kâfi fi’l-mûsikâ* adlı eserinde hocasının *eş-Şifâ*’daki tertibini ve metodunu takip etmiş, ikâ konusunda ise Kindî ve Fârâbî’den faydalanmıştır. Kitap, diğer eserlerde bulunmayan pek çok teorik konuya yer vermesi bakımından ayrıca önemlidir. Öklid’in (Euclides) *Sectio Canonis* ve *Introduc-*

tio Harmonica’sına yazdığı şerhlerle tanınan İbn’ül-Heysem, *Risâle fi’l-mûsikâ* müellifi Ebû’s-Salt ed-Dânî, İbn Men’a, Ebû’l-Hakem el-Endelüsî ve oğlu Ebû’l-Mecd Muhammed, Mühezzebüddin İbn’ül-Nakkâş, Fahreddin er-Râzî, Alemüddin Kayser ile *Risâle fi ‘ilmi’l-mûsikâ* adlı eserin müellifi Nasîrüddîn-i Tûsî bu alandaki diğer önemli isimlerdir. Batı İslâm dünyasında da bazı ilim adamlarının teorik müzik çalışmalarına katıldığı görülmektedir. İbn Bâcce’nin *Kitâbü’l-Mûsikâ* ile Aristo’nun *De Anima*’sına yazdığı *Şerhu Kitâb fi’n-nefs* adlı eserleri, İbn Rüşd’ün yine Aristo’nun *De Anima*’sı için kaleme aldığı *Şerhu fi’n-Nefs li-Aristo-tâlis*’i bu dönemin başlıca eserlerindendir. Ayrıca X. yüzyılda yazılan bazı tarih ve coğrafya kitaplarında müzikînasların hayatlarına, eserlerine ve müzik tarihine dair geniş bilgilere yer verildiği görülmektedir. Ali b. Hüseyin el-Mes’ûdî’nin *Ahbab-ür-z-zamân* ve *Kitâbü’z-Zülef*’inin yanı sıra bilhassa *Mürûc’ü’z-zeheb*’i bunlar arasında anılabilir. Ebû’l-Ferec el-İsfahânî’nin Emevîler döneminde ve Abbâsîler’in ilk devirlerinde yaşayan müzikînasların hayatı, eserleri ve besteleri hakkında bilgiler veren *el-Eğânî*’si bu dönemde yapılmış en önemli çalışmalardan biridir.

XIII. yüzyılda fizik âlimi Safiyyüddin el-Urmevî’nin ortaya koyduğu ses sistemi çok geniş bir coğrafyada benimsenmiş ve üzerinde çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Son Abbâsî halifesi Müsta’sım-Billâh’ın yakın çevresinde bulunan ve daha sonra İlhanlı Cüveynî ailesinden destek gören Safiyyüddin’in Nasîrüddîn-i Tûsî’nin tavsiyesiyle genç yaşlarında yazdığı *Kitâbü’l-Edvâr fi ma’rifeti’n-nağam ve’l-evtâr*’ı genel anlamda müzik nazariyatına dair temel çalışmalarından biridir. Öte yandan eser Türk müzikîsi ses ve dizileriyle ilgili yazılı kaynakların ilk sıralarında yer alır. Safiyyüddin’in *er-Risâletü’ş-şerefiyye fi’n-nisebi’t-te’lîfiyye*’si öncekinden daha mükemmel bir nitelik taşır. Müzik nazariyatı alanında yeni bir dönem başlatan Safiyyüddin, eski Yunan nota sistemini aynen alıp Arap harfleriyle bu notalara karşılık bulan önceki nazariyecilerden farklı olarak yaşayan müziği de inceleyip bir oktavı 17 aralığa bölmüş ve perdeleri ebced sistemine göre harflerle göstermiştir. Onun Pisagor, eski İran ve Zelzel sistemlerini de içine alan bu sistemini İngiliz müzikolog ve bes-teci Sir Charles Hubert Parry “tahayyül edilmesi bile güç olan mükemmel bir ses dizisi” olarak nitelmiştir. Urmevî, Avrupa’da XIV. yüzyıldan sonra halledilmeye baş-

lanan notadaki zaman problemini notaya aldığı bestelerinde çözüp pratik şekilde uygulamış, ayrıca müzisyenlerin kendi üslûplarında icra etme geleneğini aşp akort ve üslûp birliği temin ederek müzisyenlerin bir arada uyum içerisinde icra yapmaları âdetini yerleştirmiştir. Avrupalı müzikologlar, Safiyyüddin’in sistemini esas alan daha sonraki nazariyecilere “sistematis-tler” adını vermişlerdir. XIII-XVI. yüzyıl müzikî yapısının kurulmasında başta Safiyyüddin el-Urmevî olmak üzere pek çok müzikînasın araştırması ve incelemesi etkili olmuştur. XIV. yüzyıldan XVI. yüzyıl ortalarına kadar Türk dünyasında ve ona komşu milletlerin nazari müzikî çalışmalarında Safiyyüddin’in sistemi esas alınmıştır.

Azerbaycan ve çevresi XIV. yüzyılda bu konudaki çalışmaların merkezi olmuş, onun doğu komşusu Hûzistan ve Fars bölgelerinde de aynı sistem benimsenmiştir. Artuklu bölgesinde yaşadığı anlaşılan müzikînas ve edebiyatçı İbn’ül-Hatîb el-Erbilî, *Urcûzetü’l-engâm* ve bunun şerhi *Cevâhirü’n-nizâm fi ma’rifeti’l-engâm*’ında, Tebrizli hattat Abdullah-ı Sayrafi’nin Safiyyüddin’in *Kitâbü’l-Edvâr*’ını açıkladığı *Hulâşatü’l-efkâr fi ma’rifeti’l-edvâr* adlı eserinde, matematikçi Cemâled-din el-Mardînî’nin *Mukaddime fi kavâ-nîn-i’l-engâm* ile onu açıkladığı *Urcûze fi şerhi’n-nağamât*’ında hep bu müzikî sistemi işlenmiştir. Astronomi, matematik ve tıp âlimi Kutbüddîn-i Şîrâzî, *Dürretü’t-tâc li-gurreti’d-dibâc* adlı ilimler ansiklopedisinde, Fars bölgesi merkezli Muzaferîler Devleti’nde Şemseddin el-Âmûlî, *Nefâ’isü’l-fünûn fi ârâ’isi’l-uyûn* adlı ansiklopedik eserinde ve Hasan Kâşânî’nin Farsça *Kenzü’t-tuhaf* adlı ansiklopedik çalışmasında Safiyyüddin’in sistemi ele almıştır. Aynı yüzyılda, Batı Türkistan’daki çalışmalar arasında Safiyyüddin’in eserini şerheden tabip Fahreddin Muhammed Hucendî ile Lutfullah Semerkandî’nin *Şerh-i Kitâb-ı Edvâr* adlı eserleri de zikredilmelidir.

Müzik nazariyatı çalışmalarının XV. yüzyılda da devam ettiği, Azerbaycan, Batı Türkistan ve Osmanlı kesimlerinde pek çok araştırmacının Safiyyüddin’in sistemi üzerinde çalışıp eserler verdiği görülmektedir. Bu döneme kadar daha çok Türkistan ve Azerbaycan bölgelerinde yoğunlaşan müzik nazariyatı çalışmaları bu yüzyıldan itibaren Osmanlı ülkesine kaymaya başlamıştır. Kırşehirli Nizâmeddin b. Yûsuf’un Farsça kaleme aldığı *Risâle-i Mûsikî*’si, saray müzikînaslarından Hızır b. Abdullah’ın 1441’de II. Murad’a takdim

MÜSİKİ

ettiği Türkçe *Kitâbü'l-Edvâr*'ı, Bedr-i Dil-şâd'ın yine II. Murad'a ithaf ettiği *Murad-nâme* adlı manzum nasihatnâmesinin bir bölümü, Abdülkâdir-i Merâgî'nin oğlu Abdülâziz'in Fâtih Sultan Mehmed'e ithaf ettiği *Neķâvetü'l-edvâr*'ı, *Behcetü't-tevârîh* yazarı Şükrullah'ın bazı ilâvelerle Türkçe'ye çevirdiği *Terceme-i Kitâb-ı Edvâr*'ı, matematik, astronomi ve coğrafya âlimi Fethullah eş-Şirvânî'nin Fâtih Sultan Mehmed için kaleme aldığı *Risâle fi 'ilmi'l-mûsiki'si* (*Mecelle fi'l-mûsiki*), Batı Türkistanlı olduğu sanılan Ali Şah b. Hacı Büke'nin Timurlu Hükümdarı Hüseyin Baykara'nın veziri Ali Şir Nevâî'ye takdim ettiği *Mukaddimetü'l-usûl*'ü, Abdurrahman-ı Câmî'nin *Risâle-i Mûsiki'si*, Lâdikli Mehmed Çelebi'nin II. Bayezid'e ithaf ettiği *Zeynü'l-elhân fi ilmi't-te'lif ve'l-evzân ve er-Risâletü'l-fethiyye* adlı eserleri, Kadızâde Tîrevî'nin *Risâle fi'l-mûsiki'si*, Ahîzâde Ali Çelebi'nin *Risâletü'l-mûsiki fi'l-edvâr*'ı XV. yüzyılda yapılan çalışmaların en önemlilerindendir. Bu çalışmalara Abdülkâdir-i Merâgî'nin katkıları büyüktür. Merâgî *Câmî'u'l-elhân*, *Maķâşidü'l-elhân*, *Kenzü'l-elhân*, *Risâle-i Fevâd-i 'Aşere*, *Şerh-i Kitâbü'l-Edvâr* ve *Zübdetü'l-edvâr* adlı eserlerinde Safiyyüddin el-Urmevî'nin sistemini işlemiştir. Fârâbî, İbn Sînâ, Safiyyüddin ve Kutbüddin eş-Şîrâzî'nin bazı görüşlerini eleştirerek tartışmış, ayrıca dönemin mûsiki formları, çalgıları ve icra sanatına dair bilgilere yer vermiştir. Ses sistemiyle ilgili konular üzerinde en çok duran müelliflerden biri olan Merâgî bilhassa tel taksimâtı meselesini ayrıntılı biçimde ele almış, kendine ait taksim metotları ortaya koyarak bunları açıklamıştır. Timurlu ülkesinde mûsikişinas Zeynelâbidîn el-Hüseynî, Ali Şir Nevâî'ye ithaf ettiği *Ķânûnu 'ilmi ve 'ameliyyi'l-mûsiki*, Necmeddin Kevkebî, Buhârî Özbek Hükümdarı Ubeydullah Han adına yazdığı *Risâle-i Mûsiki*, Merâgî'nin torunu Üdî Mahmud Çelebi *Maķâşidü'l-edvâr* adlı eseriyle Safiyyüddin'in sistemini işleyen son nazariyecilerdir. Bu isimlere II. Bayezid zamanında yaşadığı anlaşılan Seydî'nin *Maṭla'*ı da eklenmelidir.

XVI. yüzyılın sonlarından itibaren mûsiki nazariyatına dair eserlere rağbet azalırken beste ve icraya yönelik çalışmalar hız kazanmıştır. İstanbul'un bir kültür ve sanat merkezi haline gelmesinin ardından mûsiki nazariyatı sahasındaki çalışmaların çoğunlukla İstanbul ve çevresinde devam ettiği görülmektedir. Bunlar arasında Kanemiroğlu ile Galata Mevlevihânesi şeyhlerinden Kutbünnâyî Osman De-

de'nin nazariyata dair çalışmaları önemlidir. Kanemiroğlu, II. Ahmed'e ithaf ettiği *Kitâbü İlmi'l-mûsiki alâ vecih'i'l-hurûfât* adlı Türkçe eserinde nazarî mûsiki bilgilerinin yanı sıra alfabetik olarak sıralanmış 350'yi aşkın enstrümantal bestenin notasını kendi icat ettiği sistemi kullanarak vermiştir. Daha önceki yüzyıllarda kullanılan ve "ebced notası" denen sistemi Kanemiroğlu tambur perdeleri için kullanmış, dizinin en alt perdesi ve ana sesi olan yegâhtan tiz hüseyniye kadar sahayı (iki sekizli) otuz üç harf ile göstermiştir. Osman Dede, Kanemiroğlu notasına benzeyen kendi nota sisteminde de yegâhtan tiz hüseyniye kadarki perdeler için otuz üç harfe yer vermiş, klasik ebced notasından farklı olarak Arap alfabesindeki noktalı harfleri de kullanmıştır. Osman Dede ayrıca mûsiki bilgilerini içeren *Rabṭ-ı Ta'bîrât-ı Mûsiki* adlı manzum bir eser yazmıştır. Bu konuda yeni bir adım, Yenikapı Mevlevihânesi şeyhlerinden Abdülbâki Nâsir Dede tarafından atılmıştır. III. Selim'in verdiği görev üzerine yeni bir nota sistemi düzenleyerek bunu telif ettiği *Tahrîriyye* adlı eserinde açıklayan Nâsir Dede, bu harf nota sisteminde yegâhtan tiz hüseyniye kadarki dizide yer alan perde sayısını yegâh ile aşırın arasına iki, rast ile zirgüle arasına bir, tiz nevâ ile tiz hisar arasına bir perde ekleyerek otuz yediye çıkarmıştır. Bu sistemin bir diğer yeniliği "es"ler için nokta ile virgöl işaretlerinin kullanılmasıdır. Yine III. Selim'in teşvikiyle kaleme aldığı *Tedkik u Tahkik* adlı eserinde çok sayıda makamın dizileriyle ilgili bilgileri genişleten Nâsir Dede'nin nota sistemi beklenen rağbeti görmemiştir. Onun ardından Ermeni kilisesi mugannîlerinden Hamparsum Limonciyan, Ortaçağ Ermeni "neuma" notasına dayanarak yeni bir sistem geliştirmiştir. Ermeni alfabesindeki bazı harflerin stilize edilmesiyle oluşan bu sistem Batı notası gibi soldan sağa yazılır. Bir sekizlide on dört perde yer alır. Ana sesleri gösteren işaretlerin başına (~) konularak ara sesler, altına kısa bir çizgi çekilerek bir oktav tiz sesler ifade edilir. Porteye ihtiyaç duyulmayan bu nota yazımında seslerin değerleri notaları gösteren işaretlerin üstüne konulan nokta, küçük çizgi ve dairelerle, "es"ler de yine aynı nokta, küçük çizgi ve dairelerin tek başına kullanılmasıyla gösterilmiştir. Bu sistem geniş ölçüde benimsenmiş ve Batı notası yerleşinceye kadar XIX. yüzyıl boyunca nota yazımında kullanılmıştır.

Nâsir Dede'den sonra mûsiki nazariyatına dair çalışma yapılmamış, XX. yüzyılın

başlarında bu eksikliği hisseden Yenikapı Mevlevihânesi şeyhi Mehmed Celâleddin Dede, Galata Mevlevihânesi şeyhi Mehmed Atâullah Dede ve Bahâriye Mevlevihânesi şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede Türk mûsikisinin tarihi, bu mûsiki sisteminde yer alan perdeler, aralıklar, makamlar ve usuller üzerinde çalışmalar yapmıştır. Ancak bu çalışmalar yazılı bir metin haline getirilememiş, eldeki bilgiler Rauf Yektâ Bey ve M. Suphi Ezgi'ye intikal etmiştir. Daha sonra aralarına Hüseyin Sadeddin Arel'i de alan Rauf Yektâ ve Suphi Ezgi, nazariyat konusunda çalışmalarını genişleterek makaleler ve müstakil eser halinde yayımlamışlardır; bunlar günümüzdeki Türk mûsikisi ses sisteminin ilk adımlarını oluşturmuştur. Salih Murat Uzdilek'in de bu çalışmalara katılmasıyla bugün "Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi" veya "Arel-Ezgi sistemi" olarak adlandırılan sistem ortaya çıkmıştır.

Günümüzde kullanılan Batı notasının Türk mûsikisine uygulanmış şekli olan nota yazısına temel alınan, bir 8'li içerisinde 24 eşit olmayan aralığın yer aldığı 25 perdeli bu sistemin ilk teorik açıklamasını Rauf Yektâ Bey yapmıştır. Arel-Ezgi sisteminin bir diğer özelliği de cârgâh makamının ana dizi olarak kabul edilmesidir. Ayrıca bu sistemde Batı müziği sisteminde bulunmayan seslere ait bazı yeni işaretler (değiştirme işaretleri) bulunmaktadır. XX. yüzyılda ses sistemiyle ilgili çalışmalarıyla tanınan diğer iki önemli isim Abdülkadir Töre ve M. Ekrem Karadeniz'dir. Ana esasları Abdülkadir Töre tarafından belirlenen ve 41 aralıklı bir dizi temeline dayanan bu sistemi Ekrem Karadeniz, *Türk Mûsikisinin Nazariye ve Esasları* (Ankara 1983) adlı eserinde açıklamıştır (Osmanlı dönemi mûsiki çalışmaları ve faaliyetleri için bk. OSMANLILAR [Mûsiki]; Cumhuriyet sonrası Türk mûsikisi çalışmaları, ses sistemi ve çeşitli faaliyetler için bk. TÜRKİYE [Mûsiki]).

BİBLİYOGRAFYA :

Eflâtun, *Devlet* (trc. Hüseyin Demirhan), İstanbul 1973, s. 118-121, 123; Aristoteles [Aristo], *Politika* (trc. Mete Tunçay), İstanbul 1975, s. 234; Ya'kûb b. İshak el-Kindî, *Felsefi Risâleler* (trc. Mahmut Kaya), İstanbul 2002, s. 18; Kanemiroğlu, *Kitâbu İlmi'l-mûsiki alâ vecih'i'l-hurûfât: Mûsikiyi Harflerle Tesbit ve İcrâ İlminin Kitabı* (nşr. Yalçın Tura), İstanbul 2001, I-II; W. Pole, *The Philosophy of Music*, London 1924, s. 91; Ahmed Muhtar, *Musiki Tarihi*, İstanbul 1927; B. R. d'Erlanger, *La musique arabe*, Paris 1930-59, I-VI; Subhi Ezgi, *Nazarî-Amelî Türk Musikisi*, İstanbul 1933-53, I-V; *Büyük Bilgi: Müzik Hakkında Notlar (Konfüçyüs Felsefesine Ait Metinler)* (trc. Muhaddere Nabi Özerdim), Ankara 1946, s. 22, 26-28 vd.; Feyha Talay, *Musiki Tarihi*, İstanbul 1951, s. 3-4; H. D. McKinney – W. R. An-

derson, *Music in History*, New York 1954, s. 88; H. G. Farmer, *The Sources Arabian Music*, Leiden 1965; a.mlf., "The Science of Music in the Mafâtih al-'Ulûm", *Studies in Oriental Music* (ed. E. Neubauer), Frankfurt 1986, I, 453-461; a.mlf., "Mûsikî", *İA*, VIII, 678-687; Orhan Hançerlioğlu, *Düşünce Tarihi*, İstanbul 1974, s. 33; F. Rosenthal, *The Classical Heritage in Islam*, London 1975, s. 225; O. Wright, *The Modal System of Arab and Persian Music A. D. 1250-1300*, London 1978, s. 20-30; A. Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings*, München 1979; İsmail Tunalı, *Grek Estetik'i*, İstanbul 1983, s. 61-62; Özkan, *TMNK*, tür.yer.; Rauf Yekta, *Türk Musikisi*, tür.yer.; İlhan Mimaroğlu, *Müzik Tarihi*, İstanbul 1987, s. 226; Hüseyin Sâdeddin Arel, *Türk Musikisi Kimidir*, Ankara 1988; a.mlf., *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri* (haz. Onur Akdoğan), Ankara 1991; Mahmut Erol Kılıç, *İslâm Kaynakları Işığında Hermes ve Hermes Düşünce* (yüksek lisans tezi, 1989), MÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 76, 82; Evin İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik*, İstanbul 1994, s. 25-30, 77; Yalçın Çetinkaya, *İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi*, İstanbul 1995; F. Shehadi, *Philosophies of Music in Medieval Islam*, Leiden 1995; E. Popescu-Judet, *Türk Musikî Kültürünün Anlamları* (trc. Bülent Aksoy), İstanbul 1996; a.mlf., *Prens Dimitrie Cantemir* (trc. Selçuk Alimdar), İstanbul 2000; Süleyman Erguner, *Rauf Yektâ Bey ve Türk Musikisi Üzerindeki Çalışmaları* (doktora tezi, 1997), MÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü; Yalçın Tura, *Türk Musikisinin Mes'eleleri*, İstanbul 1988; Mehmed Nuri Uygun, *Safiyüddin Abdülmü'min Ürmevi ve Kitâbü'l-Edvâr*, İstanbul 1999; Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, Ankara 2000, s. 165-167; M. Cihat Can, *XV. Yüzyıl Türk Musikisi Nazariyatı: Ses Sistemi* (doktora tezi, 2001), MÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü; Ahmet Hakkı Turabi, *İbn Sina'nın Kitâbü's-Şifâ'sında Müsikî* (doktora tezi, 2002), MÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 1-27; a.mlf., "Kindî, Ya'kûb b. İshak (Mûsikî)", *DİA*, XXVI, 58-59; M. Kemal Özergin, "Geç Ortaçağ Klâsik Musikisinde Ezgi Dizileri", *Mızrap*, sy. 18, İstanbul 1984, s. 4-6, 33-34; Alâeddin Jebrini, "Fârâbî (Mûsikî)", a.e., XII, 162-163.



NURİ ÖZCAN – YALÇIN ÇETİNKAYA

□ FIKIH. Klasik fıkıh literatüründe müsikeyi tam olarak karşılayacak Arapça bir kelime bulunmamakla birlikte güzel sesle yapılan hemen bütün icralar sözlükte "sesi yükseltmek; bir sözü mırıldanmak; şarkı, türkû, gazel, kaside vb.ni heyecan verici bir tarzda söylemek, okumak" anlamına gelen **gınâ** ve bu icraların dinlenilmesi **semâ** ile ifade edilir; gınâ ve **tegannî** kelimelerinin çalgı aletlerini kapsayacak biçimde kullanımlarına da rastlanır. İhvân-ı Safâ'nın müsikî ve gınâ kelimelerini birbirinin yerine kullanması ve Gazzâlî'nin gınânın en genel vasfının "hoş ses" olduğunu söylemesi de gınânın bugün müzik adı verilen icraları büyük ölçüde ilgilendirdiğini göstermektedir. IV. (X.) yüzyıldan sonra **lahn**in çoğulu olan **elhân** kelimesinin müsikî anlamında kullanımı yaygınlaşmıştır. Klasik fıkıh literatüründe yer alan müsi-

kiyle ilgili diğer belli başlı kavramlar şunlardır: Melâhî, lehv, meâzif, hudâ (hıdâ), nasb, hezec, sinâd, tağbîr (tağyîr), tağrîd, neşîd, inşâd, nihâye, savt, terennüm, edvâr, şiir, tilâve (mûsikîyle ilgili kelimelerin İslâm kültür tarihi eserlerindeki izahları için bk. *İA*, IV, 773-779; VIII, 678-687; ayrıca bk. Abdürrezzâk es-San'ânî, XI, 4-6). Kaynaklardaki bilgiler, İslâm'dan önce sanatkârane şarkının mevcut olduğunu ve teganniyi meslek edinen kadın okuyucular vasıtasıyla geliştiğini göstermektedir. Ancak meslekten muganniyeler hakkında "câriye" demek olan **kayne** (çoğulu kıyân) kelimesi kullanılır, ayrıca bunlardan **dâcine**, **mudcine**, **karîne** diye de söz edilirdi. Mugannî kelimesi, heyecan verici bir şekilde çekip kırarak ve uygunsuz işleri kapalı veya açık biçimde teşvik suretiyle inşad eden kimseler için kullanılırdı (Herevî, s. 196; *İA*, IV, 773). Çalgı aletlerinin isimleri de gınâ ile irtibatlı kavramlardan olup genellikle bu aletlerin "melâhî" kelimesiyle ifade edildiği, her tür içinde farklı isimlerle anılan aletler bulunmakla birlikte telli çalgıların **veter** (çoğulu evtâr), vurmali çalgıların **kûb**, üflemeli çalgıların **mizmâr** diye adlandırıldığı görülür. Hadislerde yer alan müsikîyle ilgili temel kavramlar "gınâ, meâzif" ve "mezâmîr"dir. **Mî'ze**fin çoğulu olan **meâzîf**in zaman içinde farklı türden çalgı aletleri, mizmârın çoğulu olan **mezâmîr**in ise daha çok üflemeli aletler için kullanıldığı bilinmektedir. Fakat bazı hadislerde **mezâmîr**in sesli icrayı (Müslim, "Şalâtü'l-müsâfirin", 235-236; Nesâî, "İftitâhu's-şalât", 83) ve genel olarak çalgı aletlerini (Buhârî, "İdeyn", 2; Müslim, "Şalâtü'l-İdeyn", 16) ifade ettiği görülür. Ayrıca hadislerde telli çalgılardan barbat, kîr, gubeyrâ ve knînin, üflemeli çalgılardan zemzmâre ve sancın, vurmali aletlerden def, tabl, gırbâl, ceres, halhal ve celâcîlin adları geçmektedir (hadisler ve sıhhat durumları hakkında bk. Düzenli, *İslâm Kültür Tarihinde Müsikî*, s. 5, 119; bu aletlerin nite-likleri hakkında ayrıca bk. s. 110-111).

İslâm âlimlerince etraflı biçimde tartışılan gınânın ve çalgı aletlerinin hükmü konusunda müstakil çalışmalar yapılmış ve geniş bir literatür oluşmuştur. Nüveyrî'nin *Nihâyetü'l-ereb*'inde gınâ meselesinin hemen bütün yönleriyle incelendiği bir bölüm bulunmaktadır (IV, 133-341; V, 1-126). Gazzâlî de evliyadan Ebû'l-Hasan el-Askalânî el-Esved'in gınâyâ karşı çıkanlara reddiye olmak üzere kaleme aldığı bir eserden söz eder (*İhyâ*, II, 268; bu konuda yazılan başlıca eserlerin bir listesi için bk. Abdülhay el-Kettânî, II, 199-202).

Bazı müellifler, az sayıdaki istisnalar dışında İslâm âlimlerinin gınâyı kerih (haram veya mekruh) görme hususunda fikir birliği içinde olduğunu ifade ederken bazıları, içlerinde sahâbe ve tâbiîn âlimleriyle mezhep imamlarının da bulunduğu birçok kişinin semâi mubah saydığını belirtir ve onlardan gınâ dinleyenlerin isimlerini verir. Ekollerden ve aynı ekole mensup âlimlerden farklı görüşlerin ve çelişkili rivayetlerin aktarılmış olması, lehte ve aleyhteki görüşlerin âyet ve hadislerle ve Selef uygulamasıyla desteklenmesi, ayrıca gınânın çalgı eşliğinde olup olmamasına ve kullanılan çalgının türüne göre farklı değerlendirilmeler yapılması (Şehâbeddin es-Sühreverdî, V, 108; Nüveyrî, IV, 190-200; Şevkânî, VIII, 100) bu konuda kesin bir sonuca ulaşmayı zorlaştırmaktadır. Gınâ ve semâin meşruiyetiyle ilgili tavırlarda, dinî müsikîyle din dışı müsikinin ve bunların kendi içindeki türlerinin birbirinden ayırt edilmesi özel bir önem taşımakla birlikte birçok tartışmanın bu ayrımları netleştirmeden yapılmış olması da konuya ilişkin kanaatlerin sağlıklı biçimde tesbiti açısından ciddi bir engel teşkil etmektedir. Dinî müsikî kapsamında ele alınan başlıca meseleler Kur'ân-ı Kerim, ezan, namaz sonrası tesbih ve tehliller, mevlid-i nebî vb.nin nağmeli ve makamlı olarak okunmasıyla tasavvuf çevrelerinde görülen semâ ve raks gibi uygulamalardır. Din dışı müsikinin türlerinde kanaatleri etkileyen temel âmil ise müziğin amacı, biçimi ve ortaya çıkardığı sonuçlardır.

Fıkıh kitapları yanında konuyu özel olarak ele alan eserlerde dört mezhep imamının genellikle gınâyı ve bunu dinlemeyi tasvip etmediği yönünde nakiller yapılmakta, mezhep âlimlerinin de bunu günah (mâsiyet, fıkâ), haram, harama yakın mekruh veya mekruh diye nitelediği belirtilmektedir. Bununla birlikte İmâm Şâfiî'nin gınâyı mubah, hatta bir kısım Şâfiîler'in bazı durumlarda mendup saydığı, yine bir kısım Hanefî meşâyihinin ve Hanbelî fakihinin gınâyı mutlak olarak mubah gördüğü, ayrıca Medinelî âlimlerin gınâ konusunda nisbeten ılımlı görüşlere sahip olduğu kaydedilmektedir. Düşünde ve savaşta def ve davul çalınması dışında çalgı aletleri hakkında genellikle olumsuz bir tavır söz konusudur (meselâ bk. Sahnûn, IV, 421; Gazzâlî, II, 267; Kâsânî, V, 128-129; Ebû'l-Ferec İbnü'l-Cevzî, s. 222-231; İbn Kudâme, XIV, 162; Nüveyrî, IV, 165; İbn Kayyim el-Cevziyye, I, 254-260; Osman b. Ali ez-Zeylaî, IV, 221-222; Düzenli, *İslâm Kültür Tarihinde Müsikî*, s. 131-166). Zâ-