

17. BÖLÜM / CHAPTER 17

ŞEYH GALİP DİVAN'I'NDA MUSİKİ*

MUSIC IN SHEIKH GHALIB'S *DIWAN*

Sevda ÖZDEN¹

¹Öğr. Gör., Tallin Üniversitesi, Beşeri Bilimler Fakültesi, Asya Çalışmaları Bölümü, Tallin, Estonya
E-mail: svdaozdn@tlu.ee

DOI: 10.26650/B/AA14AA25.2022.009.17

ÖZ

Mevlevi kültürü içinde doğmuş, büyümüş ve kendisi de şeyh makamına kadar yükselmiş bir Mevlevi olan Şeyh Galip, Mevlevilikte oldukça önemli bir yere sahip olan musikiye verilen değeri şiirlerine yansıtmıştır. Bu çalışmada, şairin musikiye ele alış biçimini görmek amacıyla *Divan*'ı taranmış; *Divan*'daki musiki ile ilgili tüm unsur ve mefhumlar incelenmiş ve bunların tertip edildiği diğer kelime ve kelime gruplarıyla ilişkisi tahlil edilmiştir. Türk musikisinin en parlak dönemine şahit olan şair, *Divan*'ında musiki makamlarına, usullerine, aletlerine, icracılarına, terimlerine ve deyimlerine yer vermiştir. Musikiye ait terimleri kullandığı beyitlerde tevriye başta olmak üzere teşbih, tenasüp, iham, kinaye, istiare gibi edebi sanatlarla hayalleri zenginleştirmiştir. Mevlevi disiplininin temelinde yer alan musiki, tasavvuf terimleriyle birlikte divanda en yoğun biçimde kullanılan başlıklardan biri olmuştur. Tasavvufi terimlerin somutlaştırılmasında musiki ve musikiye ait kavramlara başvurulmuş; özellikle tasavvufi makamlar musiki makamlarına teşbih edilmiştir. Musiki aletleri ise şekil, malzeme ve aksamı ile benzetmelere tabi tutulmuştur. *Divan*'ında on bir şarkı bulunan şair; musiki ile ilgili yek-ahenk bir gazel, “ney” redifli beş gazel, “tanbur” redifli iki gazel kaleme almıştır. *Divan*'da bahsi en çok geçen çalgı aleti -Mevlevilikte de çok önemli bir yere sahip olan- “ney”i, ikinci sırada “tanbur” takip eder.

Anahtar Kelimeler: Mevlevilik, Musiki, Şeyh Galip, Divan

ABSTRACT

Sheikh Ghalib, a Mawlawi, who was born into and raised surrounded by the Mawlawi culture and who himself ascended to the rank of sheikh, reflected the value of music in his poems. Music is one of the most important aspects of the Mawlawi Order and in this study we examined Sheikh Ghalib's *Divan* in order to evaluate the poet's approach to music. All the elements and concepts related to music were examined and their relation with other words and word groups was analyzed. The poet, who witnessed the golden age of Turkish music, included musical maqams, methods, instruments, performers, terms, and idioms in his *Divan*. He enriched imagination with literary notions such as metaphor, reinvention, inspiration, trope, and especially “tevriye” in couplets where he used terms belonging to

* Bu çalışma, “Şeyh Gâlib Dîvânı'nın Tahlili” adlı doktora tez çalışmasından esinlenilerek hazırlanmıştır.

music. Music, which is the basis of the Mawlawi Order, is one of the areas where the poet uses Sufi terms most intensely. Some musical concepts were used while concretizing the mystical terms; in particular, the Sufi makams were likened to the musical makams. Musical instruments, on the other hand, were compared in relation to their shapes, materials, and parts. The poet, who has eleven songs in his *Diwan*, wrote one harmonious ghazal about music, five ghazals with “ney” redif and two ghazals with “tambour” redif. The “ney”, which has a very important place with regards to the Mawlawi Order, is further followed by the “tambour”.

Keywords: Mawlawi Order, Music, Sheikh Ghalib, Diwan

Extended Abstract

In this study, the selected material was analyzed in order to examine the music and concepts related to music in Sheikh Ghalib’s *Diwan*. On this basis, the study attempts to reveal the poet’s approach to music. The Mawlawi rituals practised during the performance of the most precious pieces of Turkish music have turned the Mawlawihanes into a music school and music into a discipline within the Mawlawi Order, enhancing Turkish music as a result. In the Mawlawi dergâhs ney, kudüm, and rebab instruments are practised in every corner, many makams being invented there, and many compositions created, making them very significant with regards to Turkish music history. Sheikh Ghalib was born and raised in the Mawlawi culture and even represented the Mawlawi Order as a sheikh. This study examines his approach to music, which is one of the cornerstones of the Mawlawi Order. The Mawlawi Order is the most important source of Sheikh Ghalib’s poetry with Mawlawi rites constituting the most precious works of Turkish music, since a special musical culture has developed around these rites. In addition to the circumstances that support the poet in terms of his music, the level of the audience he addresses in his poems is also very high. This fact has led the poet to deal with the music in his poems in a deeper way. It is known that not only those who were involved in the Mawlawi order, but also those who were considered as muhibs have practiced performances in the Mawlawihanes. Witnessing the golden age of Turkish music, the poet wrote his poems in a way to address the most important music lovers of his period, especially Sultan Selim III. The poet knew musical maqams, methods, instruments, musical terminology just as well as a musician and had a close relationship with the musicians of that period, which was clear from the composition of his poems even when he was still alive.

Music claims attention as a topic in which Sufi conceptions in the *Diwan* are discussed most extensively. The poet, who wrote about Sufiism and music at the same time, frequently mentioned musical maqams, instruments, methods, terms, performers, and idioms in his *Diwan*. Some concepts related to music were used while concretizing the Sufistic terms. In

particular, the Sufi maqams were likened to the musical maqams. Musical instruments, on the other hand, were compared in terms of their shapes, materials, and parts. The poet talks about musical maqams, methods, and instruments in his *Diwan* with various images and metaphors. He describes the musical instruments in detail: from shapes to construction, the materials used in their production, bodies, necks, strings, holes, accords, the tones they make, the environment in which they are played, the ways they are held, performers, listeners and so on. The terms that can have different meanings, combined with musical terms, are used in almost every couplet. The terms of music and Sufism are given in couplets in harmony with the arts of tevriye, tenasüp, cinas, and iham. In addition to 11 songs in his *Diwan*, the poet has one harmonious gazel in which he mentions musical terms and instruments. He defines the redif of five gazels as “ney” and the redif of two gazels as “tanbur”. Moreover, he uses the term “ney” 80 times and the term “tanbur” 32 times. He mentions musical maqams such as *Büzürg, Dil-Küşâ, Gülzâr, Hicâz, Irak, Isfahan, Kûçek, Muhayyer, Muhayyer-Sünbüle, Nâz u Niyâz, Nevruz, Nevruz-ı Acem, Nevâ, Penç-gâh, Rast, Ruh-Efzâ, Şeh-nâz, Sünbüle, Sûznâk, Uşşâk, Yegâh, Zemezeme*; musical instruments such as *ney, tanbur, rebâb, kudüm, mûsikâr, santur, kanûn, def, çeng, nefir, tabl, kûs, ber-bât, kürre-nây, sâz, sîne-kemân, nekkâre, sûr, şeş-târ, felek, ûd*; the tools used while playing these instruments such as *kemâne târ, tîr, reg, rişte, muzrâb, tâzene, tâziyâne*; performers such as *mutrîb, ney-zen, hânende, hîne-gâr, nevâ-senc*; musical terms such as *makam, perde, usûl, karar, pîş-rev, beste, güfte, ser-hâne, seyr, evc(eviç), pest, küşâd, hâne, zîr ü bem, zencîr, ahenk, elhân, hevâ, miyân, nağme, terâne, terennüm, sürûd, taksîm, meşk, âvâz, âvâze, âgâz, dem, devr, seyr, edvâr, zemîn*; various idioms related to music such as *âgâz eylemek, âheng etmek, ahengi artırmak, beste kılmak, bî-âheng olmak, dem-sâz olmak, dem urmak, devr eylemek, gûş tutmak, icrâ eylemek, karâr etmek(vermek), karârını bulmak, nağme-perdâz eylemek, perde açmak, perdeden çıkmak, pest eylemek, seyr eylemek, ser-âgâz etmek, taksîm eylemek, târî perdeye çekmek, terâne söylemek, tel kırmak, zebân vermek*. The fact that the poet gives such an important place to music in his *Diwan* is clear evidence that he had a deep knowledge of music and was familiar with the high musical culture of his time. Considering and interpreting the terms of music and Sufism together, using music as a tool in concretizing abstract concepts are methods frequently used by the poet. This study of the *Diwan* shows the poet’s view of music and the way he approaches it, as well as the musical understanding of the period, and the value and meaning attributed to music in social life, especially in dergâhs.

Giriş: Şeyh Galip ve Musiki

Bu sūr-gâh-ı mahabbet-terânedede Gâlib
Rebâb-ı matlabı gönümce çalmadık gitdi
(G. 309/6)

Kaynaklarda hayatı ile ilgili sürekli zikredilen Yenikapı Mevlevihanesi yakınlarında bir evde doğmuş olması; Galip'in dönemin en gözde musiki merkezlerinden birinin yanı başında ve müzikle örülü bir çevrede dünyaya gözlerini açması anlamına gelir. Yenikapı Mevlevihanesi, Mevleviliğin en önemli merkezlerinden biri olarak önemli bir musiki mahfili de sayılmaktadır. Mevlevihanelerin musiki mahfilleri olmasının en önemli sebebi bilindiği üzere Mevlevi ayinleridir. Türk musikisinde bir tür olarak ele alınan Mevlevi ayinlerinde besteli ayin icra edilmesi gerekliliği, Mevlevilik'te musikinin bir disiplin olarak ele alınmasına zemin hazırlamıştır.

Babası, dedesi, aile dostları da Mevlevi olan Galip, çocukluktan itibaren çok köklü bir geleneğe ve musiki disiplinine sahip Mevlevilik terbiyesi içinde ve en önemli musiki mahfillerinden biri olan Yenikapı Mevlevihanesi'nde yetişmiş; Konya'da başladığı çilesini de burada tamamlamış ve yine burada "dede" olmuştur. *Divan*'ında bunun bir yansıması olarak; Mevlana'nın, onun öğretilerinin, felsefesinin, öğütlerinin; *Mesnevi*'nin, Mevlevi büyüklerinin, şeyhlerin, dervişlerin, tarikata yeni katılan nev-niyazların, Mevlevi mutfağının, tekke ve dergâhlarının, dergâh binasının, bahçesinin, kuyusunun, ayinlerinin, sema'ının, selamının, adabının, dervişlerinin kıyafetlerinin ve eşyalarının kısacası şairin içinde yetiştiği Mevleviliğe ait neredeyse her şeyin izini bulmak mümkündür.

Kösec Ahmed Dede (ö. 1777), Mevlevilik adab ve erkânını anlattığı eserinde Mevlevi dervişlerinin sema'ı icrası için temel musiki bilgilerine sahip olmaları; kudüm ve def çalmayı, ney üflemeyi bilmeleri gerektiğini dile getirir (Kösec Ahmed Dede, 2008, s.30-31). Bu itibarla dergâhlarda Mevleviliğe soyunan dervişlerin -ilerletmeseler bile- en azından temel musiki kulağına, bilgisine ve icra kabiliyetine sahip olmaları gerektiği anlamı çıkarılır. Türk musikisinin en nadide parçalarının icrası ile gerçekleştirilen Mevlevi ayinleri, Mevlevihaneleri birer musiki okuluna, musikiyi de Mevlevilik içinde bir disipline çevirmiş ve Türk musikisini başka bir boyuta taşımıştır. Her köşesinde ney, kudüm, rebab sazlarının meşk edildiği, pek çok makamın icra ve icat edildiği, bestelerin yapıldığı Mevlevi dergâhları da Türk musiki tarihi açısından oldukça önem arz eder:

Dergâh-ı Mevlevî ki aceb aşk-hânedir
Nây u kudüm-ı velvele-sâzı şehânedir (G. 53/1)¹

¹ Çalışmada verilen beyitler, Muhsin Kalkışım'ın hazırladığı *Şeyh Gâlib Divanı* adlı eserden alınmış olup beyit numaraları bu eserdeki sıralamaya uygun biçimde hazırlanmıştır.

Sadece ayinlerin icra edildiği zamanlarda değil; ayinlerin bestelenmesi, prova edilmesi ve mutriblerin ve ayinhanların ayinlere hazırlık safhaları; ayrıca serbest zamanlarda dervişlerin hoca- öğrenci ilişkisi içinde yürüttükleri yoğun ve disiplinli musiki çalışmaları ile de dergâhlardan musiki nağmelerinin eksik olmadığı tahmin edilebilir.

Galip'e göre; Mevlevi ayinindeki tavrı, adab ve usul, melekleri kışkırtmaktadır. Bunların yanında ayinlerde icra edilen def, nay davul ve kudüm ise sultanların bile sahip olamayacağı musiki aletleridir. Sema' meydanı ise gökleri temsil eder; güneşi, ayı, gökyüzünü ve yıldızları barındırır. Bunlar dışında başlı başına Mevlana Rumî'nin zatı burada bulunmaktadır:

Melekler reşk eder bir tavr u âdâb u rüsûmu var
Melikler mâlik olmaz deff ü ney tabl u kudûmu var
Semâ' meydânının hem mihr ü meh çarh ü nücûmu var
Husûsâ içlerinde zât-ı Mevlânâ-yı Rûmî var (Msd. 4-VI/2)

Şairi musiki açısından besleyen zenginliğin yanı sıra, musiki bilgisini izhar ettiği şiiirleriyle hitap ettiği kitlenin düzeyinin de oldukça yüksek olmasının, şairin şiiirlerinde musikiyi daha derinlikli ele almasına vesile olduğu düşünülür. Mevlevihanelerde yalnızca Mevleviliğe intisab edenlerin değil, dışarıdan muhib olarak nitelendirilen musikişinasların da icra gerçekleştirdiği bilinmektedir. Galip'in dönemin en üst düzey musikişinasları ile birlikte teşrikimesai imkânı bulduğuna örnek olarak, Galip'in çağdaşlarından olup henüz şair hayattayken onun şiiirlerini besteleyen, 18. yüzyılın en büyük bestekârlarından Seyyid Ahmet Ağa verilebilir².

Şairin etrafının musiki seven, dinleyen, icra eden ve musikiden anlayan kişilerle çevrenmesinde en önemli etken şüphesiz ki Mevlevi ayinleridir. İçinde yaşadığı çevrenin ve dönemin atmosferine ek olarak Galip'in musiki ile ilişkisinde ele alınması gereken bir diğer önemli isim de Sultan III. Selim'dir. Şairin şiiirlerini sunduğu Sultan III. Selim, klasik Türk musikisinin en değerli bestecilerindendir. Şeyh Galip, bestekârlığı yanında tambur ve def çalabilen Sultan Selim ve onun etrafına toplanan musikişinaslarla en parlak çağını yaşayan Türk musikisine yakından şahitlik etmiştir.

Mevlevi dergâhı gibi güçlü bir musiki mahfilinde doğan, büyüyen, hayatının sonuna kadar bu mahfil içinde kalan, en üst düzeyde bu mahfilde şeyh makamına eren ve dergâh şeyhi olarak sayısız Mevlevi ayinine katılarak bu ayinleri yönettiği bilinen Şeyh Galip'in musiki

2 Enderun'da eğitim alan ve III. Selim'in iltifatına nail olan Ahmed Ağa, dini musikiye "ferah-feza" makamını kazandırmış; Galata Mevlevihanesi'nin muhibi olmuş; Hicaz, Saba ve Nihavend makamında üç ayin bestelemiş, hatta bu ayinleri III. Selim'in önünde icra etmiştir. III. Selim'in bu ayinlerden etkilenecek "Suz-ı Dil-ara" ayinini bestelediği söylenir. Mezarı, Galata Mevlevihanesinde bulunmaktadır. Şeyh Gâlib, ölümü üzerine düşürdüğü tarihte Seyyid Ahmed Dede'yi, musiki bahsinde hem hüner hem bilgi sahibi olan ve musiki eserleri veren Farabi'ye teşbih eder : "Musâhib Seyyid Ahmed ol hüner-mend / Ki olmuştu bu devre pîr-i Fârâb" (T.57/1).

makamlarını, usullerini, aletlerini kısacası terminolojisini bir musikişinas kadar iyi bildiğini varsayabiliriz.

Tüm bu bilgiler zemininde Galip'in musikiye ne denli hâkim olabileceğini varsayınız; ancak buna dair en önemli ispat şairin *Divan*'ı incelendiğinde ortaya çıkacaktır. Beyitlerde musiki makamları, usulleri, perdeleri; musiki aletlerinin şekilleri, sesleri, yapımları, yapımlarında kullanılan malzemeler, icracıları, icra biçimleri, icra edildiği mekânlar, dinleyicileri, dinleyiciler üzerindeki tesirleri gibi musikiye ait pek çok ayrıntılı bilgi ulaşabiliriz.

1. Şeyh Galip Divanı'nda Musiki

Şairin divanı incelendiğinde onun tasavvufi yönünü en çok ortaya çıkaran başlıklardan birinin musiki olduğu görülür. Mevleviliğin temelinde musikinin yer alması, musikiye ve ona ait terimlere derin anlamlar yüklenmesine de zemin hazırlar. Musiki terimleri adeta tasavvufi terimleri somutlaştırmak adına kullanılan bir vasıta. *Divan*'da, tasavvuf ve musiki terimleri teşbih, tevriye, cinas, kinaye gibi edebi sanatlarla birlikte kullanılır. Musiki makamları, tasavvuf makamlarına; makamlardaki perdeler tasavvufi makamlar arası geçişe; musiki aletlerinin gövdeleri tekkeye, telleri tasavvuf yoluna benzetilir. Musiki terimleri ile terkip edilen beyitlerde hemen hemen her kelime başka anlamları da çağrıştıracak biçimde kullanılır.

Divan'ında 11 şarkı güftesine yer veren şairin şimdiye dek 27 şiirinin de bestelendiği bilinmektedir (Türkel Oter ve Yıldırım, 2010). Beyitlerde musiki makamlarına, usullerine, musiki aletlerine, terimlerine ve deyimlerine yer veren şair, tamamında musiki alet, makam, usul ve nağmelerini konu edinen 12 beyitlik yek-âhenk bir gazel kaleme alır (G. 53). Şairin şiirlerinde kullandığı musiki aletleri seçiminde, içinde yetiştiği kültürün rolü oldukça büyüktür. Bu sazların Mevlevi kültüründeki önemi ile *Divan*'da kullanımı birbirine paralel bir seyir içindedir. Mevlevilik kültüründe çok önemli bir yere sahip olan ney, *Divan*'da en fazla bahsi geçen musiki aletidir. *Divan*'da 80 kez zikredilen ney, beş gazelin de redifi olmuştur. Yine Mevlevi kültüründe oldukça önemli görülen tambur, iki gazelin redifi olmakla birlikte divanda en sık bahsi geçen musiki aleti olarak neyi takip eder.

Tablo 1: *Musiki Aletleri, Musiki Makamları, Musiki İcracıları, Diğer Musiki Terimleri*

Musiki Aletleri ve Aksamı	Musiki Makamları	Musiki İcracıları	Diğer Musiki Terimleri
ber-batt	Büzürg	hânende	âhenk
çeng	Cân-Fezâ	hîne-gâr	âgâz
def	Dil-Küşâ	mutrib	âvâz
felek	Hicâz	nevâ-senc	âvâze
kânûn	Irak	neyzen	beste
kemân/kemâne	İsfahan		dem
kudüm	Kûçek		devr
kûs	Muhayyer		edvâr
kürre-nây	Muhayyer-Sünbüle		elhân
mûsikâr	Nâz u Niyâz		evc
nefir	Nevrûz		güfte
nekkâre	Nevrûz-ı Acem		hâne
ney	Nevâ		hevâ
rebâb	Nigâr		karar
santûr	Nakş		küşâd
sâz	Penç-gâh		makam
sîne-kemân	Rast		meşk
sûr	Rûh-Efzâ		miyân
şeş-târ	Şeh-nâz		nağme
tabl	Sünbüle		perde
tambûr	Sûz-nâk		pest
ûd	Uşşâk		pîş-rev
***	Yegâh		savt
celâcil	Zemzeme		ser-hâne
kemâne			seyr
mızrab,tâzene,tâziyâne			sürûd
tîr			terâne
târ			terennüm
			usûl
			velvele
			zemîn
			zencîr
			zîr ü bem

1.1. Musiki Aletleri

Musiki aletleri; Őeklinden, yapımına, yapımında kullanılan malzemeye, gövdesine, sapına, teline, deliğine, akorduna, çıkardığı nağmelere, çalındığı ortama, tutuluŐ biçimine, icra eden çalgıcısına ve dinleyicisine kadar detaylı bir biçimde beyitlere konu olur. Mevlevilik kültüründe çok önemli bir yere sahip olan ney, *Divan*'da en fazla bahsi geçen musiki aletidir. *Divan*'da 80 kez zikredilen ney, beş gazelin de redifi olmuştur. Yine Mevlevi kültüründe oldukça önemli görölen tambur da iki gazelin redifi olmakla en sık bahsi geçen musiki aleti olarak neyi takip eder. *Divan*'da musiki aletlerinden *ney, tanbur, rebâb, kudüm, mûsikâr, santur, kanûn, def, çeng, nefîr, tabl, kûs, ber-bât, kürre-nây, sâz, sîne-kemân, nekkâre, sûr, Şeş-târ, felek, ûd'a* ve bunların yanında *kemâne târ, tîr, reg, rişte, mızrâb, tâzene, tâziyâne*" gibi aksamalara ve musiki aletlerini çalmaya yarayan diğer aletlere yer verilir.

Ney (ney, nây)

Üzerinde yedi delik bulunan uzun ve düzgün biçimli yapısının yanı sıra ney; kamıştan yapılmasıyla, kamışının yetiştiği sazlıktan kesilip çıkarılması ve bu yüzden hasret duyması ve bu hasretin acısıyla inlemesiyle, yapımında ateşin kullanılması ve dağlanarak üzerinde delikler açılmasıyla, içine üflenen kuru nefes ve bu nefesle hayat bulmasıyla, içinden çıkan yakıcı nağmeler ve bu nağmeler aracılığı ile sırlarını açığa çıkarmasıyla benzetmelere konu olur. Bir bütün olarak benzetmelere konu olduğu gibi; neyin delikleri, baş pasesi, nağmeleri, içine üflenen nefesi, neyzeni, neyzenin dudakları ve elleri olmak üzere ayrıntılarıyla ele alınır ve neye ait bu unsurlar da ayrıca teŐbihe tabi tutulur. Neyin üflemeli bir çalgı olması; Allah'ın insanı yaratırken ona ruhundan üflemesi, Cebrail'in Meryem'e ruh üflemesi, İsa Peygamberin nefesi ile ölüleri diriltmesi, hastalara Őıfa vermesi gibi pek çok motifle arasında ilgi ve benzerlik kurulmasına zemin hazırlar. Mevlevi musikisinde ve felsefesinde çok önemli bir yere sahip olan ve Mevlevi dergâhlarının baş çalgısı olan ney, terbiye ve eğitim öğesi olarak Mevlevilik'te vazgeçilmez bir sembol hâline gelmiştir. Onu diğer çalgı aletlerinden ayıran en önemli özelliği, aşk yolunda Mevleviliğe kapılanmasıdır:

Çeng ü nefîr her biri mazharıdır bir ârifin

Hazret-i Mevlevîyedir aŐkda intimâ-yı ney (G. 305/13)

Neyin uzun ve düzgün biçimi onun hak yolunda olmasına yorulur. İnce ve uzun yapısı ile elif harfine teşbih edilir. Ney, insan olmayı gerektiren unsurları yani nefesi ve elifi bünyesinde barındırır. Ney, doğru yolu gösteren boyu ile insan olmanın sırlarına işaret etmektedir:

Bir dem ü bir elif gerek âdeme âdem olmağa
Gâlib o remzi keşf eder kâmet-i Hak-nümâ-yı ney (G. 305/12)

Ney, nefesi ile tarikat kutbu bir şeyh gibi Ali'nin kuyusundan sır vermekte; salıklere yol göstermektedir (G. 304/16). Nefes yolunda ilerleyen salike göz kulak olmakta; onun doğru yolda ilerlemesine yardım etmektedir (G. 199/6). Bu yolda, dosdoğru duranlara en iyi örnektir; kuru bir kamıştır, yaprak vermesi, yeşermesi beklenmez ancak ses verir (K. 26/5). Salıkların takip etmesi gereken yola teşbih edilen ney, diğer çıkmaz sokaklara varan yollara set çekip varlığa tek gözle bakanlar için en doğru ve güvenli yoldur:

Sedd eyleyip girîveleri bir dem et sülûk
Tevhîd-i sırfa râst gelir toğrı râh-ı ney (G. 303/5)

Ney, şekil itibariyle kuyuya teşbih edilir. Neyin sırların fısıldandığı kuyudan taşan sulara yetişen kamışlıktan kesilmesi de kuyu ile anıldığı beyitlerde iham yoluyla akla gelir. Ney-kuyu benzetmesinde kuyu ile ilişkili hikâyelere ve şahıslara yer verilir. Ney kuyusu/ney kamışlarını sulayan kuyu Ali'nin gözlerinden nazar almış ve feyzini bulmuştur (G. 303/6). Neyin siyah evi, Yusuf'un atıldığı kuyu; neyden çıkan nağmeler de kuyuya atılan Yusuf'un benzetileni olur (G. 304/2). Yeryüzünde ve gökyüzünde hiçbir şey neyin ilgisi dışında kalmaz. Harut'un asılı bulunduğu kuyudan, İsa'nın yükseldiği göğe kadar her şey onun bilgisi dahilindedir ve onların sırlarını bilir. Harut'un asıldığı kuyu ve göğü rasad eden dürbüne benzetilir:

Sihri Hârûtdan etmiş dem-i İsbâya rasad
Yerde gökde ne ki var olmadı bî-gâne-i ney (G. 304/3)

Gerek içindeki kuru hava; gerek ateşle dağlanarak üzerinde deliklerin açılması ile ney, hararet ve ateş ile ilişkilendirilir. Neye üflenen nefesin sıcak olması da gerçekte neyin sıcaklıkla ilgisini açıklamaya katkı sağlar. Aynı zamanda neyin yaradılış hikâyesinde zikredildiği üzere vatanından ayrılmanın acısıyla yanması, ilahi sırların verdiği yakıcılık ile birleşince ney-ateş ilişkisi güçlenir. Neyden çıkan inlemeler nağmeler de ateştedir; ney açık istiare ile aşğın benzetilenidir. Âşık ve ney her ikisi de vatanından ayrılmış, ayrılık acısıyla yanar. Aşğın sinesi de neyin sinesi gibi dağlanmış (G. 146/3), cefa ile inlemektedir (Mes. 6/ 8). Delik deşik vücudu ile baştanbaşa gam içindeki âşık neyden çıkan feryat ateşinin de ta kendisidir (G. 122/4). Aşğın canı da ney gibi inler, yüreği ney gibi delik deşik, yaralar içindedir; inlemeleri neyin nağmelerine denktir, başında neyin havası eser:

Oldu bu cân nâleger nağme-misâl derbeder
Yara yürekde elde ser serde yine havâ-yı ney (G. 305/11)

Neyin üzerinde bulunan delikler hüsn-i talil sanatıyla farklı bir hayal içinde verilir. Gam tufanını âşıklara nakletmek için ney, bedenini göz göz etmiş, yıkılmış virane köprülere benzemiştir:

Nakl için gördüğü tûfân-ı gamı uşşâka
Göz göz etmiş tenini bak pûl-ı vîrâne-i ney (G. 304/13)

Ateş ile ilişkisi farklı bir hayal ile ele alınan ney, bir meyhane olarak hayal edilir. Ney meyhanesinin mutfağında ateşli nefesle kebablar pişmektedir. Neye üflenene ateşin tesiri şiş olup ruh üflemeyle görevli Cebraîl'i ney meyhanesinin mutfağına kebab edecektir:

Sih-i te'sîri eder Tâ'ir-i Cibrîli kebâb
Ateşin demle yanıp matbah-ı mey-hâne-i ney (G. 304/8)

Ney, usta ellerde hayat bulmakta ve en güzel nağmeleri bu ellerle yakalamaktadır. Eğer ney, iyi bir neyzenin elinde neş'enin doruğına ulaşırsa, ona binlerce şahin av olacaktır. Neyzenin elleri ney çalarken kanatlanmış bir kuşu andırır. Ney hümaya teşbih edilir. Şeh-per ise hümanın kanadının en büyük ve en uzun tüyüdür. Neyzenin şehber eli, ney hümasının kolu kanadıdır. Eğer iyi bir neyzenin eline geçerse bu ney hümâsı en güzel nağmeleri avlayacak, yani çıkaracaktır:

Bâz-ı hezâr sayd olur evc-i safâda olsa ger
Şeh-per-i desti ney-zenin bâl ü per-i hümâ-yı ney (G. 305/10)

Neyin baş tarafına takılan ve dudağına temas eden başpâresi, neyin başına takılması ve şekilsel benzerlikten ötürü Mevlevî dervişlerinin başlarına taktıkları külâha teşbih edilir. Sevgilinin dudağı goncadır, bu gonca dudak neyin külâhı olursa neyden çıkan ah her yere neşe ilkbaharı kokusu verecektir. Bazı türleri gül ağacından yapıldığı bilinen başpâre aynı zamanda şekil olarak goncaya da teşbih edilmektedir. Beyitten, sevgilinin neye dudakları ile nefes üflediği anlamı da çıkarılabilmekte; neyin kuru karnış olan gövdesi ile aşığın cansız bedeni arasında gelenekteki yaygın benzetme akla gelmektedir. Sevgilinin gonca dudağından gelen nefes, neye/aşığına hayat verecek ve canlanmanın sembolü olan ilkbahar neşesi duyulacak, goncanın kokusu ile de bu neşe kokuya bürünecektir:

La'lin olunca gonca-i tarf-ı külâh-ı ney
Bir nev-bahâr-ı neş'e verir bûy-ı âh-ı ney (G. 303/1)

Ney, içine nefes üflenmesi; nefesin üflenmesi ile ses vermesi, hayat bulması gibi unsurlar göz önünde bulundurularak İsa Peygamberle ilişkilendirilir. Beyitte hem İsa hem de Musa Peygamberi akla getirecek biçimde benzetme unsurları kullanılır. Ney, şekil olarak

Musa Peygamber ile anılan asaya ve yine onu kıssasında bulunan ejdehâya/yılana benzetilir. Kıssaya göre Musa'nın peygamberliğine inanmayanlara delil olarak asası yılana dönüşür. Ney de aşk İsa'sından nefes almış, onun ölümlere can veren nefesi ile kuru bir kamış iken canlanmıştır:

Çünkü Mesîh-i aşkdan aldı nefes asâ-yı ney
Mürdeye bahş-ı cân eder dem çekip ejdehâ-yı ney (G. 305/1)

Ağaçtan yapılmış, ateşle yanmış, uzun şekliyle nağmeler çıkaran ney, Musa Peygamber kıssasında geçen unsurlarla yapılan benzetmeler için uygun bir yapıya sahiptir. Şair, “ney” ve “ne” kelimeleri ile cinas yaparak kaleme aldığı dörtlükte neyi, kıssadaki neredeyse tüm unsurlara, Tur dağındaki ağaca, ateşe, Allah'ın seslendiği kelama³, Musa'ya ve onun asasına benzetir (R. 41). Ney, asaya; neyin içine üflenlen alev biçimindeki nefes Tur Dağı'ndaki ateşe, Mevlana da Musa Peygambere leff ü neşr marifetiyle teşbih edilir. Tur Dağı'nda Allah'ın kelimini duyan Musa Peygamberin ney ile ilişkilendirilmesinde en önemli sebep neyin ilahi sırlar anlattığına dair inanıştır:

Nâyına şû'le-i enfâsına tut gûş-ı kabûl
Tûr u Mûsa vü asâ Hazret-i Mevlânâdır (K.3/16)

Neyin nağmeleri kanatlı perilere; ney de perilerle dolu bir eve teşbih edilir. Peri ve cinler deliliğe sebep olduğu düşünülen varlıklardır ve ney bunlara ev sahipliği yaptığı için deli olarak tasavvur edilir; neyzenin dudağını yeni ay sanmakta ve deliliğini/coşkununluğunu artırmaktadır. İnanca göre delilik hâli aybaşılarında artmaktadır (Akdemir, 2007, s.36):

Toldu mürgân-ı terennümle perî-hâne-i ney
Meh-i nev sandı leb-i ney-zeni dîvâne-i ney (G. 304/1)

Ney bir caddeye, içinden çıkan çeşit çeşit nağmeler de güzel suretlere benzetilir. Ney içinde nağme cennetinin hurilerini barındırır ve bu hurileri çeşit çeşit göstermektedir. Öyle ki fezâ-yı ney; cennette olduğuna inanılan suretler çarşısının⁴ sokağında bir cadedir:

Hûr-ı Behişt-i nağmeyi gûne-be-gûne gösterir
Kûçe-i sûk-ı sûretin câddesidir fezâ-yı ney (G. 305/9)

Neyin üzerindeki yedi delik, neyin pencereleri olarak hayal edilir (G. 258/5). Yedi gönül yarası olarak adlandırılan bu perde delikleri ateşte kızdırılmış demirle dağlanarak açılır (G.

3 „İnnî enallah: Muhakkak ki ben Allah'ım.“ Kasas, 28/30.

4 “Resûlullah aleyhissalâtu vesselâm buyurdular ki: Cennette bir çarşı vardır. Ancak orada ne alış, ne de satış vardır. Sadece erkek ve kadın sûretleri vardır. Erkek bunlardan bir suret arzu ederse o sûrete girer.” (Tirmizî, Cennet 15).

304/9). Ney bir köşk, delikleri de köşkün pencereleridir. Sevinç gül bahçesi, rengini kan dolu gözden aldığı gibi ney köşküne de dağlardan açılmış pencere yakışır:

Çeşm-i pür-hûndan alır rengini gülzâr-ı tarab
Dâğlardan yaraşır revzen-i kâşâne-i ney (G. 304/10)

Ney ve kalem şekil ve işlev bakımından birbirine benzetilir. Neyin de kalemin de malzemesi kamıştır (G. 51/6). Kalem de ney gibi ah ve figan etmektedir, ney nefes ile kalem mürekkep ile sırlarını dile getirir (G. 327/5). Şair, kendini sevginin gizli sırlarını söyleyen neyle bir tutar. Ona da ilahi sırlar için heves gelmiştir (G. 9/8).

Neyi diğer musiki aletlerinden üstün kılan özelliği, nağmeleri ile herkes üzerinde tesir bırakmasıdır. Ney, bir çingiraktır. Ney çingırağının gürültüsü, yani nağmeleri sırları duymaya uzak olan gönüllere bile sesini duyurabilmektedir (G. 305/5). Ney, arkasına saf saf dizili aşk cemaatini/ musikârı almış, inleyiş namazını eda ettiren bir imamdır (G. 62/4); talebelerine âh u enîn meşki yaptıran üstâttır (G. 62/3). Ney sesi, meclisin “Ya Hû” narasına karşılık gelmektedir (G. 52/7). Ağızlardaki “Hây” ve “hû” nun yoldaşdır ve neyin “Ya Hû” narası baygınlık/ sarhoşluk âlemindeydir. Ayinlerde gülbang çekilmesi ve hazırunun “Ya Hû” şeklinde gülbanga katılması çağrıştırılır. Ney üflemek için nefes alırken “hay”, neye üflenirken “Hû” sesinin ortaya çıkışı anlamı daha güçlü kılar:

Hây-ı dehende Hûsuna hem-dem olup hüviyyetin
Âlem-i bi-hodîdedir na’ra-i Yâ Hudâ-yı ney (G. 305/2)

Neyin nağmeleri, inleme biçimindedir ve sarhoşluk verir (G. 304/6). Ney şekil olarak Kâbe’nin altın oluğuna; içinden çıkan nağmeleri de ferahlatıcı zezem suyuna teşbih edilir (G. 305/3). Ney bir kadeh, nağmeleri de alevden şaraptır (G. 304/12). Ney, kıvılcımlar saçan ah nağmeleri çıkarır. Bu yönüyle ateşler içinde kalmış semender ile ney arasında ilgi kurular (Th. 5/4). Ney, güneşten bir eve; nağmeleri de onun ışıklarına ve nuruna benzetilir (G. 304/7). Tek sütun üstüne inşa edilmiş bir kâşanedir (G. 304/14). Nağme, oyun oynayan bir çocuğa; ney de nağme çocuğunun ata biner gibi üstüne binip oynadığı değneğe teşbih edilir:

Oynardı sahn-ı bağ-ı hayâlimde ol perî
Mânend-i tıfl-ı nağme dahı ney-süvâr iken (M.B. 23)

Tambur (tanbûr)

Divan’da on sekiz beyitlik bir gazelin redifî olan tambur, neyden sonra en sık bahsi geçen musiki aletidir. Beyitlerde ahşap teknesinin şekli, tekne üzerine oturtulan kapağı, telleri, sapı, mızrabı, çıkardığı ses ve seslerin tane tane yükselişi ile ele alınır.

“Efsaneye göre tanbur, küçük kainat olan insan bedeninden esinlenilerek icat edilmiştir. Tanburun; teknesi insanın başına, sapı vücuduna, perdeleri gırtlığına teşbihtir. Dört teli yürekteki dört damara, beşinci ise nefese teşbihtir. Nasıl ki insanda yedi felekiyatın tümü görünmekte ise, tanburda da yedi felekiyatın tamamı bu şekilde görünmektedir.”(Küçükebe, 2016, s.60).

Perdeleri tek tek kaldıran ve vahdet yolunda ilerleyen insan-ı kamil ile tambur arasında benzerlik kurulur. Tamburun klasik ahengini elde etmek için kullanılan yegâh perdesi aynı zamanda tamburun da bam telidir ve diğer tüm perdeleri yegâh ile açmaktadır; “*ye-gâh, vahdet, yegâne*” ifadeleri tenasüp içinde teklifi ifade eder (G. 57/2):

Açmış cemî’-i perdeyi mutlak yegâhdan
Tanbûra sor ki vahdeti merd-i yegânedir (G. 53/6)

Tambur, otuz altı perdenin en güzel biçimde icra edildiği musiki aletidir. Bu perdeler en iyi şekilde, saza özel bir ahenk ve lezzet vererek tamburda belirtilir. Ancak bu perdelerin kulağa hoş gelmesi, kulağı okşayan incelik ve süslerle özel titreşimlerin elde edilmesi için tamburun usta eller tarafından çalınması elzemdir (Behar, 2005, s.256). Tambur da tasavvuf yolunda ilerleyenler için tekke gibidir. Makamların perdeleri tambur yoluyla keşf olunur. Makam ve perde kelimeleri tasavvufi anlamları akla gelecek biçimde tevriyeli kullanılırlar:

Yoluyla keşf olunur perde-i makâmâtı
Terâne tekyesidir âsitâne-i tanbûr (G. 57/7)

Tambur, özellikle yarım küre şeklindeki teknesi ile benzetmelere tabi tutulur. Tamburun teknesi eve, kuş yuvasına, arı kovanına, tekkeye, hazineye, habâba, gökyüzü kubbesine ve harmana benzetilir. Uzun sapı ve teknesi birlikte el alındığında tambur bir kepçeye, ağır bir gürze benzer. Tamburun telleri nabız, can ipliği, damar olarak hayal edilir. Tamburun nağmeleri ise kuş yuvasından uçan kuşlara, sülün kuşuna, turna kuşuna, kovanda vızıldayan arılara, dalgaya, nimete teşbih edilir.

Tambur teknesi bir kuş yuvası, bu teknedeki çıkan nağmeler de kanatlanıp uçan kuşlar olarak hayal edilir (G. 57/8). Diğer musiki aletleri ile tambur arasında güzel bir kıyasa gidilir ve tamburun diğerlerine üstünlüğü ifade edilir. Tambur, terennüm eden kuşların bulunduğu bahçede bir kuş yuvasıdır ve bu yuvadan bahçenin en güzel sesli kuşu olan bülbülleri uçurur:

Bu mürgzâr-ı terennümde andelîb gibi
Hezâr kuş uçurur âşiyâne-i tanbûr (G. 57/9)

Rivayete göre Eflatun, tambur çalmasını iyi bilen musikiye vakıf bir filozoftur (Behar, 2005, s. 254-255). Tamburun nağmeleri turna kuşu olup önce Felatun'un sandukasını tavaf eder, oradan Hicaz'a varır. Tavafın Hicaz'dan önce Felatun'un sandukasına yapılması, musikinin Yunan kültüründe başlayıp doğuya ulaşmasına ayrıca tamburun öncelikle Yunan musikisinde yer almasına işaret eder:

Tavâf edip ser-i sandûka-i Felâtûnu
Hicâza vardı küleng-i terâne-i tanbûr (G. 57/5)

Tamburun teknesi bir tuzak, nağmeleri de tuzağa yerleştirilen çine yani kuş yemidir ve naz papağanını/sevgiliyi bu yemler ile tuzağına düşürmüştür (G. 57/13). Tamburdan nağmelerin tek tek çıkması güzel bir hüsn-i ta'lil örneği ile verilir. Tambur, tel ehli olan âşıkların gönül kuşunu avlamak için birer birer, tane tane aşk sözleri söyler. Dâne, kuş tuzaklarında kullanılan yem olup bir bir anlamına gelecek şekilde tevriyeli kullanılır:

Tel ehli dâmına dil-bestedir ki tanbûrun
Birer birer sühan-ı aşkı dâneler söyler (G. 51/3)

Tambur, tasavvuf yolunda ilerleyen ve fenafillaha ulaşmak isteyenler için yol gösterendir. Sevinç tamburunun telleri, yanıp yakılma evinin dar geçidinde birer geniş yoldur. Beyitte "tengnâ" ve "şah-reh" kelimeleri ile tezat yapılarak tamburun bu zor yolda aşığı sağladığı kolaylık ortaya konur:

Tengnâ-yı hâne-i süz u güdâza girmege
Târ-ı tanbûr-ı sürûrun şâh-rehdir her biri (G. 325/4)

Tambur ve neyin birlikte icrası söz konusu edilir. Şah ney, yardım edilmiş anlamında da gelen mansur ismiyle bilinir. Neyin kuvvetli nutku sayesinde musiki icrasından sonra tamburun teknesi yardım paraları ile dolmuş; para dolu teknesi ve uzun sapıyla tambur, ağır bir gürze benzemiştir:

Olurdu gürz-i girân-veş o şâh-ı mansûrun
Edeydi kuvvet-i nutku i'âne-i tanbûr (G. 57/18)

Yine uzun bir sap ucundaki teknesi ile tambur; mutfak aletlerinden kepeğe teşbih edilir. Tambur hünkârın/ sevgilinin/ Allah'ın aşk mutfağında kepeç olursa tamburdan çıkan baygın nağmeler de nimet olacaktır:

Olursa matbah-ı aşkında kepeç hünkârın
Olur ni'am nagam-ı bî-hodâne-i tanbûr (G. 57/17)

Tamburu çalmaya yarayan mızrab, tamburun tellerini tarayan bir tarak olarak hayal edilir. Eğer sevgili, tezenesini tamburun tellerine tarak ederse, âşıkların emel saçını tarumar edecektir. Emel saçının karşılığı, tamburun telleridir ve akordu bozulan tamburun telleri, âşıkların isteklerini çalamayacaktır:

Olur elinde anun târümâr zülf-i emel
Edince tâzenesin yâr şâne-i tanbûr (G. 57/11)

Tamburun birbiri ardına sıralanan nağmeleri, delilerin bağlandığı zincir halkalarına benzetilir. Sevgilinin kâkülüne bağlanıp deliren âşıkların boynuna vurulan zincir halkalarının çıkardığı sesler onlara tambur nağmeleri gibi gelir. Tamburun nağmeleri; akıldan arınma, benlikten vazgeçme, aşta kaybolma hâli olan deliliğin sembolüdür:

Bağlandı târ-ı kâkülüne nağme-i cünûn
Zencîrler terâne-i tanbûrdur bana (G. 1/10)

Tamburun mutribin sinesine yaslanarak icra edilmesi; mutribin nağmeleri sinesinden akıtması hayaliyle verilir. Tambur nağmeleri su dalgalarıdır ve mutrib billur sinesini selsebil ederek bu su dalgalarını akıtır (Kt. 37/1). Tambur bir çeşme, mızrabı ise bu çeşmenin lülesidir (K.21/17). Bir başka beyitte ise tambur, ateşten bir kâseye; tellere vurarak nağmeler çıkaran mızrabı da bu ateş kâsesinden çıkan alev yalımlarına, alevden bir dile benzetilir (G. 57/10).

Rebap (rebâb, rübâb)

Rebap, 18. yüzyıla kadar Türk musikisinin tek yaylı çalgısı iken 18. yüzyıldan sonra Mevlevi musikisi dışında pek rağbet görmemiştir. Bizzat Mevlana'nın ve oğlu Sultan Veled'in çaldığı bilinen rebabın Mevlevi ayinlerinde icrası Mevlana zamanına uzanmaktadır. Şair, levh ü kalem arifi Sultan Veled'in -rübabın sırlarını anlattığı eseri *Rübabname*'ye atıfta bulunarak⁵-rübab ve onun yayının sırrını gönül ehillerine naklettiğini söyler. Tîr, beyitte rebabın yayı olarak kullanılmıştır:

Nakl eder ehl-i dile tîr ü rübâbın sırrın
Ârif-i levh ü kâlem Hazret-i Sultân Veled (K. 8/5)

Yerde durması için alt kısmına bir dayanak tasarlanan rebâb, bu hâli ile rebap bir ayak üzerinde niyaza durmuş⁶, ayak mühürlemiş⁷ bir rind olarak hayal edilir (G. 53/7).

5 “Neyin sesinde bir inlemeden fazla bir şey yoktur. Rebabda ise birçok inilti ve perişanlılık vardır. Rebabın bütün malzemesi (deri, kıl, tel, ahşap) gariptir. Her biri kendi vatanından, kendi cinsinden ayrıldıkları için inler ve feryat ederler.” (Sultan Veled, 2011, s. 2).

6 Niyaz etmek; şeyhin huzurunda ayak mühürleyip baş kesmek.

7 Ayak mühürlemek: sağ ayağın başparmağını sol ayağın başparmağı üzerine koymak.

Şair, ney ile rebabın birlikte icrasına güzel bir hayal ile yer verir. Ney delik deşik olmuş, zayıf vücudu ile bir dilenciye, rebabın gövdesi de neyin elindeki dilenci anađına⁸ teşbih edilir. Dilenci çanakları da rebab gövdesi gibi Hindistan cevizi kabuğundan yapılmaktadır:

Eyler o Şâh-ı kâ-m-yâb bahŐiŐ-i Şevk-i bî-hisâb
Keğkl alıp ele rebâb gelmiŐ olup gedâ-yı ney (G. 305/14)

Yine ney ve rebabın birlikte icrasına örnek beyitte, ney içinden nefes oklarının fırlatıldığı ok kurbuna teşbih edilir. Bu oklar sesleri ile rebabın kulağını an sesi gibi gürültüyle doldurmaktadır. Beyitte tîr hem ok, hem de rebabı çalmaya yarayan yay aleti anlamında tevrileyi kullanılır:

Etdi mânend-i ceres gŐ-ı rebâbı pr-Őr
KîŐ-i neyden atılan tîr nefesden nefese (G. 277/7)

La-dinî musikide de oldukça yaygın kullanılan rebap; düğün ve eğlencelerin başlıca çalgısı olmuştur. Bu dünyada muradını alamadığını ifade etmek için Şair; aşk Őarkıları söylenen bir düğün yerinde rebabını gönlünce alamadığını söyler. İsteklerini rebap olarak somutlaŐtıran Şair, aşk ahenginin düğün yerinde isteklerinin rebabını gönlünce alamamıŐ, isteklerini duyuramamıŐ ve onlara ulaŐmamıŐtır:

Bu sr-gâh-ı mahabbet-terânedede Gâlib
Rebâb-ı matlabı gönlümce çalmadık gitdi (G. 309/6)

Ruha oldukça tesir eden, çok etkili nağmeler çıkaran ve dinleyenlerin gönlünü yaralayan rebabın tesiri ile aşığın sinesi yaralarla dolmuŐtur. Rebabın nağmeleri ile aşığın âh ve inleyiŐleri uyum içindedir, âh ile zâra en çok rebabın anlatımı yaraŐmaktadır. AŞığın gönül yaralarını artırmak için rebabın yayı hep kemanın hanesindedir, durmadan çalmaya devam etmesi gönül kuŐunun yaralarına iyi gelmektedir:

Pr yâre eder sîneyi te’Őir-i rebâb
Hoş yaraşır âh u zâra takrîr-i rebâb
Tahsîn ki hâne-i kemândan çıkılmaz
Mrg-i dil yârelerine tîr-i rebâb (R. 40)

Kudm (kudm)

Mevlevi ayinlerinde ney ile birlikte icra edilen kudm, kutsal sayılmasından tr Mevlevilerce “kudm-u Őerif” olarak da anılır. Sema eden derviŐler kudmn vuruŐuna

8 Keğkl; Gezici bazı dervişlerin ve dilencilerin ellerinde tuttukları, Hindistan cevizi kabuğundan, metalden veya abanozdan yapılmış dilenci çanağı.

tabidir. Beyitlerde de ney ile birlikte ele alınır. Aynı anda neşe ve hüznü birlikte verebilen ney ve kudüm leff ü neşr ile hem düğüne ve mateme işaret eder:

Sûr mu mâtem mi bilinmez yakîn
Nây u kudûm ile gelir âh âh (Tc. 1-IV /5)

Feyz bir deniz olarak düşünülür. Neyin ve kudümün ahengi ile feyz denizine dalan bir yüzücü/salikh hayal edilir. Neyin sesi ile inlemelerin dalgasına dalan, uzayan, mesafe kat eden salike kudüm yardım etmektedir. Ney ile kudüm birlikte, saliki feyz denizinde yüzdürürler. Kudüm beyitte yüzmeye yeni başlayanların beline bağlanarak onları yukarıda tutan, yüzmelerine yardımcı olan, bir bakıma can simidi görevi gören⁹- içi oyulmuş ve kurutulmuş kabağa teşbih edilir¹⁰:

Gavvâs-ı feyzdir ki uzar mevc-i nâlede
Olmuş kudûm sanki kedû-yı şinâh-ı ney (G. 303/7)

Şairin, Galata Mevlevihanesi'nin tamirini rica için kaleme aldığı kasidede, binanın harap hâlde olduğunu göstermek için mizahi biçimde bu iki çalgıya başvurduğu görülür. Bina, ney ve kudümün çıkardığı nağme ile titreyip raks etmeye, sema etmeye başlar ancak esrarını ifşa etmemek için kendini korur, yıkılmaz:

Olur nây u kudûmün nağmesinden ditreyip raksân
Velî ifşâ-yı esrârından eyler hiştendârî (K.15/9)

Musikâr (mûsikâr, mîskal)

Musikâr, sıra sıra dizilmiş büyüklü küçüklü kamışlardan oluşan üflemlili bir çalgıdır. Saf hâlinde dizilişi ile benzetmelere tabi tutulur. Şekil itibarıyla tarağa teşbih edilir. Karışık nağmeleri bir bir çıkaran musikâr, nağme dalgalarını da bir bir açıp çözen nağme saçımın tarağı olarak hayal edilir:

Mevc-i safâ-yı nağmeyi bir bir açar çözer
San mûsikâr şâne-i zülf-i terânedir (G. 53/5)

Âşık sevgilinin zülfünün gamıyla âh etmekte ve sinesini yırtmaktadır. Bu sayede sevgilinin zülfüne tarak olabilmeyi umut eder. Musikâr da bunu görünce zülfün gam havasını çalmaya başlar. Daha doğrusu aşkın zülfün gamıyla inleyişi musikârda hevâ hâline gelir: Hevâ; istek, heves, arzu anlamları dışında musiki aletlerinden çıkan ses perdesi anlamına gelir:

9 <https://www.haberler.com/osmanli-da-can-simidiydi-simdi-lamba-oldu-4275700-haberi>

10 Mîhr ü mehden havf ile iki kedû bend eyleyip
Bahr-ı hayrette felek olmuş şinâver rûz u şeb (Neşâtî, 2019, s.32).

Mûsikâr etdi havâ-yı gam-ı zülfü Őimdi
Şâne resm etmiş iken sîne-i sad-çâkimden (G. 239/8)

Beyitlerde ney ile birlikte anılarak neyin övgüsünde aracı olarak kullanılır. Neyin ustalığı, yüceliğı, büyüklüğü ney-musikar karşılaştırması ile ortaya konur. Ney inleyiş namazını edâ ettiren bir imam, mûsikâr ise ney imamının arkasında saf tutmuş aşk cemaatidir (G. 62/4). Musikâr, üstâd neyin önünde sıra sıra dizilmiş, saf tutmuş âh u enîn talimi yapan mektep talebesidir:

Nâyın ki tıfl mektebidir saff-ı mûsikâr
Üstâd önünde verziş-i âh u enîn eder (G. 62/3)

Musikar, aynı zamanda gagasında pek çok delik bulunan ve ses çıkması için rüzgâra karşı duran efsanevi kuşun adıdır. Ölmeye yakın topladığı çalı çırpının üzerinde kanatlarını çırparak acı acı öten bu kuş, ortaya çıkan kıvılcım ile yanarak ölü. Beyitlerde söz konusu musiki aletine ihâm, ihâm-ı tenasüp ve tevriye ile bu anlam da yüklenir (G. 277/3, G. 57/8). Beyitte neyin pervanesi olarak hayal edilen musikar, kuş anlamı yanında ihâm-ı tenasüple musikar çalgı aletini de akla getirir:

Őerer-i âh saçar Şu'le-i endâmından
Mûsikâr ola meğer kim yine pervâne-i ney (G. 304/11)

Musikarın efsanevi kuş ve musiki aleti olarak tevriyeli ele alındığı başka bir beyitte; gam ahengini en iyi musikarın çıkardığı onun sayesinde başka aletlere gerek kalmadığı anlamı ikinci bir anlam olarak verilir:

Sâyesinde kimsenin etmez recâ âheng-i gam
Ya'nî mûsikâr için bâl-i hümâ lâzım değil (G. 193/7)

Çeng (çeng)

Çeng, şekli kanuna benzeyen ancak dik tutularak tellerinin çekilmesi suretiyle çalınan telli bir çalgıdır. Çengin büyük bir çalgı aleti olması yanında, çok eski zamanlardan beri kullanıla gelmesi onu “pîr” yapar. Nağmeler, büyüklü küçüklü çocuklardır ve çeng, tüm bu teraneler gürhunun piri olarak nağme çocuklarını beslemektedir. Nağmelerin büyüklü küçüklü olması da çengin farklı uzunluktaki tel yapısından çıkan nağmeler arasındaki farka işaret eder. Aynı zamanda beyitte geçen “büzürg ve kûçek” Türk musikisinin en eski mürekkep makamlarındandır:

Besler büzürg ü kûçegin etfâl-i nağmenin
Gûyâ ki çeng pîr-i gürûh-ı terânedir (G. 53/2)

Çengin tellerinden çekilerek çalınan bir alet oluşu ile Mansur'un darağacına çekilmesi arasında ilgi kurulur. Mansur, hem makam hem Hallac-ı Mansur olarak anlaşılacak biçimde yer alır:

Sırr-ı kemân-ı aşkı yapar tıfl-ı nağme âh
Mansûra çekdi reg-be-reg-i çengi hod-be-hod (G. 37/4)

Çengin telleri, şekil olarak sevgilinin kirpikleri ile benzerlik gösterir. Aşğın gönlünden çıkan ahenkli seslerin “pest ü küşat” olmasının sebebi çengin telleri değil, sevgilinin kirpikleridir. Pest ve küşad yine musiki terimleridir¹¹:

Dilin pest ü küşâdı ukdesi müjgâna dâ'irdir
Ne çeng-i şîrden ne nâhun-ı tedbîrden bilsin (G. 253/3)

Çeng, aynı zamanda “çeng ü çegane” olarak adlandırılan saz eğlencelerinin vazgeçilmez çalgısıdır (G. 53/4).

Kanun (kânun)

Kanun, musiki aleti anlamı yanında Sultan Selim'in övgüsünde kural, düzen, yasa anlamına gelecek biçimde tevriyeli kullanılır. Sultan yaşadığı devirde latif kanunlara öylesine ahenk vermiştir ki bestelerden başka “ah” sesi duyulmaz olmuştur (T.4/9). Devletin kanunlarının “perdeden çıktığı” bir zamanda Sultan Selim, bozulan kanunları düzene sokmuş, şifâ-sâz olup perdeden çıkan kanunlara ahengini vermiş ve Osmanlı'yı yeniden tertip etmiştir. Perdeden çıkan kanunun akordunun oldukça zahmetli olması, Sultan'a yapılan övgüyü güçlendirir:

Çıkıp kânûn-ı devlet perdeden olmuşdu bî-âheng
Şifâ-sâz oldu ihyâ eyledi Sultân Süleymânı (T.2/22)

Kanun ve çeng şekil olarak leff ü neşr sanatı ile ayın bedir ve hilal biçimlerine teşbih edilirler. Mehtab, sultanı eğlendirmek için gâh bedr gâh hilal hâline bürünür, kanun ve çeng olup ölçülü teranelerle onun huzuruna varır ve meclisin aydınlatır:

Gehî hilâl ü gehî bedr olup huzûrunda
Terâne sencî-i kânûn u çeng eder mehtâb (K.11/18)

Sevgilinin saçının parlaklığı, kanunun tellerinin şekil olarak güneş ışınlarına benzemesi ve en güzel nağmeyi çıkaran tellerin sevgilinin saç telleri ile ilgili olması motifleri bir arada kullanılır (G. 45/11). Sevgilinin zülfü ile kanunun telleri arasında kurulan ilgide “tel kırmak”

11 Bkz. Pest , Küşâd.

ifadesine başvurulur. Musikide tel kırmak, hem teli koparmak hem de ahengin, perdenin düzenini bozmak anlamında kullanılmaktadır:

Eylemiş gerçi muhayyer anı kânûn-ı havâ
Tel kırar dil-beste-i zülf olmasın dem-sâz-ı aşk (G. 169/4)

Santur (santûr)

Yamuk bir ahşap kutu şeklindeki klasik bir santurun üzerinde bulunan 72-160 tel ve bu telleri tutturmak için kullanılan çivilerden oluşur. Beyitte, santurun ana malzemesi olan tahta, yapımında kullanılan çiviler ve çivilerle dolu olan gövdesi hakkında bilgi bulmak mümkündür. Şair, sevgiliden gelen ayrılık oklarını santurun yapımında kullanılan çivilere benzeter. Bu oklar ile sinesi delik deşik, harap olmuştur ancak buna aldırılmaz çünkü bu sayede sinesi çivilerle dolu bir santur tahtasına dönmüş, fîganını meşk edebileceği, talim edebileceği bir enstrüman/santur tahtası elde etmiştir:

Sad mîh-i tîr-i hicr ile bu sîne-i harâb
Meşk-i fîgâna tahta-i süntûrdur bana (G. 1/9)

Santur tahtası, üzerinde bulunan çivi ve mandallar ile kilitli bir hazine sandığına teşbih edilir. Nalelerin bir bir eda edildiği santur, esasında nağmelerin bin bir kilitli hazinesidir. İçinde barındırdığı nağmeleri tane tane dışarı verir. Santur tahtasının üzerinde bulunan çiviler ve mandallar ise bu nağmeleri kutuya hapseden kilitler olarak hayal edilir:

Santûr nakd-ı nâleyi bir bir eder edâ
Gencîne-i hezâr-kilid-i terânedir (G. 53/9)

Def (def)

Çok eski zamanlardan beri düğün ve eğlencelerde baş çalgı olan def, Mevlevî ayinlerinde ney, kudüm ve davul ile birlikte yerini alır (Msd. 4- VI/1). Ney ve def eşliğinde sema' eylenir (Th. 5/4, Tc. 1-II/5). Dairesel yapısıyla def ve feleğin çemberi arasında benzerlik kurulur. Şair, def ve celâcil ile semaya durulmasını, feleğin çemberinin kola alınmamasını, dünyevi tüm işlerden uzak durulmasını salık verir. Burada feleği umursamama tavsiyesi de göze çarpar:

Def ü celâcille semâ et hemân
Alma kola bu felek-i çenberi (Tc. 1-II/5)

Defin kasnağı etrafında bulunan ziller (celâcil) iki beyitte söz konusu edilir. Şair, def çalındığında ses veren zillerden Mevlana'nın ihsanını haber almaktadır. Bu yüzden artık cömertliği ile nam salmış Hatem'in hediyeleriyle ilgili asılsız hikâyelere kulak vermeyeceğini

söyler. Zillerin, bağış ihvan ve hediye kelimeleri ile birlikte tenasüp içinde kullanıldığından paraya, altına teşbih edildiği düşünülebilir:

Verdi haber celâcil-i def bahş-ı Pîrden
Güş eylemem atıyye-i Hâtem fesânedir (G. 53/12)

Memduh Sultan III. Selim'e yazılan kasidede şair, mehtabı Sultan'a hizmet etmekle ve eğlendirmekle sorumlu tutar. Mehtab, o felek mertebeli sultanın huzuruna elinde def'i yanında rakkas zühre ile çıkar. Ayın tam hâli def biçimindedir ve zühre dans, müzik ve kadını temsil etmektedir. Mehtap, sultanın eğlencesinden sorumlu biri olarak eline defini almış, raks için zühreyi de yanına katmış huzura çıkmıştır:

Çıkar huzûruna def- ber-kef ol felek-câhın
Tarabda zühreyi rakkâs-ı şeng eder mehtâb (K.11/25)

Davul (tabl)

Davul, eski zamanlarda hükümlanlık alameti olup padişah, vezir, kumandan gibi makam sahiplerinin davulları bulunmaktaydı. Davul bahsi geçen beyitlerde kayıp, yitik anlamına da gelen "güm" ifadesi ile davulun kalın ve tok sesine işaret edilir:

Güm-nâm-ı yâd-ı hayr olan erbâb-ı mansıba
Söyler sadâ-yı güm güm-i tabl u nakâra yuf (G. 160/7)

Savaşa giderken, zafer kazanıldığında ve padişah huzurunda davul çalınması geleneğine telmih yapılır. Davula tek tokmakla vurulduğunda top sesini başarıyla takdir etmektedir (Bozkurt, 1994, s.54):

Olunca dâ'ire-i harb şule-ver yaraşır
Sadâ-yı top u tüfeng anda hem-çü tâbl-ı sürûr (K.20/11)

Boş davuldan çıkan güm sesi yahut yitik sesler, şairin zahit eleştirisi yaptığı beyitte zahidin boş sözlerine karşılık olarak kullanılmıştır (G. 238/8).

Kös (kûs)

Felek mehterhaneye, ay ve güneş de şekil itibarıyla bu mehterhanede gece gündüz çalınan köse benzetilir. Gece ve gündüz, bu kösler çalındıkça bazen maaş bazen de elbise olup tekrarlanmaktadır. Burada güneş altın paraya, ay ise gümüş paraya benzetilir. Güneş çıktığında gökyüzü mavi elbisesine; ay çıktığında ise siyah yahut lacivert elbisesine bürünmektedir:

Kûs-ı mihr ü meh çalındıkça bu nevbet-hânedede
Geh ma'âş u geh libâs olup mükerrer rûz u Œeb (K.1/51)

Burada kôsün gûlbank çekilirken çaldığı da hatırdan çıkarılmamalıdır. Œairin bir başka gazelinde de gûlbang; Peygamber'in adının arş ve semada yankılanması olarak ele alınır:

Gûlbang-i kudûmün çekilir Arş-ı Hudâda
Esmâ-i Œerîfin anılır arz ü semâda (Msđ. 1- III / 2)

Ayrıca kôsün mehter takımında askerlerin/yeniçerinin çaldığı bir davul olması beyitteki maaş ve libas kelimeleri ile akla askerlerin ulufe törenlerinde gûlbang çekildikten sonra maaşlarını ve hediyelerini almasını akla getirir.

Kürrenay (kürre-nây/ kerrenây)

Nefirin ucu kıvrılmış biçiminde, bas sesi veren büyük tunç veya gümüş boru olan nefesli bir çalgıdır. Kôs gibi kürrenâyın avazı da memduhun mülkünü ve gücünü tüm dünyaya duyurmaktadır (K.13/19). Bir deyim olan "yuf borusu çalmak" ifadesindeki yuf borusu kürrenâyın küçüğü olmakla birlikte beyitte kürre-nâya tekabül eder ve zamana, kadere yuf çekme görevini üstlenir:

Gâlib penâh-ı fakra gir ebdâl-meşreb ol
Al kürre-nâyı destine çal rûzgâra yuf (G. 160/9)

Nekkare (nakkâre/nakâr)

Kudûmün daha çok din dışı musikide ve mehter takımında kullanılan türüdür. Sultan'ın cömertliğini duyuran nakkare de semahaneye (çarh-ı çâra) ulaşmış, onun vuruşları ile semaya durulmuştur. Çünkü onun yardımları ile Mevlevihane ihya olmuştur:

Eder peyveste çarh-ı çârüme nakkâre-i cûdun
Ne revnak buldu seyr et sâyesinde Mevlevî-hâne (T.34/24)

Nefir (nefir)

Savaşlarda işaret, uyarı ve hücum borusu olarak çalınan ve aynı zamanda mehter takımında icra edilen nefesli bir çalgı olan nefir, herkesin çalabileceği bir alet olmakla; neyin yanında değerinin olmayışı ile anılır (G. 305/13).

Sur (sûr)

Ses çıkararak eğri boynuz anlamına gelen sûr, kıyamet günü İsrâfil'in çalacağına inanılan borazandır. Beyitte İsrâfil, nefh, kıyamet kelimeleri ile tenasüp ve telmih sanatıyla verilir:

Nefh eyleyicek sûr Sirâfil-i kıyâmet
Ol dem ne imiş Hazret-i Hünkârı görürler (G. 66/9)

Mansur (şah) ney ile sûr arasında ilgi kurulur; âşıklarının sazının terennüme başlaması, surun üflenerek kıyametin kopmasına benzetilir (G. 270/4):

Şeştar (şeş-târ)

Altı telli eski bir saz olup sonraları yerini tambura bırakmıştır. Zaman çalgıcısı, altı yönü (şeş ciheti) yani cihani, altı telli sazın (şeş-târın) renkli aşk nağmeleri ile doldurmuştur:

Füyûz-ı nâğme-i rengîn-i aşk ile oldu
Elinde mutrib-i dehrin bu şeş-cihet şeş-târ (K.16/6)

Felek (felek)

Yarım küre şeklindeki zil gibi yuvarlak ve bombeli nesnelere verilen felek, felke ve filke adlarının aslıdır. Feleğin çemberini kola almak; felek adlı musiki aletini çalmaktır. Gökyüzü anlamına da gelecek şekilde tevriyeli kullanılarak feleğin değil defin çalınması gerektiğini; aynı zamanda feleğin yaptığı işlerin, eziyetlerin önemsenmemesi, def ile semaya durulması gerektiği ifade edilir:

Def ü celâcille semâ' et hemân
Alma kola bu felek-i çenberi (Tc. 1-II/5)

Ud (ûd)

Telli çalgılardan ud, ney ile birlikte eğlence meclisin esas çalgılarından olarak geçer (L. 1/3).

Berbat (berbât)

Kopuza benzeyen bir çalgı aleti olup barbut adıyla da meşhurdur. Sultan Veled devrine¹² peşrev çalarak eşlik eden gezegenlerin ellerine aldıkları musiki aletlerinden biri de berbattır (R. 23).

1.1.1. Musiki Aletlerinin Aksamları

Yay (kemâne /tîr)

Kemâne ve tîr, yaylı çalgıların tellerinden ses çıkmasını sağlayan uzun çubuk ucuna bağlı tellerden oluşan alete verilen isimdir (K.8/5, T.6/6). Beyitte tamburun yayı¹³, hallacın pamuk atarken (kabartırken) kullandığı alete teşbih edilir. İki alet şekil olarak birbirine oldukça

12 Bkz. Devr.

13 Tambur; mızraplı ve yaylı olmak üzere iki biçimde icra edilmektedir.

benzer. Mansur hem Hallac-ı Mansur'a telmihle¹⁴ hem de musiki makamı olan mansuru akla getirecek biçimde tevriyeli kullanılır. Mansur'un pamuk atarak sırları ortaya dökmesi gibi yay da tamburun mansur nağmeleri ile sırları ortaya çıkarır:

Fürûğ-ı nağme-i mansûru mâhtâb eyler
Atarsa penbe-i râzı kemâne-i tanbûr (G. 57/4)

Tel (târ / reg, rişte)

Çalgı aletlerinin telleri, târ, reg ve rişte kelimeleri ile karşılanır. Tamburun, kanunun teli târ, karanlık anlamını da akla getirecek biçimde sevgilinin saç teli olarak ele alınır (G. 45/11, G. 57/11). Tamburun telleri, sevgilinin kâkülüdür; âşıkları delirten, deliliğe götüren kakül telden çıkan nağmelerdir:

Bağlandı târ-ı kâkülüne nağme-i cünûn
Zencîrler terâne-i tanbûrdur bana (G. 1/10)

Lugat anlamı damar olan reg, beyitlerde sazın tellerine karşılık gelir (G. 37/4). Saz, insana; telleri de onun damarlarına teşbih edilir. Mızrap da bu damarı kesen neşterdir (G. 81/3). Tamburun telleri, nabız olarak hayal edilir (G. 57/15).

Zîr ü Bem

Tambur, kanun gibi sazların en ince sesi ve en kalın sesi veren telleridir. Mızrabın en kalın ve ince telleri coşturması ile gülzar makamında ateşli nağmeler başlar (K.19/8).

Mızrap (mızrab/tâzene /tâziyâne)

Çalgı aletlerinden ses çıkarmaya yaradığı için onlara dil veren, onları konuşuran alettir. Dile, neştere (G. 81/3), lüleye (K.21/17), hilale ve kamçıya (G. 57/14), kaleme (G. 165/7) teşbih edilir. Bir beyitte ise sabah rüzgarı mızrap olarak hayal edilir. Sabah rüzgârının coşturduğu ve açtığı güllerle dolan bir gül bahçesi gibi mızrabın vuruşu ile çoşan teller de ateşli nağmeler çıkarmakta ve gülzar makamına giriş yapmaktadır:

Gülzâr olup âteş-nevâ kıldı ser-âgâz-ı safâ
Etdikçe mızrâb-ı sabâ tahrîk-i târ-ı zîr ü bem (K.19/8)

1.2. Musiki Makamları

Divan'da musiki makamlarından *Büzürg*, *Cân-fezâ*, *Dil-Küşâ*, *Gülzâr*, *Hicâz*, *Irak*, *İsfahan*, *Küçek*, *Muhayyer*, *Muhayyer-Sünbüle*, *Nâz u Niyâz*, *Nevruz*, *Nevrûz-ı Acem*,

14 Mansur'a "hallaç" lakabı verilmesi ile ilgili rivayetler arasında onun bir hallacın yanına gitmesi ve hallacın dükkandan ayrılıp geri dönmesi ile Mansur'un bütün pamukları attığına şahit olması; bununla Mansur'un sırlarının, kerametinin anlaşılması hikayesi yer alır.

Nevâ, Penç-gâh, Rast, Ruh-Efzâ, Şeh-nâz, Sünbüle, Sûznâk, Uşşâk, Yegâh ve Zemzeme'ye yer verilir. Şair, makamları ele alırken makamlar arası geçişleri, onların inici ve çıkıcı özelliklerini, birbiri ardına gelen makamları, karar seslerini, duraklarını, seyrini de çeşitli sanatlarla ortaya koyar. Musiki makamları ve bu makamları perdeleri, tasavvuf makamları ve onların arasındaki perdeleri temsil eder. Tasavvufta dergâhlar bu makam perdelerini açarken musiki de, tamburun teknesi bu makam perdelerinin tek tek keşf olunduğu tekkedir:

Yoluyla keşf olunur perde-i makâmâtı
Terâne tekyesidir âsitâne-i tanbûr (G. 57/7)

Büzürg ve Kûçek

Türk musikisinin en eski mürekkep makamlarından büzürg ve kûçek; çeng bahsinde lügat anlamları büyük ve küçük ifadelerini de akla gelecek biçimde tevriyeli kullanılır (G. 53/2).

Dil-küşâ

Türk musikisinde mürekkep bir makam olup gönül açma manasına da gelecek biçimde tevriyeli kullanımı söz konusudur (G. 137/2). Can ülkesine seyahat etmek isteyen neviyazların “dil-küşâ” makamının seyrini, ilerleyişini takip etmeleri gerekmektedir:

Bu rûh efzâ makâm-ı dil-küşâyı eylesin seyrân
Seyahat ister ise neviyâzân kişver-i câna (T.14/14)

Gülzâr

Türk musikisinde mürekkep bir makam olan gülzâr; *nevâ, ser-âgâz, mızrâb, târ, zîr ü bem* gibi musiki terimleri ile birlikte hem gül bahçesi hem de musiki makamı akla gelecek şekilde verilir. Ateşli nağmelerle dolu gülzar makamı, kırmızı güllerle dolu gül bahçesine teşbih edilir (K.19/8).

Hicaz

Musikinin eski Yunan'da doğup oradan doğuya geçmesinin söz konusu edildiği beyitte; Hicaz, tavaf edilen kutsal mekâna işaret etmesi yanında ihamla musiki makamını da akla getirir. Tamburun, Eflatun'un icrası ile başlayan hikâyesinin Hicaz makamında karar kılması şeklinde de yorumlanabilir:

Tavâf edip ser-i sandûka-i Felâtûnu
Hicâza vardı küleng-i terâne-i tanbûr (G. 57/5)

Irak ve Isfahan

Türk musikisinin en eski makamlarından olan Irak ve Isfahan, neyin makamlar arası seyr geçişi bahsinde hem şehir hem de musiki makamı olacak şekilde tevriyeli kullanılırlar (G. 258/5).

Muhayyer-Sünbüle

Muhayyer ve Sünbüle, Türk musikisinin eski makamlarından olup 18. yüzyıldan itibaren birleşik makam olarak birlikte kullanılırlar (Hatipoğlu, 2018, s.1874). Açık istiare ile sünbüle teşbih edilen sevgilinin zülfü, kakülü ve perçemi bahsinde sünbüle makamına yer verilir. Beyitte “evc, uşşak, sünbüle, beste, muhayyer” musiki anlamları da akla getirecek biçimde tenasüp içinde kullanılır:

Evc-i istiğnâdan etmez vermez uşşâka karâr
Sünbüle bir bestedir ammâ muhayyer perçemin (G. 178/4)

Sevgilinin sünbül saçı ile feryad eden aşğın ahları ve inlemeleri sünbüle makamındadır. “Sünbül” ve “sünbüle” kelimeleri cinas-ı nâtik sanatına imkan kılar:

Beste kıldım sâz-ı efkârı o zülf-i sünbüle
Oldu Gâlib perde-i âhım muhayyer sünbüle (Ş. 1/ 5)

Muhayyer-sünbüle makamının seyrine muhayyer perdesi civarından başlanıp sünbüle makamına geçiş yapılması hüsn-i talil sanatı ile başka sebebe bağlanır. Aşğın sevgilinin kâkülü karşısında çektiği ahın nağmeleri; sünbüle makamı muhayyerden ödünç almaktadır:

Beste-i kâkülü feryâdı bülend etdikçe
Nağme-i âhı muhayyerden alır sünbüle karz (G. 146/2)

Nâz u Niyâz

Çağdaş Arap musikisinde kullanımı mevcut olup mürekkep bir makamdır. Neyin perdelerinden görülen makamlar arasında sayılır; beyitte “dil küşa, rast ve uşşâk” makamları ile birlikte ve hem makam hem naz ve niyaz anlamında tevriyeli kullanılır:

Görüp nâz u niyâzın dil-küşâsın perdeden nâyın
Bu râh-ı râstdan uşşâk-ı sûz u sâza yol bulmuş (G. 137/2)

Neva

Genel olarak lirik ve dinî-tasavvufî bir karakter taşıyan neva (Özkan, 2007, s.27-28), Türk musikisinin en eski basit makamlarındandır. Bülbülün nağmeleri (G. 191/3), aşğın feryadı neva makamındadır (G. 240/6). Neva makamı ile dar makamı (darağacı) arasında ilgi

kurulur. Mansur'un darağacında yukarı çekilmesi ile boğazından çıkan aşk iniltileri, neva makamındaki çıkıcı (tiz) karakteri göz önüne getirir. Dara çıkarken nağmelerin tiz perdeden söylenişi, boğazın sıkılması ile sesin tiz çıkışını da akla getirir. Beyitte münasip teraneler, asılışa uygun yükselişte notaları düşündürür. Notaların kâğıda geçirilirken dizek¹⁵ üzerindeki görüntüsü de nağmelerin tizleşmesi hâlinde asılmış baş şeklindedir:

Nevâ-yı aşk ile nây-ı gelûsu Mansûrun
Makâm-ı dâra münâsib terâneler söyler (G. 51/5)

Nevrûz-ı Acem

Acem ve Çargâh makamlarının birleşmesiyle oluşan bir makamdır. Sultan III. Selim'in övgüsünde şair, onun devrine getirdiği sevinç, neşe ve ferahlığı anlatmak için şenlik nağmelerinin çeşitliliğinden dem vurur. Arap ve Acem, çeşitliliği göstermek için kullanılmış olmakla beraber Nevruz Acem gibi günümüzde kullanılmayan Nevruz Arap makamının da olduğu bilinmektedir. Bir nağmenin bitip diğerinin başladığını göstermek için de "encam ve agaz" kelimelerinin zıtlığından faydalanılmıştır:

Envâ-ı elhân-ı tarab bu devre âheng oldu hep
Encâm-ı yâ leyl-i Arab âgâz-ı nevrûz-ı Acem (K.19/9)

Penç-gâh

Türk musikisinin en eski mürekkep makamlarından olan penç-gâh; "beş yer" olan kelime anlamı ile günde beş kere kılınması farz olan namazla ilişkilendirilir (T.23/7).

Rast

Türk musikisinde bir perde ve makamın adı olan rast, aynı zamanda uşşak makamının yedenidir. Neyin tasavvuf yolunda doğru yolu temsil etmesine atıfla rast, perde anlamı dışında doğru yol olarak da ifade edilir. Ney; rast perdesinden uşşak makamına yol bulmakta; yanma yakılma, yok olma yolunda âşıklara doğru yolu göstermektedir:

Görüp nâz u niyâzın dil-küşâsın perdeden nâyın
Bu râh-ı râstdan uşşâk-ı sûz u sâza yol bulmuş (G. 137/2)

Ruh-efzâ

Ruha tazelik veren, cana can katan anlamı yanında mürekkep eski musiki makamlarından birine karşılık gelir; her iki anlama gelecek biçimde tevriyeli ve diğer musiki terimleri ile tenasüp içinde kullanılır (T.14/14).

15 Üzerine ya da arasına notaların yazıldığı, dört aralık ve beş eşit çizgiden oluşan biçim.

Sûz-nâk

Aşkın ateşiyile yanan aşğın inlemeleri, feleğın kulağına sûznâk makamında ulaşmaktadır. Yakan, yakıcı anlamına gelen sûznâk, aşğın yanışı ile de tenasüp içindedir (G. 266/6).

Şehnaz

Türk musikisinin en eski birleşik makamlarından olup en çok kullanılan ve sevilen makamlardandır. Fakr sazının nağmelerinin inici ve çıkıcı nağmeleri sinek vızıltısına benzer ancak en yüce makam olan şehnaz makamında seyr eder:

Sâz-ı fakrın başkadır pest ü bülend-i nâlesi
Vızlamak za'fıyla mânend-i meges şehnâzıdır (G. 55/3)

Uşşak

Uşşak dörtlüsüne buselik beşlisi ilavesiyile meydana gelen ve düğâh (lâ) perdesinde karar kılan basit makamdır. Musiki eserlerinde en çok kullanılan dizi makamları mevcuttur. Dinî, aşkî ve coşkulu duygular uyandıran bir makam olarak tarif edilir (Özkan, 2012, s.231-232). Beyitlerde hem makam, hem de “âşıklar” anlamında tevriyeli kullanılır (G. 30/5, G. 45/5). Sevgili, yücelerde yani eviç makamındadır ve uşşâk/âşıklar makamına bir türlü karar kılmaz:

Evc-i istiğnâdan etmez vermez uşşâka karâr
Sünbüle bir bestedir ammâ muhayyer perçemin (G. 178/4)

Yegâh

Türk musikisinin en eski birleşik makamlarındandır. Farsça “yek- gâh” kelimelerinin birleşimi olup birinci yer, tek yer anlamına gelir. Kullanıldığı iki beyitte yegâne ile birlikte verilir vahdet ve tevhid makamına işaret eder (G. 53/6). Tamburdan çıkan tane tane nağmeler, tamburun eşsiz izleri tevhide neva makamında başlayıp orada karar edip yegâh makamına varmıştır. Yegâh makamının seyrine nevâ dizisiyle başlanmasına gönderme vardır¹⁶:

Bulup karârını mutlak nevâ-yı tevhîdin
Yegâha vardı sürâğ-ı yegâne-i tanbûr (G. 57/2)

16 Yegâh makamının seyrine neva makamı dizisiyle ve güçlü neva perdesi civarından başlanılır. Diziyi meydana getiren ses ve çeşnilerle karışık olarak gezinildikten sonra neva perdesinde rast çeşnisiyle yarım karar yapılır. Bu arada neva dizisinin asma kararları da gösterilip düğâh perdesinde uşşak çeşnisiyle yarım karar yapılır. Bu arada neva dizisinin asma kararları da gösterilip düğâh perdesinde uşşak çeşnisiyle kalınarak neva makamı sona erdirilir (Özkan, 2013, s.388).

Zemzeme

Türk musikisinde bazı makam adlarının sonuna getirildiğinde (sâbâ zemzeme) söz konusu makamda bir kürdî dörtlüsü ile karar kılındığını belirten terkiptir. Beyitlerde zemzem ile birlikte cinas-ı natık sanatıyla verilir (G. 304/16).

1.3. Musiki İcraçıları

Mutrîb, Neyzen, Hânende/ Hîna-ger / Nağme-perdâz

Bezmin, şarap ve dilber ile birlikte başlıca unsuru olan mutrib; tambur çalan (Kt. 37/1), def çalan (G. 196/10) olmak üzere çalgı aleti belirtilerek verildiği gibi, genel olarak çalgıcıyı da ifade eder (G. 274/2). Çıkardığı nağmeler ile meclise neşe ya da hüznün veren mutripler (K.19/15), çıkardıkları nağmelerin ateşiyle yanar, kıvılcım fiskiyelerine dönerler (G. 176/3). Onların arasındaki dedikodular hep sevgili hakkındadır. “Miyân-ı mutriban” ifadesinde geçen “miyan” aynı zamanda çalgıcıların hane geçişleri için kullanılan bir musiki terimidir:

Bezimde câme-veş bu cüst-cûlar hep seniçündür
Miyân-ı mutribânda güft-gûlar hep seniçündür (G. 97/1)

Mutrib sevgilinin verdiği vadin somutlaşmış hâlidir. Her vadesi yürek hoplatmaktadır. Vaat mutribi, mecliste sazını eline alıp orada bulunanları neşelendirmekte, her vadesi ile onların yüreklerini oynatmaktadır. Vaat, mutribin çaldığı sazın telleri de bitip tükenmez isteklerin ipliğidir:

Mutrib-i va'din yürekler oynadır her va'desi
Rişte-i tûl-ı emel var ise târ-ı sâzıdır (G. 55/6)

Diğer mutribândan ayrı biçimde ele alınan neyzenin nefesi, parmakları ve dudakları ile ilgili teşbihler yapılır. Nefesi ile neye hayat veren neyzenin, ney üstünde açılıp kapanan parmakları kuş kanadına teşbih edilir. Neyzen, parmakları ile neyi kanat çırparak uçan güvercin hâline getirir (G. 154/5). Neyzenin neyin baş paresine oturan dudakları hüsn-i ta'lille yeni aya benzetilir. Yeni ayda deliliğin arttığı inancına telmihle, yeni ayı gören neyin daha coşkun ve delilik hâline geçtiği söylenir (G. 304/1). Neyzenin parmakları, ateşler içinde yanan neyin pervanesi olarak hayal edilir (G. 304/2). Ney bir hüma kuşu, neyzenin parmakları da hüma kuşunu uçuran, onun en uzun kanadı şeh-perdir:

Bâz-ı hezâr sayd olur evc-i safâda olsa ger
Şeh-per-i desti ney-zenin bâl ü per-i hümâ-yı ney (G. 305/10)

Nağmelerin dolup taşıdığı mecliste, hüsn-i ta'lille neyzen ve hanendenin birbirlerini bulmak için seslenmeleri hayaline yer verilir (G. 100/3).

1.4. Diğer Musiki Terimleri ve Musiki Deyimleri

Yukarıda bahsi geçenler dışında *Divan*'da *makam*, *perde*, *usûl*, *karar*, *pîş-rev*, *beste*, *güfte*, *ser-hâne*, *seyr*; *evc*(*eviç*), *pest*, *küşâd*, *hâne*, *zîr ü bem*, *zencîr*, *ahenk*, *elhân*, *hevâ*, *miyân*, *nağme*, *terâne*, *terennüm*, *sürûd*, *taksîm*, *meşk*, *âvâz*, *âvâze*, *âgâz*, *dem*, *devr*; *seyr*, *edvâr*, *zemîn* gibi musiki terimleri; *âgâz* eylemek, *âheng* etmek, *ahengi* artırmak, *beste* kılmak, *bî-âheng* olmak, *dem-sâz* olmak, *dem* urmak, *devr* eylemek, *güş* tutmak, *icrâ* eylemek, *karâr* etmek(*vermek*), *karârını* bulmak, *nağme-perdâz* eylemek, *perde* açmak, *perdeden* çıkmak, *pest* eylemek, *seyr* eylemek, *ser-âgâz* etmek, *taksîm* eylemek, *târî* perdede çekmek, *terâne* söylemek, *tel* kırmak, *zebân* vermek gibi musiki ile ilgili deyimler yer alır.

Avaz / Avaze

Avaz, beyitlerde genellikle aleve teşbih edilir (K.16/5, G. 16/5, G. 60/12, G. 132/6, G. 146/1, G. 166/2). Avaze, eski nazariyyat kitaplarına göre klasik Türk musikisinde makamların ses özelliklerine göre ayrıldığı dört bölümden ikincisidir. Beyitte, kadehe dolan şarap sesinin çıkardığı, sarhoşların gözyaşına yoldaş, şevk yanışına saz tutan kulkul avazesinden daha güzel bir ses olmadığı söylenir:

Girye-i mestâna hem-dem sûz-ı şevke sâz-gîr
Bir sadâ güş etmedim âvâze-i kulkul gibi (G. 319/4)

Beste

Şarkının makam ve ahengi anlamına gelen beste beyitlerde bağlı, tutkun anlamlarını da kapsayacak biçimde tevriyeli kullanılır, sevgilinin zülfünün bağı ya da bestesi olacak şekilde ele alınır (G. 169/4, G. 178/4, Ş. 1/5). Beste, bülend, nağme, muhayyer ve sümbüle musikiye ait terimler olup aynı zamanda sevgilinin kâkülünün yüksekte bulunma, sümbül kokma, bağlayıcılık gibi özelliklerini taşıyan ifadelerdir:

Beste-i kâkülü feryâdı bülend etdikçe
Nağme-i âhî muhayyerdan alır sümbüle karz (G. 146/2)

Devr

Musikide usul ve tarz anlamında kullanılan devr; sudûr ve tecelli anlayışına göre varlıkları ve nesnelere açıklayan mutasavvıflara göre varlıkların Hak'tan gelişini ve O'na dönüşünü temsil etmektedir. Beyitlerde tevriye, tenasüp ve ihamla iki anlamı da kastedecek ya da

anımsatacak biçimde ele alınır (Ş. 6/ 4). Şair, gezegenlerin devrini, musiki terimi olan devri ve Sultan Veled¹⁷ devrini bir uyum içinde birlikte ele alır (R. 23). Mevlevi ayinlerinde icra etmenin gelenek hâline gelen “gül devri” peşrevi, Nay-i Osman Dede’nin Devr-i Kebir Peşrevi’nin sonradan meşhur olan ismidir. Sevgilinin gül yanağının yadı ile aşğın sinesinden çıkan ahlâr ile “gül devri” arasında ilgi kurulur:

Kemân-ı sînede gül devri pîş-rev mi yâhûd
Bu nağme yâd-ı izârınla âh u zâr mıdır (G. 76/2)

Edvar

İlm-i edvâr, Türk musikisinde makam ve usullerini dairesel hareketlerle anlatan müzik bilgisidir (T.23/7). Nazariyyat teorisine göre musiki usul ve makamlarının dairesel şekillerle anlatılması ile pervanenin ateş etrafında dairesel hareketler arasında ilgi kurulur. Pervanenin bu hareketle kendinden geçip yanması ve yok olması ancak Mansur’un sırrını ifşa edip peşrevin ilk hanesinde kalması söz konusu edilir:

Edvâr-ı nevâ-yı gam pervânede kalmışdır
Mansûr o peşrevden ser-hânede kalmışdır (G. 59/1)

Evc, Pest, Bülend

Tiz ve alçak seslerin karşılığı olan evc ve pest; birbirine tezat kelimelerdir. Zirve, doruk anlamına gelen evc; aynı zamanda Irak makamın inici şekli olan bir makamdır. Pest ise alçak, aşağı anlamı yanında musikideki alçak ve hafif söyleme biçimidir. Şair, yücelik zemininden alçak (gönüllülük) doruğuna çıkarken tevazunun kendisine verilen en yüce rütbe; tenezzülün ise bu zirveye çıkarken kendisine merdiven olduğunu söyler. “Zemin” ise makamın icrasındaki üç ana bölümden girişte bulunanıdır:

Urûc-ı evc-i pestîye zemîn-i ser-bülendîden
Tevâzu’ pâye-i rif’at tenezzül nerdbânımdır (G. 98/7)

Kendinde varlık görmeyip Allah’a her yönden muhtaç olduğunun farkında olma, kendi varlığından kurtulup sıfat ve zatını Allah’ın sıfat ve zatında yok etme, fenafillaha erme, manevî anlamda yok olma, hiç olma anlamına gelen fakr, bir saza teşbih edilir. Fakr sazı; her ne kadar sinek vızıltısı¹⁸ gibi pes ve bülend (alçak ve tiz) ses çıkarsa da onun makamı şehnazdır. Şehnaz, Türk musikisinin en eski birleşik makamlarından olup en çok kullanılan ve

17 İlk defa Sultan Veled tarafından uygulanan ve Mevlevi ayinlerinde, dervişlerin peşrev eşliğinde şeyhin arkasından ism-i celal çekerek semahaneyi üç defa dolaşmaları şeklindeki devir.

18 Sinek vızıltısının “fa major” olduğuna dair yazı için bkz. <https://www.mentalfloss.com/article/69639/do-all-houseflies-hum-key> .

sevilen makamlardandır. En kötü musiki eseri olarak ele alınabilecek sinek vızıltısının aslında en yüksek makamda ses verdiği söylenerek fakr makamı övülür:

Sâz-ı fakrın başkadır pest ü bülend-i nâlesi
Vızlamak za'fıyla mânend-i meges şehnâzıdır (G. 55/3),

Karar

Bir eserin durak veya bitiş sesi anlamına gelen bir musiki terimi olan karar, bir şeyde karar kılmak anlamını da akla getirecek biçimde kullanılır (G. 178/4). Mevlevilik, karar edilen makamdır (T.57/3). Fıganlarını yüksek perdeden çıkaran âşık, karar sesini yüksek tutunca feryatları da feleklerin perdesini aşmıştır:

Perde-i eflâkdan çıktı figân-ı sâz-ı aşk
Bezm-i hecrinde nevâ-senc-i karâr oldukça ben (G. 240/6)

Nağme, Ahenk, Terane, Terennüm, Sürûd

Nağme; gerek musiki aletlerinin çıkardığı sesler, gerekse aşığın çıkardığı ah ve inleme sesleri olarak beyitlerde benzetmelere konu olur (Th. 5/4, G. 1/10, G. 76/2, G. 146/2). Tamburun teknesi kuş yuvası, nağmeler de bu yuvadan uçan kuşlardır (G. 47/2, G. 57/8, G. 67/6). Şarabın dalgaları, avaz şulelerine dönmüş ve sülün kuşu nağmeler bu hararetle pişip eğlence meclisinin kebabı olmuştur:

Bu şeb ki şu'le-i âvâza döndü mevce-i mül
Tezerv-i nağme gerekdir kebâb-ı âlem-i âb (G. 16/5)

Nağme çocuğa benzetilir (G. 37/4); terane güruhunun piri çeng, küçüklü büyüklü nağme çocuklarını besler (G. 53/2). Ney, tahtadan bir at (değnek), nağme ise ney ile oynayan çocuktur (M.B. 23). Nağme bir biri ardınca gelen dalgalara teşbih edilir (K.21/17). Nağmeler karışık saç dalgalarıdır; musikâr tarak olup bu saç dalgalarını tarayarak nağmeleri düzene sokar (G. 53/5). Neyin nağmeleri birer sırdır (G. 305/6). Ney bir kuyu, içinden çıkan nağmeler de Yusuf'tur (G. 304/2).

Aheng, yakıcılık yönüyle aleve (G. 37/3), ateşe, güle (Mes.4/ 1, Mes.4/ 3) benzetilir. Aşığa en uygun ahenk ahtır (G. 301/1).

Terane; sevgilinin zülfüne (G. 53/5), turna kuşuna (G. 57/5), dalgaya (G. 57/16); terennüm de dalgaya (G. 176/3); kuşa (G. 304/1), nağme kuşlarının yuvasına benzetilir:

Bu mürgzâr-ı terennümde andelîb gibi
Hezâr kuş uçurur âşiyâne-i tanbûr (G. 57/9)

Şarkı, türkü, nağme anlamına gelen sürûd; su sesine (G. 221/6), bülbül sesine (G. 263/3, G. 285/2), şişeden çıkan kulkul sesine (Mh. 2 /2) ve savaştta top sesine (T.23/7) karşılık gelir.

Perde

Perde, bir musiki parçasını oluşturan seslerden her birinin kalınlık ve incelik derecesini bildiren bir terimdir. Beyitlerde bir şeyin üzerini örten ve görünmesini engelleyen örtü anlamına da gelecek biçimde tevriyeli kullanılır. Musiki parçalarında perdeler arasındaki geçişler, fena fillah yolunda ilerlenen makamlardaki örtülerin kaldırılmasına benzetilir (G. 57/7). Aşığın feryadı, ağlaması inlemesi musiki makamları ve perdeleri ile eşleştirilir (G. 327/5). Aşığın feryadı göğe perde perde çıkmaktadır (Ş. 6/ 4).

Kemanın sazının mansur perdesine çekilmesi “la” perdesine geçiş anlamındadır. Beyitte, Hallac-ı Mansur’un dara çekilmesine telmih vardır. Mansur’un darağacına asıldığı ip ile kemanın telleri, bu telin çekilmesi ile Mansur’un darağacına çekilmesi arasında ilgi kurulur. Mansur perdesinin karşıladığı “la” notasının kelime anlamı olarak yokluğa karşılık gelmektedir. Fenafillah yolunda ilerleyenlerin Hallac-ı Mansur’a uyararak yok oluşa gidişte davranışlarını (ahenklerini ve nalelerini) ona göre düzenlediği söylenir:

Târ-ı kemânı perde-i Mansûra çekmişem
Aheng-i sâz-ı nâle-i pür-hûna uymuşum (G. 206/3)

Perdeden çıkmak, bir musiki aletinın akordunun bozulması anlamında kullanılır. Düzenin bozulması anlamında, akordu zor yapılan kanunun perdesinin çıktığı söylenir (T.2/22).

Piş-rev/Peşrev, Ser-hâne

Dört haneden meydana gelen ve Türk musikisinde başta icra edilmesi gelenek olan musiki formudur. “Ser-hane” peşrevlerin giriş hanesi olup dörtlüyü tamamlayamaması yönüyle Mansur’u eleştirmeye ve pervanenin yok oluşunu takdir etmeye aracı olur. Peşrevlerin ilk hanelerinde tiz seslere yer yoktur ve Mansur, “Enel-Hak” nidası yüzünden diğer hanelere geçemeyerek peşrevin ilk hanesinde de kalır:

Edvâr-ı nevâ-yı gam pervânede kalmışdır
Mansûr o peşrevden ser-hânede kalmışdır (G. 59/1)

Seyr

Seyr, musikide başlangıçtan karara kadar makamların her birinin kendine has nağmelerinin akışı anlamındadır. Nefsi terbiye etmek ve Hakk’a ulaşmak için kalp ile yapılan yolculuk,

mutlak iyiye doğru yürümek şeklinde tasavvuf anlamıyla birlikte tevriyeli kullanılır (G. 258/5). Can ülkesine seyahat etmek, Hakka ulaşmak isteyenlerin makamlarda seyr etmesi gerektiğine dikkat çekilir:

Bu rûh efzâ makâm-ı dil-küşâyı eylesin seyrân
Seyahat ister ise nev-niyâzân kişver-i cânâ (T.14/14)

Velvele

Türk musikisinde, usulün, ince bir san'at zevki ve müzikal yeterlilikle müzeyyen bir sanatkâr tarafından darp parçacıklarına ayrılarak süslenmesidir. Velveleli usulleri ilk olarak Mevlevilerin kullandığı düşünülmektedir. Mevlana'nın şöhretinin her yanı tuttuğunu anlatmak için velvele; gürültü, patırtı anlamında tevriyeli kullanılır (G. 208/4). Özellikle Mevlevî ayinlerinde semaya hareket ve hararet kazandıracak biçimde kudüm usulleri velveleli olarak vurulmaktadır:

Dergâh-ı Mevlevî ki aceb aşk-hânedir
Nây u kûdum-ı velvele-sâzı şehânedir (G. 53/1)

Zencîr

Türk musikisi usul sisteminde yer alan 120 zamanlı bir usuldür; beyitte aşğın sazının telinin perde-i zencîre çekilmesi ile nağmelerin, gam ve zevk ahenklerini zincir gibi iç içe verecek biçimde zencir usulünde¹⁹ icra edildiği belirtilir:

Çekildi perde-i zencîre târı sâzımızın
Nevâ-yı zevk u gam âhengdir terânemize (G. 276/4)

Sonuç

Bu çalışmada, Türk musikisinin en parlak dönemlerinden birinde ve ayrıca musiki icrasının en gözde mekânlarından Galata ve Yenikapı Mevlevihanelerinde hayatını geçiren Şeyh Galip'in, divanında musikiye yaklaşımını ve onu ele alış biçimini ortaya koymak amaçlanmıştır. Bunun için şairin 5500 beyitlik hacme sahip divanında musikiye ait unsurlar tespit edilmiş ve incelenmiştir. Çalışmadan çıkarılan sonuçlar şu şekilde sıralanabilir:

1. Şairi ve onun şiirlerini besleyen kaynaklardan biri olan musiki ve ona ait kavramlar divanda önemli ölçüde yer tutmaktadır. Musikinin, şairin divanında en çok yer verdiği unsurlar arasında olması, şiirin içinde yaşanan çevre ve atmosfer ile kopmaz bağlarına kuvvetli bir işaretir. Şairin, kullandığı musiki terimlerini ele alış biçimi ve terimleri

19 Zencir usulü; çifte düyek (16/4), fahte (20/4), çember (24/4), devr-i kebîr (28/4) ve bereşan (32/4) usullerinin kendi yapıları içinde birbirine katılmasıyla meydana gelir (16 + 20 + 24 + 28 + 32 = 120). (Özkan, 2013, s. 255).

seçerken gösterdiği dikkati, onun bir musikişinas kadar musiki hakkında donanıma sahip olduğunu da göstermektedir. Şeyh Galip'in hayal dünyasına girmek ve şiirlerinin derinliğine vakıf olmak için divanındaki musiki ve ona ait terimlerin oldukça önemli bir anahtar olduğu görülür.

2. Şair, yaşadığı devirde başta Sultan III. Selim olmak üzere, pek çok musikişinasla aynı atmosferi paylaşmıştır. Ayinlerin musiki biçiminde icra edildiği Mevlevihanelerin musikişinasları etrafında toplaması da şairin musiki ilgi ve bilgisine katkı sağlamıştır. Pek çok musikişinas ile paylaşımında bulunduğunu varsaydığımız şairin şiirleri, henüz hayattayken dönemin en güçlü bestekarlarından Seyyid Ahmet Ağa tarafından bestelenmiştir.
3. Musiki bilgi ve birikimini şiirlerine yansıtan şair, divanında musiki makamlarından, aletlerine, aletlerin şekillerine ve aksamalarına, çıkardıkları seslere; musiki usullerine ve perdelerine, musiki icracılarına, dinleyicilerine kadar pek çok detaya yer vermiştir.
4. Şairin, musiki ile ilgili unsurları tasavvuf terimleri ile iç içe geçmiş biçimde ele aldığı görülür. Musiki terimler adeta tasavvuf terimleri somutlaştırmak için vasıta görevi görmektedir. *Divan*'da, musiki makamları, tasavvuf makamlarına; makamlardaki perdeler tasavvufi makamlar arası geçişe; musiki aletlerinin gövdeleri tekkeye, telleri tasavvuf yoluna benzetilir. Musiki terimleri ile terkip edilen beyitlerde hemen hemen her kelime başka anlamları da çağrıştıracak biçimde kullanılır.
5. *Divan*'da musikiye ait terimler Mevlevilikteki önem sırasına paralel seyirdedir. Mevlevilikte kutsal sayılan ney, şairin en fazla ele aldığı musiki aletidir. Neyi sırasıyla, tambur ve kudüm takip eder.
6. Musiki ile ilgili kavramların kullanıldığı beyitlerde tevriye başta olmak üzere teşbih, tenasüp, iham, kinaye ve istiare gibi sanatlarla anlam zenginleştirilmiştir.
7. Bu çalışma sonucunda, musiki ile ilgili bilgi ve donanımı bu derece fazla olan şairin musiki ile ilgili başka çalışmalar da yapmış olabileceği akla gelmekte; şair hakkında yapılacak yeni çalışmalarda bu hususa da itina gösterilmesi gerektiği düşünülmektedir.

Kaynakça / References

- Akdemir, A. (2007). Divan şiirinde “cünûn” ve “mecnûn” kavramları ile bu kavramların Fehîm-i Kadîm Divanı'ndaki kullanımı. *Bilig*, Bahar (41), 23-43.
- Behar, C. (2015). *Musikiden müziğe Osmanlı Türk müziği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bozkurt, N. (1994). Davul. *TDV İslam Ansiklopedisi*. C.9, 53-55.

- Cançelik, A. (2015). Şeyh Galip Divan'ındaki bazı musiki terimlerin dini- tasavvufi anlam açılımları. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (2), 67-77.
- Gürer, A. (1993). *Şeyh Gâlib Divanı (inceleme-metin)*. (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Hatipoğlu, E. (2018). Muhayyer-sünbüle makamı. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 6(2), 1874-1889.
- Köseç Ahmed Dede. (2008). *Et-Tuhfetu'l-behiyye fi't-tarikati'l Mevleviyye Tercümesi- Mevlevilik Adâbı, Anekdotlar*. (A. Üremiş, Haz.). Trabzon: Serander Yayınları.
- Küçükebe, H. D. (2016). Türk kültüründe çalgıların ortaya çıkışı ile ilgili efsaneler, *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, (9), 51-62.
- Müstakimzade Süleyman Sadeddin. (2019). *Őerh-i İbârât- Mevlevilik, Musiki ve Semâ (İnceleme- Tenkitli Metin)*, (E. Karagöz, Haz.). İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Neşâti Ahmet Dede.(2019). *Divan*, (Mahmut Kaplan, Haz.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2007). Nevâ. *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 33, 27-28.
- Özkan, İ. H. (2012). Uşşâk. *TDV İslam Ansiklopedisi*. C.42, 231-232.
- Özkan, İ. H. (2013). Yegâh. *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 43, 387-388.
- Özkan, İ.H. (2013). Zencîr. *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 44, 255-256.
- Sultan Veled. (2011). *Rebâbnâme*, (H. Eroğlu Çev., İsmail Koçak Ed. ve Haz.). İstanbul: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Şeyh Gâlib.(1994). *Divan*, (M. Kalkışım, Haz.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2011). *Osmanlı dönemi Türk musikisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Türkel Oter, S., Yıldırım, A. (2010). Şeyh Gâlib'in bestelenmiş şiirlerinde usûl-vezin ilişkisi. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (27), 211-227.
- <https://www.haberler.com/osmanli-da-can-simidiydi-simdi-lamba-oldu-4275700-haberi>.
- <https://www.mentalfloss.com/article/69639/do-all-houseflies-hum-key>.