

# ESTAD

## ESKİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

[Journal Of Old Turkish Literature Researches]

E-ISSN: 2651-3013

DOI Number:

Cilt: 1 Sayı: 1 Ağustos 2018

s.s. 338-366

**Makalenin Geliş  
Tarihi**

14/08/2018

**Makalenin  
Kabul Tarihi**

17/08/2018

**Yayın Tarihi**

21/08/2018

### KLASİK TÜRK EDEBİYATINDA MUSİKİYE İLİŞKİN TERİMLER: NESİMİ ŞİİRİ ÖRNEĞİ

Seadet ŞİHIYEVA<sup>1</sup>

#### ÖZET

Klasik Türk şiirinde sadece düşünce âlemi değil, aynı zamanda toplumun kültür hayatıyla ilgili ifadeler de yer alır. Toplumun müzik hayatına ilişkin bu kavram, terim ve motifler spesifik anlam katmanı oluşturur.

İlk önce belirtmeliyiz ki, divan şairlerinin musikiye müracaatı çeşitli boyutlardadır. Bununla birlikte divan şiirinin musiki kültürü bağlamında incelenmesi ve değerlendirilmesi orta çağ kültürel hayatının hangi alanlarında musikiye müracaat olunması gerektiği hususunda belirli bir tasavvur oluşturmaktadır. Örneğin Nesimî'nin Türkçe divanında dönemin musiki makam sanatı ve genellikle musikiye ait kavramları kullanışı dikkati çekmektedir. Şairin din dışı, dini ve tasavvufi konulu 20'den fazla beytinde musiki ıstılahları çoğu kez tevriyeli olarak kullanılır.

Bu beyitlerde musiki sanatıyla ilgili şahıslar (*Büzürg*, *mutrib*, *rakkas*, *dilber-i tennâz*, *nağme-hân*), özellikli terimler (*nevâ*, *zenküle*, *zil*, *bem*, *âhenk*, *âvâz*, *perde*, *şüab*, *nağme*), makam musikisinin şubeleri ("*Hüseyni*", "*Çargâh*", "*Büzürği*", "*Kuçek*", "*Segâh*", "*Hicaz*", "*Sifâhan*", "*İrâki*", "*Rehâvi*", "*Hisar*", "*Müberka*", "*Muhâlif*", "*Şahnaz*"),

<sup>1</sup> Doç. Dr. Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi, Akad. Z.M.Bünyadov adına Şarkiyat Enstitüsü, shikhiyevs@gmail.com

Bu makaledeki başlıca kanıtlar "Uluslararası Türk Dünyası Müzik Kültürü Konfransı"nda (21-23 April \ Nisan 2014, Türkistan – Kazakistan) sunulmuş, özeti Türk, Rus ve İngiliz dillerinde yayınlanmıştır. (Shikhiyeva, 2014: 24-25; Шихиева, 2014: 26-27; Şihyeva, 2014: 27-28).

“Şur”, “Nigâr”), vurmali, telli ve nefesli aletlerinden (*çenk, saz, ney / nay, tambur, çarpapa, rûbap, erganun, kanun, sur, ceres, ciğane*) söz edilmektedir.

Bu musiki aletlerinin kullandığı alanlar da ilgi uyandırmaktadır. Nesimî'nin Türkçe divanı, eğlence meclislerinde, Nevruz bayramı günlerinde, muhabbet nağmeleri okunurken musikinin eşliği hususunda bilgi vermektedir. Aynı zamanda onun şiiri, şahlar ve diğer insanların musiki meclisiyle ilgili gelenek ve göreneklere işaretleriyle dikkati çekmektedir. Genellikle divan şiirinde toplumun sadece bezm değil, rezmi (savaş) hayatından söz edilirken de musiki bu yaşamın bir unsurudur. Nesimî'nin Türkçe divanından imamlar için okunan mersiyelerin bile musiki eşliğinde okunduğu anlaşılmaktadır. Bu hususların detaylı incelenmesi, orta çağ kültürel hayatında musikinin yeri, aynı zamanda musikinin divan şiirinin konu, motif, mazmun ve sözlüğüne etkisini değerlendirme açısından önem arz etmektedir.

**Anahtar kelime:** Divan Şiiri, Nesimî, Musiki Terimleri, Poetika, Kültür

## MUSICAL TERMS IN CLASSICAL TURKIC LITERATURE: BASED ON POETRY OF NESSIMI

### ABSTRACT

Specific expression related not only to thinking, but also the cultural life of the community has a special place in the classical Turkic literature. Motives, concepts and terminology associated with the music sphere of social life, create special layers of meaning in this poetry.

It should be emphasized that, the scope of musical terminology is different characteristics. Studying classical poetry in the context of the musical life of the Middle Ages, we can understand the areas in which music was used. For example, there is attracted a special attention to use of musical concepts related to the art of mugham in Divan of Nessimi. Using allusions poet affected musical themes in more than 20 couplets of social, religious and mystical contents. There are mentioned the names of individuals (Bozorg) in these couplets; different society levels are associated with the musical arts (musicians, dancers etc.), specific terms (*neva, zangule, zil, bem, ahang, avaz, perde, shuab, nagme*), branches of mugam (“Huseyni”, “Chargah”, “Buzurgi”, “Kuchek”, “Segah”, “Hicaz”, “Sifahan”, “İraki”, “Rehavi”, “Hisar”, “Mubarge”, “Muhaliif” , “Shahnaz”, “Shur”, “Nigar”), percussion, string and wind instruments (*chang, saz, ney/nay, tambur, charpara, rubab, yerganun, kanun, sur, jeres*). The uses of these musical instruments are of particular interest. Turkic Divan of Nessimi gives us information about the musical accompaniment during entertainments, Novruz holidays, and love songs. At the same time, his poetry emphasized customs and traditions in the music collections of different layers of society. Generally the music was an integral part of the life not only in the entertainments, but also in war times. It turns out that, even elegy (mersiye) devoted to imams were accompanied by music. In his poetry Nessimi hinted to gypsy music, too.

A detailed study of these features is important to determine the place of medieval music in cultural life, its impact on the themes, metaphors, motifs and lexical foundation of classical poetry.

**Keywords:** *classical literature, Nessimi, musical terms, poetry, culture*

## GİRİŞ

Klasik Türk şiirinde sadece düşünce âlemi değil, aynı zamanda toplumun kültür ve sosyal hayatıyla ilgili ifadeler de yer alır. Bilindiği üzere, klasik şiirde gerek sosyal, gerek kültürel hayatın tasviri detaylar biçimindedir.<sup>2</sup> Söz konusu edebiyatta toplumsal gerçekliklerin görüntüleri şairin esas hedefi olmadığından aynı yansımalar, çoğu kez şiirsel düşüncelere arka plan niteliklidir ve çeşitli amaçlarla söz konusu edilmiştir. Sosyal hayatın divan şiirine yansımaları, bu konudaki bilgiler, çağında anımsatma ve şairin esas amacına geçiş nitelikli olsa da günümüzde tarihselliği açıdan özel önem arz etmektedir. Bu özellikli konulardan biri de toplumun hayatında müziğin yeri ve önemiyle ilgilidir. Klasik Türk şiirinin bu bağlamda detaylı tahlili, bu konuya ilişkin motif, kavram ve terimlerin özel bir düşünce katmanı oluşturduğunu ortaya koydu. Birçok ortaçağ divan şairlerinin ayrı ayrı beyitlerinde ifadesini bulan musikiyle ilgili düşünceleri toplayarak değerlendirirken onların devrinin birtakım ilim ve sanat alanı gibi musiki sahasındaki bilgilerinin de bilimsel temele dayandığı ortaya çıktı. Sonuçta divan edebiyatında ilk bakışta dağınık gibi görünen musiki terimleri ve ilgili kavramların aslında düzenli bilginin fragmanları olduğu kanısına vardık.

### 1. Divan Şiirinde Müzik ve Makamlara İlişkin Konular

İlk önce belirtmeliyiz ki, divan şairlerinin musikiye müracaatı çeşitli boyutlardadır ve müzikle alâkalı ıstılahların kullanılması, iki yönden dikkati çekmektedir. Bazı şairler musikiden söz ederken divan şiiri geleneğine, yani diğerlerinin musiki alanındaki bilgisine dayanmakla genel karakterli bilgileri dile getirir; birtakım şairler de divanlarında musiki, özellikle makam hususunda daha derin teorik bilgilerini veya pratiğini sergilerler. Başka bir deyişle müzikle ilgili motif, kavram ve terimler, çoğu kez divan şiiri geleneğinden etkilenme biçimindedir; bazen de ferdî bilgilerin ifadesi gibi gözükür. Ne var ki daha kişisel nitelikli ikinci hâle ilgili edebî tezahürlerde de geleneğin belirli bir etkisi görülmektedir.

<sup>2</sup> Bu hususta bkz: Şihyeva, 2015: 249-257.

Divan şiirinde müzikle ilgili konulara başvuru çoğunlukla fragmanlar veya düzenli olma açısından iki farklı biçimde göze çarpar. Belirttiğimiz gibi, şairler çoğu kez bununla esas konuya şiirsel veya felsefi düşünce temeli oluşturmak, tasviri canlı tutmak, ifade tarzını zenginleştirmek vs. gibi amaçlara hizmet ediyor. Bununla birlikte musiki sanatından birtakım özel edebî türlerde daha düzenli biçimde söz edilmesi geleneğinin mevcudiyetini de hatırlatmalıyız. Araştırmacı M. Kaplan'ın ifade ettiği gibi, “*Musiki hakkında saki-nâme, sūr-nâme ve nasihat-nâme (pend-nâme) gibi türlerde bilgi ve görüşlere ulaşmak mümkündür. Rezmin (savaş) karşıtı olan bezm'i<sup>3</sup> anlatan saki-nâmelerde, bu meclislerde çeşitli çalgılar ve müzik makamları ile ilgili bilgi verildiği gibi icra etme adabı hakkında da canlı tasvirler yapılmıştır*”.<sup>4</sup>

Gerek mesnevi gerek divan edebiyatında eğlence, düğün, bayram vb. günlerinin tasvirinde müzikle ilgili konu ve terimler dikkat çekici yoğunlukta kullanılmıştır. Bunun da ötesinde ortaçağ edebiyatında musiki aletlerinin teşhis sanatı vasıtasıyla canlandırılması esasında yazılan mesnevilere de rastlanmaktadır. Buna örnek olarak, Klasik Çağatay öncesi şairlerinden Ahmedî'nin (XIV. yy.ın ikinci yarısı-XV. yy.ın ilk yarısı) “*Sazlar münâzırası*” (bkz: История узбекской литературы, 1987: 194, 219; Ahmed-i Dai, 1992: 472; Eraslan, 129-136) ve Fuzulî'nin (XVI) “*Yeddi cam*” (Araslı, 1958: 185-191) eserlerini gösterebiliriz. Bazı tasavvufî veya edebî eserler de musiki aletlerinin adıyla adlandırılmıştır. Sultan Veled'in (XIII) “*Rübâbnâme*”, Ahmed-i Dâi'nin (XIV) “*Çengnâme*” ve Dede Ömer Ruşenî'nin (XV) “*Neynâme*” gibi eserleri buna örnek olabilir.

Bilindiği üzere, XIII-XV. yüzyıllarda yaşayan bazı divan şairleri musikiyle yakından ilgilenmiş; hatta bu konuda risaleler yazmışlardı. Örneğin, Emir Hüsrev Dehlevî (“*İcaz-i Husrevî*”)<sup>5</sup>, Sultan Ahmet Celâyir (Müzik Risalesi<sup>6</sup>), Abdurrahman Câmî (“*Risâle-i Mûsikî*”) ve Nevâî'nin (“*Mukaddimetü'l-Usûl*”) risaleleri buna örnek olabilir<sup>7</sup>. Ağâh Sırrı Levend'in ifade ettiği gibi; “*divan*

<sup>3</sup> meclis; burada: eğlence meclisi

<sup>4</sup> (<http://www.koprudergisi.com/index.asp>)

<sup>5</sup> “*Resailü'l-icaz*” da adlanan ve beş uzun risaleden oluşan bu mensur eserin ilk dört risalesinde dil, üslup, yazı sanatı ve musikiyle ilgili meselelerden söz edilir (Kurtuluş, 1995: 136).

<sup>6</sup> Araştırmalarda bu eserin adı genel olarak musiki risalesi gibi zikredilmektedir.

<sup>7</sup> Araştırmacı Ammar Faruk Hasan'ın makamın kuramsal temelini yaratanlar hakkında verdiği bilgiler, musikinin önce filozofların ilgi alanı olduğunu göstermektedir: “*Musiki sanatının oluşumu, üslup özellikleri, yapıları ve mevcudiyetinin yolları hakkındaki bilgilere IX. yüzyıldan başlayarak, Doğu bilim adamlarının el yazmalarında rastlanır. Al-Farabi, Doğu müziğinin teorisini yarattı ve İbn Sina, müzik akustiği, aralıklar ve ritimler hakkında derinlemesine bir açıklama yaptı. XIII. yüzyılın ikinci yarısında, büyük müzik teorisini Safiaddin Urmavi "Kitab al-Advar"*

şairleri içinde musikişinas olanlar az değildir. Nazim, İtri, Hafız Post, Sami ve Nabi gibi şairlerin bizzat musiki ile meşgul olduklarını biliyoruz". (Levend, 1984: 245). Azerbaycan edebiyatının birtakım temsilcisinin de eserleri, onların müzik bilimi ve öğretimi hususundaki derin bilgilerini onaylayacak kanıtlara sahiptir. İleride konuyu detaylı bir biçimde inceleyeceğiz.

Konunun ilgi çekici yönlerinden birisi de divan edebiyatında şairlerin çoğunlukla halk musikisinden değil, makamlardan söz etmeleridir.<sup>8</sup> Bilindiği üzere, "ortaçağda çok ünlü olan makam, Yakın ve Orta Doğu halklarının beraber çabasıyla ortaya çıkan ve ortak yönleri olan özellikli bir musiki janrıdır". (Əhməd, 2012: 261) Bu ortaklık sadece makamın Doğu halklarının hayatında özel bir yer işgal etmesinde göze çarpmıyor, aynı zamanda İslami şiir temsilcilerinin şu konuya çeşitli dillerde başvurusunda da gözüküyor.

Esas konuya geçmeden önce şunu da hatırlatalım ki, musiki makamlarından gerek Farsça gerek Türkçe şiirde söz edilmesi, birçok araştırmacının dikkatini çekmiştir. Ortaçağ şairlerinin eserlerinde yer alan musiki terimlerinden, şu spesifik ifadelerin edebi veya tasavvufi değerinden birçok araştırmada söz edilmiştir. Bu araştırmalardan Ehmed Esger'in "XII-XV. Yüzyıllarda Azerbaycan'ın Manevi Kültürü (Tarihi Etnografik Araştırma)" ("*XII-XV əsrlərdə Azərbaycanın mənəvi mədəniyyəti (tarixi etnoqrafik araşdırma)*") adlı eserini özellikle zikretmek isteriz. Yazar, XII-XV. yüzyıllarda yaşayan Azerbaycanlı şairlerin eserlerinde makama ait birçok şiirsel delilleri belirleyerek araştırmaya tabi tutmuştur. Onun ifadesiyle, "XII-XV. asırlarda yaşayan Azerbaycan şairlerinin eserlerinde makama dair birçok bilgi bulunmaktadır. Makam sanatının öğrenilmesi, aynı zamanda onun tarihinin araştırılması bakımından bu bilgilerin önemi çok büyüktür". (Əhməd, 2012: 264) Aynı kitapta şu sorun çok yönlü ve ayrıntılı tahlil edilerek, kronolojik sırayla izlenmiştir. Bu yüzden şu bölümde, makalenin sınırlarını aşmamak amacıyla araştırma objemiz hususunda genel bir tasavvur oluşturmayı hedefledik ve aynı yüzyıllarda kaleme alınmış eserlere kısa bir bakışı uygun gördük. Bilindiği gibi,

---

adlı risalesinde ilk kez olarak on iki lad-devirin (daha sonra makam) oluşumu ilkesini temellendirdi". (<https://ru.wikipedia.org/wiki>)

<sup>8</sup> XVIII. yy. şairi Sünbülzade Vehbi'nin Lutfiyye adlı nasihatnamesinde "şarkı", "mani" ve "Türkmani" terimlerini olumsuz şekilde kullanılmış; okuyucu bunları bilmek ve söylemekten sakındırılmıştır:

*Sakınup söyleme şarkı mâni  
N'iydügin bilme hele Türkmâni*

*Tab'ın eylerse eğer meyl-i nevâ  
Bil makamâtını bi-sit u sadâ* (Sünbülzade Vehbi, *Lutfiyye*, 1286/ 1869: 220)

ansiklopedist şair Nizami Gencevi'nin eserlerinde çeşitli musiki makamlarından söz edilir. Şairin mesnevilerinde klasik makamlardan sekizinin ismine rastlanır: "bunlar "Rast", "Uşşak", "Hisari", "Iraki", "Nevruzi"<sup>9</sup>, "İsfahan", "Rahevi" ve "Zerefkend"dir". (Bünyadova, 1992: 106-108; Əhməd, 2012: 264) Bunun da ötesinde Nizami, "*Husrev ve Şirin*"inde Sasani dönemi müzisyen ve bestecilerinden Barbed'in yarattığı 30 nağmenin adını kaydeder. İçerdiği salt bu gibi ağır kavram yükü ve bilgilendirici metin niteliği, dünyaca ünlü şairin eserini Sasani dönemi musikisinin çağdaş araştırmacıları için güvenilir bir kaynağa dönüştürmüştür. (bkz: Şebani, 1351: 5-6, 23)

XIII. yy.ın laedri ve ilk Türkçe mesnevilerinden olan "*Dastan-ı Ahmed Harami*"de birçok makam ("*Irak*", "*İsfahan*", "*Nevruz*", "*Şahnaz*", "*Nühüfti*", "*Hüseyni*", "*Hicaz*", "*Düheng*") ve musiki aletlerinin ("*çeng*", "*kopuz*", "*şeşte*"...) adı anımsatılır. Destanda yer alan:

*Hem on iki makamı seyr ederler*

*Devazdevü şeşüni deyr ederler.*

*Nühüft eyleyiben cengi dizildi,*

*Kopuz u şeşte avazı düzildi,* (Dastani-Əhməd Hərami, 1978: 66)

gibi mısralar ilgi uyandırmaktadır. Böyle ki, şiirde sadece musiki aletlerinin genel adı olan "saz" değil "kopuz" da makamla ilgili musiki aleti olarak anımsatılır. Yukarıdaki beyitler destanda makam adları belirtilen şu mısralardan sonra yer alır:

*İrag ü İsfahan, Novruz ü Şahnaz*

*Ederdi bir-birine iki şah naz.*

*Nühüftivü Hüseynivü Hicazi*

*Dile gelib çalardı dürlü sazi.* (Dastani-Əhməd Hərami, 1978: 66)

Muhtemelen burada kopuzun yer alması, orta çağlarda "saz" kelimesinin genellikle "müzik aleti" anlamında kullanılmasından kaynaklanmıştır. Destanda yer alan "*Dile gelib çalardı dürlü sazi*" mısrasında da "*dürlü saz*" ifadesi aynı anlamda kullanılmıştır. Kelimenin bu anlamı şimdiye kadar Türkiye Türkçesinde kalmaktadır. Oysa Azerbaycan Türkçesinde kelimenin anlam çevresi daralmıştır.

Bunun da ötesinde bu mesneviden XIII. yy.da Türk musiki sanatında makamların sayısının 12, avazların sayısının 6 olması da bilinmektedir ("*on iki*

<sup>9</sup> aslında: Nevruz

*makam*”, “*devazdevü şeş...*”). Makama ilişkin bu bilgilerin edebiyatta ifade tarzı, araştırmacı Vagif Eliyev’in “ilmi kaynaklarımız gibi edebi poetik kaynaklarımız da makam tarihinin araştırmacıları için kıymetlidir” (Öliyev, 1998: 4) derken haklı olduğunu gösterir.

Önce de belirttiğimiz gibi, divan şairlerinin musikiyle ilgilenmesi, genelde rastgele bir edebî tezahür olmamıştır. Örneğin; Emir Hüsrev Dehlevi ve Sultan Ahmet Celayir gibi şairler aynı zamanda musikiyle yakından ilgilenmiş; bu alanda derin bilgi ve risale sahibi olmuşlardır. Genellikle ortaçağ divan şairleri çoğu zaman musiki konusundaki bilgileriyle hayret doğurur; dönemin birçok ilim ve sanat alanı gibi musiki sahasında da bilgili görünürler. Emir Hüsrev Dehlevi, Sultan Ahmed Celayir, Abdürrahman Cami ve Ali Şir Nevai gibi şairlerin bu sahadaki derin bilgilerini, hem divanları hem de risalelerde ifade etmeleri, aynı yüzyıllarda musiki sanatı ve ilmine artan ilginin sonucudur. Aynı zamanda bu deliller, XI. yüzyılda filozofların (Farabi, İbn Sina vs.), XIII-XIV. yüzyıllarda müzisyenlerin ilgi alanında olan musiki taliminin XIV-XV. yüzyıllarda hem de şairlerin araştırma objesine dönüşmesinin inkâr edilemez bir göstergesidir.

Onlar sadece bu alandaki bilgilerini sergilemek ve düşüncelerini manzum kaleme almakla yetinmemiş, musiki terminolojisini edebi metnin poetik elementine dönüştürerek, şiirselliği zenginleştirebilmişlerdir. Klasik Türk edebiyatında musikiye rağbetin ifadeleri ve spesifik terimlere başvuru, sadece musiki tarihi değil, aynı zamanda bu ifadelerin tahayyülü etkileme biçimi, kazandığı poetik fonksiyon vs. açısından da önem arz eder.

Eski Türk edebiyatı araştırmacılarından M. Nejat Sefercioğlu’nun ifadesiyle, “*Divan şairlerimiz, eserlerinde bu musiki makamlarına yer verirken makamların musiki özellikleri yanında, makama ait olan kelimelerin sözlük ve mecaz anlamlarını da göz önünde bulundurarak çeşitli hayallere konu ederler*”.<sup>10</sup> Bu kanı, XIV. yy. divan şiirini ortaçağ musiki sanatı bağlamında öğrenirken de ispatlanabilir. Böyle ki aynı yüzyılda klasik Türk edebiyatında dönemin makam sanatı ve genellikle musikiyle ilgili kavramlar, çoğunlukla tevriyeli kullanımıyla dikkati çekmektedir. XIV. yy.da birbiriyle çağdaş olan Ahmedî, Kadı Burhaneddin ve Seyyid İmadeddin Nesîmî’nin gazellerinde kullandıkları müzik terimleri, hem makam hem de poetikayla ilişki açısından ilgi uyandırmaktadır. Şunun da altını önemle çizmeliyiz ki, bu terimler her üç şairin divanında aynı denecek kadar eşleşmektedir ve bu kelimelerin tevriyeli kullanıldığı metinlerde müzikle ilişki daha öndedir. Ahmedî:

<sup>10</sup> <http://www.geocities.com/msefercioglu/makaleler/divansiirindemusiki.htm>

*Hicaz-ıla İrak ü İsfahan'da*

*Sözi uşşakı itmişdür muheyyer.* (Günyüz, 2001: 591)

*Nüvaht eyle nevada kim ol yüzi Nev-ruz*

*Muheyyer eyledi ışkı-y-la rast uşşakı.* (Günyüz, 2001: 593)

*Oldı ışkı perdesinde nalişüm*

*Geh muheyyer geh neva geh zengule.* (Günyüz, 2001: 594)

Ahmedî ve Nesimî gibi onların diğer çağdaşı olan Kadı Burhaneddin'in divanında da aşağı yukarı aynı makam adlarına rastlanmaktadır: "Rast", "Muhayyer", "Muhalif", "Neva", "Hicaz", "Şahnaz", "Nühüfte", "Uşşak". Karşılaştırma için Kadı Burhaneddin'den bazı örnekler bakalım:

*Bu rast geddüni çengi görürse dutma eceb,*

*Eger mühalif edüp sazını müheyyer ola.* (Qazı Bürhanəddin, 1988: 19)

*Eşg nevasi ile nühüfte könülüm,*

*Maye ola olmaz, olur ise hicazi.* (Qazı Bürhanəddin, 1988: 49)

*Şeha, uşşagdan gıldum nühüfte*

*Ki, şehnaz ile gılursın müheyyer.*<sup>11</sup> (Qazı Bürhanəddin, 1988: 29)

Genellikle, Ahmedî ve Nesimî'nin Türkçe divanlarında "Uşşak", "Muhayyer", "Hicaz", "Irak", "İsfahan", "Rast", "Nevruz", "Neva" ve "Zenkule" gibi makam ve avaz adları eşleşmektedir. Bahsini ettiğimiz her üç şairin "Neva" ve "Zenkule"<sup>12</sup> gibi musiki terimlerini çoğu zaman tevriye şeklinde, hem özel isim olarak makam adı, hem de sözlük anlamıyla genel nitelikli musiki terimi ("ses", "avaz" vs.) gibi şiire getirmesi, ortaklık oluşturan hususlardandır.

Belirtmeliyiz ki, aynı dönemde ve yakın çevrelerde yaşamış şairlerin eserlerinde birçok makam adları aynı olmakla beraber, bazı adlar da farklılık göstermektedir. Örneğin; Nesimî'nin "Irak", "İsfahan", Kadı Burhaneddin'in

<sup>11</sup> Konuyla ilgili daha çok beyit için bkz: Öhməd, 2012: 265-266.

<sup>12</sup> Belirtmeliyiz ki, bazı sözlüklerde "zenkule"nin "çağrı", "çan" anlamı da kaydedilir ve bu halde aynı kelime "ceres"le eş anlam kazanır. (bkz: Dehhoda, 1373: 11437). Bazı sözlüklerde "zenkule" müzik perdelerinden biri, bazılarında da 12 makamdan birinin adı gibi geçer. (Dehhoda, 1373: 11437; bkz: Şebani, 1351: 1040)



“Nühüfte” gibi musiki makamlarının adlarını kullanışını bu söylediklerimize bir örnek olarak gösterebiliriz. Bu özellik, makam terminolojisinin kullanımında sadece geleneğin değil, aynı zamanda şairlerin bilgi ve ilgi alanının etkisinin de olduğunu göstermektedir.

Burada Mahmut Kaplan'ın araştırmasından şu özeti vermekle divan şiirinde musiki sanatına bağlı terim ve anlayışların kullanım boyutu hususunda tasavvuru genişletmek isteriz. Araştırmacı şöyle yazıyor: “*Divanlar incelendiği zaman şairlerin musiki ile ne kadar yakından ilgilendikleri açıkça görülür. Mesela Fuzûlî Divanı'nda 40, Kadı Burhaneddin Divanı'nda 90, Yahya Bey Divanı'nda 70, Helâkî Divanı'nda 15, Nev'î Divanı'nda 55, Nâilî Divanı'nda 25, Karamanlı Nizâmî Divanı'nda 10 ve Nedim Divanı'nda 50 beyit musiki ıstılahları ile zenginleştirilmiştir*”.<sup>13</sup>

Burada şöyle bir hususu da belirtmekte fayda var: Ortaçağ edebiyatının çok boyutlu tahlili, musiki sanatı, özellikle makam tarihiyle ilgili birtakım tartışmalı konuları aydınlatılabilir. Böyle ki, “*Destan-ı Ahmed Harami*”, aynı zamanda Nesîmî ve Kadı Burhaneddin'in divanlarında "muğam" değil “makam” ıstılah olarak kullanılır. Bu anlamda, "muğam" ifadesinin Azerbaycan şiirinde kullanım tarihi özel araştırma gerektirmektedir.

Sonuçta şunu da belirtmeliyiz ki, sadece musikiden bahseden risalelerin değil, genel olarak divan şiirinin de musiki ve eğlence kültürü bağlamında incelenmesi ve değerlendirilmesi orta çağ kültürel hayatında musikinin yeri hususunda belirli bir tasavvur oluşturabilir.

## 2. Nesîmî'nin Türkçe Divanında Müzik Terimleri

Birtakım çağdaşları gibi Nesîmî'nin de Türkçe divanında döneminin musiki makam sanatına, genellikle musikiye ait kavramları kullanımı, söz konusu terimlerin çeşidi ve kazandığı anlamlar dikkati çekmektedir. Şairin din dışı, dinî ve tasavvufî konulu 20'den fazla beytinde musiki ıstılahları kullanılır. Bu beyitlerde musiki sanatıyla ilgili şahıslar (*Büzürg, mütrib, rakkas, nağme-hân, dilber-i tennâz*<sup>14</sup>), musiki makam, avaz ve şubelerinin adları (“*Nevâ*”, “*Zenkule*”,

<sup>13</sup> <http://www.koprudergisi.com>

<sup>14</sup> “*Tennaz*” “çalgıcı” ve “şarkıcı” anlamında kullanılır. (Nesimi, 1987: 305) Bu örnekten de görüldüğü üzere, sadece musiki terimleri değil, bu sanatla ilgili şahıslar da bazen mecaz vasıtasıyla ifade edilebilir. Sözlükte “şakacı”, “alaycı”, “müstehzi” anlamlarında olan “*tennaz*” ifadesi (Nesimi, 1987: 305), “*dilber-i tennaz*” terkinde “çalgıcı”, “şarkıcı” anlamlarını kazanır. Böylelikle de Nesimi'nin musikiye ilişkin terimleri iki anlamda kullanışı gibi, sözlükte musiki sanatı ve ilmiyle bağlılığı olmayan kelimelere de bazen musikiyle ilgili anlamlar yükleyebilmesi belli oluyor.

“Hüseyni”, “Çargâh”, “Büzürği”, “Küçek”, “Segah”, “Hicaz”, “Sifahan” (“İsfahan”), “İrâki”, “Rehavi”, “Hisar”, “Müberka”, “Mühalif”<sup>15</sup>, “Şahnaz”<sup>16</sup>, “Şur”, “Nigâr”, “Zöhhadi”) anımsatılır; özellikli terimler (*nevâ, zil, bem, dem*<sup>17</sup>, *nefes*<sup>18</sup>, *âhenk, âvâz, perde, şüab, nağme / neğamat, makam / makamat*<sup>19</sup>, *edvâr, lehn, ezgü*) kullanılır, vürmalı, telli ve nefesli aletlerden (*çenk, saz, ney // nay, tambur, çarpara, rüba, organun, kanun, sur, ceres, ciğân // ciğane*<sup>20</sup>) söz edilir.

<sup>15</sup> “Muhaliif, Çahargah destgahında Hisar ile Müberka arasındaki şubedir”. (Bədəlbəyli, 1969: 53; Əhməd, 2012: 265) Görüldüğü gibi, Nesimi, bu makamla ilgili terimleri aynı bir beyit içinde kullanmıştır.

<sup>16</sup> Şur-Şahnaz - Şur makamında Şahnaz, Dilkeş, Şedd-i Şahnaz terkip şubelerinden ibaret makamdır. (Bədəlbəyli, 1969: 82; Əhməd, 2012: 266) Beyitlerin sırasından da görüldüğü üzere, Nesimi, Şahnaz’ın ardınca Şur’u anımsatmasıyla makamlar hususunda bilgisinin derinliğini bir deha sergilemiş olur.

<sup>17</sup> “Dem, “Nesimi’nin Türkçe Divanında bazen doğrudan, bazen dolaylı olarak müzik sanatı ve eğitimiyle ilgili terim statüsünü sahiplenir. Örneğin, şairin:

*Heg götürdü perdeyi, oldu eyan,*

*Suruna urdu dem İsrâfil, oyan...* (Nesimi, 1973: 605)

-gibi mısralarında “dem” kelimesi, “perde” ve “sur” ile birlikte kullanışıyla tenasüp sanatı örneğine dönüşür ve musiki terimi gibi kabullenebilir. (H. Araslı’nın hazırladığı metinde mısra “*Surine oldu dem İsrâfil, oyan*” (Nesimi: 1973: 605) şeklinde olsa da edebi mantığa göre fikrin “*Surine urdu dem İsrâfil, oyan*” biçiminde ifade edildiği kanaatindeyiz. Genel olarak, bu deyim sadece Nesimi’nin değil, diğer ortaçağ şairlerinin eserlerinde de “dem urmak” biçiminde kullanılır.

Belirtmeliyiz ki, “dem” Nesimi’nin divanında direkt musikiyle ilgili terim gibi kullanılmasa da aşağıdaki tuyugda ifadenin tekrarlanma üslubu musiki sesini akla getirmektedir:

*Nagehan bustana girdim sübh-dem,*

*Lalenin elinde gördüm cam-i Cem.*

*Susen eşitdim ki, aydır dembedem:*

*Dem bu demdir, dem bu demdir, dem bu dem.* (Nesimi, 1973: 602)

<sup>18</sup>Nesimi’nin aşağıdaki mısralarında “mütrib” ve “avaze-yi Kur’an” ile birlikte ele alınan “nefes” dolayısıyla musiki terimi işlevini kazanmış olur:

*Hem seyride men mütrib ile hem-nefes oldum,*

*Hem sağıyi men sajer ü peymana yetirdim.* (Nesimi, 1973: 431)

*Gel, ey Hüseyni, same’ ol, sen Ruh-i güdsiden yana,*

*Gördün yegin çün her nefes avaze-yi Kur’an gelir.* (Nesimi, 1973: 518)

<sup>19</sup>Nesimi şiirinde “makam” genellikle tasavvufi anlamda kullanılsa da bir beyitte müzik makamı anlamında şiire getirilir:

*Çerhin ağazın anladır bu sözüm,*

*Saz, edvar ile megam oldum.* (Nesimi, 1973: 548)

Nesimi şiirinde “makamat” kelimesi de iki anlamda kullanışıyla dikkatimizi çekti: “makamlar” (musiki makamları) ve makamalar (“*Bular canlar sıfatından cahanda \ Anınçün kim, megamat-i Herirem*”). (Nesimi, 1973: 432)

<sup>20</sup> Nesimi şiirinde bu ifadeyle yaylı çalgı aleti kastedilir. (Bu hususta detaylı bilgi için bkz: Ahmed-i Dai, 1992: 472-473)

Nesimi'nin aşağıdaki matlayla başlayan gazelinde musiki makamlarının adlarının çokluğu, gerek poetika, gerekse musiki tarihi açısından dikkati çekmektedir. Bu terimlerin kullanımında bazen müzikle ilgili kavramlar, bazen de sözlük anlamı ön plandadır. Ama bu ifadelerin gerek bir terim gibi dar anlamda gerekse tevriyeli olarak ikili anlamda kullanımı dönemin musiki sanatının durumu hususunda belirli bir tasavvur oluşturabilir ve bu özelliği ile de hususi bir önem arzeder. Nesimi:

*Hasret yaşı her lahza kılır benzümüzü saz*

*Bu perdede bir yar bize olmadı dem-saz,<sup>21</sup>*

matlı 7 beyitlik gazelin genellikle ortadaki 5 beytinde makamlardan söz etmektedir:

**Uşşak** meyinden kılalı işret-i **nev-ruz**

*Ta rast gele çeng Hüseyinde ser-avaz<sup>22</sup>*

Sen **çar-gehi** lütf kıla hüsn-i **büzürği**,

**Kuçek** dehenünden bize iy dil-ber-i **şeh-naz<sup>23</sup>**

Zenkule-sıfat nale kılam zari be-**se-gah**

Çün azm-i **Hicaz** eyleye mahbub-ı hoş-avaz.

<sup>21</sup> Nesimi'nin bu gazelinde makam adlarının tevriye ve iham sanatları aracılığıyla oluşturulan ikili anlamları, bu anlamlar arasındaki paralellik ve tenasüp, şiiri mükemmel edebi örneğe dönüştürür. Gazelin bu belirgin özelliği analogi eserlerle karşılaştırıldığında daha net ortaya çıkmaktadır. Öyle ki, şairin çağdaşlarından Ahmedi ve Kadı Burhaneddin'in şiirinde bu makam adlarının kullanımında müzik sanatıyla bağlılık, Hafız'ın şiirinde de ifadelerin sözlük anlamı daha ön planda göze çarpar.

<sup>22</sup> Beytin diğer varyantı:

*“Uşşak” meyinden gılalı işret-i “Nev-ruz”,*

*Ta “Rast” gele çeng-i “Hüseyni”de serefröz. (Nesimi, 1973: 73)*

Zannımızca, bu varyant daha doğru sayılmalıdır. Çünkü bir beyit sonra “avaz” kelimesi tekraren kafiye makamında yer alır. Divan şiiri uyak düzeninde kafiye kelimesinin tekrarı kusur sayıldığından Nesimi gibi üstat şairin böyle bir hataya yol vermeyeceği kuşkusuzdur.

<sup>23</sup> Beytin diğer bir varyantı aşağıdaki biçimdedir:

*Ba “Çargahi” lütf gıl, ey hüsnü “Büzürği”,*

*“Kuçik” deheninden bize, ey dilber-i tennaz. (Nesimi, 1973: 73)*

Yukarıdaki örnekte olduğu gibi gazelin bu beytini de şiirin konusu açısından daha uygun biliriz. Çünkü gazelin bu sonuncu varyantında “şeh-naz” daha sonraki beyitte, hem de zamanla ilişkilendiği “şur” teriminin kullandığı beyte yakın örnekte yer alır.

Aheng-i **Sıfahani** kılur ol nay-i **Iraki**<sup>24</sup>

**Rehavi**<sup>25</sup> yolunda yine canım kıla pervaz.

Gönlümni **hisar** eyledi bu ruy çü burka<sup>26</sup>

Gel olma **mühalif** bize iy dil-ber-i-pür-naz<sup>27</sup>

Çun söze gelüp ışk sözün kıla Nesimî

Zevkinden anun cuşa gelür Sa'di-i Şiraz.<sup>28</sup> (Ayan, 2002: 403)

Gazelin makta beytinde Sadi-i Şirazi'nin de adının yer alması, zemin şiirin bu şaire ait olması kanısını oluşturur. Amma Nesimî'nin bu gazelinin makta beytinde Sadi'nin adı geçmesinin nedenini şimdilik yalnız ihtimallere dayanarak açıklamak mümkündür ve bu, özel araştırma gerektirmektedir. Böyle ki, analoji strüktürlü şiire Sadi'nin divanının ilmî-tenkidî metninde rastlamadık. Sadi şiiri ve makam sanatı ilişkisinin olup olmadığını, aynı zamanda Nesimî'nin söz konusu şiirinde bu selefînin adının yer almasının nedenini araştırırken, ilginç bir argümana rastladık: XIII. yy.'da Şeyh Sadi Ümri Dimaşki adlı bir musikişinas yaşamış ve eserini nazımla nesrin birbiriyle nöbetleşmesiyle kaleme almıştır. Böylelikle de, son beyitte aşktan söz edildiği için hem âşıkane şiirin en ünlü temsilcilerinden olan Sadi-i Şirazi, hem de gazel boyu musiki sanatından bahis edildiği için bu alanda risale müellifi olan Sadi Dimaşki hatırlanmış oluyor. Bu aynı mahlaslı müelliflerden birine direkt (*Sadi-yi Şiraz*), diğerine de dolayısıyla işaret edilmekle ilginç bir tevriye örneği ortaya konulur<sup>29</sup>. Benzer durumu biz Nesimî'nin Farsça muvaşşah şiirinde de

<sup>24</sup> Araştırmacı G.Alpay, Ahmed-i Dai'nin "Çengname"sinde isimleri zikredilen çalgı aletleri arasında "nay-ı Iraki"ni ayrıca kaydeder. (Alpay, 1972: 84) Beytin diğer varyantında "nay-ı Iraki"nin yerine "nami Eragi" ifadeleri kullanmıştır:

Aheng-i "**Sıfahan**" kılur ol nami "**Eragi**",

"**Rehavi**" yolunda yine canım gıla pervaz. (Nesimi, 1973: 73)

Bu biçimiyle beyit, Iraki nispetli bir hanende veya müzisyene de işaret gibi düşünülebilir.

<sup>25</sup> Aslında: Rehavi

<sup>26</sup> Gazelin konusuna göre makam adlarından olan Müberka olmalıdır.

<sup>27</sup> Beytin diğer varyantı:

Könlümü "**Hisar**" eyledi ol ruh-i "**Mübarge**",

Gel, olma "**Mühalif**" bize, ey dilber-i "**Şeh-naz**". (Nesimi, 1973: 73)

<sup>28</sup> Beytin diğer varyantı:

Çun "**Şur**"e gelib eşg sözün gıla Nesimi,

Şövgünden anun cuşa gelür Se'diyi-Şiraz. (Nesimi, 1973: 73)

<sup>29</sup> Sadi Şirazi'nin adını Ahmed-i Dai de "Çengname" eserinde anımsatır ve musiki sanatından bahseden mesnevisini bu selefînin aynı adlı eserini örnek almakla yazdığını dile getirir. (Alpay,

görürüz. Şair aynı harfleri (ع، م، ا، د) kullanmakla عماد (İmad (kendi ismi)) ve عمدا ("Omda" (İbn Raşık'ın poetikaya dair eseri) sözlerinin okunmasına uygun ortam yaratır. İfadelerden biri – "Omda" nispeten açık okunduğu halde, İmad'ın kastedilmesini sadece ihtimal itmek mümkündür.<sup>30</sup>

Sonuncu beyitte "Şur"un aşkla ilgili ele alınması da dikkatimizi çekti. Böyle ki, araştırmacı E. Ehmedov'un ifade ettiği gibi, Azerbaycan'ın büyük hacimli ve çok bölümlü makam destgahı olan "Şur" lirik karakterli olarak, çarpıcı duygusal ve mecazi içeriğe sahiptir. (Əhmədov, 2011: 97)

Burada şu hususun altını çizmeliyiz ki, Nesîmî'nin son beytinde Sadî'nin ismi geçse de, benzer strüktürlü şiire Sadî değil, Hafız'ın divanında rastladık. Zannımızca, Nesîmî'nin söz konusu gazeline Hafız'ın aşağıdaki beyti kaynaklık etmektedir:

فکند زمزمه عشق در حجاز و عراق

نوای بانگ غزل‌های حافظ از شیراز (Hafız, 1376: 351)

(Hafız'ın gazellerinin sesinin avazı Şiraz'dan Hicaz ve Irak'a aşk zemzemesi düşürdü).

Hafız'ın bu beytinde Hicaz, Irak ve Şiraz, hem yer adı, hem de müzik makamlarının isimleri olarak kullanılır. Aynı zamanda "zemzeme", "neva" ve "bang" da müzikle ilgili terimler olarak beyitte bir musiki kavramları katmanı oluşturmaktadır.

Belirtmeliyiz ki, Hafız'ın aynı gazelinin tüm kafiye düzeni Nesîmî'nin yukarıdaki gazeliyle örtüşse de selefın sadece makta beyti, halefin şiiriyle içerik ve sözlük açısından uyum içindedir. Şu hususu özellikle vurgulamalıyız ki, Hafız'ın şiirinde musiki makam ve şubelerinin isimleri direkt değil, tevriyeli olarak kullanılan kelimeler aracılığıyla akla gelmekte ve arka plandadır. Ama Nesîmî şiirinde gazel boyu kullanılan özellikli kelimelerin musiki terimi niteliği ön plandadır ve aynı ifadelerin sözlük anlamı da kastedilmekle tevriye örneği oluşturulur.

Nesîmî'nin bu gazeli, terminolojisi bakımından sadece büyük çağdaş Hafız'la değil, aynı zamanda diğer çağdaşları Ahmedî ve Kadı Burhaneddin'in birtakım şiiriyle de ortak özelliklere sahiptir. Analoji gazelleri karşılaştırmamız sonucunda böyle bir kanıya vardık ki, Nesîmî ve Ahmedî'nin müzik terimlerini kullanışı birbirine paralellik gösterir ve bu deyimlerin musikiyle bağlı anlam

1972: 72) Amma Sadî'nin söz konusu mesnevisi henüz bulunmadığı için Nesîmî'nin bu eserden hangi düzeyde esinlendiğinden söz etmek olanaksızdır.

<sup>30</sup> Bu hususta detaylı bilgi için bkz: Şıxıyeva, 2017: 214-215.

katmanları daha öndedir. Her iki şair “Uşşak”, “Muhayyer”, “Hicaz”, “Irak”, “İsfahan (Sifahan)”, “Rast”, “Nevruz”, “Nevâ” ve “Zenkule” gibi makam ve avazelerin adlarını, aynı zamanda bazı musiki terimlerini kullanmışlardır. Bu iki şairin çağdaşı olan Kadı Burhaneddin’in divanında da aşağı yukarı aynı musiki terimleri karşımıza çıkar: “Rast”, “Muhayyer”, “Muhaliğ”, “Neva”, “Hicaz”, “Şahnaz”, “Nühüfte”, “Uşşak”. Amma burada Nesîmî’nin bahsini ettiğimiz gazelinin daha çok sayıda makam, guşe ve avaze adlarını içerdiğinin altını çizmek gerekir: “Uşşak”, “Nevruz”, “Rast”, “Hüseynî”, “Çahargâh”, “Küçek”<sup>31</sup>, “Zenkule”, “Segâh”, “Hicaz”, “İsfahan”, “Irak”, “Zöhhâdi”, “Hisar”, “Müberka”, “Şahnaz”<sup>32</sup>.

Şunu da belirtmeliyiz ki, Nesîmî araştırmacılığında söz konusu gazelde anımsatılan makamların sayısı hususunda görüş birliği yoktur. Araştırmacı M. Asgerov’a göre, bu gazelde 17 makam ve bölümün (guşe) adı geçmektedir. (Nesîmî, 1987: 305) Vagif Eliyev’in belirttiği üzere, söz konusu şiirde 12 esas makamdan 9’unun ismi yer alır; şair, arif okuyucuyu beyitten onuncunu – “Buselik” makamını “çıkarmağa” tahrik eder... Bunun da ötesinde, gazelde 6 avazeden ikisinin – “Şahnaz” ve “Nevruz” – adı anımsatılır”. (Əliyev, 1998: 4)

Bu düşünce ve görüş çeşitliliği, dolayısıyla makamın tarihi, özellikle de yüzyıllar boyunca uğradığı değişimlerle ilgilidir. Bu nedenle, bazı araştırmacılar şairin eserlerinde anımsatılan makam adlarını onun kendi dönemine kimileri de aynı makamların çağdaş devirdeki durumuna uygun değerlendirmektedirler. Azerbaycanlı araştırmacıların da belirttiği gibi Nesîmî’nin ömür ve sanat yolu “*Yakın ve Orta Doğu halklarının yücelttikleri 12 sütunlu 6 burçlu musiki bargâhının dağıtıldığı, sonradan onların harabelikleri üzerinde kendi musiki düzenini oluşturmağa başladıkları döneme rastlar*” (Əhməd, 2012: 263)<sup>33</sup>. Bu yüzden Nesîmî şiirinde rastlanan makam, avaze ve

<sup>31</sup> “Yakın Doğu musikisinde küçük bir ses tonu”. (Nesîmî, 1987: 305)

<sup>32</sup> “Nevruz” ve “Şahnaz” araştırmalarda avaz (avaze) olarak kaydolunur.

<sup>33</sup> Ünlü Azerbaycan bestecisi Ü. Hacıbeyov makamın uzun bir gelişme süreci geçerek milli nitelikler kazanmasına işaretle yazıyor: “*Yakın Doğu halklarının müzik kültürü, XIV. yy.a doğru kendisinin yüksek düzeyine ulaşmış ve on iki sütunlu, altı burçlu bina (destgah) şeklinde iftiharla yücelmiş ve onun zirvesinden dünyanın tüm dört tarafı: Endelüs’ten Çin’e ve Orta Afrika’dan Kafkasya’ya kadar geniş bir manzara görülmüştür. XIV. yy.ın sonlarına doğru baş gösteren sosyal, ekonomik ve siyasal değişikliklerle ilgili olarak bu muhteşem müzik “binasının” duvarları önceleri çatlamış ve sonraları ise büsbütün uçarak dağılmıştır. Yakın Doğu halkları, yıkılmış bu “müzik binasının” değerli “parçalarından” yararlanmakla kendilerinin “lad inşaat” levazimatıyla her halk ayrı ayrı olmakla kendine özgü tarzda yeni “müzik bargâhı” dikmiştir. Tabi ki, 12 klasik makamın isimleri ve aynı zamanda bu makamların da kendileri büyük değişikliklere uğramıştır: önceleri bağımsız sayılan makamlar bazı uluslarda şube haline geçer ve yahut aksine, önceleri şube kabul edilen musiki, sonraları bağımsız makama dönüşüyor. Yine de bu kural üzere, makam*

şubelerin adları aynı zamanda müzik tarihi açısından da önem arzeder. Nesimi'nin söz konusu şiirinden hareketle Azerbaycan makamının tekâmül yolunu izleyen V. Eliyev ilginç sonuçlara varır:

- "Bu makamlardan sadece "Rast" makamı ses düzeni ve diğer özelliklerini bütün hallerde muhafaza etmeyi başarmıştır.

- Bugün zamanın tebeddülâtına uğramış diğer makamlar – "Uşşak", "Hüseyni", "İrak" "Rast"da, "Muhali" ve "Hasar" "Çahargah"da, "İsfahan" "Bayat-ı Şiraz"da, "Şahnaz" da "Şur"da şube ve guşe şeklinde ifa olunmaktadır". (Əliyev, 1998: 4) A. Ahmed'in belirttiği gibi, şairin "adını anımsattığı bu makam ve guşelerin, denebilir ki, tümü günümüze kadar ulaşmış ve hanendelerimiz tarafından okunmaktadır". (Əhməd, 2012: 267)

Bahsini ettiğimiz gazelin sadece kelime ve terminolojisi değil, aynı zamanda yapısı, ilişkilendiği 5 ve 7 sayıları da müzik ilmiyle yakından bağlantılıdır. İlginçtir ki, Nesimi, söz konusu 7 beyitlik "gazelde makamların adını ortadaki 5 beyitte anımsatmıştır". (Əliyev, 1998: 4)

Bu sayı seçiminin rastgele olmadığını düşünürüz. Böyle ki, makamların adında gördüğümüz "Yekgâh", "Dügâh", "Segâh", "Çahargâh" ve "Pencgâh" da 1'den 5'e dek ("yek" ("bir"), "do" ("iki"), "se" ("üç"), "çehar" ("dörd"), "penc" ("beş")) sayı üzerinde kurulmuştur. Zannımızca, musiki makamlarının beş sayısı ile ilgili şu özelliği Nesimi'nin dikkatini çekmiş ve o, gazelin ortadaki 5 beytinde makamların adlarını tevriyeli kullanırken sadece onların edebî veya terminolojik anlamlarını değil, aynı zamanda bağlı oldukları sayıları da göz önünde bulundurmuştur<sup>34</sup>.

Beş sayısına böylesi önem verilmesini gizemli veya dinî düşünce bağlamında da yorumlamak mümkündür. Ama bu sayı müzikten bahseden şiirin temelini teşkil ettiği için onu bağlamdan ayırmanın isabetli olacağını düşünmedik. V.

---

ve onun şubelerinin aynı isimleri ayrı uluslarda çeşitli anlam ifade ediyordu". (Hacıbəyov, 1965: 35-36; bkz: Əhməd, 2012: 263)

<sup>34</sup> "Ortaçağ İslâm dünyası müzik kaynaklarında adından sıkça söz edilen bir diğer önemli kaynak İhvânu's-Safâ Risâleleri'dir. İhvânu's-Safâ, elli bir risâleden beşincisini müzik ilmine ayırmış; bu risâlede sesin özellikleri, müziğin ruha tesiri, müzik aralıklarının sayısal ifadeleri, müzik ile kozmoz arasındaki güçlü ilişki, duyu organlarının sesi alma keyfiyeti, seslerin uyumu, mizaçlarla sesler arasındaki ilişki, kompozisyona dair kurallar, enstrümanlar, ritim ve ud konuları değerlendirilmiştir. İhvânu's-Safâ'da müzik sanatı, hükemâya ait bir sanattır ve müzik evrensel ahlak anlayışlarının paralelinde ele alınmıştır". (Kamiloğlu, 2007: XIV) Görüldüğü üzere, "İhvânu's-Safâ"da elli bir risâleden **beş**incisi müzik ilmine ayrılmıştır. Aynı zamanda Emir Hüsrev Dehlevi de müzikten **beş** risaleden oluşan eseri – "İcaz-i Husrevi"de bahseder.

Eliyev'e göre, müzik sanatından bahseden gazelin 7 beyitten oluşması 7 makamdan (lad/edvar)<sup>35</sup> kaynaklanır. (Əliyev, 1998: 4)

Belirtmeliyiz ki, Nesîmî'nin gazelinin sadece ortadaki beyitlerinde değil, makta beytinde de makam ("Şur") adı yer alır. Oysa bu ifadenin tevriyeli kullanıldığı metin, kontektsten ayrılarak ele alınırken sözlükteki anlamı (sevinç, şenlik vb.) daha ileride görünür. Ancak gazelin genel konusu bağlamında bugün aynı ifade de bir müzik terimi olarak kabul edilebilir. Hâlbuki bu makamın tarihi, araştırmacılara göre, XVI. yüzyıldan önceye gitmiyor:

*"Şur"un varoluş tarihini gözden geçirirken görüyoruz ki, eski yazılı edebiyatta - risalelerde, edebi eserlerde bu makamın adı yer almıyor. Araştırmacılara göre, "Şur" makamının temelini ortaçağda 12 klasik makamdan biri olan "Neva" makamı oluşturmaktadır. Gerçekten de "Neva"nın ses sırası "Şur"a çok uygundur. Bununla bile başka bir fikir de var. Bu açıdan, profesör Memmedsaleh İsmayılov'un bazı kaynaklara dayalı görüşleri de ilgi uyandırır. O, "Şur" adının XVI. yüzyıldan sonra oluşumunu göstererek böyle ihtimal ileri sürer ki, "Şur" makamı belirli dönemde "Dügah" adını taşımıştır ve tesadüfi değildir ki, "Şur" makamının ses sırası "Dügah"ın ses sırasına benzer. Üzeyir Hacıbeyli zamanla hem makamların hem de onların şube ve guşelerinin değişikliğe uğramasını göstererek, "Bayatı-Şiraz" ve "Şur" gibi yeni isimlerin ortaya çıkmasını bununla izah etmiştir". (Əhmədov, 2011: 96)*

Böylelikle de, Nesîmî'nin bu gazelinin makam tarihimiz açısından daha bir önemi ortaya çıkmış olur: Makam ve avaze adlarını tevriyeli olarak eserine getiren şairin makta beytinde "Şur" makamının özelliğine uygun ifadeler seçerek kullanımı ve önce de temas ettiğimiz gibi, onu aşk coşkusuyla bağlaması, tesadüf sonucu sayılamaz ve bu makamın tarihinin daha eski olduğunu düşündürür.

Nesîmî'nin sadece bahsettiğimiz gazelinde değil, aynı ayrı eserlerinde de onun ortaçağ Doğu müzik öğretisine vakıf olduğunu gösteren delil-beyitlere rastlamak mümkündür. Bir örneğe göz atalım:

*Bu musigiden, ey same, sene nesne keşf oldu,*

*Megamatn beyan eyle, üsulun göster edvarın.* (Nəsîmî, 1973: 414)

Araştırmacı Nesib Göyüşov, Nesîmî'nin yukarıdaki beyitte ortaçağ Doğu müziği öğretisinde kullanılan "makam" ve "edvar" kavramlarının ilişkisini ince

<sup>35</sup> 7 lad – edvar, sonralar makam adlanmıştır. "Bu gün 7 esas makamımızın - "Rast", "Segâh", "Şüşter", "Çahargah", "Bayat-ı Şiraz", "Humayun" esasında Azerbaycan musikisinin 7 esas ladı şekillenmiştir". (Azərbaycan etnoqrafiyası, 2007: 181; Əhməd, 2012: 268)



bir edebî deyimle ifade ettiğini bildirir. Araştırmacıya göre, "Ortaçağ'da on iki makama adanmış müzik eğitimi devir (edvar) olarak adlandırılıyordu, devir belli biçime ve düzene salınmış bütün ve uyumlu sıklık olarak anlaşılır. Herhangi bir forma salınmış ahenktar ve mükemmel sistem, bir daire şeklinde hayal edilir ve ifade edilir. Müzik öğretisiyle edvarın farkı şudur ki, birincisi teorik meseleleri, ikincisi ise makamların emeli – pratik taraflarını ve teknik detaylarını inceliyor. Devirlerin başka türleri de vardır: devir-i revan, devir-i şahzerb, devir-i zerbü'l-rebi, devir-i zerbü'l-feth, devir-i adl, devir-i ferah, devir-i kiş, devir-i küll, devir-i muhammes, devir-i verşan". (Göyüşov, 2010). Daha sonra araştırmacı, şairin yukarıdaki beytiyle ilgili şunu yazıyor: "Görüldüğü gibi, Nesimî makamların söylendiğine ("makamatın beyan eyle") ve edvarın müzik yöntemi olmasına ("usulün göster edvarın") açık bir biçimde işaret ediyor" (Göyüşov, 2010).

Nesimî, diğer bir beytinde "makam" ve "edvar"ı birbiriyle ilişki içinde kullanır, musikiyle feleğin başlangıç noktası ve devretmesi arasında bir fikri bağ kurar:

*Çarhun agazın anladur bu sözüm*

*Saz u edvar ile makam oldum.* (Ayan, 2002: 794)

Beyitte "edvar" ve "makam" "saz" ile birlikte ele alınırken musiki terimi keyfiyeti kazanır, felekle ilişkilendirildiğinde de ifadelere aynı zamanda tasavvufi anlam katmanları yüklenir.

Nesimî'nin aşağıdaki beytinin onun musiki öğretisine vakıflığının, aynı zamanda bu bilgilerinin şiirinin poetikasını etkileme düzeyini belirlemek açısından özel bir önemi vardır:

*Gül üzüne aşig olub ganda bir uşşag var,*

*Hoş neva-yi saz eder daim neva-yi endelib.* (Nesimi, 1973: 27)

Araştırmalardan bilindiği üzere, "Uşşak" 12 esas makamdan birincisi, "Neva" da ikincisidir<sup>36</sup> (bkz: Əhməd, 2012: 266; Nesimi, 1987: 305). Nesimî'nin yukarıdaki beytinde hem makamların bu sırasının izlenilmesi hem de aynı kelimelerin tevriyeli kullanışı ilgi çekicidir. Görüldüğü üzere, birinci "neva" musiki terimi, diğeri genel isim olarak "avaz" anlamında kullanılmaktadır. İfadenin makam adı gibi de göz önünde bulundurulmasına birinci mısradaki yer alan "uşşak" kelimesi ışık tutmaktadır. Şairin makamların sıralamasında "Uşşak"ı bir, "Neva"yı da iki kez kullanımı muhtemelen tesadüf değildir. Bahsini ettiği her alanda mükemmel bilgi sahibi olduğunu beceriyle sergileyen Nesimî, bu usulle şu sırayı bildiğine de işaret etmektedir.

<sup>36</sup> "Neva 12 esas makamdan ikincisidir ve aynı zamanda birtakım şube ve guşelerden ibaret destgahdır". (Əhməd, 2012: 265)

Bunun da ötesinde, “neva-yi saz” ve “neva-yi endelib” tamlamaları birlikte canlı dünya temsilcilerinin (insan ve bülbül) çalgı ve avazıyla evreni bürüyen musiki seslerini göz önüne getirir ve bu tarzda sanatsal ifade, oluşturulan tablonun renk çalarını zenginleştirir. Sonuçta bunu da belirtmeliyiz ki, genellikle makam sanatında “Neva” çokanlamlı olmasıyla dikkati çekmektedir.

Önce de temas ettiğimiz gibi, Nesîmî'nin şiirinde sadece “Neva” ve “Zenkule” değil, “Çigane” (Cığane, Çeğane vs.) de çokanlamlılık oluşturmaktadır. Araştırmalarda “Çigane” makamlardan birinin (Şebani, 1351: 7) veya yaylı çalgı aletinin adı olarak geçmektedir. Bununla birlikte, “cığane” ile “def”in aynı bir metinde ele alınması, çingene musikisine iham olarak da algılanabilir<sup>37</sup> ve çağrışım uyandırmasıyla dikkati çekmektedir.

Aşağıdaki beyitlerde şair, ortaçağ musiki kültürünün bazı elementlerini şiire getirir:

*Hem seyride men mütrib ile hem-nefes oldum,*

*Hem sagiyyi men sağer ü peymana yetirdim.* (Nesîmî, 1973: 431)

*Fürsetdürür, gelin bu gece içelim meyi,*

*Şem ile mütrib ü men ü sen, şahid ü şerab.* (Nesîmî, 1973: 491)

Böylece, mutribin şarap meclisiyle bağlantısı, saki gibi meclisi devrederek dolanması hakkında bilgi alıyoruz.

Nesîmî'nin terciibentleri içerisinde yer alan aşağıdaki beyitler, musiki terminolojisiyle yüklü olması bakımından ilginçti:

*Işk-ı Hak irdi mutrib ile çü saz,*

*Nağme-i Davud ile idüm dem-saz.* (Ayan, 2002: 798)

*Perde içinde çalınur bir saz*

*Kim eder ışk nevasını agaz.*

*Geh Neva seyrini kılur uşşak*

*Büzüğün nağmesin tutar şeh-naz.* (Ayan, 2002: 773)

<sup>37</sup> Def ü çeng ü cığane, nay ü tenbur

*Düzülsün daima, zil ü bem olsun.* (Nesîmî, 1973: 172)

Bu enstrümanlar içerisinde çeng ve cıganenin isminin ortaçağ kaynaklarında çoğu zaman birlikte anılması da ilgi uyandırıyor. (bu hususta bkz: Ocak, 1999: 131; Akdağ, 1963: 77)

Sonuncu beyitte tevriye gibi kullanılan makam ve avaze adları hem Nesimi'nin müzik teorisini bilmesini açıklama, hem de musiki tarihimiz bakımından önem taşımaktadır. Böyle ki, “Şahnaz” 6 avazeden biri olduğundan “büzürg” (“büzürg”) kelimesiyle örtülü tenasüp oluşturur: Bu ifade hem ünlü filozof ve musiki bilicisi Büzürgümidin adına işaret gibi kabul edilebilir hem de “Nevruz-i büzürg”ü<sup>38</sup> anımsatmakla poetik düşüncede çağrışım uyandırıyor. Çünkü “Şahnaz” gibi “Nevruz” da 6 avazeden biridir. Hem de ileride göreceğimiz gibi, “Uşşak” makamının diğer bir adı da “Nevruz-i büzürg”dür.

Görüldüğü gibi, “Nevruz”, makam ve avazelerin adında yer almasıyla diğerlerinden çok farklıdır. Kaynak ve araştırmalarda bu adın çeşitli biçimlerine rastlanması ona müzisyenlerin büyük önem verdiğini göstermektedir.

Belirtmeliyiz ki, “Nevruz” Nesimî şiirinde bir şekilde, Sasani dönemi müzik tarihinde ise çeşitli adlar altında hatırlatılıyor. Nesimî der:

“**Uşşak**” meyinden kıla ol işret-i “**Nev-ruz**”,

Ta “**Rast**” gele “**Ceng**”-i-“**Hüseyni**”de<sup>39</sup> serefraz. (Ayan, 2002)

Sasani dönemi İran şiirinde “Nevruz”, birçok makamın adında geçer: “Nevruz”, “Saz-e Nevruz”, “Naz-e Nevruz”, “Nevruz-e Hara”, “Nevruz-e Hordek” “Nevruz-e Keykubad”, “Bad-e Nevruz”, “Nevruz-e Keyhusrevi”, “Nevruz-e Bozorg”, “Nevruz-e Kuçek”...<sup>40</sup> İlginçtir ki, Nizami'nin “Husrev ve Şirin”inin bazı nüshalarında “Saz-e Nevruz”, diğerlerinde “Naz-e Nevruz” gitmiştir.<sup>41</sup>

Burada bir hususun da altını çizmeliyiz ki, Nesimî'nin “Nevruz” ve “Uşşak”ı<sup>42</sup> aynı düzeyde kullanması tesadüf sonucu değildir. Böyle ki, araştırmacı M. Esgerov'un şerhinde ifade ettiği gibi, “Uşşak” 12 esas makamdan birincisidir, aynı zamanda “Nevruz-e büzürg” şeklinde de adlanır. Nesimî de makamları karakterize ederken konuya salt “Uşşak”la başlar”. (Nesimi, 1987: 305)

Şairin kullandığı makam adlarını Sasani dönemi makam adlarıyla kıyasladık. Bu makamlardan bazılarının aynı, bir kısmının farklı olduğu ortaya çıktı. Nesimî şiirinde yer alan bazı makam adlarına ise genellikle İran makamları sırasında rastlamadık ve buna bir örnek olarak, “Şur”u kaydedebiliriz.

<sup>38</sup> Büyük Nevruz

<sup>39</sup> Hüseyini'nin hem de Nesimi'nin mahlaslarından biri olmasını göz önüne alırsak, bu beyit, onun çeng aletini çala bilmesi gibi de algılanabilir.

<sup>40</sup> “Nevruz”un nağme varyantlarında “Nevruz-bayati”, “Nevruz-i Acem”, “Nevruz-i Arap”, “Nevruz-i revende”, “Nevruz-i seba” vs. de yer almaktadır. (bkz: Nesimi, 1987: 305)

<sup>41</sup> (bu hususta bkz: Şebani, 1351: 5-7)

<sup>42</sup> âşıklar

Türk musikisi araştırmacısı Y. Öztuna makamların ve onların ayrı ayrı şubelerinin yaranma tarihlerini tahmini olarak kronolojik sırayla düzmüştür. Onlardan Azerbaycan'da meşhur olanlarının oluşma tarihi aşağı yukarı şu sırayladır: Daha eski olanlar – “Çahargah”, “Hicaz”, “Hüseyni”, “İsfahan”, “Kürdi”, “Neva”, “Rast”, “Segâh”, “Şahnaz”, “Uşşak”, “Zenkule”, “Mahur”-1350 yıllarında, “Bayatı”, “Hisar”, “Hümayun”, “Nivahend” - 1400 yılı, “Zabul” - 1410 yılı, “Bestenigâr” - 1425 yılı vs. (Öztuna, 1990: 497-498).

Oysa Ahmed-i Dainin “Çengname”sinde (yazılma tarihi: h. 808 / m. 1405) “Bestenigar”ın net bir biçimde makam şubelerinden birinin adı olarak anımsatılması (bu hususta bkz: Ahmed-i Dai, 1992: 161), aynı zamanda Nesimî ve Kadı Burhaneddin şiirinde “nigar” kelimesinin makamlarla aynı bir metin içinde yer alması söz konusu makamın tarihinin daha eski olabileceğini düşündürmektedir. Ahmed-i Dai:

Anun **beste-nigar**ından nigarın

Uğurlar remz ile nakş ü nigarın. (Ahmed-i Dai, 1992: 166)

Nesimî:

Nun – Nev-ruz olucak yar ile hoşdur gül ü mül,

Çalına **çeng** ü **rûbab**, okuna **uşşag** ü **nigar**. (Nesimi, 1973: 531)

Sonuncu mısra, tanınmış araştırmacı H. Araslı'nın hazırladığı metinde “uşşag-i nigar” şeklinde verilse de edebî mantığa dayalı poetik tenasüpten hareketle şairin makam terminolojisinde de ikiliği (“Uşşak”, “(Beste)nigar”) izlediğini tahmin ediyoruz. Böyle ki, beyitte “yar” - “nevruz”, “gül ü mül”, “çeng ü rûbab” ikilemi sonuncu ifadelerin de tamlama olarak birleşmediği, türdeş öğeler olduğu kanısını oluşturur.

Kadı Burhaneddin:

Nigara udu saçun gıldı yenile ganun,

Ganun heyaliyle dil hemişe micmer ola. (Qazı Bürhanəddin,1998: 19)

Görüldüğü üzere, yukarıdaki beyitte “ud”, “kanun” ve “nigar” kelimeleriyle ilgili musiki, micmerle ilişkilence hoş kokulu ağacı akla getirmektedir.

Burada Nesimî'nin çağdaşı Kadı Burhaneddin'in divanıyla ilgili daha bir hususu da hatırlatmalıyız. Böyle ki, hükümdar şair “makamla bağlı öyle meselelere değinmiştir ki, bu gün de musikiyle ilgili araştırmalar için hem etnografi hem de sanatsallık açısından fazlasıyla ilgi uyandırmaktadır. Onun divanında verilen birtakım bilgilere diğer yazarların eserlerinde rastlamak olanaksızdır. Burada hatta hakkında söz edilen musiki aletlerinin ve klasik

*makam ve onun şubelerinin adlarının anımsatılması onların eski tarihiyle ilgili belirli fikir söylemek için de oldukça önemlidir*. (Əhməd, 2012: 265)

Türkçe ortaçağ şiirinde sadece “nigar” değil, çeşitli mazmun ve poetik sanatlarda yararlanılan “nakş u nigar” da bazen musiki terimi niteliğini kazanabilir. Aynı ikilemin işlevini Ahmed-i Dai’nin “Çengname”sinde inceleyen ünlü bilim adamı Gönül Alpay Tekin’in belirttiği üzere, “nakş” kelimesi bazen musikide bir şekil, “nigar” da musikide bir makam gibi göz önüne alınarak şiire getirilmiş, tevriye, iham ve tenasüp sanatlarıyla süslenerek kullanılmıştır. (Ahmed-i Dai, 1992: 166) Örneklere göz atalım. Ahmed-i Dai:

*Anun nakşına dürlü reng iden ben*

*Ötüp kumri gibi aheng iden ben.* (Ahmed-i Dai, 1992: 394)

Nesimî’nin aşağıdaki beytinin son “nakş ü nigar” ikilemi de aynı anlam yüküyle ilgi uyandırıyor ve Ahmed-i Dai’nin verdiği ipucuyla gerçek anlamı açıklanabilir. Nesimî:

*Nakş-i nigarını üzün mende müsevver eyledi,*

*Men bu nigar-i nakş ile nakş ü nigar içindeyem.* (Nesimî, 1973: 128)

Yüzünün güzelliğini Hüsn-i Mutlaktan aldığından dolayı ruhunun cisminde oynamasını kasteden şair, aynı kelimelerin tekrarıyla onların hem resim, hem de musiki sanatıyla bağlantısına vurgu yapar.

Nesimî şiiri makam teorisi açısından da ilgi uyandırmakta, şu bağlamda özel önem arz etmektedir. Şairin:

***Altı avaz, on iki perde, yigirmi dörd şüeb,***

***Hem rübab ü erğenunam, çeng ile tenburuyam*** (Nesimî, 1973: 424)

beytinde “altı avaz”, “on iki perde” ve “yigirmi dörd şüeb”den<sup>43</sup> söz etmesi, döneminin musiki sanatı ve teorik esası hususunda aydın bir izlenim yaratmaktadır. Aynı bilgiyi Ahmed-i Dai, “Çengname” eserinde şöyle dile getirir:

***Yigirmi dörd şübe altı avaz***

***On iki perdeden söyler kamu raz*** (Ahmed-i Dai, 1992: 161, 347)

Belirtmeliyiz ki, araştırmacılara göre, ilimde 24 şube hususunda teori yenidir ve bu alanda birincilik Abdülkadir Marağayî’ye (1353-1435) özgüdür. “Musiki

<sup>43</sup> şubeler

*hakkında orta çağ ilminin son klasığı olan Abdülkadir Marağayı<sup>44</sup>, kendinden önceki gelenekleri özetlemiş ve aynı zamanda ilme çok sayıda yenilikler getirmiştir. Öncelikle o, 24 şubeyi açmış ve onun birer karakteristiğini vermiştir*". (Əsgər, 2012: 265) Bu bağlamda Nesimî'nin büyük çağdaşının musiki teorisinden haberi olması anlaşılır. Bununla beraber, Nesimî musikiyle ilgili sayılarda bir tenasüp görür ve Hurufilikteki "ikiz sayılar" anlayışından yararlanmakla 6'nın 12'nin yarısı, 12'nin ise 24'ün yarısı olmasına dikkati çeker. Böylelikle, Hurufilik metinlerinde alfbedeki harflerin 7, 14 ve 28 veya 8, 16 ve 32 sayılarıyla ilişkilendirilmesinde görüldüğü gibi, musikiyle bağlantılı sayılarda (6, 12 ve 24) da tenasüp arayan Hurufî şair, bu uyumun rastlantısal olmadığını altını çizer. Yukarıdaki beyte Hurufilik düşüncelerinin telkin edildiği bir şiirde yer verilmesi de bu tahminimizi doğrulamaktadır.

Burada Ağâh Sırrı Levend'in musikinin orta çağda ilm-i riyaziyyenin bir bölümü olması hususundaki kanısını da anımsatmalıyız... "Musiki, eskilerce 'ulum-i riyaziye'den addolunmuştur". (Levend, 1984: 241). Ortaçağda müzik teorisi tarihinde özel bir yeri olan ünlü filozof İbn Sina'nın da müziği matematiksel bilimler arasında sayması araştırmalardan anlaşılmaktadır. (Abbasoğlu, 2011: 89). Bu dönemde müzik bir sanat olmaktan ziyade, matematiksel bilimler içerisinde yer alan bir bilim dalı olarak görülmüştür. (Abbasoğlu, 2011: 90). Bunun da ötesinde bazı araştırmalarda musikinin ilm-i tıbb, ilm-i hikmet, ilm-i nücümle ilişkisi söz konusudur. A. S. Levend ortaçağ kaynaklarına dayanarak, "*on iki makamın on iki bürce ve heft avazenin<sup>45</sup> sa'ba-i seyyareye ve çar<sup>46</sup> şubenin<sup>47</sup> anasır-ı erbaaya<sup>48</sup> ve yirmi dört elhanın<sup>49</sup> saat-ı leyl-ü nehara<sup>50</sup> muvafakat*"ından söz eder. (bkz. Levend, 1984: 241).

Bu arada, ortaçağda müziğin ilahi kaynağı hakkında önermelerin varlığını da vurgulamak isteriz. "Abdulkadir Marağayı müzikte olan harmoninin kaynağını Tanrı'da görür" (Göyüşov, 2010). Kimi ortaçağ şairleri de müzik sanatının kurucusu olarak Hz. İdris'i, kimi Hz. Davud'u bilir.

<sup>44</sup> Marağayı, şiirlerini Azerbaycan Türkçesi, Fars ve Arap dillerinde yazmıştır. Kendisinin de yazdığı gibi, şiirlerinin çoğunu Azerbaycan ve Irak Türkleri arasında yaygın olan Segâh, Uşşak ve Neva makamlarına uygun vezinlerde kaleme almıştır. (<https://az.wikipedia.org/wiki>)

<sup>45</sup> Görüldüğü gibi, avaz veya ahenklerin sayısının 7 olarak verilmesine de rastlanır. (bu konuda bkz: Şebani, 1351: 5)

<sup>46</sup> dört

<sup>47</sup> Bu hususta bkz: Fikri Soysal ve Hikmet Töker, 2014: 28

<sup>48</sup> dört unsur

<sup>49</sup> "Nağme" anlamında olan "lehn" in çoğuludur. Burada "şube" anlamında kullanılmıştır.

<sup>50</sup> 24 saatlik gece ve gündüz

Nesimi'nin sadece makam adları değil, genel olarak, döneminin müzik ilminden kaynaklanan ifadeleri kullanımı da onun bu sanat dalının inceliklerine vukufunu gösterir. “*Büyük şairin gazelde “dem-saz”, “aheng”, “hoş-avaz”, “nale” gibi musikiyle doğma olan ifadeleri beceriyle kullanımı şiirin genel vahdetine hizmet ettiği gibi, edebi keyfiyetini de önemli derecede etkilemiştir*”. (Əliyev, 1998: 4)

Nesimi'nin Türkçe divanına şerhler yazan M. Esgerov'a göre, şair “*perde, müzik aletlerinin adı, makamların adları ve terimleriyle kendi Hurufilik düşüncelerini, vahdet-i vücud hususundaki kanılarını mecaz aracılığıyla ifade etmiştir*”. (Nəsimi, 1987: 304) Ama şu hususu da özellikle belirtmeliyiz ki, şairin her iki divanında tüm konular Hurufilikle bağlantılı değildir. Onun şiirinin konu dairesi daha çeşitlidir ve müzik terimleri de çeşitli konularla ilişkilendirilerek kullanılır. Müzik terminolojisine şair, gerek tasavvuf<sup>51</sup>, gerek Hurufilik, gerekse din dışı konulu şiirlerinde başvurur.

Genellikle Nesimi'nin Türkçe şiirinde müzik aletlerinin kullandığı alanlar hususunda söyledikleri de ilgi uyandırmaktadır. Şairin divanı, eğlence meclislerinde,<sup>52</sup> Nevruz bayramı günlerinde,<sup>53</sup> muhabbet nağmeleri okunurken<sup>54</sup> musikinin eşliği hususunda bilgi vermektedir. Aynı zamanda onun şiiri, şahlar<sup>55</sup> ve diğer insanların<sup>56</sup> müzik meclisiyle ilgili gelenek ve göreneklerine işaretleriyle dikkati çekmektedir.

Aşağıdaki şiirdeki canlı tasvir, şairin doğa, insan ve müzik sanatını bir uyum içinde görmesinin sonucudur:

*Havada tutiyü gumru, çemende çeng ü saz eyler,*

*Dutar ahengini guşlar kimi zilü kimi bemden.* (Nəsimi, 1973: 380)

Şairin aşağıdaki beytinde ise tasavvufi çevrelerde müziği İslami geleneğe uygun olarak haram sayanlara eleştirel bakışı açıkça dile getirilmektedir.

<sup>51</sup> **Mütrib** kimi her lehze “enelheg” dili söyler,

*Ey naye giriftar olan, dur, yene çal nay.* (Nəsimi: 1973: 113)

<sup>52</sup> *Sun, sağıya, kase rehiç, çal, mütriba, eşq ezgüsün*

*Kim, mest olan bu badeden geltan ü hem heyran gerek.* (Nəsimi, 1973: 114)

<sup>53</sup> *Nun – Nev-ruz olucak yar ile hoşdur gül ü mül,*

*Çalına çeng ü rübab, okuna uşşag ü nigar.* (Nəsimi, 1973: 531)

<sup>54</sup> *Zahidin mehrab içinde zikr ü taetdir işi,*

*Aşığın mehbub önünde çengi zil ü bemdürür.* (Nəsimi, 1973: 232)

<sup>55</sup> *Gurulmuş meclis-i şahi, çalınır çeng ü ney, ganun,*

*Terennümler gılır mütrib, ara yerde şerab oynar.* (Nəsimi, 1973: 197)

<sup>56</sup> *Gülzare gedem bas senem ü saz ile, mütrib,*

*Gel, eyş edelim zövq ile, ger olmasa zerrag.* (Nəsimi, 1973: s. 29)

Şair müzik eser veya aletlerini dinlemeyi, Hak ehli (Müslüman) olan kimselerin kiliseye girmelerine benzetmekte; "...ne gam..." diyerek bunda bir mahzur görmediğini belirtmektedir:

*Sefasız sufiyi gör kim, haram der dinlemez sazı*

*Ki, ehl-i Heg<sup>57</sup> olan kişi, ne gem, girse kelisaye. (13, s. 484)*

Genellikle divan şiirinde toplumun sadece bezm değil, rezmi (savaş) hayatından söz edilirken de musiki, bu yaşamın bir unsurudur.<sup>58</sup> Nesîmî'nin Türkçe divanından, (Hz. Ali soyundan gelen) imamlar için okunan mersiyelerin bile musiki eşliğinde okunduğu anlaşılmaktadır<sup>59</sup>.

Nesîmî şiirinde musiki aletlerinin kullanımında da uygunluk görülmektedir. Şair çalgı aletlerini küçük gruplar halinde kullanır:

- Def, çenk ve nay;<sup>60</sup>
- Çeng ve rûbab;<sup>61</sup>
- Rûbab, erganun, çenk ve tambur;<sup>62</sup>.
- Çeng, def, tenbur ve çarpare;<sup>63</sup>
- Def, çeng, cığane, nay ve tenbur.<sup>64</sup>

Bu aletlerin şiirde kullanım şekilleri dönemin ansamblları hususunda belirli bir tasavvur oluşturur. Bunun da ötesinde bu bağlamda inceleme, musiki aletlerinin çeşitli fonksiyonlarını ortaya koymaktadır. Görüldüğü üzere Nesîmî çengi bu grupların her birinde anımsatır. Bu da "çengin bezmin en önemli çalgılarından biri" (Günyüz, 2001: 594) olmasından kaynaklanmaktadır.

<sup>57</sup> burada: Hurufi(ler)

<sup>58</sup> Nesîmî'nin takipçilerinden olan XVI. yüzyıl Hurufî divan edebiyatının temsilcisi Misali, şiirlerinden birinde "tebl" ve "çeng"i "harp"le (Güneş, 2011: 196), diğer bir şiirinde de "saz"ı "salıp"le (Güneş, 2011: 202) ilişkilendirerek aynı bir metin içinde kullanır.

<sup>59</sup> *Men çeng kimi ikiqat oldum,*

*Növhe gıtram rûbab içinde. (Nesîmî, 1973: 543)*

<sup>60</sup> "Enelheg" çağırır çeng ü def ü ney,

*Yalançı laila-illaye düşmüş. (Nesîmî, 1973: 309)*

<sup>61</sup> Çün Nesîmiye bu Fezl açdı hidayet qapısın,

*Çalınız çeng ü rûbabı, içelim nügl ü şerab. (Nesîmî, 1973: 492)*

<sup>62</sup> Altı avaze, on iki perde yigirmi dörd şüeb,

*Hem rûbab ü erğenunem, çeng ile tenburiyem. (Nesîmî, 1973: 424)*

<sup>63</sup> Oynaram reggas olub çeng ü def ü tenbur ilen,

*Çünkü mende şeş cehet var, dönmezem çarpareden. (Nesîmî, 1973: 351)*

<sup>64</sup> Def ü çeng ü cığane, nay ü tenbur

*Düzülsün daima, zil ü bem olsun. (Nesîmî, 1973: 172)*



Nesîmî şiirinde müzik terimlerinin kullanımının tahlili, bu spesifik ifadelerin sadece divan şiirini ve genellikle, Azerbaycan edebî fikrini zenginleştiren kaynaklardan biri olarak değil, aynı zamanda müzik tarihimizi öğrenmek açısından da öneme sahip olduğunu göstermektedir.

## SONUÇ

Şuraya dek denilenlerden görüldüğü gibi, birçok şairlerin müzik alanında yazdıkları eserler gerek divan edebiyatı, gerekse müzik tarihi açısından özel önem taşımaktadır ve ayrıntılı araştırmaya muhtaçtır. Bu müelliflerden bir kısmı profesyonel müzik teorisyeni (Abdulkadir Marağayi), bir kısmı hem şair, hem de müzik teorisyeni (Sultan Ahmet Celayir, Abdurrahman Camî, Alî Şir Nevaî), bir kısmı ise müzik teorisini yeterince bilen şair (Nesîmî, Kadı Burhaneddin, Ahmed-i Daî, Ahmedî vs.) olmasıyla ilgi uyandırıyor. Burada önemli bir noktaya da dikkat etmek gerekir: Ortaçağ divan şairlerinin çoğu, edebî sanatın yanı sıra çağın birçok bilim alanı gibi müzik sahasında da derin birikime sahip gibi görünmekte ve bu konuda temel bilgileriyle hayranlık uyandırmaktadırlar.

Divan şiirinde toplumun müzik yaşamına ilişkin kavram, terim ve motifler, ilk bakışta tesadüften tesadüfe müracaat gibi görünse de, konunun incelenmesi sonucunda bu deyimlerle özellikli anlam katmanı oluşturulduğu ortaya çıkmıştır. Bu edebiyatın temsilcilerinin eserlerinde ifadesini bulan insanın hayatının çeşitli alanları ve anlarında müziğin eşliğine poetik işaret ve göndermeler, orta çağda musikinin sosyal ve kültürel hayattaki özel konumunu ve tesadüflere bağlı olmadığını gösterir.

Musikiyle ilgili anlayışlar, motif ve mazmunlar, sadece kültürel hayatın bir parçası, gerçekliğin bir unsuru değildir, bunlar aynı zamanda musikinin reel âlemle gayp âlemi arasında araç – insanı Hak dünyasına yönlendiren vasıta olmasına ışık tutar. Divan şiirinde kıyamet ve mehdi anlayışını ifade bile musiki aletlerinin adlarından yararlanılır.<sup>65</sup> Savaş sahnelerinin tasvirinde, haç (salip) yürüyüşünde elem ve koşunla beraber musiki aletlerinin de adı yer alır. Bu olgular, müziğin sadece kültürel değil, sosyal ve dinî hayatın da bir ögesi olduğunu ortaya koymaktadır.

Sadece Nesîmî değil, çağdaşları Abdülkadir Marağayi, Sultan Ahmet Celayir, Kadı Burhaneddin, Ahmed-i Daî, Ahmedî ve diğerlerinin musiki makamları

<sup>65</sup> Çıkar penbe gulağından, gözün aç  
Ki, heşr olduvü çalındı bu gün **sur**. (Nesîmî, 1973: 238)

hususunda söyledikleri, gerek Klasik Türk edebiyatı, gerek musiki tarihi açısından özel önem arz eder ve bununla ilgili detaylı araştırma gerektirmektedir. Bu dönemin kalem ehlinin bir kısmı salt musikişinas (Abdülkadir Marağayi), diğer bir kısmı hem divan şiiiri, hem müzik teorisi alanında eser sahibi (Sultan Ahmet Celayir), üçüncü grubu daha çok şair olsa da musiki alanında derin bilgi sahipleri (Kadı Burhaneddin, Ahmedî ve özellikle Nesîmî) olmasıyla ilgi uyandırmaktadır. Bu hususların detaylı incelenmesi, sadece orta çağ kültürel hayatında musikinin yerini değil, aynı zamanda musikinin divan şiiirinin konu, motif, mazmun ve sözlüğüne etkisini değerlendirme açısından da özel önem arz etmektedir.

### KAYNAKÇA

#### **Azerbaycan dilinde:**

ARASLI, Həmid (1958). *Böyük Azərbaycan şairi Füzuli*, Bakı: Uşaqgəncnəşr. *Azərbaycan etnoqrafiyası* (2007). Üç cildə. III cild. Bakı: Şərq-Qərb.

BƏDƏLBƏYLİ, Əfrasiyab (1969). *İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti*. Bakı: Elm.

BÜNYADOVA, Şirin (1992). *Nizami və etnoqrafiya*. Bakı: Elm.

*Dastani-Əhməd Hərami* (1978). (Tərtib edəni: Əlyar Səfərli). Bakı: Gənclik.

ƏHMƏD, Əsgər (2012). *XII-XV əsrlərdə Azərbaycanın mənəvi mədəniyyəti (tarixi etnoqrafik araşdırma)*. Bakı: Elm.

ƏHMƏDOV, Elnur (2011). “Şur” muğamı”. Konservatoriya, , №2, s.s. 101-106.

ƏLİYEV, Vaqif (1998). “Muğam rayihəli qəzəl”. Şəhriyar, 27 avqust-3 sentyabr.

HACIBƏYOV, Üzeyir (1965). *Əsərləri*. II cild. Bakı: Az. SSR EA.

QAZI BÜRHANƏDDİN (1988). *Divan*. (Tərtib edəni: Ə.Səfərli). Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı.

NƏSİMİ, İmadəddin (1987). *İraq divanı*. Tərtib edəni: Qəzənfər Paşayev, Bakı: Yazıçı.

NƏSİMİ, İmadəddin (1973). *Seçilmiş əsərləri*. Tərtib edəni: Həmid Araslı, Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı.

SƏFƏROVA, Zemfira (1998). *Azərbaycanın musiqi elmi*. Bakı: Elm.

ŞIXIYEVA, Səadət (2016). “Otuz iki” sayının bədi-fəlsəfi məna tutumu (Nəsimi şeiri əsasında)”. *Sivilizasiya (elmi-nəzəri jurnal)*. Bakı Avrasiya Universiteti, №4, s.s. 172-190.

ŞIXIYEVA, Səadət (2017). “Nəsiminin ədəbi-nəzəri görüşləri: tətbiq şəkilləri və nəzəri biliklər prizmasından. *Sivilizasiya (elmi-nəzəri jurnal)*. Bakı Avrasiya Universiteti, Cild 6, №1, s.s. 207-219.

**Türk dilinde:**

ABBASOĞLU, Z. Yıldız (2011). “14. Yüzyılda Musiki Tasavvuru: Hasan Kâşânî'nin “Kenzü't-Tuhaf” Adlı Eseri”. *İnsan ve Toplum*, 6, Sayı: 2, s.s. 87-109.

AHMED-i DÂÎ (1992). *Çengnâme. İnceleme-Tenkidli Metin*. Hazırlayan: Gönül Alpay Tekin, Cambridge Mass.: Harvard Üniversitesi Yakınoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü.

AKDAĞ, Mustafa (1963). *Celali İsyancıları-1550-1603*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

AYAN, Hüseyin (2002). *Nesimî. Hayatı, Edebi Kişiliği, Eserleri ve Türkçe Divanının Tenkitli Metni, I-II. Cilt*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

ERASLAN, Kemal (1986). *Ahmedî Münazara (Telli Sazlar Atışması)*, İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, Cilt 24, s.s. 129-204.

GÜNYÜZ, Melike Erdem (2001). *Ahmedî Divanı'nın Tahlili*. Doktora Tezi, C.1. İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

GÜNEŞ, Deva (2011). *Misali Divanı: İnceleme-Metin*, Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi.

KAMİLOĞLU, Ramazan (2007). *Ahmed Ođlu Şükrullah ve “Edvâr-ı Mûsikî” Adlı Eseri*. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.

KURTULUŞ, Rıza (1995). *Emir Hüsrev-i Dihlevi*. TDV İslam Ansiklopedisi, C. 11, s.s. 135-137.

LEVEND, Ağâh Sırrı (1984). *Divan Edebiyatı. Kelimeler ve Remizler. Mazmunlar ve Mefhumlar*. İstanbul: Enderun Kitabevi.

OCAK, Ahmet Yaşar (1999). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Marjinal Süfîlik: Kalenderiler (XIV–XVII. Yüzyıllar)*. Ankara: Tarih Vakfı Yayınları.

ÖZTUNA, Yılmaz (1990). *Büyük Türk Müsîkîsi Ansiklopedisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı.

SOYSAL, Fikri, TOKER, Hikmet (2014). *Uzeyir Hacibeyli'nin Maarif ve Medeniyet Mecmuasındaki Beş Makalesinin İncelenmesi*. Diyarbakır: Fikri Soysal Yayınları.

Sünbülzade Vehbi, *Lutfiyye*, İstanbul, Muhibb Matbaası, 1286/ 1869.

ŞİHIYEVA, Seadet (2014). “Klâsik Türk Edebiyatında Müzikal Terimler (Nesimî Şiiri Temelinde)”. Uluslararası Türk Dünyası Müzik Kültürü Konfransı (Bildiri Özetleri), 21-23 April \ Nisan, Türkistan – Kazakistan, s.s. 27-29.

ŞİHIYEVA, Seadet (2015). “Sosyal Nitelikli Konuların Tasavvufî Yorumu: Nesimî Örneği”. *Kafkaslar*. Özel Sayı-VI, Temmuz-Aralık, Sayı: 76, s.s. 249-257.

#### **Rus dilinde:**

*История узбекской литературы* (1987), в 2-х томах. Т. 1. (С древнейших времен до XVI в.) Ташкент: Издательство Фан,.

ШИХИЕВА, Саадат (2014). “Музыкальные термины в классической литературе (на основе поэзии Несими)”. Uluslararası Türk Dünyası Müzik Kültürü Konfransı (Bildiri Özetleri), 21-23 April \ Nisan, Türkistan – Kazakistan, s.s. 26-27.

#### **Fars dilinde:**

DEHHODA, Ali Akber (1373):

دهخدا، علی اکبر (1373). *لغت نامه دهخدا*. جلد هشتم، تهران: موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

HAFIZ (1376):

مولانا شمس الدین محمد خواجه حافظ شیرازی (1376). *دیوان غزلیات*. به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، تهران: انتشارات صفی عیشاه.

ŞEBANİ (1351):

شبانى، عزيز (1351). *تاريخ موسيقى از كورش تا پهلوى*. جلد اول، (سرى «شناسايى موسيقى ايران»، شيراز : اداره فرهنگ استان فارس.

BÜRHAN (1357):

محمد حسين بن خلف تبريزى متخلص بېرهان (1357). *برهان قاطع*. جلد دوم، تهران: موسسه انتشارات امير كبير.

#### İngiliz dilinde:

SHIKHIYEVA, Saadat (2014). “*Musikal Terms in Classical Turkic Literature (Based on poetry of Nessimi)*”. Uluslararası Türk Dünyası Müzik Kültürü Konfransı (Bildiri Özetleri), 21-23 April \ Nisan, Türkistan – Kazakistan, p.p. 24-25.

#### İnternet Kaynakları:

ALPAY, Gönül (1972). *Çengname'de Musiki Terimleri*, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/34/970/11939.pdf>

KAPLAN, Mahmut (2002). *Divan Şirinde Musiki*, <http://www.koprudergisi.com/index.asp?Bolum=EskiSayilar&Goster=Yazi&YaziNo=68>

GÖYÜŞOV, Nəşib (2010). *Muğam sənəti: mahiyyəti, qaynaqları və dəyərləri*, [www.azyb.net/cgi-bin/jurn/main.cgi?id=1423](http://www.azyb.net/cgi-bin/jurn/main.cgi?id=1423)

SEFERCİOĞLU, Mustafa Nejat (1999). *Dīvan Şirinde Mūsikī ile İlgili Unsurların Kullanılışı*, <http://www.geocities.com/msefercioglu/makaleler/divansiirinde/musiki.htm>

<https://ru.wikipedia.org/wiki>

<https://az.wikipedia.org/wiki>