



Ali Cançelik*

Sözlü Musiki Eserini Oluşturan Unsurlar ve Yahya Nazîm'in "Dîdem Yüzüne Nâzır" Eserinin Tahlili**

Öz: Makalede, sözlü musiki eserini oluşturan unsurlardan olan makam, beste, güfte, usul ve vezin gibi temel kavramlara değinilmekte, iyi bir eserin özellikleri ortaya konmaya çalışılmaktadır. Ayrıca kültür ve medeniyet açısından sözlü musiki eserler konusunda değerlendirme yapılmakta, söz (metin) ve saz (nağme) arasındaki ilişki ve etkileşimler üzerinde durulmaktadır. Tahlil çalışması 18. yüzyıl bestekâr şairlerinden Yahya Nazim'e ait "Dîdem Yüzüne Nâzır Nâzır Yüzüne Dîdem" adlı eseri üzerinde gerçekleştirilmiştir. Eser, hem teknik hem de duygu yönleriyle incelenmiştir. Ayrıca eserin tahlilinde dinî ve tasavvufî özelliklerin tespitine ve ortaya konulmasına dikkat edilmiştir. Doğulu ve Batılı; Müslüman ve gayrimüslim birçok müzikolog ve muhtelif araştırmacıların tespitlerine yer verilmiş; ortak noktaları üzerinde yorumlar ileri sürülmüştür. Bunlardan en öne çıkan husus; şiirin ve musikinin ilâhî bir vergi olduğudur. Şiir ve musikinin birlikteliği duygu ve düşüncelerin gücünü artırmakta ve hem bireyler hem de toplum üzerinde ciddi etkiler göstermektedir. Makalede bu etkiler üzerinde de durulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk İslam Edebiyatı, Klasik Osmanlı Şiiri, Klasik Osmanlı Musikisi, Yahya Nazim, Beste Tahlili.

Components of a Verbal Piece Of Music And The Analysis of Yahya Nazim's Piece "Dîdem Yüzüne Nazır"

Abstract: In Makale, basic concepts such as makam, compos, lyrics, method and meter which are elements of verbal music are mentioned; the characteristics of a good work are being tried to be revealed. Moreover, oral music works are evaluated in terms of culture and civilization, the relationship between words (text) and saz (tune) and their interactions are emphasized. The work of the analysis was carried out on the work of Yahya Nazim, one of the 18th century composer poets, entitled "Dîdem Yüzüne Nâzır Nâzır Yüzüne Dîdem". The work has been studied both in terms of technical and emotional aspects. In addition, attention has been paid to the determination and presentation of religious and mystical characteristics in the analysis of the work. From the East and the West; detection of many musicians and non-Muslim muslims and various researchers are given placed; comments on their common points have been put forward. The most important issue; poetry and music are an extraordinary tax. The combination of poetry and music increases the power of emotions and thoughts, and it has serious effects on both individuals and society. These effects are also discussed in the article.

Keywords: Turkish Islamic Literature, Classical Ottoman Poetry, Classical Ottoman Music, Yahya Nazim, Composition Analysis.

* Dr. Öğr. Üyesi, Kocaeli Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Osmanlı Türkçesi ve İslamî Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Assistant Professor, Kocaeli University, Faculty of Theology, Ottoman Turkish and Islamic Turkish Literature Department, Kocaeli, Turkey alicançelik@gmail.com, ORCID <https://orcid.org/0000-0002-6058-826X>

** Bu makale, "18. Yüzyıl Divan Şiiri Musiki İlişkisi, İstanbul Üniversitesi, SBE, 2010." künyesine sahip yüksek lisans tezinin bir bölümünün gözden geçirilmiş ve yeniden incelenmiş şeklidir.

Giriş

Toplumlarda tezahür eden kültürel unsurlar, yapıları itibariyle bir vücudun organları gibi sürekli etkileşim içinde birbirini beslemekte ve birlikte gelişmektedirler. Mimari, resim, edebiyat, musiki gibi sanatlar arasında mevcut bu etkileşim, iletişim ve kaynaşma, şiir ile musiki arasında diğerlerinden daha fazladır. İlhamla ortaya çıkan şiir ile musikin tariflerine bakıldığında, ikisi arasındaki bu kaynaşma, benzerlik ve bütünlük daha da bariz görülmektedir.

Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki, “musiki” deyince enstrümanla icra edilen saf musikiyi değil, sözlü musiki eserlerini kast etmekteyiz. Yahya Nazım’ın incelediğimiz eseri, hem güfte hem de beste yönüyle birbirini tamamlayan ve hatta birbirini derinleştiren bir kıvama sahiptir. Çalışmanın amacına da böyle bir sözlü musiki eseri uygun düşmektedir.

Şiir ve musikiye dair birçok eser kaleme alınmıştır.¹ Eserimize geçmeden önce sadece bu ikisinin ne demek olduğuna ve kültürümüz açısından ne ifade ettiğine dair bazı hatırlatmalarda bulunup sonra eserimizin tahliline geçmek daha munasip olacaktır.

Şiir, “Duygu ve heyecanları, güzellikleri, seslerin uyumundan ve ahenginden faydalanarak etkili bir şekilde anlatma sanatı ve bu sanat yoluyla verilen edebî eser; manzume; gönle ve hayale hitap eden, insanda güzellik duygusu ve heyecan uyandıran şey, görünüş, oluş.”²; “Uyumlu ve eşit ikâları olan, kendi vezinlerinde tekrar edilen, son harfleri benzer (kâfiyeli) sözlerden oluşan hayâle dayalı bir sözdür.”³ şeklinde tarif edilmektedir.

Bu tanımların yanına şiirin “*Derûni ahenk* ile ifade edilmişse şiirdir.”⁴ ölçüsünü düşmek gerekir. Zira mısralar kelimelerle nağme duyurmalıdır. Bu nağmeyi ifade etmek için dil ve vezin yalnızca bir araçtır. Şiir, bu araçları kullanarak mısralarıyla nağmeleri hissettirmelidir. Şiir, ritim yani nazım sanatı olduğu için güfteden daha çok besteye yaklaşmaktadır. Musikinin notası olduğu gibi şiirin de ritmi vardır.

1 Şiir ve musikiyi birlikte inceleyen ve onların ilişkilerine dair tespit ve yorumlarda bulunan gerek eski gerekse yeni birçok çalışma bulunmaktadır. Hem çalışmalar hem de ilişkilerine dair tespit ve yorumlar için bk. Mehmet Öncel, *Hasan B. Ahmed B. Ali El-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğinâ Adlı Eseri* (Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2017); Mehmet Öncel-Fazlı Arslan, “11.-14. Yüzyıllarda Musiki” *Türk Din Musikisi El Kitabı*. Ed. Ahmet Hakkı Turabi (Ankara: Grafiker Yayınları, 2017), 43-46.

2 İlhan Ayverdi, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, (İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2006), “şiir” md., 2952.

3 İbn Sînâ, *Musiki*, trc. Ahmet Hakkı Turabi, (İstanbul: Litera Yayıncılık, 2013), 95.

4 Yahya Kemal, Beyatlı, *Edebiyata Dair*, (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1997), 48.

Musiki, İbn-i Sînâ'ya göre, "Birbiriyle uyumlu olup olmadığı yönünden sesleri ve bu sesler arasındaki zaman sürelerini araştıran riyâzî bir ilim..."; Emmanuel Kant'a göre "Sesler vasıtasıyla birbirlerini takip eden güzel hisleri ifade etme sanatı..."; Abdülkadir Merâgî'ye göre, "İka' devirlerinden biriyle tertip edilip kulağa yumuşak gelen nağmelerin bir araya getirilmesi..." ve Kantemiroğlu'na göre, "Çıkardığımız seslerin ölçülü bir zamanda bir usulün düzenine uyarak hareket edip belirli bir yerde karar kılıp durması ve işitme gücümüze zevk vermesi..."dir.⁵

Şiir ve musikinin gerek doğu gerekse batı medeniyetlerinde ilahî bir menşei olduğu inancı mevcuttur. Fuzûlî'ye göre, "Şiir kabiliyeti insana Allah tarafından ezelde bağışlanmıştı. Ve onun yardımı olmaksızın da kusursuz şiir söylenemez."⁶ Şiirin bu hususiyeti, musiki için de geçerlidir. Luther, "Musiki, Allah'ın bir ihsanıdır." derken, Alfred de Musset, "Musiki bende Allah'a inancı meydana getirdi."⁷ demektedir.

Osmanlı musikisinin şiire (güfte) ihtiyaç duyduğu, insan sesine ve güfteye ağırlık verdiği, nota yerine meşk yoluyla talim edildiği ifade edilmektedir. Bu musiki, nesirle ifade edilmesi mümkün olmayan veya çok zor olan ancak hissedilebilen hakikatleri tennüm etmektedir. Bu özellik, Osmanlı musikisini, şiir musikisi yönünde geliştirmiştir. Kullandığı şiir İslâmî kültüre bağlı edebiyatların klasik vezni olan aruzla yazılmış şiirdir. Bu şiir, hislere hitap eden hakikatleri dile getirmektedir. Musiki ise ahenk ve melodilerle bu hissî hakikatleri güzelleştirmektedir.

Musiki, şiirin sınırlarını, tesir sahasını genişletirken şiir de taşıdığı değerler itibarıyla musikiyi anlamlı kılmaktadır. Dolayısıyla şiirin musiki içerisindeki fonksiyonu sadece sesleriyle müzikalitesine katkıda bulunmak değil, aynı zamanda eserin anlamına katkıda bulunarak eserden duyulan hazzı genişletmektir.

Devirlerin şiir ve musiki yapılarına baktığımız zaman devre ve topluma göre şiirin ve musikinin sanatkârlarında ve eserlerinde değişimi görürüz. Bu değişim, bazen sanatın daha iyiye bazen de daha kötüye gitmesi şeklinde olabilir. Bu iki sanat, -diğer sanatlar da buna dâhil edilebilir-, aynı süreci, aynı zaman diliminde yaşamaya da bilir. Mesela Divan Şiiri, büyük şairlerini 16. yüzyılda yetiştirmişken musiki büyük bestekârlarını 18. yüzyılda yetiştirmiştir.

5 Nuri Özcan - Yalçın Çetinkaya, "Musiki", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2006), 31: 257.

6 Muhammet Nur Doğan, *Fuzûlî'nin Poetikası*, (İstanbul: Kitabevi, 1997), 19.

7 Rauf Yektâ, *Türk Musikisi*, (İstanbul: Pan Yayınları, 1986), 45.

Şiirle musikiyi buluşturan bir özellik de her ikisinin de fikirleri doğrudan vermeleridir. Şiirin kendisini, mazmunlarla ve edebî sanatlarla tezyin edilmiş imajlarla ortaya koyduğu gibi musiki de “Nesneleri, fikirleri ve davranışları simgesel bir anlatımla canlandırır.”⁸ Musiki de fikrî yardıma ihtiyaç duymaksızın, ruha doğrudan doğruya işler. Musikinin kendine mahsus olan dili, ruhun anlayabileceği, fakat tercüme edemeyeceği bir dildir. Hatta Ali el-Kâtib’e göre “güftelerin insan zihni ve hayal gücünü harekete geçirmesi hususunda mûsikîden yararlanılabilir.”⁹

Bir medeniyet için musikinin bu derece önemli olmasının altında, medeniyetlerin aklın sınırlarını aşacak kadar engin ve derin olma özellikleri yatmaktadır. Bu derinlik en güzel, en kâmil şekliyle ancak musiki ile dile gelebilir. “Bu yüzden bir aşk ve gönül medeniyeti olan kadîm ve özgün medeniyetimizi ifade etmek için en münasip saha eski musikimizdir.”¹⁰ Çünkü dinsel coşkuyu aklı sınırlar içinde tutmak hem toplumu hem de toplumun bireylerini rahatsız eder.¹¹

Musikinin etkisinden bahsederken aslında bir yandan da şiirden bahsediyoruz demektir. Şiir, sözlü musiki eserinin bir cüz’ünü teşkil eder. Gerek toplum hafızasında gerekse birey hafızasında kalan eserlerimiz, çoğunlukla sözlü musiki eserlerimizdir. Bunun altındaki sebep şiirle musikinin birbirlerinde mezc olarak, sanki birbirlerinden ayrı bütünlüklü, yeni bir tür oluşturmalarıdır. Bu bütün, şiir ve notalar üzerinden bir medeniyet macerasını anlatmaktadır.

1. Sözlü Musiki Eserini Oluşturan Unsurlar

Yahya Nazım’ın eserine geçmeden önce sözlü musiki eserini oluşturan temel unsurlara ve bunlar arasındaki uyum konusunda değinmekte yarar bulunmaktadır. Bu sayede Yahya Nazım’ın Dîdem yüzüne nâzır adlı eserinin inceliği daha net kavranabilecektir.

Makam, beste, güfte, usul ve vezin gibi temel kavramlar, temel unsurlardır. Söz (metin) ve saz (nağme/musiki) arasındaki ilişki ve etkileşimlerin olumlu olması, bunlar arasındaki uyuma bağlıdır.

8 Eugenia Popescu-Judet, *Türk Musiki Kültürünün Anlamları*, trc: Bülent Aksoy, (İstanbul: Pan Yayınları, 1996), 13.

9 Öncel, *Hasan B. Ahmed B. Ali El-Kâtib’in Kemâlî Edebi’l-Ğinâ Adlı Eseri*, 113.

10 Sadettin Ökten, *Yahya Kemal’in Rüzgârıyla Duyuşlar ve Düşünceler*, (İstanbul: Ötüken Yayınları, 2008), 163.

11 Ökten, *Yahya Kemal’in Rüzgârıyla*, 171.

Bir eserde sözle müzik arasında uyum ve denge sağlanması, onun iyi bir eser sayılabilmesi için en önemli vasıttır. Eserdeki tabii akışı ve teknik dengeyi sağlayan prozodi şu noktalarda olmalıdır: a) Uzun-kısa, açık-kapalı hecelerle bunlara karşılık gelen ezgi uzunlukları arasındaki uyum b) Söz, küme ve duraklarıyla ezgi, küme ve durakları arasındaki uyum c) Güftenin vezniyle bestenin usulü arasındaki uyum.”dur.¹²

Öncelikle güfte ile beste münasebetini ele alalım. Bu münasebetin keyfiyeti ile ilgili olarak, bildiğimiz bir eser olması açısından da, Tanrıkorur’un İstiklal Marşı örneğine bakalım: Tanrıkorur, İstiklâl Marşımızın ‘Carmen Silva’ valsinden etkilenmiş olduğunu belirterek şöyle devam eder: ‘Türkler ‘buuşafaak; lardaaa-yüüzee-naalsancaaaak; sönmedenyuur- dumu-nüüstündeetü-teenen-soono-cakobe!’¹³ diye konuşmazlar. Konuşmadıkları için şarkı da söyleyemezler. Sözlü müzik besteciliğinde sözün besteye zamanda önceliği olduğu, yani bestenin ‘söze göre’ yapılması gerektiği, başka amaçla önceden yapılmış bir müziğe konfeksiyon elbise usulü söz giydirilemeyeceği gibi çok basit bir bestecilik kuralının bilinmemesinden doğan yukarıdaki garip parçalanmalara, müzikte prozodi hatası denir ve dilin ses yapısını iyi bilmemekten kaynaklanır. Dilimizde emir kipinde kullanılan fiillerin, iki heceliyse ilk, üç heceliyse ikinci hecesi belirgin vurguyla söylenir. “Korkma!” sözünün ilk hecesi vurgulu (tiz), ikincisi hecesi zayıf (pest) tonludur.”¹⁴

Aslında Tanrıkorur, “Türkler ‘buuşafaaaaak; lardaaa-yüüzee-naalsancaaaak; sönmeden yurduumu-nüüsün-deetü-teenen-soono-caakobe!” diye konuşmazlar, konuşmadıkları için şarkı da söyleyemezler.” derken haksız değildir. Çünkü “Her dilin telaffuzu, kendi zevk ve ahenk kuralları çerçevesinde özelliklere sahiptir. Her dilin prozodik özellikleri arasında entonasyon, ritim, şiddet, hız, yükseklik, hece süreleri, vurgu vb. kriterler yer alır.”¹⁵ Dil, bu özellikleriyle, kendine mahsus bir yapıya bürünür. Nitekim “prozodi (beste diksiyonu), sözün telaffuz edildiği gibi, aynı ölçüler-nüanslarla notalandırılması şeklinde kabul edilmektedir. Bir prozodi eleştirmeni olan Woollett, mükemmel bestekârlığı, beste diliyle konuşma dilinin birleştirilmesi şeklinde görmekte ve bu hasretini şöyle dile getirmektedir: “Kompozörlerin (bestekârların) konuşulduğu gibi besteleyecekleri gün geldiğinde, şarkıcılardan da sadece doğru ve arı bir telaffuz isteyeceğiz.

12 Cınuçen Tanrıkorur, *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005,) 209.

13 Tanrıkorur, İstiklâl Marşını prozodi açısından incelerken bazı prozodi hatalarını gözden kaçırmıştır. Doğrusu şu şekildedir: “Koorkmaa söönmeez buuşafaaaaak laardaaa yüüzee nalsancaaaak sönmeden yuurduumunüüstünde tütteenen soono caaaakobe nimmilleetiimiiiiin yıldızdırpar laaaayacaakobe niim diiiirobee- niimmiilletiimindiir ancaak.”

14 Tanrıkorur, *Müzik Kültürü Dil*, 24.

15 Saadet Gültaş, *Türk Musikisinde Prozodi*, (İstanbul: 2003), 321.

Sonunda seyirciler de, sahnede şarkı söylenirken, kelimeleri anlayacaklar.”¹⁶ Yahya Kemal’in şu sözleri bu hususu daha açık ve net bir şekilde ifade etmektedir: “Musikide teganni eden ve çalan notadan ayrılmaz, yani eserin asıl hüviyetinden bir milimetre ayrılmaz. Böyleyken teganni edenler ve çalanlar arasında bu farklar nereden geliyor? Bunun cevabı basittir. Çünkü beste bir sanat eseri ise onu okumak yahut da çalmak da ayrı bir sanat eseridir. Ancak bu ikinci sanat eserinde mükemmeliyetin yegâne şartı bestenin hüviyetinin eksiksiz ve fazlasız ifadesidir. İşte musikide kati olan bu kaidenin şiirde de bu derece kati olması lazım gelir. Şair manzumeyi ve manzumeyi teşkil eden mısralardaki kelimeleri milletin lisanından almıştır. O kelimelerin ölçüsünü millet tayin etmiştir. Herhangi bir kelimenin ölçüsünü şair mısra içinde nasıl bozmuyorsa inşad eden, daha doğru bir tabirle okuyan da bozamaz.”¹⁷

Teknik olarak, prozodi hususunda tartışma yaşanmazken, söz (metin) ve saz (nağme/musiki) arasında bir tartışma yaşanmaktadır. İyi bir eseri ortaya koyan ana etken veya iyi bir eserin ortaya çıkmasında ana rolün hangisinde olduğu tartışılmaktadır. Felsefeci ve müzikolog Aaron Ridley, biçimci düşününlere göre “Müziğin değerinin özellikle ‘tonlarından ve onların sanatsal kombinasyonlarından’ kaynaklandığını”¹⁸ söylemektedir. Dolayısıyla metin ile müzik arasındaki uyumun temel kaidelerinden biri dilin tonlamalarına uygun kombinasyonlardır.

Söz ile saz (güfte ile beste) arasındaki uyumun ortaya çıkardığı güzel bir eserden bahsedebilmek için, sadece teknik açıdan, makamın güfteye uygun seçilmesi; usulün vezne uydurulması yetmez. Şiirin de, kendi içinde bir ritminin olması gerekmektedir. Nitekim aruz veznini kullanan divan şiirimizin en önemli özelliklerinden birisi, bu ritmi sağlamış olmasıdır. Şiirin sözcükleri, “Sadece anlamlarına göre göze hitap etmek için değil aynı zamanda ritmine göre, kulağa hitap etmek için düzenlenmelidir.”¹⁹ Nitekim “Bir şiirin şiir olarak addedilebilmesi için ‘aslında’, şiirin zaten bestelenmeden önce de derinlemesine müzikle ilgili niteliklerle dolu olması gerektiğidir.”²⁰ “Şiir, rythme yani nazım sanatı olduğu için güfteden önce bir bestedir. Mısralarında nağme hissedilmeyen bir manzume sadece bir güftedir ki onu nesir sahasına atarız. Mısra mısra bir beste olan manzume ise asıl şiirdir. İşte musikide kati olan bu kaidenin şiirde de bu derece kati olması lazım gelir.”²¹

16 Güldaş, *Türk Musikisinde Prozodi*, 321-322.

17 Beyatlı, *Edebiyata Dair*, 7-8.

18 Aaron Ridley, *Müzik Felsefesi Tema ve Varyasyonlar*, (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2004), 88.

19 Ridley, *Müzik Felsefesi*, 103.

20 Ridley, *Müzik Felsefesi*, 105.

21 Beyatlı, *Edebiyata Dair*, 7-8.

Bir dilin sahip olduğu vurgu, musiki eseri içerisinde neden bu kadar önemli olabilir? Neden sözle melodinin birleşmesinden ortaya çıkan musiki eserinin değeri, dilin tonlamalarına bağlı olarak artabilir ya da eksilebilir? Çünkü bir sözlü musiki eseri, temel olarak söz ve nağmeden oluşmaktadır. Hatta bazıları, “Bir şarkının gerçek değerinin, onun müziğinin sahip olduğu değerle biçilmesi gerektiğini”²² düşünmüşlerdir. Yukarıdaki “hece-tını” vurgusu yine aynı yazarın şu ifadeleri açısından çok önemlidir: “Belirtilmiş hecelerin bütünüyle iyi söylenmesi bir şarkının sesi ile ilgili bir meseledir. Fakat bu, doğru bile olsa, çok fazla bir şey ifade etmez. Buna rağmen, bir heceler dizisi sadece bir sesler dizisidir ve eğer kaygı duyulan bir şarkının sesi ise, bunların sözcükler olarak düşünülmesi gerekmez. Emin olun, bir bariton ‘Cy’, ‘na’, ‘ra’²³ hecelerini seslendirdiğinde, bunlar aslında bir insanın ismi anlamına gelir-fakat sadece dilbilimsel bakış açısına göre- Müzikal olarak, bunlar sadece belli türde tını üretmek için kullanılan araçlardır ve müzikal olarak da bu şekilde dinlenmeli ve kavranmalıdır.”²⁴ Hatta yazara göre, eserin anlamı her bir hecenin vurgusuna, yeterli kıymeti vermekle kavranabilir: “İçerdiği hecelerin tınlarına yeterli ilgiyi göstermeksizin Delius’un şarkısını söyleyen birisi de, bazı yorumlayıcı kanıtların olmaması durumunun aksine, yanlışlığa sebep olur.”²⁵

Bir dilin, eser içerisinde bizzat ‘tını’ olarak yer alması ve eserin güzelliğine mana açısıyla, bir katkıda bulunamaması ne kadar doğrudur? Aaron Ridley, her ne kadar bir eserin ana parçasının ses (melodi) olduğunu söylese ve şarkının değerini müzikten aldığı belirtse de (ki bu, iyi bir eserin esasları demektir), bizim kültürümüze ait olan divan şiiri için, bu, geçerli bir yaklaşım değildir. Bir eserin bestesinin güzel olduğu kadar, güftesinin de iyi olması gerekmektedir. Şiirdeki imaj ve mazmun, diğer bütün kültürlerden ayrı olarak bizim için çok daha geçerli ve uygun bir özelliktir. Çünkü bizim gerek dini, gerek ilmi gerekse örfi bütün değerlerimiz şiir kanalıyla akmış ve bize kadar gelmiştir. Burada bizim için iyi bir eserin sadece saz ile değil, sazın ve sözün insicamıyla ortaya çıkacağı açıktır. Bizim şiirimizde kendi maceramız aktığı gibi, musikimizde de kendi maceramız akar. Nitekim Yahya Kemal’in Rıfki Melül Meriç’e ithafen yazdığı “İtrî” şiirindeki mısraları bunu gösteren en güzel ifadelerdir. Onun musikisinde akan şey, sadece melodi değil, aynı zamanda, onun bestelerine mazhar olmuş sözlerdir.

22 Ridley, *Müzik Felsefesi*, 106.

23 Cynara, yazarın tahlil ettiği eserin adıdır. Ernest Christopher Dawson (1867-1900)’ün şiiridir. Frederick Delius (1862-1934) tarafından yineleme biçimindeki şarkıların bir parçası olması niyetiyle yazılmış,1920’nin sonlarında tamamlanmıştır.

24 Ridley, *Müzik Felsefesi*, 107.

25 Ridley, *Müzik Felsefesi*, 109.

Yahya Nazim'in eserinin arka planı hakkında bilgi sahibi olmak ve eserin tahlilinde zorlama yollara gidilmediğini anlamak için bazı noktalara da değinmek yerinde olacaktır. Bunlardan birisi Osmanlı düşünce ve sanat dünyasının temelinde yer alan anlayış/paradigma meselesidir. "Osmanlı toplum mozaiğinde yer alan bütün sosyal katmanları buluşturan ortak düşünce haritası (paradigma) olarak 'tasavvuf'un ve ortak bir üst-dil olarak da tasavvufi dilin"²⁶ varlığı söz konusudur. Yine bilinmelidir ki, musikinin sözlerini kullandığı "Osmanlı Edebiyatı, dünya görüşü olarak İslam dininden ve bu dinin içinden çıkmış olan tasavvuf felsefesinden kaynaklanmış bir edebiyattır."²⁷ Yabancı araştırmacılardan bazıları da aynı görüşte ittifak etmişlerdir: "Osmanlı gazellerinin ve Osmanlı Divan Şiirinin diğer örneklerinin tasavvufi-dini boyutu, çok anlaşılır nedenlerle, bu geleneğe ilişkin hemen hemen her yorumlayıcı için çıkış noktası olmuştur. Din, Osmanlıların hayatının ve kültürünün çoğu cephesinde değişmez ve hep görülen bir unsurdur ve tasavvuf da Osmanlıların din görüşünün ayrılmaz bir parçasıdır. Osmanlı gazeli üzerine yorumlayıcı hiçbir çalışmada gazelin dini-tasavvufi boyutu göz ardı edilemez."²⁸

Nazim'in eserini Şehnaz ile bestelemesinin sebebi konusunda bazı noktaları da paylaşmakta fayda vardır ki bunlar, okuyucuya bir fikir sunacaktır.

Makamların ve usullerin insanda uyandırdığı duygular ve bestelenen eserlerin sözleriyle olan uygunluğu, eserin kalıcı olmasında ve toplum tarafından benimsenmesinde mühim rol oynamaktadır. Bir şiir, hüznü manalar taşıyorsa, onun, o duyguları ifade edebilecek bir usul ve makamda bestelenmesini gerektirir. Böylece her yönüyle insicamını sağlamış bir eser ortaya çıkar. Terimleri incelediğimiz bölümde gördük ki makamların ve usullerin hangi duyguları yansıttığı, hatta hangisiyle nasıl eserler bestelenmesi gerektiği gibi hususlar mısralara da yansımıştır. Örneğin, "hicaz makamı", genel olarak hüznü olması, acındırmayı ve yalvarmayı çağrıştırmayı yönüyle ön plana çıkmaktadır. Nitekim bir şey istemenin usulü biraz yalvarmak, biraz acındırmaktır. Bundan dolayı, merhameti, acındırmayı bu makamın üzerinden yapmak daha munasiptir. Esad Efendi'ye ait olan aşağıdaki beyitte bunu görmekteyiz:

26 Mahmut Erol Kılıç, *Sûfi ve Şiir Osmanlı Tasavvuf Şiirinin Poetikası*, (İstanbul: İnsan Yayınları, 2006), 36.
27 Kılıç, *Sûfi ve Şiir*, 40.
28 Walter G. Andrews, *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2000), 81.

Ne dem o şûh-ı siyeh-çerdeye niyâz ideriz

Sadâ-yı minneti hem-nagme-i **hicâz** ideriz (Esad Divanı, g. 93/1.)

“Ne zaman o esmer işveli (güzele) niyâz etsek minnet sadâsını hicaz nağmesi ile icra ederiz.”

Hicaz makamının tam aksine, neşeli duygular uyandıran makamlar olarak karşımıza, irak, nihavent ve ısfahan makamları gibi neşeli ve şen makamlar çıkmaktadır. Nedim'e ait olan bir beyitte, zikredilen makamların nasıl hisler uyandırdıklarını görmekteyiz:

Nihâvend ü Irak âhengi oldu bâ'is-i şâdî

Bu günden sonra nevbet geldi fasl-ı Sıfâhâna (Nedim Divanı, k. 17/32.)

“Irak ve nihavent makamlarının ahengi, sevincimin sebebi oldu. Bundan sonra, sıra sıfahan makamına geldi.”

Makamların tarihi süreçte üstlendikleri vazifeler, sahip oldukları anlamlar da vardır. Bu makamların, ancak ne anlama geldiğine vakıf olmakla, onlarla şaheser yapılması mümkündür. Mesela, *“Uşşak, Neva, Buselik* makamları insan nefsinde kahramanlığı artırdığı için, doğuştan kahraman olan Türklerin besteleri ekseriyâ bu makamlarda vâkî' olmuştur.”²⁹

Bazı temel makamlarımızın ana karakterleri, onları dinleyende uyandırdığı hisler hakkında şu satırlar, makamların arka planını aralamaktadır: “Eski musikimizin ana makamı olan rast makamı; tedbîr, temkin ve tevazu içinde sergilenen bir ihtişamı temsil eder. Vakûr, heybetli ve muktedir bir ifade tarzına sahiptir. Bu aklın ve ihtiyarın yoludur. ... Mahur, yücelerden esen bir coşkunluk rüzgârı ve zirvelerdeki ürpermeyi hissettiren bir feryattır. Ve bu sebepledir ki;

29 Fuad Köprülü, *Edebiyat Araştırmaları*, (Ankara: TTK, 1999), 112-113.

“Yine zevrak-i derûnum kınılıp kenâre düştü

Dayanır mı şişedir bu reh-i sengsâre düştü”

gazeli ancak mahur makamında bestelenebilirdi.

Eski musikimizin diğer bir temel makamı olan uşşak makamı, ifade itibarı ile rasttan biraz farklıdır. Bu makam, aşk halini, aşk haline olan hasreti ve bu hal karşısındaki çaresizliği mestur ve müeddeb bir tarzda ifade eder.

“Neler çeker bu gönül söylesem şikâyet olur”

diyen uşşak makamının tersine muhayyer makamı uşşak ile söylenemeyen coşkunlukların, duyurulamayan feryatların makamıdır. Ve bundan dolayıdır ki

“Bir elif çekdi yine sineme canan bu gece”

güftesi ancak muhayyer makamında bestelenebilirdi.

Rast ve uşşak, kadim musikimizin bu iki temel makamı bizim insanımızı ifade eder, o insanlar gibi vakur, müeddeb, tevazu içinde muhteşemdir ve setredilmiş aşk hali ile daima ülfettedir. Mahur ve muhayyer makamları ise bu temel makamların içindeki gizli hazinelerdir, bu makamlara hürmetkâr ve riayetkâr hudutlar içinde kalarak yeni ve coşkun fezaların sözcüleridir. Vakar ve tedbiri, sabır ve temkini rast ve uşşak makamları ifade ederse, aşk halinin esriklığı ve bu halden dûr olmanın feryad ü nalesi de mahur ve muhayyer makamları ile terennüm edilebilir.”³⁰

Bir güfte ile bir makamın buluşması, tesadüfî algılanmamalıdır. Söz ve nağme geçmişten getirdikleri, süreç içinde yoğruldukları halleriyle birlikte ustaca bir araya gelir ve içinden çıktığı topluma bir duygu ve duyuş atmosferi yaşatırlar. Öyle eserler vardır ki toplum, onların tekniğinden anlamasa bile nağmelerinin ve sözlerinin ustaca yana yana

30 Ökten, *Yahya Kemal'in Rüzgârıyla*, 205-207.

gelerek oluşturdukları tesir ile hangi tabakasında olursa olsun, toplumun tüm bireyelerine ortak bir heyecan yaşatır. Bunun en iyi örnekleri, küçük bir ses alanı içerisindeki büyük ifade gücünün çarpıcı örneklerinden olan İtrî'ye ait eserlerin ilk sırasında gelen, Tekbîr ve Salât-ı ümmiye'dir. Bu eserlerin "Besteleri, musiki yönünden bakıldığında fevkalade kısa ve basittir, toplumun her ferdi tarafından kolaylıkla icra edilebilirler, ancak bu eserler İslam Medeniyetine ait duyarlık ve duygusallık yönünden değerlendirildiğinde ise son derece etkileyici ve birleştiricidirler. Gerek Tekbîrin gerek Salât u selamların ilk perdeleri cumhur tarafından okunmaya başlanınca bir anda ruhlar irkilir, bedenler toplanır ve ihtiram biçimine girer, ruhların ilahî haberi alması ve bu haber ile meşbu olması bir an meselesidir. Tekrar alınan Tekbîr ve devrî biçimde okunan Salât-ı ümmiye bir an için cemaati ağışuna alır, dünyevi gaile ve hailelerin arasından sıyrarak aşk ve muhabbet iklimine vasıl eyler. Bakışlar yumuşar, yüz çizgileri gevşer, hal ve tavırlar hilm ve vakar ile zenleşir ve göz pınarları bir huzur ve sükûn âlemine girmenin şükürü içinde nemlenir."³¹

Musikinin insanlara böylesine ortak bir duygu atmosferi yaşatmasının temelinde, ait oldukları toplumun "Beşerî imgelerini, tipik insan edinimlerini ve ilişkilerini özlerinde taşımaları"³² yatmaktadır. Anadolu'da hüseyini, Rumeli'de hüzzam makamının çok kullanılması ve bunun "Anadolu'nun hüseyinisi, Rumeli'nin hüzzamıdır." diye formüle edilmesi bu sebeptedir.

Musikideki "Gelişme her zaman toplumsaldır, çünkü geçmişte her biri bir insan topluluğu için taşıdıkları anlam bakımından sınımadan geçmiş sayısız edimin ve buluşun ürünüdür."³³ Bu açıdan bakıldığında, sözüyle ve nağmesiyle iyi bir eserin ne demek olduğu ve kötü eserle arasındaki ayrımın netleştiği görülür. İyi eser, "İçinde yaşayan, düşünen ve hisseden, çevresindeki dünyayı keşfedeyen çalışan bir beşeri varlığı ortaya koyar." Kötü eser ise "Şu anın gereksinimlerini, geçmişteki formülleri bulup çıkararak karşılamaya yeltenir. Yüzeysel bir yenilik görünümü kazandırmak için geçmişin müziğini sulandırır ve karıştırır. Bu ayırmadan yola çıkarak altbölümler bulabiliriz. İyi müziğin içinde, öbürlerinden daha karmaşık beşerî ve duygusal sorunları işleyen bazı yapıtlar vardır. Kötü müziğin içinde, ustalık bakımından başkalarından daha yetkin olan ve bu yüzden yeniden kazanacakları umudunu veren bazı besteciler bulunur. Ama temel olan ayırım, iyi ile kötü, canlı ile mekanik arasındadır. ... Yaratıcı olan müzikle, mekanik olarak pişirilip kotarılan müzik..."³⁴

31 Ökten, *Yahya Kemal'in Rüzgârıyla*, 241.

32 Sidney Finkelstein, *Müzik Neyi Anlatır*, terc. M. Halim Spatar, (İstanbul: Kaynak Yayınları, 2000), 10.

33 Finkelstein, *Müzik Neyi Anlatır*, 10.

34 Finkelstein, *Müzik Neyi Anlatır*, 37-38.

Tekbîr ve Salât-ı Ümmiye'nin bu açıklamalardan sonra bizdeki yeri daha da belirgin olmuştur. Bu iki eser, sadece prozodi hatası taşımadıkları için değil, ait olduğu toplumun değerleri, kendinde söz ve nağme halinde yerli yerine oturan eserler oldukları için değerli ve kalıcıdır.

Hülasa iyi bir eseri ortaya koymak çok kolay bir iş değildir. Bunun için öncelikle şiirin (güftenin) ait olduğu toplumun tabiatına uygun olması, bestekârın tüm teknik bilgilere vakıf ve ayrıca toplumunun kültür ve medeniyet değerlerine karşı hassas duygu ve düşüncelere sahip olması gerekmektedir.

• **“Dîdem Yüzüne Nâzır Nâzır Yüzüne Dîdem” Eserinin Tahlili**

Dîdem yüzüne nâzır eseri, bestesi ve güftesi Yahya Nazim'e ait şehnaz makamında, sengin semai usulünde bir eserdir. Eser, “Dîdem yüzüne nâzır nâzır yüzüne dîdem” mısraıyla başlayan, akis sanatının müstesna örneklerinden olan bir gazeldir. Bestede, gazelin birinci beytiyle üçüncü beyti kullanılmıştır.

Dîdem yüzüne nâzır nâzır yüzüne dîdem³⁵

Kıblem olalı kâşın kâşın olalı kiblem

Cennet gibidir rûyin rûyin gibidir cennet

Âdem doyamaz sana sana doyamaz âdem

Gamzen ciğerim deldi deldi ciğerim gamzen

Bilmem nicolur hâlim hâlim nicolur bilmem

Vuslat bileli hicrin hicrin bileli vuslat

Mâtem görünür şâdî şâdî görünür mâtem

35 Yazma ve basma divanlarda “Dîdem ruhunu gözler gözler ruhunu dîdem” şeklinde geçmektedir. Bk. Rüşen Ferit Kam, *Bestegâr-Şâir Nazim*, (İstanbul: Hilâl Matbaası, 1933), 21:

Zahmım göricek cânâ cânâ göricek zahmım

Merhem koyasın bir gün bir gün merhem koyasın

Sende nazarı dâim dâim nazarı sende

Âlem yüzüne meftûn meftûn yüzüne âlem

Olsun ko Nazîm ey gül ey gül ko Nazîm olsun

Herdem gülüne bülbül bülbül gülüne herdem”

Gazelin vezni: Mef’ûlü Mefâîlün Mef’ûlü Mefâîlün

Bestenin makamı: Şehnaz makamı

Şehnaz Makamı

Durak perdesi: Dügâh perdesidir.

Güçlü perdeleri: Birinci derece güçlü Muhayyer, ikinci derece güçlü Hüseyini perdesidir.

Genişlemesi: Makam dizisi itibarı ile geniş bir bölgeye sahiptir bu yüzden her hangi bir genişleme kullanmaz.

Seyir karakteri: İnici

Yeden perdesi: Makam hem Rast (Sol) perdesini, hem de Nim Zirgüle (Sol için bakiye yani 4 koma değerinde diyez) perdesini kullanabilir.

Dizisi:³⁶

Hüseyinde İnci Hümayun Dizisi

Muhayverde Buselik 5'lisi Hüseyinde Hicaz 4'lüsü

Yerinde İnci Hümayun Dizisi

Nevada Buselik 5'lisi Yerinde Hicaz 4'lüsü

Yerinde İnci Hicaz Dizisi

Nevada Rast 5'lisi Yerinde Hicaz 4'lüsü

Yerinde İnci Uzzal Dizisi

Hüseyinde Uzzal 4'lüsü Yerinde Hicaz 5'lisi

Yerinde İnci Zirgüleli Hicaz Dizisi

Hüseyinde Hicaz 4'lüsü Yerinde Hicaz 5'lisi

ŞEHNAZ MAKAMI DİZİLERİ

Şehnaz, Farsça “Hükümdar nazı, nazların şahanesi” manasına gelmektedir.³⁷ Yılmaz Öztuna’ya göre şehnaz makamı, en eski makamlar arasında gösterilmektedir. Kendi tespitine göre bu makamda iki yüz yetmiş altı eser vardır.³⁸ “Şehnaz makamı, düğâh perdesinde karar eden mürekkep makamlardan biridir. Seyri inicidir. Dizisi hüseyni perdesindeki hümayun dizisine yerinde hicaz ailesini meydana getiren dizilerin yani inici

36 İsmail Hakkı Özkan, *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri*, İstanbul, Ötügen Yayınları-2000, s. 333.

37 Yaşar Çağbayır, *Ötügen Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, İstanbul 2017, s. 1519.

38 Yılmaz Öztuna, *Türk Musikisi: Akademik Klasik Türk Sanat Musikisinin Ansiklopedik Sözlüğü*, (İstanbul: Orient Yayınları, 2006), 2: 337.

hümayun, hicaz, izzal, zirguleli hicazın katılmasıyla meydana gelmiştir. Bu makamın birinci derecede güçlüsü, muhayyer perdesidir. Buselik çeşniysiyle yarım karar yapılırken nim şehnaz perdesi yeden olarak kullanılır. İkinci derece güçlüsü ise hüseyini perdesidir. Bu perde hüseyini üzerindeki hümayun dizisinin karar perdesidir. Üzerinde hicaz çeşniysiyle asma karar yapılıdır. Donanımı yerindeki hicaz dizilerinin donanımı esas olarak alınır. "Si" için bakiye bemol, "do" için bakiye diyez donanıma yazılır. Giriş seyrinde hüseyini perdesindeki hümayun dizisi kullanılacaktır. Bunun için ve diğer gerekli, değişiklikler eser içinde gösterilir."³⁹ Büyük bir zerafet, hayal gücü, hasret ifadesi ve nezaket manası taşır. Masal edasına çok müsait, çok güzel ve karakteristik bir makamdır.

Eserin formu, Öztuna'da Nakış Ağır Sengin Semai⁴⁰, Ruşen Ferit Kam'da Ağır Semai⁴¹ olarak gösterilir. Fakat bu tip eserlerde kullanılan veznin mefûlü mefâîlü mefâîlü feûlün olması, usulün 6/2'lik olması eserde terennüm ve ara nağmenin kullanılma şartı bulunmaktadır. Hâlbuki eserimizde vezin Mef'ûlü Mefâîlün Mef'ûlü Mefâîlün, usul 6/4'tür ve terennümle ara nağme yoktur. Biz bu sebeple şarkı formunda inceledik.

Şarkı, küçük bir söz eseri formudur. Ekseriya küçük usullerle ölçülürler. Dört mısralı bir şarkıda ilk mısra zemin, ikinci ve dördüncü mısralar nakarat, üçüncüsü meyan adını alır. Nakarat mısraları, güfteleri ayrı olsa da aynı beste ile okundukları için bu adı alırlar. Şarkılarda ara nağmesi denilen bir saz parçası vardır. Fakat mısram ansızın işitilmesindeki tesiri kaybetmemek için bazı eserlerde bu saz parçacığı yoktur.

Eserin usulü, Sengin semaidir. Usul, birleşik (mürekkep) usullerden biri ve aynı zamanda küçük bir usuldür. Altı zamanlıdır. İki semai usulünün birbirine eklenmesinden meydana gelmiştir (3/4 + 3/4 = Düm tek tek, düm teek). Portede 6/4 olarak gösterilmiştir. Görüldüğü gibi bestekâr-şairimiz, bestelediği eserde akis sanatını usulde de kullanmıştır.

Bestenin notası aşağıda olup aşağıdaki nota üzerinden eserin tahlili yapılmıştır.

39 İsmail Hakkı Özkan, *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri*, (İstanbul: Ötügen Neşriyat, 2010), 358-360.

40 Öztuna, *Türk Musikisi*, 99.

41 Kam, *Bestegâr-Şâir Nazım*, 34.

Didem Yüzüne Nazır

Şehnaz Şarkı

Usulü : Sengin Semai

Yahya Nazım



Di dem yü zü ne na zir



Na zir yü zü ne di dem



Kıb lem o la lı ka şın



Ka şın o la lı kıb lem



Gam zen ci ğe rim del di



Del di ci ğe rim gam zen



Del di ci ğe rim gam zen



Bil mem ni co lur ha lim



Ha lim ni co lur bil mem

*Didem yüzüne nazır, nazır yüzüne didem
Kıblem olalı kaşın, kaşın olalı kıblem
Gamzen ciğerim deldi, deldi ciğerim gamzen
Bilmem nic'olur halim, halim nic'olur bilmem*

Bestesi ve güftesi Yahya Nazım'e ait olan bu eser, gerek sözleri gerekse musikisi açısından baştan sona akis sanatıyla tezyin edilmiş bir eserdir. Eserin taşıdığı mana ve duygu, sözleriyle olduğu kadar melodisi ile de işlenmiştir. Söz ve nağmeler prozodi açısından da son derece uyumludur.

Akis sanatını şiirin vezninde de görmekteyiz. Birinci mısradaki "yüzüne" kelimesinde "-ne" hecelerinde ikinci mısradaki "olalı" kelimesinin "-lı" hecelerinde üçüncü mısradaki "deldi" kelimesinin "-di" hecelerinde imale yaparak akis sanatını uygulamaktadır.

Akis sanatı, melodik yapıda da görülmektedir. Eser, dokuz porte ve on sekiz ölçüden oluşmuştur. Birinci portede her iki ölçü, ikinci portenin birinci ölçüsü, beşinci portede her iki ölçü, yedinci portede her iki ölçü hemen hemen aynı değerinde notalardan oluşmuştur. Üç + dört ile sekiz + dokuzuncu porteler birbirinin aynen tekrarıdır. (Bu porteler ikinci ve dördüncü mısralara tekabül ettiği için nakarattır.) İlk dörtlükler hariç bir ve yedinci porteler aynı, beş ve yedinci portelerde her iki ölçüde de hemen hemen aynı değerinde notalar kullanılmıştır.

Yahya Nazım'ın şiirini bestelemek için seçtiği makam da akis sanatı için son derece elverişli bir makamdır. Birinci portede eserin girişindeki ilk iki dörtlükte (dügâh-muhayyer) simetri kullanarak besteye çarpıcı bir giriş yapmıştır. Daha eserin başındayken ortaya koyduğu melodik cümleyle okuyucuya/dinleyiciye bestenin ana noktalarını ve temasını hissettirmiştir. Şehnaz makamındaki eserler genelde muhayyer (tiz la) perdesi civarından seyre başlar. Hâlbuki bestekârımız, karar sesi olan dügâh (la) ile seyre başlayıp sonra oktavi muhayyer (tiz la) perdesine çıkmıştır. Bu, şehnaz makamının klasik giriş tercihlerinin dışında orijinal bir giriştir.

Eser, birinci porte itibarı ile ilk iki ölçüde muhayyer (la) perdesi üzerinde buselik çeşni ile birbirine benzerlik gösteren (simetrik denebilir) iki melodi kullanarak seyre başlamıştır. Takiben ikinci portedeki iki ölçü içerisinde de ısrarlı bir şekilde ve neredeyse hüseyini (mi) perdesi üzerindeki hicaz hümayun makam dizisinin tamamını kullanarak şehnaz makamı olma yolundaki ilk adımını tamamlamıştır.

Üçüncü portenin ilk ölçüsünde melodik yapı neva (re) perdesinden başlayıp hemen muhayyer perdesini tutmuş olsa dahi burada bir çeşni arayışında bulunup neva perdesi üzerinde çıkıcı bir buselik çeşni oluştuğunu söylemek kâğıt üzerinde formül olarak doğru olsa da melodik olarak böyle bir çeşni oluşmadığı söylenebilir. Bu tespit yerine, üçüncü portedeki iki ölçüyü bir bütün olarak kabul edip hüseyini perdesi üzerindeki uşşak çeşnili yarım karara odaklanmak şehnaz makamı (hicaz uzzal makamı, şehnaz makamı dizisi tarifinde açıkça yer almaktadır.) analizi için hem kâğıt üzerindeki formül hem de melodik yapının bize duyurmuş olduğu gerçeklik açısından çok daha doğru olacaktır.

Dördüncü portede yerinde inici zirgüleli hicaz yaparak karara varmıştır. Üçüncü ve dördüncü satırlarda birinci ve ikinci satırda simetrik bir melodi vardır. Bununla beraber başladığı melodik cümleyi makamın seyri itibariyle varması gereken karar noktası olan düğâha ulaştırmıştır. Buraya kadar olan kısım kendi içinde iki bölüm gibi görülebilmekle simetriktir. Eserin bundan sonraki kısmı da (son iki porte hariç) bu bahsi geçen bölümlerle simetriktir.

Dördüncü porte için de yine iki ölçüyü bir bütün olarak değerlendirmek şehnaz makamının tam karar ile ilgili karakteristiğini anlamak için önem teşkil etmektedir. Birinci ve ikinci portede yapılmış olan hüseyini perdesi üzerindeki hicaz hümayun makamı yapısı üçüncü porte kullanımı ile yerini önce hicaz uzal makamı karakterine bırakmış ve esasen dördüncü portede bu yapı hicaz hümayun makamı yapısına bürünerek yedenli bir şekilde (nim zirgüle perdesi yeden olarak kullanılmış ki bu yeden hem hicaz zirgüle, hem de hicaz hümayun makamında kullanılabilir.) nihaî kararını yapmıştır.

Eserin beşinci, altıncı ve yedinci porteleri meyan bölümünü oluşturmaktadır. Bu bölümde makamın ikinci derece güçlüsü olan hüseyini perdesi yerini neva (Re) perdesine bırakmış ve ısrarla beşinci portenin ilk iki ölçüsünde neveda buselik çeşnisi ile üst üste yarım kararlar yapılarak şehnaz makamı hissiyatından ustaca çıkılmıştır.

Altıncı portedeki iki ölçüyü bir bütün olarak incelediğimizde hiç şüphesiz hicaz hümayun makamı dizisinin tamamı tereddütsüz bir şekilde kullanılmış ve karar edilmiştir. Meyan bölümünün ilk iki portesi (beşinci ve altıncı porte) geçki yapılmak istenen makam için kullanılmış ve her ne kadar şehnaz makamının dizisel yapısı içerisinde hicaz hümayun makamı bulunsa da şehnaz makamı hissiyatından çıkılıp bestekârın musiki mahareti ile hicaz hümayun makamı geçkisi tam olarak hissettirilmiştir.

Yedinci porte meyan bölümünün nakarata tekrar ustaca yönlendirilmesi için kullanılmış ve muhayyer perdesi üzerinde buselik çeşnili yarım kararlar ile duyum tekrar yumuşak bir biçimde şehnaz makamına uyumlandırılmıştır. Meyanda yedinci porte itibariyle kendi içinde akis kullanarak devam ederken şehnaz makamının bir başka klasik aralığı olan neva ve muhayyer perdelerini kullanarak eseri yine birinci porteye simetrik hale getirmiştir. Üç ve dörtteki melodiler, sekiz ve dokuzuncu porteler, aynen tekrarlanmıştır.

Bu portede bestekârın mahareti karşımıza şu şekilde çıkıyor: Eserin hemen zemin bölümünde kullanmış olduğu melodik yapıyı sadece tek bir nota farkı ile yedinci portede aynen simetrik olarak tekrar etmesi, eserin başından sonuna bir bütün olarak algılanmasında büyük rol oynamaktadır.

Sekiz ve dokuzuncu porteler, üç ve dördüncü portelerin melodik yapı olarak aynıdır ki zaten bu bölümler eserin nakarat diye isimlendirebileceğimiz bölümüdür ve nihâf karar dikkat edilirse hicaz hümayun makamı dizisi kullanılarak yapılmış fakat bize geçirmiş olduğu hissiyat şehnaz makamı olarak kulaklarımızda kalmıştır. Bunun sebebi meyan bölümünden nakarat bölümüne dönüşte yedinci portede kullanılan muhayyer üzerindeki buselik çeşnisinin ısrarlı kullanımındır.

Eser, söz ve ses uyumu (prozodi) açısından bazı hususiyetlere sahiptir. Mısraların porte üzerindeki dağılımları şöyledir:

İlk iki porte: Dîdem yüzüne nâzır nâzır yüzüne dîdem (Zemin)

Üç ve dördüncü porteler: Kiblem olalı kâşın kâşın olalı kiblem (Nakarat)

Beş, altı ve yedinci porteler: Gamzen ciğerim deldi deldi ciğerim gamzen (Meyan)

Sekiz ve dokuzuncu porteler: Bilmem nicolur halim halim nicolur bilmem (Nakarat)

Beste ve güfte mana açısından bir akis halindedir. Bir nevi melodik cümlelerle güftedeki manalar şerh edilmiştir.

“Dîdem yüzüne nâzır nâzır yüzüne dîdem”

Birinci portede “dîdem” kelimesi ile düğâh (la)-muhayyer (tiz la) aralığını kullanarak gözün ani bir bakışını, ani bir yakalayışını “yüzüne” kelimesini kullanışta ise muhayyer perdesi etrafında yârin yüceliğini ifade etmektedir. Aşağıdan yukarıya ani bir çıkış, sevgilinin yüzünü görmüş olmanın heyecanıyla saadetini, muhayyer perdesi etrafında nim şehnaz ve tiz çargâh sesleri arasında ifade etmektedir. Sevgili yücelerdedir. Kullanılan notalar da bu sebeple tiz perdelerdir. Bu satırda yârdan bahsederken muhayyer üstünde buselikle tiz perdelerle yaptığını kendinden bahsettiği beşinci satırda neva üstünde buselikle yapmıştır. Yârin yüceliğine karşın kendisi daha alçakta-pestte-tevazu ile yerini almaktadır. Buselik ve uşşak makamlarının melodileri ciddi, vakur, asil ve hürmet uyandıran seslerdir. Bestekâr, yârinin ulaşılmaz bir mevkide olduğunu bilmekte sevgiliye cismen değil ancak nazarla, bakışla ulaşılabileceğini ve bunun da bir lütuf olduğunu ifade etmektedir.

Bu lütuf ve sarhoşlukla başlangıç noktasına (düğâh ‘la’) değil, daha yücelerde (hüseyni ‘fa’) karar etmektedir.

İkinci portede, hafif nağmelerle niyaz ve yalvarma halini ifade etmektedir. Bu ifadeyi, en duygulu biçimde göstermek için hicaz makamını kullanmaktadır. Sanki “nâzır” olan “dîde” muhakkak surette görmek istemektedir. Ayrıca dîde, sadece sevgilinin yüzüne nazırdır ve ondan başka bir yöne ve yüze bakışı yoktur. Küçük değerde (on altılık) notaları ilk iki satırda çokça kullanması bu saadet, şaşkınlık ve huşu halinin bir belirtisidir.

“Kıblem olalı kâşın kâşın olalı kıblem”

Notalarla tasvir devam etmektedir. Daha önce tiz seslerle başlayan bir kıyam hali (ayakta olma), sonra orta tiz seslerle eğilmiş, secde etmeye hazır bir konum ve en sonunda daha hafif nağmelerle yere kapanmış bir secde hali görünmektedir. Secde, kulun Allah’a en yakın olduğu andır. Ötesi yoktur. Bu mısraın sonunda bestekâr, bu duygularını karar notası olan düğâhı (la) kullanarak ifade eder. Divan edebiyatında kaş mihrap (nefsle harp edilen yer), kible; göz, imamdır.

Üçüncü ve dördüncü portelerde birinci ve ikinci portelerdeki şaşkınlık ve sürprizle karşılaşma hali geçmiştir. Sevgilisinin kaşı, onun kıblesidir. Nasıl namazda bir başka yöne dönülmezse âşık da ma’şûkundan başka yön bilmez. Âşık karardır. Sakin, vakûr, asil duygular uyandıran buselik ve uşak nağmeleriyle, daha büyük değerdeki seslerle bunu ifade eder, bu arada hicaz nağmeleriyle niyaz ve ricayı da unutmaz ve karara (düğâh) varır.

“Gamzen ciğerim deldi deldi ciğerim gamzen”

Beş, altı ve yedinci portelerde geçen gamze (ani bir bakış), divan edebiyatında oka benzetilir. Ok da bir vücuda saplandığında o yaradan kan akar. Kan, fiziki âleme ait bir unsurdur. Kanın vücuttan tamamen çıkmasıyla insanın dünyevi âleme ait bir bağlantısı kalmaz, ölüdür. Bu ölüm, fiziki âlemde bildiğimiz ölüm değil, “gassal elinde meyyit” olma halidir. Ma’şûk âşıkına teveccüh etmiştir. Birinci portede “nâzır” ile beşinci satırdaki “deldi” kelimelerinin nota değerleri simetrikdir. Sanki sevgili, aynı anda bakmış ve oku atarak delmiştir. “Nâzır” kelimesini ifade eden melodiler üst perdelerdir, muhteşemdir. O ihtişamla daha alt perdedeki ciğeri delmiştir.

Bestekâr-şairimiz, “Gamzen ciğerim deldi” sözlerini hicazın melodileri ile ifade etmiştir. Bu sayede ciğerin delinmesi ile oluşan acıyı ve hüznü daha iyi hissettirmiştir. Altıncı satırda “deldi ciğeri” derken feryadını bildirmek için muhayyere çıkmış ve daha aşağıda bulunan hicaz makamının perdelerini kullanmış, bu sayede yine hicaz makamının yakıcı nağmelerinden istifade etmiş ve kendi halindeki yakıcı duyguları hissettirmekteki tesirini artırmıştır.

Akis sanatı yaptığı zaman melodiler yer değiştirmektedir. Bu değişiklikte yâri işaretle ederken melodiler üst perdelere çıkmış, “ciğerim deldi” gibi bir ifadeyle kendi haline işaretle ederken daha alt perdeleri kullanmıştır. Akis sanatıyla melodileri ters çevirdiğinde yâr ile kendisi yer değiştirmekte; bir nevi kendisi yârin yerini, yâr ise kendisinin yerini almaktadır.

“Bilmem nic’ olur hâlim hâlim nic’ olur bilmem”

Sekizinci ve dokuzuncu portelerde âşık kendisini toparlar, üçüncü ve dördüncü portelerdeki nevada buselik, hüseyinde uşşak, yerinde zirgüleli hicaz melodilerini aynı tekrarlayarak divan edebiyatındaki tecahül-i arif sanatını melodilerle konuşur. Sevgilinin kaşı aşığın kiblesi olmuştur ama yine de “bilmem nic’ olur halim” demektedir. Burada artık bir yalvarma, niyaz yoktur. Gayet vakur, kendinden emin duygular içerisindedir. Bunun için nevada buselik, hüseyinde uşşakı kullanırken tekrar sevgiliye yalvarmanın bir şeref olduğunu düşünerek zirgüleli hicazla eseri bitirir.

Görüleceği üzere eser boyunca gerek güfte gerekse beste, birbiriyle son derece uyumlu, söz-ses uyumu (prozodi) açısından tam bir bütün halinde porte üzerinde yerlerini almıştır. Şair Yahya Nazîm’in harflerle ifade ettiği duygu ve düşünceleri bestekâr Yahya Nazîm, nağmelerle ifade etmiştir. Hem girişte hem de musiki eserini oluşturan unsurlar hususunda yazdığımız ne kadar mühim nokta varsa bu eser onların hepsini bünyesinde toplamıştır. Bu eserle, çalışma boyunca vurguladığımız noktalar bir beden halinde karşımıza çıkmış bulunmaktadır. Bu sayede mücessem olarak şiirin ve musikinin yek-vücut olduğunu görmüş bulunmaktayız.

Sonuç

Makalede şiir ve musikinin özelliklerine ve ilişkilerine değinilmiş, iyi bir sözlü musiki eserinin oluşturan makam, beste, güfte, usul ve vezin gibi unsurlar hakkında kısa malumatlar verilmiştir. Her bir unsur, en iyi şekilde yerini almadığı müddetçe iyi bir eserin ortaya çıkmasının mümkün olmadığı vurgulanmış; ayrıca söz (metin) ve saz (nağme/musiki) arasındaki ilişki ve etkileşimlerin olumlu ve uyumun oluşlarına dikkat çekilmiştir. Yine bunlara dair örnekler sunulmuştur.

Doğu’dan ve Batı’dan, Müslüman veya gayrimüslim bütün yazarların ortak olduğu bir nokta, hem şiirin hem de musikinin ilahî bir vergi olduğu ve yine bu sanatların icrasının insanda manevi açılımlar doğuracağı yönündedir.

Yahya Nazım'ın eseri, sadece teknik yönleriyle değil aynı zamanda ne uyandırdığı hisler açısından da incelenmiştir. Onun ortaya koyduğu eser, güftesi ve bestesi; ayrıca bizim dinî ve tasavvufî esaslarımızı yansıtmayı yönüyle tahlil edilmiştir.

Yukarıda zikrettiğimiz tespit ve yorumların yanında makalede şiirinde ve musikin bireysel ve toplumsal tesirlerine de temas edilmiştir.

Kısaca söylemek gerekirse güzel sanatların edebiyat ve musiki dallarından klasik eserler, şaheserler; başta ilhamla, sonra büyük bir bilgi birikimiyle ancak ortaya çıkarılabirler. Bunun için makale boyunca üzerinde durulan ilmî birikim ve onun olgunlaşma sürecine ihtiyaç bulunmaktadır. Özellikle musiki, dünden yarına insanlığın evrensel dilidir. Dilin ve musikin teknik bilgilerini bilip kullanmak kâfi değildir. Dil ve musikin arka plandaki mana ve duygularını her çağda insanlara sunmak ve onların hayranlığını kazanmak ancak büyük sanatkârlara mahsustur. Yahya Nazım de bu türden bir sanatkâr olarak tarihin altın sayfalarında yerini almıştır.

Kaynakça

- Andrews, Walter G. *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*. Trc. Tansel Güney. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.
- Ayverdi, İlhan. *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2006.
- Beyatlı, Yahya Kemal. *Edebiyata Dair*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1997.
- Çağbayır, Yaşar. *Ötüken Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2017.
- Doğan, Muhammet Nur. *Fuzûlî'nin Poetikası*. İstanbul: Kitabevi, 1997.
- Finkelstein, Sidney. *Bir Halkın Müziği Caz, Trc. M. Halim Spatar*. İstanbul: Bilim ve Gelecek Kitaplığı, 1999.
- Finkelstein, Sidney. *Müzik Neyi Anlatır*. Trc. M. Halim Spatar. İstanbul: Kaynak Yayınları, 2000.
- Güldaş, Saadet. *Türk Musikisinde Prozodi*. İstanbul: Kurtiş Matbaacılık, 1990.
- İbn Sînâ. *Musiki*, trc. Ahmet Hakkı Turabi. İstanbul: Litera Yayıncılık, 2013.
- Kam, Rüşen Ferit. *Bestegâr-Şâir Nazım*. İstanbul: Hilâl Matbaası, 1933.
- Kılıç, Mahmut Erol. *Süfî ve Şiir Osmanlı Tasavvuf Şiirinin Poetikası*. İstanbul: İnsan Yayınları, 2006.
- Köprülü, Fuad. *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: TTK, 1999.
- Ökten, Sadettin. *Yahya Kemal'in Rüzgârıyla Duyuşlar ve Düşünceler*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2008.
- Öncel, Mehmet. *Hasan B. Ahmed B. Ali El-Kâtib'in Kemâlî Edebi'l-Ğinâ Adlı Eseri*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2017.
- Mehmet Öncel-Fazlı Arslan. "11.-14. Yüzyıllarda Musiki" *Türk Din Musikisi El Kitabı*. Ed. Ahmet Hakkı Turabi, 43-46. Ankara: Grafiker Yayınları, 2017.
- Özcan, Nuri-Çetinkaya Yalçın. "Musiki". Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları İslam Ansiklopedisi. 31: 257-261. İstanbul: TD Yayınları, 2006
- Özkan, İsmail Hakkı. *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2006.
- Öztuna, Yılmaz. *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2000.
- Popescu-Judet, Eugenia. *Türk Musikisi Kültürünün Anlamları*. Trc. Bülent Aksoy. İstanbul: Pan Yayınları, 1996.
- Rauf Yektâ, *Türk Musikisi*. İstanbul: Pan Yayınları, 1986.
- Ridley, Aaron. *Müzik Felsefesi Tema ve Varyasyonlar*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2004.
- Tanrıkörur Çinuçen. *Müzik Kültür Dil*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2009.
- Tanrıkörur, Çinuçen. *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005.