

ŞEYH GALİB DİVAN'INDAKİ BAZI MUSİKİ TERİMLERİNİN DİNÎ-TASAVVUFÎ ANLAM AÇILIMLARI

Ali CANÇELİK¹

Özet

Makale, şiir ve musiki kavramları üzerine kurulmuştur. Her ikisinin temelinde dinî inanç yatması konusunda bazı açıklamalar yapılmıştır. Osmanlı Devleti'nin ortaya koyduğu kültür ve sanat eserlerinin temelinde din ve tasavvuf anlayışının olduğu belirtilmiş; bu anlayış, şiirlerin arka planında yer alan manevî manaların bir gerekçesi olarak düşünülmüştür. Şiirleri üzerinde inceleme yapılan Şeyh Galib'in hayatı, hocaları, aldığı eğitim ve Mevlevî oluşu hakkında bazı noktalar sunulmuş; yukarıda vurgulanan Osmanlı kültür ve sanat anlayışında yer alan din ve tasavvuf anlayışının varlığı kuvvetlendirilmek istenmiştir. *Şeyh Galib Divanı*'ndan seçilen musiki terimleri makalede yer alan sayıdan daha fazladır. Farklı manaları haiz olmalarına dikkat edilerek seçilmiştir. Bu sebeple bir terimin geçtiği bütün beyitlere yer verilmemiştir. Beyitlerin seçiminden sonra terimlerin kendi teknik/aslı anlamları belirtilmiş daha sonra gönderme yapılan dinî ve tasavvufî manalar izah edilmiştir. Beyitlerdeki musiki terimleri, İslam medeniyetinin bazı sembollerini, vahdeti ve kesreti; ârif, sûfi ve evliyaların hallerini; şeriat, tarikat, hakikat ve marifeti; Eflatun, Hallac-ı Mansur, Mevlana gibi bazı düşünce ve din büyüklerini temsil etmektedir. Şeyh Galib'in bütün tarikatlara ait ortak esasları, İslam kültür medeniyetinin ortak değerlerini ifade ettiği gibi sadece Mevlevîliği ilgilendiren esaslardan da bahsettiği görülmektedir. Mansûr, Meyân, Nefir, Nevâ, Pest vb terimler genel tasavvufî haller için kullanılırken "ney" ve "rebab" terimleri özellikle Mevlevîlik için kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Şeyh Galib, din, tasavvuf, musiki, divan şiiri.

RELIGIOUS AND SUFISTIC REFERENCES OF SOME MUSICAL TERMS IN SHEIKH GALIB'S DIVAN

Abstract

This article is built upon the terms of poetry and sufi music, and makes some remarks on the fact that both are built upon belief. It is stated that understanding of religion and sufism underlies cultural and art works produced by the Ottoman state. This view is believed to be the rationale of spiritual meanings behind poems. The article also examines Sheikh Galib's poems and highlights some important points about his life, mentors, education and being Mevlevi. Moreover, the article attempts to solidify existence of above mentioned understanding of religion and sufism of Ottoman understanding of culture and art. The number of selected musical terms from *Sheikh Galib's Divan* is more than cited in the article. The terms were meticulously chosen by considering their having several meanings. That is why, all the verses in which a term is once used were not used. After verses were selected, their technical/original meanings were defined and religious and sufistic meanings they refer to were clarified. The musical terms in the verses symbolise some symbols of Islamic civilization, singularity and abundance; spiritual state of gnostic, sufi and saint or mahatmas; sharia, religious order, divine truth and mystique; some great thinkers and eminent philosophers and Islamic scholars like Plato, Hallac-ı Mansur, and Rumi. It seems that Sheikh Galib speaks of the principles which are solely related to Mevlevi order as well as that the principles which are common to all religious orders and common values of Islamic cultural civilization. Terms such as Mansûr, Meyân, Nefir, Nevâ, Pest are used for general sufistic states, while terms such as "ney" and "rebab" are used particularly for Mevleviyeh.

¹ Dr., Sudan Kur'ân-ı Kerim Üniversitesi, Diller Fakültesi (Yunus Emre Enstitüsü Türkoloji Projesi), alicancelik@gmail.com

Keywords: Sheikh Galib, religion, sufism, music, divan poetry.

1. Giriş

Osmanlı Devleti'nin ilimde ve sanatta ortaya koyduğu her ürünün temelinde din ve tasavvuf olduğu bilinmektedir. Çünkü "Osmanlı toplum mozağinde yer alan bütün sosyal katmanları buluşturan ortak düşünce haritası (*paradigma*) olarak 'tasavvuf'un ve ortak bir üst-dil olarak da tasavvufi dilin" (Kılıç, 2006: 36) varlığı söz konusudur. Zira "Osmanlı Edebiyatı, dünya görüşü olarak İslam dininden ve bu dinin içinden çıkmış olan tasavvuf felsefesinden kaynaklanmış bir edebiyattır." (Kılıç, 2006: 40).

Osmanlı şiirinin dinî-tasavvufî boyutu, her yorumlayıcı için bir çıkış noktası olmuştur. Tasavvuf, Osmanlıların din görüşünün ayrılmaz bir parçasıdır. Bu sebeplerle Osmanlı şiirinde dinî öğeler incelenirken tasavvufî boyut da göz ardı edilmemelidir. (Andrews, 2000: 81).

Şeyh Galib, klâsik Osmanlı şairleri gibi şiirlerinde bazı sanatlar kullanarak musiki terimleriyle dinî ve tasavvufî mana ve hallere işaret etmektedir. İlk aşamada manevî unsurların önünde gerçek bir dekor örülmüştür; onun ardında ise şairin gönderme yaptığı dinî-tasavvufî unsurlar bulunmaktadır.

Şiir ile musikinin esaslarında da bazı benzerlikler söz konusudur. Bunların başında, her ikisinin temelinde dinî inanç yatması gelmektedir. Fuzûlî'ye göre, "Şiir kabiliyeti insana Allah tarafından ezelde bağışlanmıştır ve onun yardımı olmaksızın da kusursuz şiir söylenemez." (Doğan, 1997: 19). Şiirin bu hususiyeti, musiki için de geçerlidir. Luther, "Musiki, Allah'ın bir ihsanıdır." derken, Alfred de Musset, "Musiki bende Allah'a inancı meydana getirdi." (Yektâ, 1986: 45) demektedir.

Osmanlılarda da sarayların yanında tekkeler, özellikle Mevlevihaneler klasik musikinin icra edildiği ve öğretildiği yerlerdi. Yenikapı (Mevlanakapı), Galata Mevlevihanelerinde çok sayıda musikînas yetişmiştir.

Şiir ve musikinin dinî ve tasavvufî manalara atıfta bulunmalarının sebebi, onların İslam medeniyetinin etkisiyle ortaya çıkmış olmalarıdır. Nitekim "Medeniyet bir değerler sistemidir. ... Bu nedenle her biçimin veya başka kelimelerle söylenirse her kültürel olgunun ardında onu yönlendiren bir değer ya da değerler manzumesi vardır." (Ökten, 2008: 182).

Şiir gibi musiki de "nesnelere, fikirleri ve davranışları simgesel bir anlatımla canlandırır." (Popescu-Judet, 1996: 13). Bu minvalde Eugenia Popescu-Judet'in sözü önem arz etmektedir: "Osmanlı yaşama biçiminin bir özelliği olan mehter, Arapça "ümme" teriminin dile getirdiği, dünya İslam cemaati birliği içinde yer alan insanların kendilerini tanımladıkları kimliğin musikideki yüzyıllarca süren ifadesiydi." (1996: 56-57).

Beyitlerin açıklamalarında Hallac-ı Mansur gibi meşhur ve maruf şahıs ve olaylar hakkında ayrıca dipnot gösterilmemiş, sadece işaret ettiği anlam ortaya konmuştur. Ayrıca musiki terimlerinin teknik anlamları için de dipnot verilmemiştir.

2. Şeyh Galib (1757-1799)

Şeyh Galib'in sanatın tüm imkânlarını kullanarak ortaya koyduğu şiirlerinde izini sürdürdüğümüz manevî unsur ve atmosferin gerçekliği, onun yetiştiği yöntem ve şartlar ortaya konduğu zaman daha da ikna edici olmaktadır. İlk planda tamamen teknik ve somut şartlarla karşımıza çıkan şiir arka planda manevî veya sosyal bir manzara çizmektedir. Bunun ortaya konmasında şairin yetiştiği dönem ve şartlar bilinmek zorundadır.

Bu açıdan bakıldığı zaman Şeyh Galib'de görülen en temel unsur, Mevlevîliktir. 1171'de (1757) İstanbul'da Yenikapı Mevlevîhânesi yakınlarındaki bir evde dünyaya gelen Şeyh Galib'in doğumuna "eser-i aşk" ve "cezbetu'llah" şeklinde tarih düşürülmüştür. Mevlevîhânenin şeyhi

Kûçek Mehmed Dede ile halefi Seyyid Ebûbekir Dede'nin tavsiyeleri üzerine kendisine Mehmed Esad ismi verilmiştir.

Şeyh Galib'in hem dedesi hem de babası Mustafa Reşid Efendi Mevlevî'dir. Babası, Peçuyulu Ârif Ahmed Dede'den inâbe (tevbe) almıştır. Hüsn ü Aşk'ında belirttiğine göre ilk eğitimini babasından almıştır. 1780'de Galata Mevlevîhânesi'ne şeyh olan Hüseyin Efendi'den istifade etmiş; Arapça'yı Hamdi Efendi'den, Farsça'yı Hoca Neş'et'ten öğrenmiştir. (Kalkışım, 2010: 54)

1198'de (1784) Konya'ya gidip Mevlânâ Dergâhı'nda çileye girmiş; Çelebi Seyyid Ebûbekir Efendi'nin sohbetlerinden istifade etmiştir. Babasının talebiyle çilesinin tamamlanması için İstanbul'a Yenikapı Mevlevîhânesi'ne gönderilmiş; çilesini, 1201'de (1787) Yenikapı Mevlevîhânesi'nde tamamlayarak "dede" olmuştur. Şeyh Galib, ayrıca Ali Nutkî Dede ile Aşçıbaşı Şerif Ahmed Dede'den oldukça faydalanmış; Ali Nutkî Efendi'den hilâfet almıştır. (Kalkışım, 2010: 54)

Şeyh Galib, şiiri *ilahî bir feyz* olarak görmekte ve halis şiirin bir çeşit *vahiy* olduğunu ifade etmektedir. Ona göre, Allah feyz-i sühandır ve feyz-i sühan sonsuzdur. Bu sebeple sözün önce gelenlerce tüketilmiş olması ve yeni şeyler söyleyememek mümkün değildir; çünkü varlıkta değişme ve yenilenme varsa sözde de olmalıdır (Kalkışım, 2010: 56).

Şeyh Galib'in duygu ve düşünce dünyasına bu açıdan yaklaşıldığı zaman, şiirlerinde saklı bulunan manalar, daha iyi kavranır. Bu yaklaşım ve kavrayıştan sonra şiirlerinde, musiki, din ve tasavvufun birlikteliği görülebilir.

3. Musiki Terimleri ve Dinî-Tasavvufî Anlam Açılımları

3.1. Mansûr (Perde): Hallac-ı Mansur

Türk Musikisinde, diapazon lâ'sını düğâh olarak alan ahenktir.

Târ-ı kemânı perde-i mansûra çekmişim
Âheng-i saz u nâle-i pür-hûna uymuşum (Şeyh Galib Divanı, g. 206/3.)

"Kemanın telini mansûr perdesine çekmişim, kanlar içinde inleyen sazın ahengine tabi olmuşum."

Mansur (la) temel bir sestir. Diyapozun sesidir. Akort buna göre yapılır. Hatta bütün telli sazlarda akort, la sesine göre yapılır. Çünkü la sesi, yerinde kabul edilen temel bir sestir. Yerinden okunamayacak durumlarda, perdeler daha alttan ya da daha üstten okunur. Sazın çaldığı eser hüznü, kederli olduğu için saz kan revan içinde gösterilmiştir. Mansur isminden de mülhem öyle bir ifadeye gidilmiştir. Ayrıca Hallac-ı Mansur'un Ene'l-Hak sözünden dolayı dâr ağacına asılmasına atıfta bulunmakta, kendisinin de hakikatleri söylemekte olduğunu ima etmektedir.

3.2. Meşk: Vahdetin Talimi

Sad mîh-i tîr-i hicr ile bu sîne-i harâb
Meşk-i figâna tahta-i santûrdur bana (Şeyh Galib Divanı, g. 1/9.)

"Ayrılığın yüzlerce oku ile bu harap (olmuş) gönül, benim için feryat figan talimine tahtadan santurdur."

Meşk, santur olmuş harap gönülden feryat figan etmeyi öğrenmek anlamında kullanılmıştır. Göğüs, şekil itibariyle benzerliğinden dolayı santura benzetilmiştir. Şair, santur üzerinde "ah" etmeyi öğrenmektedir. "Ah" ise tevhidin sembolüdür.

“Ah” edilmesinin sebebi tevhidin anlatılamaz bir sır oluşundan kaynaklanmaktadır. Ayrıca, tasavvuf anlayışına göre tevhid, mükâşefe ilmîne dâhil bulunduğu için onu gereğinden fazla açıklamak sakıncalı görülmektedir. Bununla birlikte tevhide erenin susması ondan bahsetmemesi de sırrın gereğidir. Bu sebeple tevhid tevhide unutmaktır da denmiştir. (Uludağ, 2012: 21). Bundan dolayı tevhide ermenin verdiği vecd ve sekr haliyle ah çekmektedir.

3.3. Meyân/Miyân: Marîfet Hali

Türk Musikisinde, musiki eserlerinin orta hanesi ki esaslı geçkiler orada yapılır ve ekseriya tiz seslerde dolaşılır. “Mıyan açmak”, bir musiki eserindeki ana geçkiye başlamaktır.

Şedd-i miyânı cilveden etdi belî makâmına
Masraf-ı âha sîne kalmadı mâye n’eyleyim (Şeyh Galib Divanı, g. 232/2.)

“Mutlaka (belî) cilveden dolayı (aşk ile kendinden geçmeyle) miyanın şeddine (çok tiz seslerde söylenmesi) yükseldi. Ah etmek için gönülde takat kalmadı, elimden ne gelir?”

Meyan bir eserin üçüncü mısrasıdır. Bir, iki ve dördüncü mısradaki makâmın teknik bilgileri uygulanır. Esas maharet, tiz sesler kullanılarak meyânda gösterilir. Tiz sesler kullanılan meyanda bir de şed yapabilmek, meyandaki tizden daha tiz bir sese geçmektir ki bu, çok zor bir icradır. Ayrıca meyânın şeddi ile tasavvufî anlamda bir cezbe halinden bahsedilmektedir. Normalde tiz olan melodilerin daha tiz icrası ile gönülün çok yüksek ve şiddetli inlemeler ve ah çekmeler ile yorulduğu ve artık ah etmeye dahi takat yetiremediği ifade edilmiştir. Ayrıca meyân, tasavvufta marîfet halidir ki esas olan makam da budur. Burada ah ile tevhid ilişkisini ve onunda en yüksek makam oluşunu da hatırlamak gerekir.

Bunların dışında şed, fütüvvet ve tarikat ehli insanlara mahsus bir gelenektir. Şed kuşanan kişi, bu yola bağlanmış, kendisini girdiği yola vakfetmiştir. Bunlarla birlikte şed kuşanmak sabır, sebat ve teslimiyetin sembolü olarak görülmüştür (Algar, 2010:405). Bununla yan yana düşünülürse şed yapabilmek zikredilen vasıflara sahip olmak şeklinde anlaşılabilir. Bu vasıflara sahip olmak kabul etmek ve razı olmak anlamlarını da içeren “belî” makamına yükselmiş demektir.

3.4. Musikâr: Aşk Cemaati

Musikal de denir. İrili ufaklı on beş – yirmi kamış parçasını bir ucundan diğer ucuna kadar gittikçe kısaltmak suretiyle bağlayarak ve fişenklik şeklinde yapılan bir çeşit düdükten ibaret saz. Güya gagasındaki deliklere rüzgâr vurdukça sesler çıkaran mevhum bir kuştur. (Onay, 1996, s. 366). Bazılarına göre ise musikâr bir çoban kavalıdır. (Mütercim Asım Efendi, 2000: 533).

Aşkın saf-ı cemâ’atıdır saff-ı mûsikâr
Neydir imâm edâ-yı namâz-ı enîn eder (Şeyh Galib Divanı, g. 62/4.)

“Musikârın uzun uzadıya dizilişi aşk cemaatinin safıdır. Ney, imamdır ve inleyiş namazını eda eder.”

Musikârın şekli, irili ufaklı on beş-yirmi kamış parçasının bir ucundan diğer ucuna bağlanmasından dolayı bir saf benzetilmiştir. Bu saf, aşk cemaatidir. Ney, cemaate benzeten bu çalgının başucunda olduğu için imama benzetilmiştir. Musikâr, ney gibi ses çıkardığından, aşk cemaatinin kıldığı namaz, inleyiş namazı olarak adlandırılmıştır. Yine buradaki inleyiş “ah” sesiyle ve “elif” şeklinde düşünüp tevhid namazı olarak anlamamız gerekmektedir. Ney’in imamlığı ise neyin insân-ı kâmilî temsil etmesidir. Ayrıca “Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî’nin, “Dinle neyden ...” ifadesiyle başlayan Mesnevî’sinin ilk on sekiz beytinin neye ayrılması bilhassa Mevlevîyye tarikatında neye farklı bir yer kazandırmış, bu sebeple ney bu tarikatta “nây-ı şerif” diye anılmıştır.” (Uygun, 2007: 69).

3.5. Nakş: Mevlevî Nefesi

Beste ve semai formlarının hususi bir şekline verilen isimdir. Eğer beste ve semaî, dört hane değil de iki hane olursa, “nakış beste” ve “nakış semai” denilir.

Mevlevî zümresinin nakş-ı semâi Gâlib
Bestedir tâ-be-dem-i Pîr nefesden nefese (Şeyh Galib Divanı, g. 277/10)

“Ey Galib! Sema sırasındaki nakş (musikisi) Hz. Pîr’in (zamanından beri) nefesten nefese geçen bestesidir.”

Sema sırasında icra edilen bestenin nakş formu olduğu söylenmektedir. Bu, öyle bir bestedir ki Hz Mevlana’dan beri nefesten nefese gelmektedir. Burada Mevlevî olan Şeyh Galib kendisine kadar gelen hakikatin başlangıcında Hz. Mevlana’nın olduğunu ifade etmektedir. Ayrıca tasavvuftaki “nefes” kavramına da gönderme yapmaktadır. Evliyanın nefesi Hz. İsa gibi manevî ölüleri diriltten bir kudrete sahiptir. Şeyh Galib’in dilinden dökülen her ne ise Hz. Mevlana’dan gelen nefes sayesindedir.

Tasavvufta “nefes”in ayrı bir yeri vardır. Evliyaların nefesinde mânevî bir kuvvetin varlığına inanılır ve “onların nefesine “enfâs-ı şerefe, enfâs-ı tayyibe, enfâs-ı kudsiyye, nefes-i rahmânî, nefes-i hakkânî” gibi isimler verilir. Manen ölmüş olanları tekrar hayata kavuşturduğu için böyle tesirli nefese Hz. İsa’nın ölüleri diriltmesine telmihen “dem-i İsa” denir, buna sahip evliya da “İsa-nefes” olarak nitelenir. Velinin nefes bağışlaması “sâlike himmet ve dua etmesi” demektir.” (Uludağ, 2006: 522).

3.6. Nefir: Nefis ile Mücadelenin ve Tevhidin Sembolü

Türk Musikisinde iki asırdan beri terkedilmiş bir nefesli sazdır. Nefir, mehter musikisinde, askeri musikide işaret, ilan ve hücum borusu olarak kullanılmıştır.

Çeng ü nefir her biri mazharıdır bir ârifin
Hazret-i Mevlevîyedir aşkda intimâ-yı ney (Şeyh Galib Divanı, g. 305/13)

“Çeng ile nefir çalgılarını icra etmek bir ârifin mazharıdır (bir özelliğidir). Aşkta neyin intisabı Hazret-i Mevlânâyadır.”

Nefir ve çeng, ârifin (nefis mücadelesinin) sembolüdür. Nefir ve çeng savaş çalgısıdır. İnsanın verdiği en büyük savaş, nefsiyle yapmış olduğu savaştır.

Nefirin şekli, Arapça “elif” ve “he” harflerinden oluşan ah lafzına benzemektedir. Ah sesinin nefirden çıkan sese benzetilmesi, bu yönüyle değerlendirilebilir. Bu da tevhidin sembolüdür.

3.7. Nevâ: Kelime-i Tevhidin Makamı

Türk Musikisinde bir mürekkep makamıdır.

Bulup karârını mutlak nevâ-yı tevhîdin
Yegâha vardı sürâg-ı yegâne-i tanbûr (Şeyh Galib Divanı, g. 57/2)

“Neva makamı (tevhidin sadası), mutlak bir şekilde karar(gâh)ını bulunca tanburun benzersiz, yegâne eseri yegâh makamına ulaştı.”

Kelime-i tevhit, neva makamında söylenir. Türk Musikisinde perdeli tevhitler vardır ki bazen pestten tize, bazen de tizden pese gider. Burada perdeli tevhit söz konusudur. Perdeli tevhitler pestte bitmez, tizde biter. Tiz sesler ise heyecanın dorukta olduğu anları, duyguları ifade eder. Önce pes sesle başlanır, tize çıkılır sonra yine pes sesle bitirilir. Beyitte geçtiği şekliyle, tanbur,

la (neva) perdesinde karar ettikten sonra bir oktav aşağıya, yani yegâh perdesine inmektedir. La hem agaze hem de karar sesidir.

Burada tiz sesi “âh” ve onun da sembolü olan “elif” ile düşündüğümüz zaman netice yine tevhide çıkmaktadır.

3.8. Ney/Nay: Mevlevîlik Erkâm; Hallac-ı Mansûr; Huma Kuşu; Hikmet Kapısının Anahtar

Türk Musikisinin en çok bilinen nefesli sazıdır.

Nevâ-yı aşk ile nây-ı gelûsu mansûrun
Makâm-ı dâra münâsib terâneler söyler (Şeyh Galib Divanı, g. 51/5.)

“Mansur neyinin boğazı (nefesi) aşk sedasıyla dar makamına (darağacına) münasip nağmeler söyler.”

Mansur-ney ile darağacı arasında ilişki kurarak Hallac-ı Mansur’a atıfta bulunmaktadır. Neyden çıkan nağmeler, Mansur’un asılırken çıkardığı sese benzetilmiş; bu benzetmeyle Mansur-ney’in Hallac-ı Mansur gibi hakikatleri söylediği belirtilmiştir. Ney’in hakikatlerden bahsetmesi ayrıca bir inanca dayanmaktadır. Bu anlatıya göre ney, Hz. Peygamber aleyhisselam’ın Hz. Ali’ye söylediği bir sırrı taşımaktadır. Bu menkıbeye göre Hz. Peygamber aleyhisselam Hz. Ali’ye bir sırrı söyler; Hz. Ali dayanamaz ve onu bir susuz kuyuya *bağırarak* anlatır. Bu kuyudan çıkan kamışlardan rüzgâr estikçe çıkan sesler, bu sırrı fısıldamaktadır. Hatta Ferîdüddin Attâr’ın Mantıku’t-tayr’da anlattığına göre bu kuyu kanla doludur. (Uygun, 2007: 69).

Edvâr-ı nevâ-yı gam pervânede kalmışdır
Mansûr o peşrevden ser-hânede kalmışdır (Şeyh Galib Divanı, g. 59/1.)

“Gam sadasının dönüşleri, pervanede kalmıştır. Mansur, o peşrevin ilk hanesinde kalmıştır.”

Bütün formlar, dört hanedir. Peşrev de dört hane olur. Mansur-neyin ser hanede kalması, ilk hanede kalması demektir. Mansur, temelde kalın, ağır başlı bir yapıya sahiptir. İlk hanede, tiz sesler yer almaz. Mansurun ilk hanede kalması, bundan dolayıdır.

Bâz-ı hezâr sayd olur evc-i safâda olsa ger
Şeh-per-i desti neyzenin bâl ü per-i hüma-yı ney (Şeyh Galib Divanı, g. 305/10)

“Neyzenin hüma neyinin kolu kanadı olan uzun eli, eğer eğlenenin yücesinde olursa binlerce doğan (neyzene) av olur.”

Ney Hüma kuşuna benzetilmiştir. Hüma kuşu, nasıl kuşların en üstünü ise ney de sazların en üstünüdür. Neyzenin parmakları ise ney hümasının kolu kanadıdır. Neyzenin doğan avlaması, çok iyi eserler icra edebilmesidir. Ayrıca ney’in sazların en üstünü oluşu Mevlevilikteki konumu itibariyledir. Her şeyden önce Hz. Mevlana, mesnevisine ney ile başlamıştır. Bu da neye diğer sazlara göre bir üstünlük vermektedir.

Ney-veş esrâr-ı mahabbetden urursam n’ola dem
Nagme-i hüsn-i edâ bâd-ı hevâ geldi bana (Şeyh Galib Divanı, g. 9/8)

“Ney gibi muhabbet sırlarından bahsedersen şaşılacak bir şey yok. Çünkü bana güzel edalı nağmeler ve ilham geldi.”

Neyin üflenmesi, dem vurmak olarak ifade edilmiştir. Ney, dem vururken muhabbet sırlarını ifşa etmektedir. Şeyh Galib, kendisini bu açıdan neye benzetiyor. Ney, kendisine üflenen nefesle sırları ifşa eder. Aynı zamanda ney, kendisine nefes üflenmekle birlikte canlılık emaresi

gösterir, canlanır. İnsan da nefesten yaratılmıştır. Bad-ı hevâ geldi demekle kendisine lütfedilen nefesten bahsetmektedir. Nefes, tasavvufta sırrı sembolize eder.

Ayrıca neyin sır taşıması konusunda yukarıda aktardığımız, Hz. Ali'nin kendisine Hz. Peygamber'in söylediği sırrı kuyuya söylemesi menkıbesi de bu beyitteki muhabbet sırrı ile ilgilidir.

3.9. Pest: Edep ve Vakar

Tîzin aksi olup, daha kaba, alçak, kaim ses demektir: neva perdesi, mahur perdesinden pesttir, daha pestten başlar.

Urûc-ı evc-i pestîye zemîn-i ser-bülendîden
Tevâzu' pâye-i rif 'at tenezzül nerdbânımdır (Şeyh Galib Divanı, g. 98/7.)

“Yücelik zemininden pestî (alçak gönüllülüğün) zirvesine çıkışta tevazu, yüksek rütbenin nişanesi; tenezzül (alçak gönüllülük) ise merdivenimdir.”

İlgili makamda pest sesinin nasıl elde edildiği gösterilmektedir. Gerdaniye sol'e, küçük mücenneb bemolü konarak; acem fa'ya, bakiye diyezi konarak elde edilen bir sestir. Ama hüseyniye büyük mücenneb diyezi konularak da elde edilir. “Uruc-ı evc-i pestî'ye tenezzül” teknik olarak bu şekilde sağlanmaktadır. Zemin, bir makamın özelliğini gösteren melodi kısmıdır. Genelde bu birinci mısradır. Daha sonra oradan pest seslere çıkar. Ayrıca insanın ne kadar yükselirse yükselsin, bu zemine bastığı müddetçe bu âleme bağlı oluşu yani nefis-i emmârede oluşu, anlaşılmaktadır. Bu âlemde, gaye pestîye (alçak gönüllülük) ulaşmaktır. Bu da ancak, kibirden arınarak ve tevazu ile olabilir.

Pest sesle, edeb halinde olan bahtiyar insanların halleri anlatılmıştır. Çok bağırarak, cezbe halinin ifadesidir. Edeb halinde, bağırarak konuşulmaz. Mutluluk makamının sesleri, pest seslerle olur.

3.10. Peşrev/Pişrev: Şeriat, Tarikat, Hakikat ve Marifet

Türk Musikisinin en çok bilinen saz eseri formudur.

Edvâr-ı nevâ-yı gam pervânede kalmışdır
Mansûr o peşrevden ser-hânede kalmışdır (Şeyh Galib Divanı, g. 59/1.)

“Gam sedasının dönüşleri, pervanede kalmıştır. Mansur, o peşrevin ilk hanesinde kalmıştır.”

Bütün formlar dört hanedir. Peşrev de dört hâne olur. Mansurun serhanede kalması, ilk hanede kalması demektir. Mansur, temelde kalın, ağır başlı bir yapıya sahiptir. Diğer eserler gibi peşrevin de ilk hanesinde tiz sesler yer almaz. Mansurun peşrevde ilk hanede kalması ise bundan dolayıdır.

Serhane, dört hane olan peşrevin ilk hanesidir. Serhanede tiz sesler yer almayacağı için, mansur gibi temelde kalın, ağır başlı bir yapıya sahip ses kullanılmıştır. Ayrıca hünerin serhanede gösterilmesi lazımdır. Bu hüner için de mansûr iyi bir seçimdir. Ayrıca tasavvufî anlamda pervane, döne döne marifete ererken, Mansur inleyip faş ettiği için, ilk hanede kalmıştır denilebilir.

Makamlar, perdeler ve usullerin, daire şeklinde gösterilmesinden dolayı musikiye bu ad verildiğini hatırlayacak olursak edvarın musiki (melodisi, nağmesi) olarak kullanıldığı görülecektir.

Beyit ayrıca şöyle bir tasavvufî anlamı haizdir: Peşrevin dört hanesi şeriat, tarikat, hakikat, marifete işaret eder. Mansur birincide kalmıştır. Pervane marifete ermiştir. Bülbül aşkını ilan

eder, bu yüzden de hakiki aşka erememiştir. Pervane ise döne döne menzile erer. Mansur inleyip faş ettiği için ilk hanede kalmıştır.

3.11. Rebâb: Mevlevîliğin Temel Erkânı; Tevhidin sesi

Çok yaygın telli ve yaylı sazdır. Rebap, gövdesi Hindistan cevizi kabuğundan yapılmış bir çeşit kemânçedir.

Bu sûrgâh-ı muhabbet-terânedede Gâlib
Rebâb-ı matlabı gönümce çalmadık gitdi (Şeyh Galib Divanı, 309/6)

“Ey Gâlib, bu muhabbet nağmesinin eğlence yerinde istediğim rebabı gönümce çalmadık gitti.”

Rebab, Mevlevîliğin temel sazlarından biri olarak kabul edilmektedir. Rebabın sap kısmı, bazen soğan bazen de Mevlevî sikkesi gibi bir figürle son bulur. “Mevlevî mûsikisinde rağbetle kullanılan rebaba bu adın Mevlevîlerce verilmiş olduğu kabul edilir. ... Rebabın Mevlevî mûsikisinde özellikle taksim sazı olarak kullanıldığı ve pest akortlu rebabın çok esrarlı ve etkileyici bir ses verdiği göz önünde bulundurulursa bu durum daha iyi anlaşılır.” (Karakaya, 2007: 493).

Bu bilgiyle birlikte Şeyh Galib’in de Mevlevî olduğunu hatırlayacak olursak, Galib’in gönümce rebabı çalamaması, gönümün feyz-i ilâhîden daha çok nasıpdar olmak istediği, kendince eksik kaldığını hissettiği anlamına geldiğini söyleyebiliriz.

3.12. Tanbur: Tarikatlerin Neşv ü Nema Bulduğu Merkez Âsitane; Vahdetin ve İslam Medeniyetinin Sembolü

Türk Musikisinin en çok bilinen çalgılarından biridir. Tanbur, yay ve mızrapla çalınan, uzun saplı ve telli tahta bir çalgıdır.

Yoluyla keşf olunur perde-i makâmâtı
Terâne tekyesidir âsitâne-i tanbûr (Şeyh Galib Divanı, g. 57/7)

“Tanburun eşiği, nağme tekkesidir; makamların perdelerinin yerleri, onun vasıtasıyla belirlenir.”

Tanbur, perdelerin yeri belirlenmiş olan bir saz olması hasebiyle perdelerin ve dolayısıyla makamların, üzerinde öğrenilmesi daha kolay olan bir sazdır. Çünkü makamları karakterize eden perdelerdir. Bundan dolayı tanbur, kendisi aracılığıyla makamların perdelerinin yolu keşfolunan bir saz olarak geçmektedir. Ayrıca tanbur, gerek yapısı (gövdesi camiye, uzun sapı ise minareye teşbih edilir) gerekse müzik öğretisindeki merkezi haliyle, şeriati temsil eder. Tanburun perdeleri de çok açık ve net olduğu için, şeriat gibi anlaşılması kolaydır. Tarikatın temelini şeriatın alması gibi diğer sazlar da temelini tanburdan alır. Bu manalara münasip olarak tanbur, âsitane olarak gösterilmiştir. Nasıl tarikatler âsitanelerden neşv ü nema buluyorsa, tanbur da sazların âsitanesidir ve diğer sazlar tanburdan neşv ü nema bulmuştur (tanburdan sonra gelir).

Âsitanelerin zaviyelere göre daha itibarlı olmalarından (Tanman, 1991: 487) hareketle de Şeyh Galib’in bu sazı diğerlerine nispetle daha çok muteber gördüğü söylenebilir.

Tavâf edip ser-i sandûka-i Felâtûnu
Hicâza vardı küleng-i terâne-i tanbur (Şeyh Galib Divanı, g. 57/5)

“Tanbur terânelerinin turna kuşu, Eflatun’un türbesinin başını tavaf edip Hicaz’a vardı.”

Farabi'nin bizim musikimizin pirllerinden sayılması gibi, Eflatun da Yunan (Batı) müziğinin pirllerinden sayılmaktadır. Tanbur bizden önce, Yunan'da kullanılmış ve daha sonra bazı evrelerden geçerek bize mal olmuş bir saz olarak bilinmektedir (Sarıkaya, 2010: 553). Şair, bu durumu, tanbur teranelerinin turna kuşunun Eflatun'un sandukasını tavaf edip Hicaz'a gitmesi şeklinde yorumlamıştır. Bu ise tanburun nağmelerinin Hicaz'da icra ediliyor olmasıdır. Hicaz ise İslam âleminin merkezi olduğu için İslam medeniyetini sembolize eder.

Açmış cemî'-i perdeyi mutlak yegâhdan
Tanbûra sor ki vahdeti merd-i yegânedir (Şeyh Galib Divanı, g. 53/6)

“(Tanbur), perdelerin hepsini mutlak yegâhtan açmış. Vahdeti tanbura sor ki ilk insandır.”

Tanburun en kalın sesi, kaba yegâhtır. Tanburun pestte çıkabileceği en kalın sesin yegâh olması, bütün perdeleri yegâhtan açması olarak yorumlanmıştır. Burada tasavvufî anlamlar da mevcuttur. Beyitte, vahdet-i vücud söz konusudur. İnsanların ilk atası Hz. Âdem'dir ancak Hz. Âdem'in bedeni yaratılmadan önce Hz. Peygamber'in nuru vardı. Yani her şeyden önce bir Cenab-ı Hakk bir de Hz. Peygamber'in nuru vardı. Bundan dolayı merd-i yegâne, Hz. Peygamber'dir. Tanbur da insanı temsil eder. Tanbur, şekil olarak şahadet parmağını kaldırmış bir ele benzemektedir. Tanbur, bu sebeple, şahadet eden bir çalgıdır. Ona sor denmesi bu yüzdendir. Tanburun kaba yegâhına sorulması ise, kaba yegâhın bam teli olması ve o telin de tek (tevhit) olması dolayısıyladır. Beyitte geçen perde, hem musiki perdeleri olarak hem de tevhidin üstündeki perdeler olarak anlaşılabilir. Perde, beşeri mahremiyeti kapatan bir unsur olduğu gibi, tevhidin mahremiyetini de kapatan bir unsurdur. Yegâh, ilk perde olması münasebetiyle, diğer perdeleri kaldırıncaya çıkacak olan perdedir. O da tanburun bam telidir.

Hem-vâre mevc-i nağmesi medh ü senâsıdır
Tanbûr edince lûle-i mızrâbı selsebîl (Şeyh Galib Divanı, k. 21/17)

“Tanbur, mızrabın lûlesini (musluğunu) cennet çeşmesi/ırmağı edince, her zaman nağmesinin dalgası, övgü ve sitayiş olmuştur.”

Mızrap, çeşmenin musluğu, tanbur ise çeşme gibidir. Mızraptan akan su, cennet çeşmesindedir. Yani cennet sırlarıdır. Şairin Şeyh Galib olması hasebiyle çeşmeden gelen sırlar, aynı zamanda Hz. Mevlana gibi Cenâb-ı Hakk'ın rızasını kazanıp cennette olanlardan gelen feyizler olarak da anlaşılabilir.

4. Sonuç

Bu makalede bir Mevlavî dedesi olan Şeyh Galib Divanı'ndan seçilen bazı musiki terimleri incelenmiştir. Musiki terimlerinin arka planında mana aralandığı zaman neredeyse tüm teknik detayların dinî ve tasavvufî mana ve özellikleriyle çok ustaca örtüştüğü görülmektedir. Bu sayede musiki terimleri, şiirde bir yandan gerçek, bir yandan da manevî bir kompozisyon içinde mecazi manalarıyla yerlerini almaktadırlar.

Şiirde dinî ve tasavvufî mananın aranmasının gerekçesi olarak Osmanlı Devleti'nin ilimde ve sanatta ortaya koyduğu eserlerinin alt yapısında din ve tasavvuf anlayışının olduğu görülmektedir. Çünkü Osmanlı Devleti'ndeki sosyal katmanları bir araya getiren ortak ve üst dil olarak tasavvufî dil ile karşılaşmaktadır. Bu da edebî eserlerde kendisini daha fazla hissettirmekte ve şiir şerhlerinde en önemli çıkış kaynağını oluşturmaktadır.

Şeyh Galib de bir Mevlavî dedesi olması münasebetiyle diğer klâsik Osmanlı şairleri gibi şiirlerinde edebî sanatlar aracılığıyla musiki terimlerini dinî ve tasavvufî his ve fikirlerini açıklamakta kullanmıştır.

Makalede tespit edilen musiki terimleri ve taşıdığı dinî-tasavvufî anlamlar kısaca şu şekildedir:

Mansûr (Perde), Hallac-ı Mansur.

Meşk, vahdetin talimi.

Meyân/miyân, marifet hali.

Mûsîkâr, aşk cemaati.

Nakş, Mevlevî nefesi.

Nefir, nefis ile mücadelenin ve tevhidin sembolü.

Nevâ, kelime-i tevhidin makamı.

Ney/nây, Mevlevîlik erkânı, Hallac-ı Mansur, Huma kuşu, hikmet kapısının anahtarı;

Peşrev/pişrev, edep ve vakarlılık.

Rebâb, Mevlevîlik'in temel erkânı, tevhidin sesi.

Tanbur, tarikatlerin neşv ü nema bulduğu merkez, âsitane ve vahdetin ve İslam medeniyetinin sembolü.

Kaynakça

Algar, H. (2010). "Şedd", *DİA*, 38, 405-406. İstanbul: TDV.

Andrews, W. G. (2000). *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*. Çev. Tansel Güney. İstanbul: İletişim.

DİA. (2004). "Melamiyye", *DİA*, 29, 35. İstanbul: TDV.

Doğan, M. N. (1997). *Fuzûlî'nin Poetikası*. İstanbul: Kitabevi.

Kalkışım, M. (2010). "Şeyh Galib", *DİA*, 39, 54-57. İstanbul: TDV.

Karakaya, F. (2007). "Rebâb", *DİA*, 34, 493-494. İstanbul: TDV.

Kılıç, M. E. (2006). *Sûfî ve Şiir Osmanlı Tasavvuf Şiirinin Poetikası*. İstanbul: İnsan.

Mütercim Asım E. (2000). *Burhân-ı Katı*, Haz. Mürsel Öztürk, Derya Örs. Ankara: TDK.

Onay, A. T. (1996). *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*. İstanbul: MEB.

Ökten, S. (2008). *Yahya Kemal'in Rüzgârıyla Duyuşlar ve Düşünceler*. İstanbul: Ötüken.

Özkan, İ. H. (2006). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken.

Öztuna, Y. (2000). *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Popescu-Judetz, E. (1996). *Türk Musiki Kültürünün Anlamları*. Çev. Bülent Aksoy. İstanbul: Pan.

Sarıkaya, F. (2010). "Tambur". *DİA*, 39, 553-556. İstanbul: TDV.

Süleyman U. (2006). “Nefes”. *DİA*, 32, 522-523. İstanbul: TDV.

Şeyh Galib. (1994). *Divan*. Haz. M. Muhsin Kalkışım, Ankara: Akçağ.

Tanman, M. Mustafa, “Asitâne”. *DİA*, 3, 485-487. İstanbul: TDV.

Uludağ, S. (2012). “Tevhid”. *DİA*, 41, 21-22. İstanbul: TDV.

Uygun, M. N. (2007). “Ney”. *DİA*, 33, 68-69. İstanbul: TDV.

Yektâ R. (1986). *Türk Musikisi*. İstanbul: Pan.