

MÛSİKÎ KAVRAMLARININ GÜCÜ VE KULLANIM YAYGINLIĞI ÜSTÜNE

FAZLI ARSLAN¹

ÖZET

Mûsikî kavramları, hem günlük konuşmalarda hem de edebiyatta önemli bir yer tutar. Konuşmalarda bir meseleyi izah ederken mûsikî kavramları kullanıldığı gibi konusu bizatihi mûsikî olmayan birçok metinde ve şiirde meramı açıkça ifade etmek için yine mûsikî kavramlarından yararlanır. Güzel sanatların diğer dallarının kavramları da benzer bağlamlarda kullanılmaktadır ancak hem bir ilim hem sanat dalı olarak çok zengin terminolojiye sahip olan mûsikînin bu hususta daha etkin olduğu anlaşılıyor. Bu çalışma ile mûsikî kavramlarının teşbih ve temsil unsuru olarak kullanıldığı örneklerden bir derleme sunulacak ve mûsikînin edebiyat ile ilişkisine farklı bir açıdan bakılacaktır.

ABSTRACT

Music concepts take very important place both in literature and in dailiy conversations. As well as we use musical terms explaining any topic in conversations, the musical terms also used in poetry and in many texts in order to express the ideas more clearly. The very rich musical terminology, both in the way of science and art, appears to be more effective than the terminology of other branches of the fine arts used in similar contexts. In this study, the examples of musical concepts used as an allegory and comparison will be represented and the relationship between literature and music will be examined from this view.

Key words: music, literature, conception, poem

Giriş-Yazı ve Konuşmalarda Mûsikî Kavramları

İlk olarak DPT tarafından yayımlanan Beşinci Beş Yıllık Kalkınma Planı Özel İhtisas Komisyonu Raporlarının olduğu *Milli Kültür* adlı yayından (Ankara 1983, s. 512) nakledeceğim örnek bu yazıda anlatılmak isteneni net olarak ortaya koyuyor. DPT'nin yayınladığı bu raporlar bilindiği gibi eğitim, mimari, mûsikî vb. çeşitli ihtisas komisyonları tarafından hazırlanmıştır. Din eğitimi komisyonu raporunun giriş paragrafı mûsikî kavramları kullanılarak şöyle başlıyordu:

“Tabiatta, cemiyette ve dünyada cereyan eden çeşitli hadiseler karşısında bunalan, zaman zaman dengesini ve ölçüsünü kaybeden insan ruhuna bir destek, bir teselli ve bir sığınak arar. Dengesini bulmak ve ayarını yapmak için bir ölçüye ihtiyaç duyar. Tıpkı bir mûsikî aletinin durduğu yerde ayarının bozulması gibi ondan daha hassas olan insan

¹ Doç. Dr. Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü

ruhunun da zaman zaman ayarı bozulur. Bozulan bu ayarın düzeltilmesi için akordunun yapılması lazımdır. Nasıl ki bir aletin akord edilmesi için bir diyapazona ihtiyaç vardır. Bunun gibi ruhun ayarı için gerekli diyapazon, Allah fikri ve din inancıdır...”

Mûsikî kavramları kullanılarak yazılan bu ve benzeri metinlere rastlarız. Şiirler başta olmak üzere diğer edebi metinlerde de mûsikî kavramları sıklıkla yer alır. Hatta günlük yaşantımızda da bu kavramlarla konuşur, espriler dahi yaparız. Temelde mûsikî ile ilgisi olmayan metinlerde mûsikî kavramları son derece etkileyici, anlamlı biçimde kullanılır. Anlatılmak istenen husus, bu kavramlarla net olarak ifade edilir. Kavramların bu biçimde kullanılması yazarın ifade kabiliyetini, bir ölçüde mûsikî bilgisini gösterdiği gibi, okurların da kulak hassasına ve zihinlerine zevk veriyor. Farklı ilimlerin terminolojisine hâkim olan yazarların, yazıları ve konuşmaları bu açıdan hemen dikkat çekmektedir. Sıkça karşılaşılan bu kavramlarla, meleklerin dili kabul edilen, Yaratıcının evrene lütfettiği rûgârın bir nefhası sayılan, birçok kültürde dinin ve ibadetin bir ögesi olan mûsikînin ne kadar değerli bir sanat ve tabii ki bir ilim olduğunu ve insan yaşamını her daim sarmaladığını anlıyoruz. Yazılardan bir başka örnek verecek olursak, Hikmet İlaydın (1961: 24) Hasan-Âli Yücel’i anlatırken onun çocukluk ve ilk gençliğinin Mevlâna atmosferi içinde geçtiğini belirtmiş ve şöyle devam etmiştir: “Mevlevilik, Türk şehirlerinde yıllarca işlenerek, nihayet operayı hatırlatan bir terkiple, tefekkürün, şiirin, musikinin, raksın, plâstik güzelliklerin, ince ve fevkalâde ölçülü bir muâşeretin Doğu memleketlerinde benzeri bulunmayan bir imtizacı haline gelmişti.”

Başbakan Erdoğan, 9 Eylül 2011 tarihinde Gaziantep’te yaptığı bir konuşmada meramını anlatmak için mûsikî kavramları kullanıyor. Siyaset meydanındaki karmaşayı izah için senfoni, uyum, kakofoni terimlerini tercih ediyor:

“Çukurova Senfoni orkestrası bir konser icra etti. Burada farklı enstrümanlar eğer bir senfoni oluşturuyorsa, sizi farklı bir dünyaya götürür, sizi dinlendirir. Ama bu farklı enstrümanlar o uyumu sağlayamazsa o zaman ortaya senfoni çıkmaz, bir kakofoni çıkar. Türkiye’de şu anda siyaset meydanında yapılan işte budur, bir kakofonidir. Biz ise bir senfoni oluşturmaya çalışıyoruz. Farklı dil, kültürler olsun bütün bunlarla bir Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlığı, Türk milletinin zenginliği meydana gelir, bunu istiyoruz...” diye devam eden konuşmaydı.

İfadesinin ilk bölümünde, siyasetteki uyumsuzluğu anlatmak için kullanıyor bu kavramları. Sözlerin devamında görüyoruz ki senfoniye, farklı dillerin, kültürlerin bir arada uyum içerisinde yaşamını anlatmak için de dile getiriyor. Başbakanın, bir mûsikî terimini yanlış telaffuz etmemek için “kakofoni”yi adeta heceleyerek söylemesi gözlerden kaçmıyor.

Bilim felsefeci Caner Taslaman, bir televizyon programında Cern'deki fizikçilerin çalışmalarından bahsederken söz, bilim adamları ve bilim felsefecilerininin vazifelerine gelince bilim adamlarını piyano yapımcılarına, mûsikî, beste yapanları da felsefecilere benzetiyordu. "Piyano olmazsa piyano çalamazsınız, neyi birisi yapmazsa ney çalamazsınız. Piyanyoyu, gitarı yapmak yetmez ancak çalarsanız amaç gerçekleşir" diyordu. (16.12.2011 Haber Türk Bilinmeyen prg.)

Bir bakan parti liderinin görevini anlatırken; "Totaliter, otokratik yapılarda lider lokomotifdir. Onun peşinden giden vagonlar meyyittir yani ölüdür) yani onların bir iradesi yoktur. Ama demokratik yapılarda lider orkestra şefidir. Herkes kendi enstrümanını çalar, lider onu armoniye dönüştürür." (16.01.2012 CNN Tarafsız Bölge Prg.) Bu ve benzeri temsîl ve teşbîhlere sık tesadüf ederiz. Mûsikî bilgisi nispetinde hocaların ve vaizlerin de mûsikî kavramlarını sohbetlerine malzeme yaptıkları görülür.

Doğu ve Batı kaynaklarında mûsikînin ilahi yönü hep vurgulanmıştır. Mûsikî sadece insanları birbirleriyle kaynaştıran bir unsur olarak görülmemiş aynı zamanda onun insanı Allah ile birleştirdiğine inanılmıştır. Bu sebeple mûsikî unsurları birçok çalışmada, şiirde, edebiyatta, güzel sanatların diğer alanlarında, ahlak kitaplarında kendine yer bulmuş, mûsikîye ilişkin kavramlar çeşitli şekillerde kullanılmıştır. Şunu vurgulamak istiyorum ki bu yazı, mûsikî kavramlarının geçtiği her metni, her şiiri değil, girişteki örnekte olduğu gibi, bir mesele izah edilirken, bir hususa örnek verilirken teşbîh ve temsîl sadedinde sunulan mûsikî kavramlarını ele alıyor. Mütevazı bir derleme olan bu çalışma, mûsikînin dil ve edebiyatla ilişkisine ince bir dokunuşu amaçlıyor.

Edebiyatta Mûsikî Kavramları

Edebiyatta, özellikle divan şiirinde mûsikî teminin çeşitli şekillerde yer aldığı bilinmektedir. Birçok divan tahlil edilerek neşredilmiştir. Yapılan bu çalışmalara bakıldığı zaman eserlerde bizzat mûsikî başlığının yer aldığını ve o divanda geçen mûsikî konularının tahlil edildiğini görürüz. Birkaç örnek verelim: Cemal Kurnaz, *Hayali Bey Divanı'nın Tahlili*, M. Nejat Sefercioğlu, *Nev'i Divanı'nın Tahlili*, Ali Nihat Tarlan, *Şeyhî Divanı'nı Tetkik*, Hüseyin Güftâ'nın *Divan Şiirinde İlim*, Gönül Ayan'ın *Lâmi'i Vamık u Azrâ* adlı çalışmalarda yazarlar, eser içerisinde geçen mûsikî temasını bizzat başlıklar altında incelemişlerdir. Her şeyden önce Şark-İslam klasik edebi metinlerini hatırlayalım. Mevlana'nın, Sadi, Nabi, Nedim ve Şeyh Galib'in musiki kavramlarını ustalıkla kullandıklarını biliyoruz. Yeri olmadığı için burada örnekleri çoğaltamıyoruz. Mesnevi'yi hatırlayalım. İlk beyitleri mûsikî ile başlar ki bu tesadüf değildir. Mevlana'nın mûsikî ilgisini gösterir. İbrahim Tennuri, *Gülzâr-ı Manevi* adlı

eserinde çeng, ney ve def sazlarına ayrı başlıklar halinde yer vermiş, onların sembolik anlamlarını ele almıştır. (Arslan 2011: 279)

Pek tabiidir ki mûsikî yönü olan şairler, yazarlar eserlerinde mûsikî temini daha sık ve daha derinlikli kullanılmıştır. Yahya Kemal, Halit Ziya, Mehmet Rauf, Tevfik Fikret, Cenab Şehabeddin ilk akla gelen birkaç örnektir. Mehmet Kaplan'ın "Cenab Şehabeddin'in Şiirlerinde Ses ve Mûsikî" başlıklı meşhur makalesi bu konuyu işler. C. Şehabeddin'in eserlerinde, şiirlerinde sesin ve mûsikî teminin nasıl ustalıklarla kullanıldığı örneklerle anlatılır. (Kaplan 1956: 45-60) Neredeyse her şiirini mûsikî terimleri ile yazan Yahya Kemal'i, "Her eserimin başında -en küçük şiirimin bile- garptan veya bizden bir mûsikî eseri vardır. Ve belki de beni şahsiyetimin asıl idrakine ancak eriştiğimiz zaman varlığını öğrendiğimiz noktalara götüren mûsikîdir. Kompozisyon için örneğim de mûsikî olmuştur" (Nabi 1976: 51) diyen Tanpınar'ı özellikle anmak isterim. Halk edebiyatında da durum aynıdır.

Edebi Metinlerden Örnekler

İlk sözü Mevlana'ya verelim. O, sesin insan karakterini yansıttığını şöyle ifade eder: (Mesnevi, III, 63-64). "Testi aldığın zaman testileri sınar, o testilere vurursun değil mi? Neden vurursun? Sesinden kırık testiye anlamak için. Kırık testinin sesi daha başka türlü olur. Ses çavuşa benzer, önde gider. Ses gelir de o şeyin ne olduğunu anlatır, onun ahvalini sayar, döker. Ses mastara benzer fiil de o mastarı tasrif eder!"

Halit Ziya Uşaklıgil, yazı hayatında en verimli dönemin başlangıcı sayılan *Ferdi ve Şürekası*'nı yazıyor. Bu romanı yazmaya başlarken nasıl bir ruh hali içinde olduğunu mûsikî terimlerini kullanarak anlatıyor ki son derece estetikdir. Bu cümleleri okuduktan sonra, bu ruh halinin, güzel sanatların mûsikî dışında hangi dalına ait terimlerle bundan daha güzel ifade edilebileceğini düşünmemek elde değil:

"Nasıl kurulduğu tahattur edilemeyen sazı elinde müphem bir tehassüs ufkunda serseriyane dolaşan, dağınık bir düşünceyle hangi perdede tevakkuf edeceğinden, hangi makamlarda gezineceğinden bi haber neye karar vereceğinden mütehayyir aletinin gergin telleri ne verirse onu alıp onun arkasından bi irade giden bir sazende gibi ne okuduklarımda ne yazdıklarımda bir ittihad bir imtizac gözetemez halde idim." (Önertoy 1999, 103)

Ahmet Hamdi Tanpınar *Beş Şehir*'de Erzurum'u anlatırken, Selçuklu mimari eserlerinin Ahlat'tan başlayarak Konya'ya kadar dizilişini mûsikî terimleri ile açıklıyor. Türkçe'nin üstadlarından olan Tanpınar'dan bu satırları okumak muhteşem bir zevk doğrusu:

“Her şeyin altüst ettiği, örf, adet, akide, efsane, her şeyin birbirine girdiği bu zengin fakat karışık devirde, çok hususi şartları haiz bir medeniyetin, bir istiladan mukadder doğuşu bütün hayatı bir sıtma gibi sararken, Ahlat’tan başlayarak Erzurum’un, Sivas’ın, Kayseri’nin, Konya’nın camileri, medreseleri, kervansarayları, çok usta bir elin çektiği yay gibi, bu yeni kuruluşun ilk notasını, bütün bu yeniyi hazırlamak için dağılmış unsurları içine alacak olan senfoninin ana temini verirler.” (Tanpınar, 2006: 50)

Sufi Inayet Han’dan bir örnekle devam edelim ve onun semaı nasıl kullandığına bakalım:

“Sema kelimesi dinleme anlamına geldiği için, dinleme ve dinleme adabını ifade eden bir terimdir. Dervişler, ruhsal gelişimi sağlayan yollardan birisine “sema” adını vermişlerdir. Sufiler için sema ayini, en kutsal hazinedir. Neden? Çünkü stresin başlıca sebebi aşırı aktivitedir. Hayat, her geçen gün doğallığından biraz daha kopmakta ve daha da yapay bir hale gelmektedir. İleriye doğru atılan her adım, insan ruhu adına geriye doğru atılmış bir adım olmaktadır. İnsanların ruhsal sağlıklarına kavuşabilmeleri, kendilerini gerçek yüzleri ile ve özleri ile tanıyıp, yeniden keşfedebilmelerine bağlıdır. Bunu sağlayabilmek için de “kendini dinleme” sanatını hayata geçirmeleri şarttır.” (Sufi Inayet Khan 2001: 53)

Alıntının yazarı semaı insanın kendini dinlemesi ve özüne dönmesi olarak nitelendiriyor. Aksi takdirde hayatın stresi altından çıkmak, insan için zorlaşmaktadır. Bu da insan hayatında çeşitli sıkıntıların doğmasına sebep olacaktır. Huzursuz insanların oluşturduğu toplumlar da ahlaken doğru yöne gitmeyecektir. Kısacası semayı sadece müzik eşliğinde zahiri bir döngüden ibaret saymamak, bilakis semayı önce kendini dinleme, iç dünyasına dönme onu kemale erdirme gayreti olarak görmek gerekir. Yine Inayat Khan eserinde bir hikâye naklederek azarlama ile güzel ses tonunu, insanda tanrı sevgisinin olması ve olmaması ile izah ediyor. (s. 157)

Bir örnek de Sabri Esat Siyavuşgil’in bir yazısından. İki yüz ellinin üstünde eser yazan Tanzimat Dönemi edebiyatçılarından Ahmet Mithat Efendi, bazı çevrelerce, çok farklı alanlarda eser verdiği ve yazdıklarında edebi kaygı gütmeyeceği için eleştirilmiştir. Sabri Esat Siyavuşgil, Ahmet Mithat’ı savunuyor. Tabii ki bütün ilimleri aynı derecede bilmek mümkün değildir. Her sazı aynı maharetle çalmanın imkânsız olması gibi: “İlk bakışta dağınık, hatta perişan gibi gelen bir ceht ve gayretin psikolojik vahdetini daha iyi kavırıyoruz. Şüphesiz bugün, bütün ilmi kavramaya insan ömrünün yetmediğini, aynı maharetle her telden saz çalmanın mümkün olmadığını biliyoruz. İhtisas bilgisini ansiklopedik malumata, derinleşmeyi genişlemeye, yaratmayı nakletmeye tercih ediyoruz. Ama gene bize bütün beşeri bilgilerin mebadisini öğreten ilkokul öğretmenini asla hor görmüyoruz.” (Siyavuşgil 1946: 25).

Gülistan'da, insanı terbiye etmek için kulağının çekilmesi, bir sazın akort edilmesine benzetilerek anlatılır: Düzgün insanın kulağı mı çekilirmiş? “Şeyhlerden birinin huzurunda: ‘Filanca benim hakkımda kötü söylemiş’ diye şikâyetle bulundum. Şeyh: ‘Sen onu iyilikle utandır!’ dedi. ‘Sen doğru yürü de kötü fikirli kimse senin eksikliğini söylemeye mecal bulmasın. Kopuzun ahengi düzgün olunca onun kulağını çalgıcı burar mı?’”(Sadi-i Şirazi 2005: 100-101)

Yine kulak burmakla ilgili bir hikâye de Sadi'nin *Bostan*'ında geçer: “Artık kim eline bir kopuz alsın halkın elinden tef gibi sille yiyor. Hangi sapkın adam omzunda bir çenk götürse tanbur gibi kulağı buruluyordu.” (Sadi 2001: 187-188) Bu sözün evvelindeki hikâyede yine birkaç mûsikî terimi kullanılmıştır. Bir nasihatçi bilgin, padişahın sarayına gidince bir sefahet manzarası görüyor. Sadi bunu şöyle dile getiriyor: “Çenkçinin başı uykudan çenk gibi göğsüne düşmüş. Mağrur nedimlerin içinde nergisten gayrı gözü yumulmamış kimse yok. Def çenke uymuş, ney, aradan yanık bir şikâyetle yükseliyor.” (Sadi 2001: 187) Nasihatçiden utanmış ve bu hale son vermişler ve halktan da bu yolda davranmalarını istemişler. Elinde çenkle yakalananın, tanbur gibi kulağı bükülmüş. Nergis aynı zamanda Yunan mitolojisindeki Narcissos'tur. Nedimlerden birisi olduğuna göre böyle de anlaşılabilir. Ayrıca sazların teşhîsi dikkate değer.

Bostan'da def ve çengin konu edildiği bir başka hikâyede de çengin telleri saça, defe vurmak da insan tokatlamaya benzetilmiştir: “Tekke müridlerinden biri, bir çalgıcının defini, çengini kırmış. Oradaki delikanlılar da müride saldırmış, çengin tellerini gerercesine saçlarını çekmişler, defe vurur gibi suratını tokatlamışlar. Mürid yediği dayakların acısıyla o gece uyuyamamış. Ertesi gün piri ona nasihat etmiş ve demiş ki; “A kardeşim, eğer yüzün def gibi yaralanmasın istiyorsan başını çeng gibi aşağıda tutarsın.” (Sadi 2001: 255-256) Ağır başlı olmayı, üstüne lazım olmayan şeylere burnu sokmamayı anlatmak için yapılan bir benzetme.

Bostan'dan birkaç örnekle devam edelim: Sadi, Tanrı aşkının samimi olması gerektiğinden bahseder. Önce aşık kendi benliğinden sıyrılmalı ki Tanrı aşkı ona ulaşsın. Mûsikî kavramları ile şöyle seslenir Sadi: “Eğer sende aşk ve cezbe varsa çalgıcı şöyle dursun, hayvanların ayak sesi bile senin için mûsikîdir. Yanı başında bir sinek kanat çırpınsın da o cezbeli aşık sinek gibi ellerini başına vurmasın, kabil değildir. Varlığı perişan olan kimse ne tizi fark eder, ne pesi. O bir kuşcağızın ötmesiyle de feryada gelir.” (Sadi 2001:168) Ona göre insanın evrendeki mûsikîyi duyabilmesi için kalp gözünün açık olması gerekir. “Zaten kainatın mûsikîsi susmaz; ama kulak her zaman açık değildir. Cezbeli aşıklar içtikleri zaman kuyu çıkırlığının sesinden bile sarhoş olurlar...” (s. 168) Ahlak eğitimi alanında mûsikî terimleri, kalp gözleri kör olanların hakikatleri duyamayacaklarına “sema” ile bir örnek yine Sadi'den: “Şehvete tapanlar nasıl sema eri olabilirler?

Tatlı seslerle ancak uykuda olanlar uyanır, sarhoşlar değil. Ve seher yelinden gül perişan olur, odun perişan olmaz. Çünkü onu baltadan gayrı şey parçalamaz.”(s. 169)

Sancak, davul ve kös, bir devletin bağımsızlığının alameti olduğu gibi kişinin özgürlüğünün de işareti sayılmıştır. *Bostan*’da geçen bir hikâyede bir köle öldürülmek üzereyken birtakım sözler söyler ve bu sözlerden padişahın kalbine rikkat gelir. Köle, Sadi’nin ifadesiyle “*Sancak, davul ve kös sahibi*” yapılıdır. (s. 201) Bu ifadenin açıklamasında mütercim şunları söyler: “Bu gibi şeyler o devirlerde emirlere, valilere verilen salahiyet alametleriydi ve yarı bağımsızlığa delalet ederdi.” Tabii ki bu hikâyedeki köleye valilik verilmedi. Kös ve davul sahibi yapmak, onu özgürlüğüne kavuşturmak, ihya etmek anlamına gelir ki mehter sazlarının kullanıldığı bu bağlam dikkate değer doğrusu.

Sünbülzade Vehbi Efendi’nin,
Dime mutriple yelella yeledi
Olma her tanburanın orta teli
Perdesizliktür amân itme gümân
Yakışur sine-i Corci’ye kemân (Kaplan, 2002).

Her tanburanın orta teli olmak Türkçe’de benzer anlama gelebilecek başka deyimleri de hatırlatıyor. Perdesizliğe gelince şair bu kavramla hem ahlaken kötüleşmeyi -ar perdesi yırtılmak, ar damarı çatlamak deyimlerini hatırlatalım- hem de mûsikîdeki perdesizlik yani perde dışında icrayı da ifade ediyor olmalı.

Arif Nihat Asya tamamen savaş ve mûsikî kavramlarını içi içe geçirdiği Estergon Kalesi’nde şöyle der:

Germekte Türk sanatının erkek elleri
Serhatte yay gerer gibi tamburda telleri...(Yıldız 1997: 261).

Görüldüğü gibi sanatkârın elindeki tambur telleri ile savaşçının elindeki yay aynı beyitte ancak önemli olan her ikisini de aynı el aynı ustalıklarla kullanıyor. Türk sanatının erkek elleri tambur tellerini yay gerer gibi germektedir. Türk’ün savaşta da sanatta da son derece başarılı olduğunu anlatmak için seçilmiş kavramlar şairin kudretini gösterdiği gibi mûsikînin de duygu ve düşünceleri ifadedeki kabiliyetini gösteriyor. Bu beyti okuduğumuzda Türk’lere ait en ünlü sazlardan ikliği hatırlamamak mümkün değil. Gazimihal ikliğin kök anlamlarından birinin de “ok” olduğunu belirtir. (Gazimihal 1958: 6, 72) Ok atarken çıkan sesin bu tür yaylı sazlara ilham verdiği rivayetler arasındadır. Beyti okurken zihin bu noktalara da gidiyor doğal olarak. “Türk’ün millî bünyesiyle ilgili her unsura karşı büyük bir hassasiyet gösteren Arif Nihat bunun tabii bir sonucu olarak imajlarında milli ve mahalli kültür unsurlarını da kullanmıştır:

Tarihte selsebil olup çağladılar...
Yıllar yılı nağmeyle gülüp ağladılar...
Nevres'le Cemil kucakta tambur ile ud,
Tarihimi mızrap ile imzaladılar.

(Udi Nevres ve Tanburi Cemil Bey gür bir ırmak gibi akıp duran Türk tarihine berrak birer çeşme olarak katılmışlardır. Onların her mızrap vuruşu, Türk tarihinin nağme nağme imzalanması demektir). (Yıldız 1997: 391-392).

Koca Ragıb Paşa'dan bir beyit şöyledir:

Hem sinesi pür-dâğ u hem âvâzesi muhrik
Neyden bilinir sûz-ı mahabbet neye derler.

Anlamı şöyledir bu beytin: “Aşkın yakıcılığının nasıl bir şey olduğu kamıştan yapılan nefesli çalgı aleti olan neyden anlaşılır. Çünkü bu aletin hem göğsü yarayla doludur, hem de yanık bir sese sahiptir.” (Yorulmaz 1998: 97) Ney sazının metafor olarak Mevlana başta olmak üzere birçok edebiyatçı şair tarafından kullanıldığı bilinir. Buraya Koca Ragıb'tan bir örnek aldık.

Neşâti der ki;

Esbâb-ı tarab cümle perişan u mükedder
Def sille-hor-ı gussa vü ney kâm şikeste

(Eğlence araçlarının hepsi üzgün ve darmadağın: Def kederin tokadını yemiş, neyin keyfi kaçmış, umutsuzluk içinde). (Ünver 1986: 118).

Nef'î, (1572?-1635) bir beytinde; gül dalına konarak öten bülbül, mûsikî aleti çenge benzetiyor. Çengin gümüş telleri ise bahar bulutundan inen yağmura benzetiliyor. Çeng gibi inleyen bülbülün içi yanar ve dumanı havaya yükselir. Kuşlar da mûsikîyi gül bahçesindeki bu havadan öğrenirler:

Konup çeng edicek bülbül nihâl-i gülbün-i sebzi
Gümüş telden dizer ebr-i bahârî ana evtârı

(Bülbül yeşil gül fidanına konup onu çeng yapınca bahar bulutu onu, gümüş telden ona kırışlar dizer).

Bir başka beyitte Nef'î şöyle der:

Görün dūd-i derûnun halka halka bülbül-i zârın
Havâdan öğrenir murgân-i gülşen ilm-i edvârı

(İnleyen bülbülün gönlünden yükselen halka halka dumanı görüp gül bahçesindeki kuşlar mûsikî ilmini havadan öğrenir). (Karahan 1985: 134-135).

Bir başka beytinde ise, aşıkın iniltisi mûsikî olarak değerlendirilmiş. Bu mûsikî aşığın kendisine yeter, gönül cezbeden başka bir mûsikîye gerek yoktur:

Âşıka nâlesi eğlence yeter ey Nef'î
Nağme-i dil-keş için minnet-i bülbül ne belâ.

(Ey Nef'î, aşika kendi iniltisi eğlence olarak yeter; gönül çekici nağme için bülbül minnet ne beladır (minnet sıkıntısına katlanmaya değmez). (Karahan 1985: 149).

Cinâni'den, bir insan hâlinin mûsikî unsurları ile izahı: Der ki Cinâni;
Gelse eyyamı şita berd ile lerzan oluruz.
Çeng çalmak o makam içre oluptur kanun

(Kış günleri gelince soğuktan titreriz. O hal içinde çeng çalmak sanki kanun haline gelmiştir). Beyti açıklayan Cihan Okuyucu şunu eklemiştir: Kanun burada kullanılan manasından başka bir mûsikî aletin de adıdır. Bu manasıyla kanun, çeng ve makam, anı bahse ait kelimelerdir. Şair soğuktan titremeyi çeng yahut kanun çalmaya benzetiyor. (Okuyucu 1996: 62-63)

Bazı metinlerde sazlara, insani hissiyat yüklenmiştir:

İnce telli nazlı saz
Sana bakan, sana dokunan,
Seni duyan, özgür kalır o an

Bir Brahman'ı vurmuş bile olsa, (S. Inayet Khan, s.71) Bir Brahman'ı vurmanın Hint dinlerinde ne kadar ağır bir suç olduğunu biliyoruz. Şiirde incelikle, naz sıfatları yan yana getirilmiş. İyi bir sazı dinlemenin insan ruhu üzerindeki etkisi tartışılmaz ancak bu şiirde özellikle saz ince ve nazlı.

Bir teşhîs de İskender-Name yazarı Ahmedî'den. Ahmedî, ney sazının yüreğinin ayrılık acısından yaralandığını, bu yaraların şerha şerha olduğunu, insan tenindeki bendlerin de bu acıdan kaynaklandığını dile getirir. Ney de insan gibi acı çeker, yaralanır, inler:

Yüregi binüm gibidür tolı baş
Lîki ben yaşluyam yok anda yaş
Gâh inüldiyle dirilür gâh ölür
Yârdan ayru düşen eyle olur
Şerhâ şerhâ olupdur bu dermend
Anun içündür teninde nice bend (Ünver, 1983: vr. 25a)

Yavuz Sultan Selim'e sunulan nasihat-nâme türündeki Deh Mug adlı mesnevide bülbül Allah'ın birliğine inanan tevhid ehliendir ve tanbur sesini duyunca Rahman suresini okuyarak ona eşlik eder:

Yirde gökde ol Hudâyı birledüm
 Hem düğâhı ol segâhda söyledüm
 Okıram gülşende Rahmân sûresin
 Gûş idüp 'aşıkların tanbûresin (aktaran Kaplan 2002: 3)

Neşâti'den bir teşhîs:

XVII. yüzyılın en büyük bestekârı Itrî'nin bestelerinde kullandığı güftelere göz atalım. Sazlar nasıl dövünür, figan eyler tıpkı ah u zar eden insan gibi.

Kadeh kan ağlayıp def sine döğer ney figan eyler
 Furug-i sagar u sahadan olmuş pür ziya meclis
 (Kadeh kan ağlar, def kalbi döver, ney inler.

Bu içki meclisindeki kadehin parılısından ışıkla dolsun meclis).
 (Şardağ 1989: 46)

Itrî'nin başka şiirinde de “Reg-i can târ-ı çeng âsâ, figâna mübtelâ oldu. (Can damarım çeng adlı çalgı gibi yüksek sesle inlemeye tutuldu.)
 (Şardağ 1989: 64).

Yahya Kemal'e söz vermemek olmaz. Birçok şiirini mûsikî ile ören Yahya Kemal Eski Mûsiki'de şöyle der İstanbul ve mûsikîten bahsederken.

Bu yaz kemençeyi bir dinledinse Kanlıca'da
 Baharda bir gece tanburu dinle Çamlıca'da
 Bu sazların duyulur her telinde sade vatan
 Sihirli rüzgâr eser daima bu topraktan. (Yahya Kemal 1992: 35)

Sazların her telinde vatanın nesi duyulur? Her bir telinde duyulan, vatanın ayrı bir hususiyeti mi acaba?

Son olarak Meşhur Hint şairi Rabindranath Togore, eski başbakanlardan Bülent Ecevit'in tercüme ettiği *Gitanjali İlahiler*'inde (1999: 182) Tanrı'ya; “Ve şimdi ben, ölümsüzlüğe gitmek için ölmeye hasretim. Tellerden çıkan mûsikînin yükseldiği, sonsuz toplantının salonuna hayatımın arpını götüreceğim. Onu ölmeyecek nağmelerle seslendireceğim ve o, son mırıldanışını da hıçkırıktan sonra sessiz arpımı sessizliğin ayakları dibine gömeceğim.” diye hitap ettiği şiirde ahiret, büyük bir konserin gerçekleşeceği bir âlem olarak tanımlanıyor.

Sonuç olarak denebilir ki lisan, insanların birbirleri ile anlaşmalarını sağlayan bir vasıta ise mûsikî lisandan da önce insanoğlunun yaşamında yer almış ve dilin ifade edemediği noktalarda o devreye girmiştir. Newton bu hususta, “Heyecanların ifadesi olan mûsikî, kelime ve fikirlerin durdukları yerde başlar... Çünkü fikirler nisbeten derin ve ciddi olmakla beraber daima hissiyata kapılmaya müsaittir” der. (akt. Kesova 1975: 33) Arnold Bennett'in “Mûsikîyi bütün sanatların üstüne çıkaran şey, heyecanları

fikirsiz ifade edebilmesidir. Edebiyat ruha fikir yolu ile nüfûz eder, mûsikî ise fikri yardıma lüzum görmeksizin doğrudan doğruya girer” sözü aynı fikrin başka bir ifadesidir. (akt. Kesova 1975: 25) Mûsikî hakkında Doğu’da ve Batı’da söylenmiş birçok özlü söz vardır ki bunlar tümüyle “Musiki ruhun gıdasıdır” biçimindeki meşhur ifadenin tefsiri sayılır. Dolayısıyla bu tefsir her türlü metinde ve şiirde karşımıza çıkmıştır. Mûsikî hakkında söz söyleyenlere bakıldığı zaman her alandan, her meslek grubundan insanları bulabiliyoruz. Sadi’den, Cervantes’e, İbnülemin’den Nietzsche’ye, Mevlana’dan, İktbal’den, Ahmet Mithat Efendi’ye, Goethe’ye varıncaya kadar birçok ilim ve sanat adamının mûsikîyi öven fikirleri, kitapları süslemektedir. Konunun bir de özellikle edebiyata ilişkin tarafı var ki o da edebiyatçıların dilinde ifadesini buluyor ve mûsikî kavramları onların dilinde çeşitli bağlamlarda kendini gösteriyor. Bu metinde de o bağlamlardan birine örnekler verildi. İktbal’den bir alıntıyla noktılıyor (akt. Kesova, 144) ve bu yazının, mûsikînin kıymetini bir nebze olsun tekrar hatırlamamıza vesile olmasını diliyorum.

Bağlarda bahçelerde inci gibi nağmeler
Saçıyorum. Nağmeler, çok kıymetli bir maldır
Lakin böyle sürümsüz
Pazarda bu metalar ne ucuza gidiyor.

Kaynaklar

Arslan, Fazlı (2011): “İbrahim Tennuri ve Musiki” *İbrahim Tennuri Sempozyum Bildiri Kitabı*, Kayseri.

Beyatlı, Yahya Kemal (1992): *Kendi Gök Kubbeimiz*, İstanbul: MEB Yayınları.

Gazimihal, Mahmut R. (1958): *Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliğ*, Ankara: Ses ve Tel Yayınları.

İlaydın, Hikmet (1961): “Hasan Âli Yücel’e Dair”, *Unesco Haberleri*, sayı. 34 (Mart), s. 23-24.

Kaplan, Mehmet (1956): “Cenab Şehabeddin’in Şiirlerinde Ses ve Mûsikî”, *Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, VII. C. 1-2 sayılardan ayırabım, İstanbul.

Kaplan, Mahmut (2002): “Divan Şiirinde Mûsikî”, *Köprü*, sayı 79, s. 52-60.

Karahan, Abdülkadir (1985): *Nef’î Divanından Seçmeler*, Ankara: Kültür ve Turizm Bak. Yayınları.

Kesova, Nail (1975): *Mûsikî Meselleri*, İstanbul: Mayataş Neşriyat.

Mevlana (1991): *Mesnevi*, İstanbul: MEB Yayınları.

Nabi, Yaşar (1976): *Edebiyatçılarımız Konuşuyor*, İstanbul: Varlık Yayınları.

Okuyucu, Cihan (1996): *Cinâni*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Önertoy, Olcay (1999): *Halit Ziya Uşaklıgil Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Sadi-i Şirazi (2001): *Bostan*, İstanbul: MEB Yayınları.

Sadi-i Şirazi (2005): *Gülistan*, İstanbul: MEB Yayınları.

Siyavuşgil, Sabri Esat (1946): *Ahmet Mithat Efendi, Mürebbi*, Üniversite konferansları ayrı bası, İstanbul: Kenan Matbaası.

Sufi Inayat Han (2001): *Mûsikî İnsan ve Evren Arasındaki Köprü*, İstanbul: Arıtan Yayınları.

Şardağ, Rüştü (1989): *Mustafa İtrî Efendi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2006): *Beş Şehir*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Ünver, İsmail (1983): *Ahmedî İskender-Nâme*, İnceleme-Tıpkıbasım, Ankara: TDK Yayınları.

Ünver, İsmail (1986): *Neşâti*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Yıldız, Saadettin, (1997): *Arif Nihat Asya'nın Şiir Dünyası*, İstanbul: MEB Yayınları.

Yorulmaz, Hüseyin (1998): *Koca Ragıp Paşa*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.