

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**18. YÜZYIL KLÂSİK TÜRK ŞİİRİNDE MÛSİKÎ
(NEDİM, ŞEYH GÂLİB, III. SELİM)**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

E. Şule ERTÜRK

**Enstitü Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı
Enstitü Bilim Dalı : Eski Türk Edebiyatı**

Tez Danışmanı: Doç.Dr. Bayram Ali KAYA

HAZİRAN 2009

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**18. YÜZYIL KLÂSİK TÜRK ŞİİRİNDE MÛSİKÎ
(NEDİM, ŞEYH GÂLİB, III. SELİM)**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

E. Şule ERTÜRK

**Enstitü Anabilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı
Enstitü Bilim Dalı: : Eski Türk Edebiyatı**

Bu tez 18 / 06 /2009 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.

**Doç Dr. Bayram Ali KAYA
Jüri Başkanı**

**Doç. Dr. İsmail GÜLEÇ
Jüri Üyesi**

**Yrd. Doç. Dr. Hüseyin YORULMAZ
Jüri Üyesi**

BEYAN

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması halinde bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

E. Şule ERTÜRK

Haziran 2009

ÖNSÖZ

18. yüzyıl Osmanlı Devleti için duraklama döneminin başlangıcı sayılırken kültür, sanat ve edebiyatta oldukça verimli bir dönem olmuştur. Bu dönemde de önceki dönemlerde olduğu gibi mûsikî sosyal hayatın içerisinde önemli bir yere sahip olmuş sarayda da mûsikî ve mûsikîşinaslar himaye edilmeye devam edilmiştir. Dîvân şâirleri de yazdıkları şiirlerinde sıklıkla mûsikî terminolojisinden faydalanmışlardır.

Çalışmamıza konu olarak seçmiş olduğumuz Nedim, Şeyh Gâlib ve III. Selim meslekleri ve sosyal yaşamları birbirinden farklı olan ve bunu şiirlerinde yansıtan dönemin önde gelen şâirlerindedir. Biz çalışmamızda seçmiş olduğumuz bu üç divân şâirinin gözünden divân şiirinin mûsikî anlayışını değerlendirmeye çalıştık Üç bölümden oluşan çalışmamızın birinci bölümünde bu dönemdeki şiire ve mûsikîye dair genel bir bilgi verdikten sonra, ikinci bölümünde bu şâirlerin biyografilerine yer verdik. Üçüncü bölümde ise mûsikî unsurlarına dair ayrı başlıklar açmak suretiyle şiirlerinde geçen bu unsurları nasıl ele aldıklarını inceledik. Dizin bölümünde tespit ettiğimiz mûsikî unsurlarının tümünün künyelerini yazdıktan sonra oluşturduğumuz ekler bölümünde çalışmamızda adı geçen bu unsurların şâirler tarafından dîvânlarında kaç kez kullandığını tablolar halinde gösterdik. Akabinde, Otağ Müzik Merkezi (TÜMATA), Mehmet& Faruk Ünal Çalışma Atölyesi ve Askeri Müzede çektiğimiz mûsikî çalgılarının fotoğraflarını da ekler bölümüne ilave ettik.

Çalışmam esnasında bana yol gösteren değerli danışman hocam Doç. Dr. Bayram Ali Kaya'ya, sorularımı yanıtsız bırakmayıp bilgilerini cömertce paylaşma inceliği gösteren Yard. Doç. Dr. Fatma Âdile Başer'e, aydınlatıcı fikirleriyle bana yol gösteren Doç. Dr. Hatice Selen Ergöz'e, kaynak konusundaki eksiklerimi tamamlamama yardımcı olan Ferdi Koç'a ve sevgili arkadaşım Dilârâ Uslu'ya teşekkürü borç bilirim.

E. Şule ERTÜRK

Haziran 2009

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR.....	vi
GRAFİK LİSTESİ	vii
RESİM LİSTESİ	viii
ÖZET	ix
SUMMARY.....	x
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: 18.YÜZYILDA KLÂSİK TÜRK ŞİİRİ VE MÛSİKÎ.....	5
1.1.18.Yüzyılda Klâsik Türk Şiiri	11
1.2.18.Yüzyılda Türk Mûsikî	15
1.2.1.Dînî Mûsikî	15
1.2.2.Lâ-Dînî Mûsikî	23
1.2.2.1.Askerî Mûsikî	23
1.2.2.2.Halk Mûsikîsi	26
1.2.2.3.Klâsik Mûsikî	28
BÖLÜM 2: NEDİM, ŞEYH GÂLİB VE III. SELİM'İN BİYOGRAFİLERİ	34
2.1.Nedim	
2.1.1.Hayatı	34
2.1.2.Edebî Kişiliği.....	35
2.1.3.Eserleri	37
2.1.4.Bestelenen Şiirlerinden Örnekler	39
2.2.Şeyh Gâlib	
2.2.1.Hayatı	41

2.2.2.Edebî Kişiliği.....	45
2.2.3.Eserleri	49
2.2.4.Bestelenen Şiirlerinden Örnekler	52
2.3. III. Selim	
2.3.1.Hayatı	53
2.3.2.Edebî Kişiliği.....	57
2.3.3.Eseri.....	58
2.3.4.Mûsikîşinaslığı	58
2.3.5.Bestelenen Şiirlerinden Örnekler	62

BÖLÜM 3: NEDİM, ŞEYH GÂLİB VE III. SELİM'İN DÎVÂNLARINDA

YER ALAN MÛSİKÎYLE İLGİLİ UNSURLAR-KULLANIMLAR 64

3.1.Makamlar	64
3.1.1.Makamlarla İlgili Genel Bilgiler	64
3.1.2.Makamlarla İlgili Benzetme, Tasavvur, Tahayyül vb. Kullanımlar	65
3.1.2.1.Acem	65
3.1.2.2.Arazbar	66
3.1.2.3.Aşîran- Bûselik.....	66
3.1.2.4.Büzürk	67
3.1.2.5.Kûçek	67
3.1.2.6.Dil-keş	68
3.1.2.7.Dil-Kuşâ	68
3.1.2.8.Hicâz	68
3.1.2.9.Hüseynî	69
3.1.2.10.Muhayyer- Sünbüle.....	69

3.1.2.11.Nevrûz-ı Acem	70
3.1.2.12.Nihâvend	71
3.1.2.13.Nühüft.....	72
3.1.2.14.Rahatü'l-ervah.....	72
3.1.2.15.Râst.....	72
3.1.2.16.Sabâ	73
3.1.2.17.Sûz-nâk.....	73
3.1.2.18.Şehnâz	74
3.1.2.19.İrâk	74
3.1.2.20.Isfahân	75
3.1.2.21.Yegâh	75
3.2.Usûller	76
3.2.1.Usûl ile İlgili Genel Bilgiler.....	76
3.2.2.Usûl ile İlgili Benzetme, Tasavvur, Tahayyül vb. Kullanımlar.....	77
3.2.2.1.Çenber	77
3.2.2.2.Devr-i revân.....	77
3.2.2.3.Feth ü darb.....	77
3.2.2.4.Zencir	78
3.3. Formlar	79
3.3.1.Formlar İlgili Genel Bilgiler	79
3.3.2.Formlarla İlgili Benzetme, Tasavvur, Tahayyül vb. Kullanımlar.....	79
3.3.2.1.Gül-bâng.....	79
3.3.2.2.Kâr.....	80

3.3.2.3.Nakış	81
3.3.2.4.Nebet	81
3.3.2.5.Peşrev	82
3.3.2.6.Savt.....	83
3.3.2.7.Şarkı	83
3.3.2.8.Taksim.....	84
3.3.2.9.Terâne.....	85
3.3.2.10.Terennüm	85
3.4.Çalgılar	86
3.4.1.Vurmalı Çalgılar.....	86
3.4.1.1.Def.....	87
3.4.1.2.Davul	91
3.4.1.3.Kudüm.....	94
3.4.1.4.Kös	97
3.4.1.5.Nakkare	100
3.4.1.6.Çâr-pâre.....	101
3.4.1.7.Çevgân.....	102
3.4.2.Nefesli Çalgılar	103
3.4.2.1.Ney	103
3.4.2.2.Nefir	119
3.4.2.3.Çığirtma.....	120
3.4.3.Telli Çalgılar	120
3.4.3.1.Berbat	120
3.4.3.2.Çeng	121

3.4.3.3.Rebâp.....	124
3.4.3.4.Tanbur	129
3.4.3.5.Kanun	136
3.4.3.6.Keman	138
3.4.3.7.Şeştâr	143
3.4.3.8.Ud.....	144
3.4.3.9.Santûr	146
3.4.3.10.Saz	147
3.5.Diğer Unsurlar.....	151
3.5.1.Âhenk	151
3.5.2.Mutrip.....	152
3.5.3.Mızrap	152
3.5.4.Nağme	153
3.5.5.Nevâ	153
3.5.6.Perde.....	154
SONUÇ.....	155
DİZİN	158
KAYNAKLAR.....	161
EKLER.....	173
ÖZGEÇMİŞ.....	188

KISALTMALAR

B. : Beyit

c. : Cilt

DİA :Diyânet İslâm Ansiklopedisi

G. : Gazel

K. : Kaside

N.D. : Nedim Dîvânı

s. : Sayı

S.D. : Selim Dîvânı (İlhâmî)

Ş.G. : Şeyh Gâlib Dîvânı

TDK. : Türk Dil Kurumu

GRAFİK LİSTESİ

Grafik 1 : Nedim Divanı'nda Makamlar.....	173
Grafik 2 : Nedim Divanı'nda Usûller.....	174
Grafik 3 : Nedim Divanı'nda Mûsikî Çalgıları.....	174
Grafik 4 : Nedim Divanı'nda Diğer Unsurlar.....	175
Grafik 5 : Şeyh Gâlib Divanı'nda Makamlar.....	175
Grafik 6 : Şeyh Gâlib Divanı'nda Formlar.....	176
Grafik 7 : Şeyh Gâlib Divanı'nda Mûsikî Çalgıları.....	176
Grafik 8 : Şeyh Gâlib Divanı'nda Diğer Unsurlar.....	177
Grafik 9 : III. Selim Divanı'nda Makamlar.....	177
Grafik 10 : III. Selim Divanı'nda Mûsikî Çalgıları.....	178
Grafik 11 : III. Selim Divanı'nda Diğer Unsurlar.....	178

RESİM LİSTESİ

Resim 1 : Def	179
Resim 2 : Davul	179
Resim 3 : Kudüm	180
Resim 4 : Köş	180
Resim 5 : Nakkâre	181
Resim 6 : Çâr-pâre	181
Resim 7 : Çevgân	182
Resim 8 : Ney	182
Resim 9 : Nefir	183
Resim 10 : Çeng	183
Resim 11 : Rebâp	184
Resim 12 : Tanbur	184
Resim 13 : Kanûn	185
Resim 14 : Keman	185
Resim 15 : Ud	186
Resim 16 : Santûr	186
Resim 17 : Mehter Takımı	187
Resim 18 : Mehter Takımı	187

Tezin Başlığı: 18. Yüzyıl Klâsik Türk Şiirinde Mûsikî (Nedim, Şeyh Gâlib, III. Selim)	
Tezin Yazarı: E. Şule ERTÜRK	Danışman: Doç. Dr. Bayram Ali KAYA
Kabul Tarihi: 18. 06. 2009	Sayfa Sayısı: X(ön kısım)+172(tez) +14(ekler)
Anabilimdalı: Türk Dili ve Edebiyatı	Bilimdalı: Eski Türk Edebiyatı
<p>Çalışmamızın konusu, 18. yüzyıl Klâsik Türk Şiiri'nde mûsikî; Nedim, Şeyh Gâlib ve III. Selim'in şiirlerindeki mûsikî unsurlarının tespiti ve ele alınış biçimlerini kapsamaktadır. Çalışma, öncelikle dönemin mûsikî atmosferine dair genel bir giriş bilgisinden, ardından, adı geçen şâirlerin biyografilerinden ve dîvânlarından hareketle belirlenen malzemenin tasnifi ile ilgili mûsikî unsurlarını ele alış biçimlerinden oluşmaktadır.</p> <p>Çalışmamızda döneme damgasını vuran ve ekol yaratan bu üç şahsın şiirlerinden hareketle mûsikî unsurlarını tasavvur, tahayyül olarak nasıl kullandıklarını ortaya koymaya çalıştık.</p>	
Anahtar kelimeler: Klâsik Türk Şiiri, Divânlarda Mûsikî, Nedim, Şeyh Gâlib, III. Selim	

Title of the Thesis: The Music of the Classical Turkish Verse in the 18 th Century	
Author: E. Şule ERTÜRK	Supervisor: Assoc.Prof. Dr. Bayram Ali KAYA
Date of Admission: 18.06. 2009	Nu. of pages: X(pre text) +172(main body)+14(appendices)
Department: Turkish Language and Literature Subfield: Ancient Turkish Literature	
<p>This study focuses on the music of the Classical Turkish Verse in the 18th Century, and includes the observation of the music elements in the poems of Nedim, Sheikh Galip, and Selim the 3rd. The study is composed of a general introduction about that period's music atmosphere, and by mentioning the biographies as well as the divans of Nedim, Sheikh Galip, Selim the 3rd it deals with their music elements.</p> <p>In this study it is aimed to find out how the music elements were used as imagination and notion by mainly focusing on Nedim, Sheikh Galip, Selim the 3rd, who were the leading poets of the 18th century.</p>	
Keywords: Classical Turkish Verse, Music in Divan, Nedim, Sheikh Galip, Selim the 3 rd	

GİRİŞ

18. yüzyılda Osmanlı Devleti'nin durumu, diğer yüzyıllara göre farklıdır; çünkü bu yüzyılda Lâle Devri ile beraber kültürel farklılaşma da yaşanmıştır. Aynı zamanda Osmanlının duraklama dönemi başlamıştır. Lâle Devri'nin, Osmanlı Devleti'nin hem yönetiminde hem de halkın üzerindeki etkisi bilinmektedir. Bu dönemde kültürel anlamdaki gösteriş edebiyata da kısmen yansımıştır. Bu yüzyıla damgasını vurmuş olan Nedim, Şeyh Gâlib, ve III. Selim'in şiirlerinde dönemin hayata bakış açısını görmek mümkündür. 17. yüzyılda gelişmiş ve çeşitlenmiş olan Türk Mûsikîsi ise bu yüzyılda olgunlaşmıştır diyebiliriz. Bu yüzyılın dîvânları incelendiğinde bu konuda oldukça ilginç malzemelerin derlenmiş olması, dönem şâirlerinin mûsikî bilgilerinin de gelişmiş olduğunu göstermektedir.

Bu mûsikî bilgilerinin geliştiği ortamlar mûsikî eğitim kurumlarının yanında mûsikînin icra edildiği mekanlardır. ve özellikle mevlevî dergâhları mûsikînin icra edildiği başlıca mekanlar olmuştur Zaman ve mekan açısından baktığımızda çeşitlendiğini gördüğümüz bu ortamlar; sarayın mûsikî faaliyetleri (fasıllar), mehterin de çalındığı askerî başarılar, resmi törenler, düğünler, doğumlar, Sadâbâd, Kâğıthane, Boğaziçi ve Çırağan mehtap âlemleri, kışın helva sohbetleri, evlerde yapılan meşkler, âdetâ mûsikî öğretim yeri kimliği kazanmış olan tekkeler.

Türk Mûsikîsi'nde 18. ve 19. yüzyılda Mevlevî Mûsikîsi III. Selim başta olmak üzere bazı Mevlevî padişahların desteğiyle zirveye çıkmış ve bu dönemde oldukça çok Mevlevî âyini bestelenmiştir. Yine bu dönemde; İkbâlî" ve "Meftunî" mahlaslarını kullanarak şiir yazar II. Mustafa'nın (öl.1704) mûsikîye düşkün olduğu ve hânendelere ihsanlarda bulunduğu, şâir, hattat ve müzisyen olan III. Ahmed'in (öl.1736) mûsikî ile yakından ilgilendiği, kafes hayatı boyunca, şiir, hat ve mûsikî ile ilgilenen I. Mahmud'un (öl.1754) iyi bir bestekâr ve tanburî olduğu bilinmektedir. Ayrıca mûsikîde yetenekli olan gençlerin Enderun'a alınarak özenle yetiştirilmiş olması, Osmanlı padişahlarının mûsikîye verdikleri önemi göstermektedir.

Tezin Konusu: Çalışmamızda bu konuyu seçmemizin temel nedeni şimdiye kadar yapılmış olan benzer araştırmalarda, özellikle de tahlil çalışmalarında, mûsikîye sosyal hayat kısmında değinildiğini; fakat bunun alt başlıklardan ileriye gidemediğini tespit

etmiş olmamızdır. Çalışmamıza başlarken aynı zamanda, kardeş sanat dalları olan şiir ve mûsikînin yakın ilişkisinin böyle bir çalışmayı gerekli kıldığı düşüncesinden yola çıktık. Bununla birlikte maalesef yüksek lisans tezi kapsamında konumuzu sınırlandırma gereği duyduk. Klâsik mûsikînin ve klâsik şiirin olgunluk dönemi diyebileceğimiz 18. yüzyılı konu edinerek, bu yüzyıl içerisinde hem şiir hem de şiir içerisinde mûsikîye yer verip bu dönemin kilit isimleri ve eserleriyle döneme damgasını vurmuş olan, ekol yaratan Şeyh Gâlib, Nedim ve III. Selim'i ele aldık.

Ortak yanlarına rağmen, önemli farklılıkları da olan bu üç şâir, çalışmamızın odak noktasını teşkil etmiştir. Tasavvufî yönü olan Şeyh Gâlib, zevk ve eğlenceden vazgeçemeyen Nedim ve her ikisinin de yaşayışına temayülü bulunan III. Selim'in şiirleri konumuzun malzeme yönünden sınırlarını belirlemiştir.

Tezin Amacı: Bu konudaki çalışmalar genellikle bir şahsa ait dîvânın taranmasıyla yapılmış olan tahlil çalışmalarından ibarettir. Sadece edebî bir tahlil olmaktan öte, sosyal hayatta sanatın önemini vurgulamak açısından da yararlı olacağı düşünülen bu tez, mûsikî âletlerine, makamlara, formlara ve usûllere kısacası terimlere yüklenen zengin anlamların yanında mûsikî ekollerinin belirlenmesinde de yardımcı olmayı amaçlamaktadır. Yöntem dahilinde belirlenen şahısların dîvânları taranarak, mûsikî terimlerinin Farsça, Arapça ve Türkçe karşılıkları bulunmak suretiyle bu terimlerde kullanılan edebî sanatlar da tespit edilmiştir.

Bu çalışma, Osmanlı Devleti için bir dönüm noktası olan 18. yüzyılın hayata bakış açısını ve kültürel değişimlerini de yansıtmaktadır. Çünkü bu dönemde mûsikî olgunlaşmış olup hem askerî sahada (Mehterhânedede), hem de tekkelerde (Mevlevihânelerde) önemli bir yere sahip olmuştur. Çalışma, mûsikîdeki kavramlar dünyasına katkı sağlamanın yanı sıra Türk Dili'nin ve kültür tarihinin zenginliğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Tezin Yöntemi: Araştırmada izlenen yöntem üç aşamalı olup; Birinci bölümde önce Klâsik Türk şiiri ve mûsikî etkileşimi konusunda bir giriş bilgisi verilmiş, ardından klâsik edebiyatın bu dönemdeki genel durumu üzerinde durulmuştur. Daha sonra okuyucunun bu dönemin mûsikî atmosferi hakkında fikir sahibi olabilmesi için 18. yüzyıl Türk Mûsikîsi ve şiiri hakkında genel bilgi verilmiştir. Başta Cinuçen Tanrıkörur olmak üzere, sahanın önde gelen uzmanlarının genel görüşü dâhilinde,

Türk Mûsikîsi dinî ve dindışı (Lâdinî) olarak iki ana başlık altında değerlendirilmiştir. Ancak bu dönem bestekârlarının birçoğunun tarz farkı gözetmeden her sahada eserler vermiş olduklarını da belirtmekte yarar var. Dinî mûsikînin de kendi içinde cami ve tekke, dergâh ve tasavvuf mûsikîsi gibi ayrımlarla ele alındığı görülmüştür. Ancak çalışmamızın sınırlarını aşacağından bu ayrımlara girilmemiştir. Lâ-dinî mûsikî de askerî mûsikî, halk mûsikîsi ve klâsik mûsikî olmak üzere üç bölümde incelenmiştir. Tercih ettiğimiz bu tasnif daha çok konumuzun çerçevesini belirlemek için olup, aksi takdirde zaten bunca yıllık birikimi olan Türk Mûsikîsi'nin ne birkaç sayfaya ne de bir teze sıkıştırılamayacağı ortadadır.

İkinci bölümde 18. yüzyıldaki mûsikîşinas dîvân şâirlerinin sayısı oldukça fazla olduğundan çalışmamızı bu döneme damgasını vuran (dönemin önde gelen simalarından) Nedim, Şeyh Gâlib, ve III. Selim ile sınırlandırmayı uygun bulduk. Biyografileri dahilinde hayatları, edebi kişilikleri, eserleri ve bestelenen şiirlerinden örnekler verdik.

Üçüncü bölümde konumuzun sınırları dışına çıkmayı engellemek için mûsikî ile ilgili metodik bilgilerin ayrıntılarına girmeden derlenen örneklerden yola çıkarak mûsikîye ait unsurlar, makamlar, usûller, formlar ve mûsikî âletleri olmak üzere gruplandırdık ve bunlar hakkında genel bilgiler vermeyi yeterli gördük. Diğer unsurlar bölümünde bu unsurlara rastladığımız beyitlerin çokluğu nedeniyle hacmi arttırmamak adına unsuru en iyi ifade eden bir örnek beyiti alarak diğerlerine dizin bölümünde yer verdik. Bu bilgilerde unsurların önce lûgat manası sonra terim manası, özellikleri ve akabinde saptanan beyitlerdeki tahayyül, tasavvur ve kullanımlarda beyitlerin künyelerini kısaltma yaparak verdik. Şiirlerde varsa sanatların tespitini de yaptık. Çalışmamızda Nedim, Şeyh Gâlib ve III. Selim'in dîvanlarındaki malzemeyi değerlendirirken aynı zamanda Şeyh Gâlib'e asıl şöhretini kazandıran ve onun âleme bakış açısını yansıtan orijinal bir eser olması hasebiyle Hüsn ü Aşk mesnevisini de dahil ettik.

Klâsik şerh yönteminin yanı sıra modern tahlil yöntemlerine de başvurulmak suretiyle belirlenen mûsikî unsurlarının, ilgili şâirlerce nasıl ele alındıklarını ortaya koymaya çalıştık. Ancak bunu yaparken çalışmamızın hacmini arttırmamak adına belirlediğimiz beyitlerin tümüne yer vermek yerine künyelerini vermeyi uygun bulduk.

Makamların yer aldığı bölümde, genel özelliklerini verip, şâirlerin makamları hangi yönüyle ele aldıklarını, makamlara şiirlerinde nasıl yer verdiklerini inceledik.

Diğer unsurlara yer verdiğimiz bölümde ise ilgili mûsikî unsurunu en iyi ifade ettiğini düşündüğümüz bir beyiti örnek olarak vermekle yetindik.

Tezimizin dizin bölümünde ise ilgili mûsikî unsurlarının geçtiği tüm beyitlerin künyelerine (ilgili tez sayfa numaraları ve şiir numaraları kısaltmalar kullanmak suretiyle) yer verilmiştir. Bu uygulamayla aynı zamanda, tezin hacmi ve sınırları gereği yer verilemeyen ilgili tüm beyitlere araştırmacıların dikkati çekilmeye çalışılmıştır.

1. BÖLÜM: 18. YÜZYILDA KLÂSİK TÜRK ŞİİRİ VE MÛSİKÎ

Şiir, mûsikînin bir anlamda malzemesidir. Klâsik Türk Mûsikîsi içerisinde güftelerin sıklıkla dîvân şâirlerinin şiirlerinden seçildiğini görmekteyiz. Klâsik Türk şiirinin kendi içinde bir estetiği ve âhengi vardır. Bu estetik ile âhenk vezin, kafiye ve mazmunların kullanımı ile derinleşir.

Ahmet Hamdi Tanpınar; “Şiirin güzelliği, kelimeleri ses ve sada güzelliğiyle kullanması ve bunu yaparken bize herhangi bir boşluğu göstermemesindedir. Nedim’den sonra eski şiirin istikametinde herkeste bulabileceğimiz hayalleri, istiare ve mecazları üzerinden atarsak, elde kalan şey bu “mûsikî ve “ses” tir. Şeyh Gâlib de bunu devam ettirerek kendi yaratılışının hususiyetine ilave etmiştir. Yahya Kemal’de işe buradan başlamıştır.” demektedir (Ayvazoğlu, 2006:95).

Osmanlı mûsikîsi insan sesine ağırlık verdiği için sazdan ziyade söz (yani şiir) mûsikîsi yönünde gelişmiştir. Bu mûsikîde bahsedilen söz yani güftenin anlamı ölçülü kalıp söz olan usûldür. Klâsik Türk şiiri denilince de konuyu İslamî kültür dairesine bağlı edebiyatı, klâsik vezni olan aruzun dışında düşünmek mümkün değildir. Bu sebeple güftenin vezni ile usûlu münasebeti önemlidir (Tanrıkorur, 1999:495).

Mevlevî âyinlerinde de her selam için seçilen usûl sabit kaldığı halde bestelenmiş şiirlerdeki vezin renkliliği dikkat çekicidir. Bestekârların kendilerini sınırladığı 6-7 usûle karşılık âyin güftelerinde arûzun remel, hezec, rezece, muzârî, serî, münserîh ve müctes gibi hemen bütün bahirleriyle rûbâî vezinlerinin çeşitli türlerinin de bolca kullanıldığını belirtmekte yarar var (Tanrıkorur,1999:716).

Türk Mûsikîsi’nin İtrî, Kutb-ı Nâyî Şeyh Osman Dede, İsmail Dede Efendi, III. Selim v.d. gibi büyük simâlarının bu dönemde yaşadıkları göz önüne alındığında 18. yüzyılın Türk Mûsikîsi için oldukça önemli bir dönem olduğu söylenebilir. Dîvân şâirlerinin de çoğu zaman içinde yaşadıkları sosyal hayattan etkilendikleri ve yaşadıkları dönemin özelliklerini yansıttıkları bilinmektedir.

Dîvân şâirleri, aslında bugün sanılanın aksine mûsikînin önemi ve gereği hakkında görüşe sahiptir. Şiirdeki mûsikî, ses, hece ve kelimelerin dizilişiyle oluşan (ritm ve âhenk) sezgi yoluyla hissedilen mûsikîdir. Dîvân şiirindeki mûsikî sadece seslerin dizilişi ile değildir. Dîvân şâirlerinin bazıları mûsikî çalgı ve terimleri üzerine şiir ve

beyitler söylemişlerdir. Mesela Mesnevî'nin ilk on sekiz beyitinin ney üzerine olması, 15. yüzyılda Dede Ömer Ruşenî'nin Neynâme isimli bir mesnevi yazması dikkate değerdir (Zavotçu, 2008:335). Ahmed Daî'nin Çengnamesi ve Revânî'nin İşretnâme'si de bunlara dahil edilebilir.

Şâirlerin görüşlerinin farklı olmasında yaşadıkları devirlerdeki düşünce yapısının ve mensup oldukları tarikatların mûsikîye bakış açılarının tesirli olduğu düşünülebilir (Güfta, 2004:352). Dîvân şâirleri yazmış oldukları şiirlerde Türk Mûsikîsi terminolojisindeki kelimelere sık sık yer vermişlerdir. Bu dönemde mûsikî ile yakından uğraşan dîvân şâirlerinin yanı sıra mûsikî hakkındaki görüşlerini beyan edenlerin sayısı da az değildir.

Bu dönemin şâirlerinden biri olan Sünbül-zâde Vehbi (öl.1809) bir beyitinde mûsikînin hikmetli ilimlerden olduğunu; ancak özel yeteneği olanların icra edebilecekleri bir ilim olup ruha huzur ve bedene kuvvet verdiğini ifade ederken bir başka beyitinde ise şarkı ve türkü ile ilgili makamların öğrenilmesi gerektiğini dile getirmiştir:

Mûsikî fenni de hikmettedir

'ilm-i ashab-ı tabi'atdendir

Bilirim rahat-ı ervah amma

Maye-i kuvvet-i eşbah amma

Tab'ın eyleser ana meyl-i neva

Bil makamâtını bi-sit ü sada

Erzurumlu İbrahim Hakkı'ya (öl.1780) göre, İlim ve mûsikî aşk ehlinin delilidir. Cahillerin, mûsikî ilminin zevkini kavraması mümkün değildir. Güzel ses, cana safa ve ruha gıdadır:

'Aşk ehlinin şehadetidir 'ilm ü mûsikî

Çün mü'min şehadet ü imanı isterim

Bu dönemin dîvân şirinde Şeyh Gâlib ve Nedim'den sonra yetiştirdiği en büyük şâirlerinden birisi olan Koca Ragıp Paşa'dır (öl.1763).

Ragıp Paşa, şiirlerinde mûsikî unsurlarını ustalıkla kullananlar arasında yer almaktadır: Aşkın yolculuğunun nasıl bir şey olduğunu ney'den anlamak mümkündür. Çünkü neyin göğsü yarayla dolu olduğundan sesi de yanıktır ve baştan başa iniltilerinin feryadının âhengi ile dolan şâir boğazını ney'e, göğsünün kemiklerini de mûsikâra benzetmektedir:

Hem sinesi pür-dağ u hem âvâzesi muhrık

Neyden bilinir suz-ı mahabbat neye derler

Serâser şöyle sîr-âheng-i feryâd-ı nevâ sâzım

Gelû ney üstühân-ı sine mûsikârdır sensiz

Şeyhülislam İshak Efendi (öl.1734) de gazellerinde Mevlâna ve Mevlevîliğe karşı duyduğu ilgiyi ifade etmek için semâ ile kudûm ve ney gibi kelimeleri tevriye yoluyla kullanmıştır (Doğan, 1999:27). Minberin ağacının hasretinden ney gibi inlediğini ve bir başka beyitinde de bülbülün bağda ansızın yarin gül yanağını görünce gayret ile feryat ve figan ney'ini eline aldığını dile getirmiştir:

Tâbiş-i hasretiyle kıldı enîn

Nây-veş nahl-i minberi ol hîn

Ney-i figânı girift itdi hayret ile hezar

Görünce bağda nâgeh gül-i ruh-ı yârı

Dîvânında mûsikî unsurlarına sıklıkla yer veren Nevres-i Kadim (öl.1762) yazmış olduğu bir beyitte kaleminin ney sesi gibi çıkan feryâdının onun âşık olup ateşe düşmesi için yettiğini dile getirirken bir başka beyitinde ise mutribe seslenerek sen şarkıyı başlat, hareketli ateşinin sıcaklığında defleri ısıt, çalmaya hazırla diyerek defin derisinin bir nevi sesinin ayarı sayılan ateşe tutularak ısıtılmasını hatırlatmış olmaktadır:

*Kalemiñ ney gibi feryâdı baña kâr itdi
Ben de bir âteşe düşdüm ki dil-efgâr oldum*

*Ey mutrib eyle sen dahi âgâze-i sürûd
Germ it lehîb-i âteş-i heyheyle defleri*

Bu dönemde Mevlevîliğin önde gelen isimlerinden birisi olan Esrar Dede (öl. 1797) ise çalgı meclisi ve mutribin rindinin gülüşü ile bazen usûlün vurulduğunu, bazen hey hey nidalarının çıktığını, bazen de Hû denildiğini dile getirmektedir:

*Meclis-i dakk u lak u hande-i rind-i mutrib
Gâh düm düm tek ü gâh hey hey ü gâhî hû hû*

III. Ahmet tarafından kendisine “reis-i şâiran” ünvanı verilen Osmanzâde Taib (öl.1724) ise perde, nağme, mutrip ve rebâb kelimeleriyle tenasüp oluştururken, nağme düzenleyen güzelliğin perdesinde, bezmin mutribinin elindeki rebâbın âteş gibi yakıcı olabileceğini ifade etmektedir:

*İderse perde-i hüsnünde nagme-perdâzi
Elinde mutrib-ı bezmün rübâb olur âteş*

18. yüzyılın en çok eser veren şâirlerinden birisi olan Seyyid Vehbi (öl.1736) bir beyitinde eğlence meclisini tarif ederek nağmenin âhenginin yaşam ve eğlencede gülün bittiği yer haline geldiğini ve çemen bezminin mutribinin de bülbül olduğunu söylerken bir başka beyitinde Zührenin şevk ile sazına vurdukça çenber feleğinin de evc makamında dönerek devr usûlü ile dans ettiğini dile getirmiş ve zühreyi mutrib gibi tahayyül ederek teşhis sanatı oluşturmuştur:

*Gülbün-i ‘ayş u safada idüp âheng-i nevâ
Mutrib-i bezm-i çemen mürğ-i hoş-elhân olsun*

*Evcde ol şevk ile urdukça Zühre sâza-çeng
Raks iderdi devr usûli üzre çerh-i çenberî*

İzzet Ali Paşa (öl.1734) aşağıda yer alan birinci beyitinde feleğin en yüksek noktasında feryadın âhengi karar eder çünkü nağmenin makamı perde perde çıkar diyerek âheng, karar, nağme makam perde kelimeleri ile tenasüp oluşturmuş ve bir diğer beyitinde hicâz makamında karar eden arabân makamına değinmiştir:

*Âheng-i nâle evc-i felekde ider karâr
Zîrâ ki perde perde makâm-ı nevâ çıkar*

*Kûyın terâne-i 'arabân ile it tavaf
Ya 'ni katar-ı nağmeyi semt-i Hicâz'a çek*

Sadece bu dönemin değil Klâsik Türk Şiiri'nin önde gelen kadın şâirlerinden birisi olan Fıtnat Hanım (öl.1780) naz mutribinin aşıklara gurur bakışının kılıcını çekerek gerdaniyye faslına başladığını dile getirirken, bize adeta bir faslın tasvirini yapmaktadır:

*Çekdi 'uşşâka yine tig-i nigâh-ı nahvet
Fasl-ı gerdâniyye başladı râmişger-i nâz*

Fıtnat Hanım'ın şiirinde yer verdiği gerdaniyye faslına Hatem de bir beyitinde yer vererek bu faslın vuslat anında duyulduğunda şeyhin huzurunda yürük semaîlerle "Hû" diyerek dönüleceğini ifade etmiştir:

*Dem-i vuslatta gerdâniyye tîz-gûş ittikçe
Cenâb-ı şeyh olur yürük semâ'ilerle hû-gerdân*

Dîvânında mûsikî makamlarını anlatan bir küçük mesnevisi bulunan Sâmi'nin şiir ve hat sanatıyla ilgilendiği ve mûsikî ile meşgul olduğu bilinmektedir. Aşağıdaki

beyitinde elinde bir şey olmayan âşık nevâ makamını dinlese ruhuna gıda olur demektir:

*Olur âvâz-ı nevâ rûha gıdâ
Dinlese 'âşık-ı bî-berg ü nevâ*

Sakıb Dede (öl.1735) beyitinde amaç hoş bir makam icra etmekse Hicaz semtine gitmenin gerekli olduğunu ve geçerken havasının da Rahatü'l-ervah (ruhları ferahlatacağını) olacağını dile getirmiştir. Böylece Rahatü'l-ervah adlı makamın hicaz makamına ilave edilerek oluşturulan bir makam olduğuna da değinmiştir:

*Hicaz semtini tut hoş-makam ise maksad
Hevâsı râhatü'l ervâh olur idince mürûr*

Şarkılarında Nedim tesiri görülen, murabba şeklinde yazılmış Çengi-nâme ve rakkasnâme adlı eserlerinde köçekçeleri de tanıtan Enderunlu Fazıl (öl. 1810) aşağıdaki şiirinde çarpâre, nağme, mutrib ve saz kelimeleriyle tenasüp oluşturmuştur:

*Gülerek rakederek her yâne
Çıktı ol çengi kızı meydâne
Ele almış yine çarpâresini
El aman! Böyle gerek canâne
Nağmesin mutrib unuttu göricek
Sazları oldu dahi mestane*

Bursalı İsmail ise bir beyitinde gül bahçesindeki bülbülü mutribe teşbih ederek nağmeleriyle marifet ve sanatını ortaya koyduğunu ifade etmiştir:

*Mutrib-i bezm-i gül oldum diyü gülşende hezâr
Nâme bâbında nice san'at û fen gösterdi*

Enderunda yetişen Enderunlu Vâsif aynı zamanda güftekar ve bestakar olup Nedim'den sonra en çok şarkısı bestelenmiş müelliftir. Sultan Selim' e yazdığı şiirinde âdeta mehter mûsikîsinin portresini çizmiştir:

Çalınsin çeng-i harbîler döğülsün kûs-ı şâdiler

Nidâ etsin münâdîler bugün edip iturrâyı

Ayrıca yüzyılın önemli şâir, bestekâr ve hânendelerinden birisi olan Yahyâ Nazîm aynı zamanda bir dîvân sahibidir (Özcan, 1999:732). Beş yüzün üzerinde na't besteleyen Yahyâ Nazîm'in dîvânına ulaşamadık.

1.1. 18. Yüzyılda Klâsik Türk Şiiri

16. yüzyılın ikinci yarısından başlayıp 18. yüzyılın ortalarına kadar İstanbul'da soyluluğun ve kent inceliğinin en değerli ögesi sayılan lâle etrafında, mimariden edebiyata kadar zengin bir kültür oluşmuş, özellikle de Dîvân Edebiyatı'nda lâle mazmunu, çini ve kumaş desenlerinde lâle motifleri çokça işlenmiştir. Lâlenin İstanbul'da başka şeylerle kıyaslanmayacak kadar değer kazanması, 1718'de Avusturya ve müttefiki Venedik ile imzalanan Pasarofça Antlaşması'nın ardından başlayan uzun barış döneminde ve özellikle Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın sadrazamlığında doruğa ulaşmıştır. III. Ahmed'in son on iki yıllık saltanatını ve Damat İbrahim Paşa'nın sadrazamlık yıllarını kapsayan bu kısa yenilik döneminde İstanbul'daki batılılaşma sürecinin ilk adımları atılmış, kent halkı dışa açılarak tüketime yönelmiştir. Bu dönemde imparatorluğun başta İstanbul olmak üzere büyük şehirlerinde birçok saray, köşk, bahçe, çeşme yapılmış ve Kağıthane deresi eğlence yeri haline getirilerek yazın çoğunlukla bu civardaki bahçelerde eğlenceler, kışın da saray ve konaklarda helva sohbetleri yapılmıştır.¹ “Lâle Devri” deyimini ise dönemin simgesi olan lâleden dolayı ilk olarak Yahya Kemal tarafından önerilmiştir. Sonrasında

¹ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bakınız: Nuran ALTUNER, “Klâsik Türk Edebiyatında Helva Sohbetleri Konusu”, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Profesör Abdülkadir Karahan Anısına I. Uluslar arası Klâsik Türk Edebiyatı Sempozyumu, 12-13 Nisan 2007, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, İSTANBUL.

Ahmed Refik Altınay bu dönemi konu alan eserine “Lâle Devri” adını vermiş Musahibzâde Celal de 1914’te yazdığı III. Ahmed’in yaşamını konu alan operetine aynı adı vermeyi uygun görmüştür. Sonrasında da Osmanlı tarihinin bir zevk, eğlence, barış, yenileşme, sivil reform döneminin başlangıcı olarak anılmıştır (Sakaoğlu,1994:182, Kopuz, 1996:4, Pala, 2003:81).

Lâle Devri, Fatih Sultan Mehmet’in geleceği gören ve Batı’da yeni bir medeniyetin başladığını fark ederek ondan istifadeye çalışan zihniyetinden sonra Osmanlı İmparatorluğu’nun kendi iradesiyle Avrupa medeniyetinden yararlanmayı ihtiyaç halinde hissettiği bir dönemdir. Aynı zamanda zevkin ve eğlencenin sefâhat derecesine vardığı bir dönemdir.

Bu dönemde siyasî, iktisadî hayatta kendisini belirgin olarak hissettiren gerilemeye karşılık bilim, kültür ve edebiyat hayatı bu çöküntüden fazla etkilenmemiştir; Osmanlı medeniyeti ve medrese zihniyetinde bir inkılâp sayılan, İbrahim Müteferrika’nın himmeti ile kurulan matbaacılık, 1720 yılında Fransa’ya Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi’nin elçi olarak gönderilmesi bunun bir göstergesidir. Yenileşmenin kısa fakat yoğun bir dönemi olan bu dönem, özellikle edebiyatta etkilerini göstermiştir.

Osmanlı İmparatorluğu’nun siyasi alanda yaşadığı başarısızlıkların aksine edebi alanda klâsik devrin son büyük dönemi yaşanmıştır. Bu dönemde yaşamış olan şâirlerin eserlerinin çoğunda toplum yaşayışıyla dîvân şiiri arasındaki ilişkinin geçmiş yüzyıllara kıyasla en üst seviyede olduğu dikkati çeker. Geleneğin belirlediği kriterlere bağlı kalarak kendini teknik ve estetik bakımdan yenileyerek gelişen edebiyat özellikle dönemin başında Nedim, sonunda da Şeyh Gâlib’in elinde en mükemmel ve olgun örneklerini vermiştir. Bunda en önemli etkilerden biri de III. Ahmed’in, I. Mahmud’un, III. Mustafa’nın, dönemin sonunda III. Selim’in sanata, sanatkârlara ve edebiyata ilgi gösterip desteklemesi olmuştur. Padişahların dışında Damat İbrahim Paşa ve Koca Ragıp Paşa gibi sadrazamların da kültür ve sanatın gelişmesine destek oldukları bilinmektedir (Banarlı, 1997:739, Şentürk-Kartal, 2006:425, Mazıoğlu, 1982:130, Pala, 2003:85, Horata-İsen, 2006:143).

Dîvân edebiyatı bu yüzyılda klâsik edebiyatın son dönemi olmakla birlikte Fars etkisi, Arpaeminizâde Sâmi ve Hoca Neş’et ile birlikte yeniden canlanmıştır. Klâsik imge sisteminden Sebki Hindî’nin imge sistemine geçiş en yoğun şekilde bu dönem

sonunda Şeyh Gâlib ile gerçekleşmiştir. Şâir kadrosu bakımından Klâsik edebiyatın en zengin dönemi olduğundan 18. yüzyıl şiir ve şâir asrı olarak kabul edilmektedir (Horata-İsen, 2006:142).

Fars etkisi bütünüyle silinmemiş olsa da daha az Farsça, daha çok Türkçe kullanılmaya başlandığı söylenebilir. Osmanlılar için tüm edebî dönemlerin içinde Türk damgasının vurulduğu bir yüzyıl devir olup; Doğu etkisi büyük ölçüde terk edilmiş, ondokuz ve yirminci yüzyılların modernliği ve Avrupa biçimlerinin üstünlüğü de henüz ortaya çıkmamıştır (Shaw, 2004:353).

Bu dönemde şâirler klâsik tarz ve mahalli tarzda içine düşülen tekrarcılıktan kurtulmak için Sebki Hindî'nin sanatlı ve külfetli uslûbuna meyletmişlerdir. Ancak bu üslûp Şeyh Gâlib ve Sâmî dışında önemli bir temsilci yetiştirememiştir. Bu dönemin önemli bir özelliği, edebiyatın halk zevkine yaklaşması, kendi benliğini şiire geniş ölçüde yansıtmasıdır. Dilin sadeleşmeye başladığı, şiirde ve nesirde yüksek zümre ile halk edebiyatı arasındaki yakınlaşmanın arttığı gözlenmiştir. Özellikle mahalli tarz, şiirlerde atasözleri ve deyimlerin kullanılmaya başlanması ve hece vezniyle şiir yazma geleneği bu dönemde fark edilir bir artış göstermiştir. Vâhid Mahtûmî, Nedim, Necib (III. Ahmed), Şeyh Gâlib, İlhâmi (III. Selim), Nahîfî, bu dönemde heceyle şiir yazan şâirlerdendir (Mengi, 2007:203, Banarlı, 1997:742, Şentürk-Kartal, 2006:427).

18. yüzyılda nazîre edebiyatı gelişmiş olup bunda Damad İbrahim Paşa'nın sık sık tertiplemediği şiir ve edebiyat meclislerine şâirleri davet ederek kaynaşmalarını sağlaması, birbirlerine yazdıkları nazire ve tahmisleri yarışma içerisinde söylemeleri de etkili olmuştur. Özellikle Nedim bu dönemde kendisine en fazla nazire yazılan şâirdir (Şentürk-Kartal, 2006:426).

18. yüzyılda Nâbi'nin etkisi birçok şâirde devam ederken onun akıcılığını neredeyse sadece Koca Râgıp Paşa yakalayabilmiştir. Sünbül-zâde Vehbî, Neylî, Kâmî, Râşid, İzzet Ali Paşa, Seyyid Vehbi ve klâsik edebiyatın en meşhur şâiri olan Fıtnat Hanım, Nâbi yanında Nedim'den de etkilenmiş olan isimlerdir. Osman-zâde Tâib, Nazîm, Nahîfî, Hâtem, Esrar Dede gibi şâirler ise Nâbi ve Nedim'in etkisinden uzak kalan şâirlerdir (Şentürk-Kartal, 2006:427).

En çok rağbet gören nazım şekli ise elbette gazel ve sonrasında kasidedir, ancak bunun yanında şarkının da belirgin bir şekilde arttığı görülmektedir: Nazîm ve Nedîm başta olmak üzere Şeyh Gâlib, Vahîd, Enderunlu Fâzıl bu dönemde şarkılarıyla öne çıkan isimlerdendir (Şentürk-Kartal, 2006:429).

Bu dönemde, heceyle yazılan bazı şarkı ve koşmaların yanında klâsik nazım şekilleri kullanılmaya devam etmekle beraber musammatlar, şarkının gördüğü rağbet sebebiyle dîvânlar içinde ön plana çıkmıştır. Bestelenen ve bestelenmek amacıyla yazılan şiirlerin adı olan şarkı genellikle murabba şeklinde yazılmıştır. Nedim ise yazdığı şarkılarıyla türün klâsik konularını genişletmiştir (Horata, 2002:577).

18. yüzyılda önemli mesneviler de yazılmıştır. Bu dönemde eser veren mesnevi şâirler arasında Şeyh Gâlib, Nev'izâde Atâyi, Simkeşzâde Feyzi, Ganizâde Nadirî, Faizî, Azmizâde Hâleti, Neşâti, Beyânî, Nâbi, Sabit'i söylemek mümkündür (Bilkan, 2006:291).

Seyyid Vehbi bu dönemde Nedim'den sonra önemli şâirlerin başında gelenlerinden olup manzumeler yazmıştır. Padişah tarafından verilen "reis-i şâirân" rütbesiyle şâirliği resmiyet kazanan Osmanzâde Ahmed Tâib ise bu dönemde sade dil kullanan iyi şâirlerden biridir (Pala, 2003:85).

Bu dönemde doğuştan iyi şâir olmakla birlikte sanatlarını yeterince geliştirme fırsatı bulamamış, eserleri titizlikten yoksun sayılan şâirler: Dürrî, Osmanzâde Taib, Nazîm Yahya, İsmail Belîğ, Vahîd, Atıf, Hatem, Mehmed Emin Belîğ, Çelebizâde Asım, Nevres-i Kadîm, Hazık, Nâşid, Kâni, Hoca Neş'et, Vak'anüvis Pertev, Esrar Dede, Enderunî Fazıl, Sürurî'dir (Horata, 2002:573).

Taklit ve tekrar seviyesinde kalmakla birlikte, yer yer mana ve hayali güzel tazmin, iktibas edebilen ve nazire şâirleri içinde, bazı şiirleri çeşitli özellikleriyle dikkat çekmiş olan şâirler ise şunlardır: Hevayî, İzzet Ali Paşa, Enis Dede, Şeyhülislâm İshak, Sakıb Dede, Feyzî, Salim, Fennî, Kırımlı Rahmi, Şeyhülislâm Esad, Ratib Ahmed Paşa, Haşmet, Fitnat, Beylikçi İzzet, İlhamî (Horata, 2002:577).

Tekke muhitinde bu dönemde yetişen Şeyh Gâlib ve Esrar Dede gibi bazı mutasavvıf şâirler gibi tamamıyla klâsik estetik çizgide eser verenlerin dışında; Sezayî-i Gülşenî, Bursalı İbrahim Hakkı, Şi'rî, İbrahim Hakkı, Azbî Baba, Nasuhî, Zatî, Ahmed Mürşid,

Selamî, Mahvî, Nuzulî, Cemalî-i Uşşakî, Üsküdarlı Haşim gibi isimler sayılabilir (Horata-İsen, 2006:140).

Tezkirecilik bu dönemde önceki döneme göre önemli bir gelişme göstermiştir. Bunlar arasında Mustafa Safayî, ve Sâlim'in tezkireleri devrin önemli kaynakları arasında yer almaktadır (Horata, 2002:581).

1.2. 18. Yüzyılda Türk Mûsikîsi

1.2.1. Dinî Mûsikî

Dinî mûsikî formları câmi mûsikîsi ve tekke mûsikîsi olmak üzere iki ana grupta değerlendirilir. Câmî mûsikîsinin özelliği yalnız sesle icra edilmesi, tekke mûsikîsinin özelliği ise saz eşliğinde icra edilmesidir. Bu dönemde bu alanda her iki grupta da önemli eserler ortaya konulduğunu söylemek mümkündür.

Avni Erdemir'in tespitine göre 203 mûsikîşinas dîvân şâiri vardır. Bunların 43'ü tarikat şeyhi, 22'si kadı, 3'ü şeyhülislâm, 34'ü câmi görevlisi ve 21'i müderristir.

Tarikatlarda “Âyin-i evliyâullah” denilen tasavvuf âyin ve törenlerinde yer alan; en geniş anlamıyla dans, en yüksek anlamıyla müzik ve edebiyat burada bir amaç olmayıp, kişiyi Hakk' a çekmek amacıyla kullanılan birer araçtır. Müzik ile raks ile hatta giyim, konuşma ve davranış biçimleriyle kişinin önce dikkatini çekmek sonra göze ve kulağa hitap etmek ve böylece her insanda yaratılıştan var olan estetik duyguları harekete geçirerek kişideki “beşerî” zevki “ilahî” zevk aşamasına yükseltmektir (İnançer, 2000:553).

Hazreti Peygamber ve sahâbenin tatbikatı ile İslâm tasavvufunun görüşleri doğrultusunda ortaya çıkan dinî hayat, zamanla câmilerde, tekkelerde ve çeşitli tarikat toplantılarında, ibadet ve zikir esnasında birtakım vesilelerle ve çeşitli kaideler çevresinde icrâ edilen bir mûsikîyi meydana getirmiştir ki işte buna dinî mûsikî adı verilir (Özcan, 2000:724).

Osmanlı'da Türk Mûsikîsi'nin nesilden nesile aktarılması şu altı kurum tarafından sağlanmıştır; Mehterhâne, Enderûn, Dergâhlar, sıra veya gezek adı verilen mûsikîli ev meclisleri, mûsikî esnafı loncaları, ünlü hocaların özel meşkhaneleridir. Bütün sünî tarikatlarda varolan tasavvuf mûsikîsi Nakşbendîlerde “hatm-i hâcegân”, Kadirîlerde

“devrân”, Halvetîlerde “darb-ı esmâ”, Sa’dî ve Rifâîlerde “zikir-i kıyâm”, Mevlevîlerde “semâ” adını almıştır. Dergâhlar genel anlamda tekkeler insanı ham ve karmaşalı halinden alıp uzun süren çile ve eğitim sonunda pişmiş bir insan-ı kâmil haline getirmekle birlikte zikir, semâ’ ve nevbe meclisleri içinde onu mûsikî ile de eğiterek ruhunu tasviye ediyorlardı (Tanrıkorur, 1999:707).

Tekkeler dinî mûsikî için önemli, kurumlar olmuşlar. Bundan başka Mevlevîhâneler, Enderun mûsikîsinin eğitimini vermişlerdir. Bunlar aynı zamanda toplum içinde mûsikînin yaygınlaşmasını da sağlamışlardır. Mevlevîhânelerde, dergâhlarda birçok dersin yanında mûsikî eğitime de önem verildiği ve ayrıca Anadolu’ya bunun yayılmasında önemli yeri olduğu bilinmektedir. Mevlevîhânelerdeki âyinlerde mûsikî özel bir yere sahiptir.

Osmanlı dışında hiçbir kültürde bulunmayan Mevlevî mûsikîsi² eserleri Osmanlı Türk mûsikîsinin her açıdan özünü teşkil etmektedir (Yıldız, 2007:39). Türk mûsikîsinin en kıymetli eserleri arasında yer alan Mevlevî âyinleri vücuda getirilmesi en güç sanat eserleri olarak kabul edilmiştir. Ancak dinî mûsikî sahasında en çok eser veren bestekârların Halvetiyye tarîkatına mensup oldukları da ayrıca belirtilmelidir. (Özcan, 1999:725)

Dinî mûsikînin, ezanlarda, kametlerde, salâvât-ı şeriflerde ve câmilerimizde okunan diğer dinî ibare ve metinlerde uygulandığı görülmektedir. Dinî mûsikî “semâ” adıyla geniş ölçüde tasavvufta ve tekkelerde de icra edilmiştir. Dinî mûsikînin en özgün ve güzel örnekleri tekke muhitinde ortaya konmuştur. Dinî mûsikî Kur’an okumada; ezan ve ilahî okumada, tekbir ve salâvât getirmede, mevlid ve benzeri dinî metinlerin okunmasında kendini gösterir. Bunun tabîî, fitrî, mutedil ve ölçülü şekli, dinî geleneklere uygun tarzı insana güzel duygular yaşatır, dinî hayatın canlı ve etkili bir şekilde devam etmesine katkı sağlar, insanı dine ve dince önemli olan hususlara ısındırarak Allah’a yaklaştırır. Bu sebeple İslâmî hayat tarzında bunun meşru sayılarak önem verilmesi ve geliştirilmesi gerekir (Uludağ, 2002:15-16).

² “Mevlevîlikte Mûsikî” Mevlevîlikte Sema ve Mûsikî, Fuat Yödemli, NKM yayınları, İstanbul 2007, s.324-334

Dinî mûsikîyi câmi ve tekke mûsikîsi olarak ikiye ayırmak mümkündür. Câmi mûsikînin daha çok zâhidane bir üslûp arzemesine karşılık tekke mûsikîsinde tasavvufî bir lirizm hakimdir. Câmi mûsikîsi; ezan, ihlas kıratı, kamet, imamın kıratı, tesbihat, dua ve aşr-ı şerif kıratının tümüne verilen ad olmaktadır. Ayrıca zaman ve yerine göre bunların içerisine sâlât, temcid, tesbih, münacât, na't, tekbir, mevlid, mi'râciye, ilâhî ve tevşihler de yer yer ilave edilebilir. Câmi mûsikîsinde ses önemli bir unsur olduğundan mûsikî çalgısı kullanılmamıştır. Tekke mûsikîsi (dergâh, tasavvuf mûsikîsi) edebiyat ve mûsikînin yardımıyla yapılan tarikat zikirleri ve bu zikirler esnasında okunan dinî bestelerin bütününe verilen addır. Tekke mûsikîsini Mevlîvî âyini, na't, kaside, mersiye, durak, ilâhî, şugul, nefes gibi eserler meydana getirmektedir. Na't ve ilâhîler her iki mûsikînin de ortak şekillerindedir. Dinî mûsikînin en güzel ve sanatkârane eserlerinden olan “durak” ve “tevşih”lerin daha çok bu tarikatlara mensup bestekârlar tarafından bestelendiği ve dinî mûsikî sahasında en çok eser veren bestekârların da Halvetiyye tarikatına mensup kişiler olduğu ayrıca belirtilmelidir (Özcan, 2000:565).

Dinî mûsikîmizi üç kısımda incelemek gerekir;

1. Başlangıcından İtrî'ye kadar olan kısım,
2. İtrî'den İsmail Dede'ye kadar olan kısım,
3. İsmail Dede'den zamanımıza kadar olan kısım (Can, 1967:4).

18. yüzyıl dinî mûsikîde İtrî'den İsmail Dede'ye kadar olan kısmı kapsamaktadır.

Bu yüzyılda bestekârlar tarz (dîvân, tekke, âşık) farkı gözetmeksizin her sahada eser vermişlerdir. Tosunzâde Abdullah'ı, Mustafa İtrî'yi, Kenzi Hasan Ağa'yı, Vardakosta Ahmed Ağa'yı vd. hem tekke hem câmi hem de klâsik mûsikî bestekârı olarak görmekteyiz. Bestelediği tekbir ile ölümsüzleşen İtrî'yi segâh âyini ve otuzun üzerinde dindışı eseriyle tanıyoruz. Yine bu devirde dinî sahada eserler veren Derviş Himmet, Himmetzâde Abdullah, Sahaf Hafız gibi kişiler de şâir-bestekâr olarak kültür tarihimizde yerini almıştır (Özcan, 2000:571).

Mevlevî Şeyhi, şâir, neyzen, bestekâr, mûsikî bilgini olan Abdülbâki Nâsır Dede Efendi, büyük bestekâr Nâyî Osman Dede'nin oğlu Sırrî Abdülbâki Dede'nin kızı

Saïde hanım'ın ortanca oğludur. Abdülbâkî Nâsır Dede yetiştiği Mevlevî dergâhı ve onun etrafında meydana gelen kültür çevrelerinin etkisi ile yeteneklerini geliştirmiş devrinin örnek bir şahsiyeti olarak karşımıza çıkmaktadır. Yenikapı Mevlevîhanesi'nde neyzenbaşılık da yapmış olan Nâsır Dede, mûsikîyi yorumlayıp, geliştirdiği ebced notasıyla devrin ihtiyacına en iyi şekilde cevap vermeye çalıştığı “Tahrîriyye ve Tedkîk u Tahkîk” adlı eseriyle adının daima mûsikîşinaslar arasında zikredilmesine sebep olmuştur. “Tahrîriyye”, öncelikle dönemin mûsikî anlayışını yansıtan ve onun nota ihtiyacına cevap vermek üzere hazırlanmış bir eser olması dolayısıyla önemlidir. “Tedkîk u Tahkîk” bu yüzyılın en önemli mûsikî nazariyat kitaplarından biridir ve III. Selim'in emri ile yazılmıştır. Dil-âviz, Dil-dâr, Gül-ruh, Hisâr-Kürdî, ve Rûh-efzâ, Şîrîn adlarını taşıyan usûller onun buluşudur. Acem-Bûselik Mevlevî Âyîni elde bulunan tek bestesidir. Mûsikînin yanında edebiyat ve şiire de kayıtsız kalmamış olan Nâsır Dede, genç yaşında dîvân sahibi olmuştur. Şiirlerini Dîvân-ı Eşâr adını verdiği defterde toplamıştır. Diğer eserleri Tercüme-i Menâkibu'l-Ârifîn, Şerh-i Ta'rib-i Şâhidî ve Defter-i Dervîşân'dır (Başer, 1996, Erguner, 2000).

Osmanlı mûsikîsinin zirvede olduğu 18. ve 19. yüzyıllarda Mevlevî mûsikîsi de III. Selim ve II. Mahmud gibi Mevlevî padişahların desteğinde zirveye çıkar (Tanrıkorur, 1999:501). 18.yüzyılın ilk otuz yılında III. Ahmed ve damadı sadrazam Nevşehirli İbrahim Paşa gibi barışı ve sanatı seven iki yönetici sayesinde kısa süreli huzur ve safahat dönemi yaşanmış, bu dönemin son on iki yılı Lâle Devri olarak adlandırılmıştır (1718-1730) Fakat bu dönem ne yazık ki isyanlar, cinayetler ve padişahın halli ile son bulmuştur.

Türk Mûsikîsi'nin önemli isimlerinden olan Itrî'nin meydana getirmiş olduğu eserler şüphesiz dinî mûsikîmizde önemli bir yere sahiptir. Itrî'nin asıl adı Mustafa olup şiirlerinde kullandığı mahlası Itrî'dir. Bugün elimize ulaşmasa da bir dîvânı olduğu söylenmektedir. Yazdığı gazel, muamma, tahmis, nazire, naat, tarih ve kıtalarının yanı sıra hece vezniyle yazılmış türkülerine şüara tezkirelerinde ve güfte mecmualarında raslanmaktadır. Ancak aynı mahlası kullanan Mehmed adlı başka bir şâirin olduğunu ve bu mahlasla yazılmış olan şiirlerin tümünün ona ait olamayacağını da belirtmekte yarar vardır. Türk Mûsikîsi'nin dinî ve din dışı hemen her formunda eser vermiş olan nadir sanatkârlarındandır. Kendisinden önceki bestecilerin bu bölümde vermiş

olduklarından çok daha özgün eserler ortaya çıkarmıştır. Allah sevgisiyle bestelediği ve günümüze kadar gelen Âyin-i Şerif ve Na't-ı Mevlânâ ile bu sanatın ancak dâhilerde görülen ve kimsenin erişemeyeceği üstün örneklerini mûsikîmize kazandırmıştır. Arel, Itrî'nin Mevlevî âyinlerinin başında okunan rast makamındaki bu Na't-ı Mevlânâ'sının dünya çapında enfes ve muhteşem bir eser olduğunu belirtmiştir. Itrî, özellikle dinî mûsikîde, ayrı bir öneme sahip olan ilk eserlerini onsekizinci vermiştir. Büyük bestecinin, dinî mûsikînin en güç, en sanatlı âyin formunda verdiği örnek segâh makamındaki Âyin-i şerif'idir. Ramazan aylarında câmilerimizde, tek kalp halinde birleşmemizin güzel, görkemli görünümü, bestecimizin "Sâlât-ı Ümmiye'yi" bestelemesiyle sonsuzluğa erişmiştir. Minarelerin şerefelerine çıkarak bayram sabahlarında müezzinlerin okudukları Ezan'a, Itrî'nin güçlü eklemesi Dilkeşhaveran Sâlâ'dır. Türk Mûsikî'sinin hem dinî hem de klâsik mûsikî alanlarında ve çeşitli formlarda eserler veren Itrî, çoğunlukla Nabî, Fuzulî, Nev'î, Şehrî, Nazîm'in manzumelerine bazen de kendi güftelerini bestelemiştir (Şardağ, 1985:189, Özcan, 2000:731, Özcan, 2008:603, Ceylan, 2008).

Türk Mûsikîsi'nin önemli isimlerinden olan Itrî'nin meydana getirmiş olduğu eserler şüphesiz dinî mûsikîmizde önemli bir yere sahiptir. Itrî'nin bugün elimize ulaşmasa da bir dîvânı olduğu söylenmektedir. Türk Mûsikîsi'nin dinî ve din dışı hemen her formunda eser vermiş olan nadir sanatkârlardandır. Kendisinden önceki bestecilerin bu bölümde vermiş olduklarından çok daha özgün eserler ortaya çıkarmıştır. Allah sevgisiyle bestelediği ve günümüze kadar gelen Âyin-i Şerif ve Na't-ı Mevlânâ ile bu sanatın ancak dâhilerde görülen ve kimsenin erişemeyeceği üstün örnekleri kazandırmıştır. (Şardağ, 1985:189, Özcan, 2000:731, Arel).

Itrî başta olmak üzere bu yüzyılda Nazım, Tosunzade, Kara İsmail Ağa, Sabit Ağa, Seyyid Nuh, Tomtom İmam, Abdi Ağa, Bekir Çavuş gibi birçok sanatçı, dîvân ozanlarının münacat, na't rûbai ve şarkı formundaki şiirlerinden dinî ve din dışı eserler bestelemişlerdir. Özellikle Itrî, Nazım ve Hasan Ağa; tekke tarzı ve âşık tarzında eserler de bestelemişlerdir (Şardağ, 1985:189).

Abdülbâki Nâsır Dede'nin ağabeyi olan Ali Nutkî Dede bu dönemin önde gelen mûsikîşinaslarından. Ali Nutkî Dede, küçük yaşta Yenikapı Mevlevihânesi'nde şeyhlik yapmış aynı zamanda şiir yazarak hattatlık da yapmıştır. Bugün eldeki tek eseri

Şevkutarâb makamındaki Mevlevî Âyini'dir. Galata Dergâhı'nı bir konservatuar ve akademi haline getirmiştir (Akdeniz, 2000:79). 18. yüzyıl sonu ile 19. yüzyıl başında yaşamış olan Ali Nutkî Dede şiirlerinde "Nutkî" mahlasını kullanmıştır. (Erguner, 2000:695) Dîvânındaki şiirleri kendisi gibi Mevlevî olan sultanlara samimiyetini bildirmek, kendisi için önemli olan dergâh, Mevlevîlik gibi konuları, bazı tarihleri, hayatının büyük bir kısmını ayırdığı mûsikîyi dile getirmek için kaleme aldığı düşünülebilir. Ali Nutkî Dede, Osman Dede'nin torunu olup Abdalbâkî Nâsır Dede ve Kühî Dede ile kardeşlerdir. Ayrıca Ali Nutkî Dede'nin İsmail Dede'nin şeyhi ve III. Selim'in ney hocası olduğu ve Şeyh Gâlib'in çilesini onun gözetiminde tamamladığını da belirtmekte yarar var (Bıyık, 1996:8).

18. yüzyılın sonunda yaşamış olan Dede Efendi babasının mesleği dolayısıyla Hamâmî-zâde lâkabıyla ün salmıştır. Dede'nin şeyhi, Ali Nutkî Dede olmuştur. Ney üflemeyi de Abdalbâkî Nâsır Dede'den öğrendiği söylenmektedir. "Zülfünder benim baht-ı siyâhım" ismindeki bûselik şarkısı İsmail Dede'ye ilk şöhretini kazandıran bestesidir. Gençliğinde III. Selim'den destek gören Dede Efendi'ye, II. Mahmud zamanında da ihsanlarda bulunulmuştur. 1812 yılında musahib-i şehriyari, bir süre sonra da müezzinbaşı olmuştur. Hatta II. Mahmud'un emriyle bestelediği Ferahfezâ faslı, Dede'nin en parlak eserleri arasındadır. II. Mahmud dönemi İsmail Dede'nin mûsikî hayatının en parlak dönemi olmuş ve bu dönemde bestekârlığının en verimli zamanlarını yaşamıştır. Saraydaki fasıllarda hânendelik yapmasının yanı sıra haftanın iki günü düzenli olarak Yenikapı Mevlevîhânesi'ndeki mutrip heyetinde âyinhan olarak yer alır ve çoğu zaman naathanlık görevini kendisi yapmıştır (Öztuna, 1996:4, Akdeniz, 2000:87, Özcan, 2008:664).

Dede'yi mûsikî bakımından anlamak için, III. Selim'e bakmak gerekmektedir çünkü Dede bu ekolün en genç dâhisi olmuştur. İsmail Dede Efendi tarafından yapılan makamlar: Sultânî-Yegâh, Nev-eser, Sabâ-Bûselik, Hicâz-Bûselik ve Arabân-Kürdî'dir (Öztuna, 1996:109). Ayrıca Mevlevî âyininin ilahi'ye beste'den Rumeli türküsüne kadar hemen tüm klâsik ve dinî formlarda üç yüze yakın eser bestelemiş, hem halk, hem saray adamı gibi birbirine zıt iki özelliği daima korumuş olan Dede, Mızıkâ-i Humayun şefleri Donizetti ve Gusatelli'den kendilerine verdiği Türk mûsikîsi bilgilerine karşılık öğrendiği Batı mûsikîsinin melodik espirisine dayalı "Kar-ı Nev", "

Yine neşe-i muhabbet” ve “Yine bir gülnihal” gibi eserlerin de bestekârıdır. Türk Mûsikîsi’nin ayin, durak, tevşih, savt, ilâhî, peşrev, saz semâisi, kâr, kârçe, kâr-ı natık, murabba, semâi, şarkı, türkü, köçekçe, gibi dînî ve dindışı sahadaki hemen her formunda eser vermiş olan İsmail Dede’nin bestelerinde dikkati çeken en önemli özellik klâsik uslûbun korunmuş olmasıdır (Öztuna, 1996:811, Tanrıkorur, 1999:512, Özcan, 2000:451). Dede’nin mûsikîye yapmış olduğu en büyük hizmetlerden birisi ise başta Dellâl-zâde İsmail Efendi, Hacı Arif Bey ve Zekai Dede gibi çok kıymetli öğrenciler yetirtirmiş olmasıdır (Salgar, 1995:48). Büyük besteciler geleneğinin son halkası sayılan Dede Efendi klâsik geleneğin bugünlere taşınmasını sağlayan bir köprü olmuştur.

Dinî mûsikîmizin en büyük bestekârı kabul edilen Gülşenî şeyhi Derviş Ali Şirugâni de hayatının sonlarını bu yüzyılın başlarında geçirmiştir. Atrabülâsâr’da belirtildiğine göre altı yüzün üzerinde dinî, yüzün üzerinde de dindışı eser bestelemiştir. Ali Şirugâni’den sonra en çok dinî eser besteleyen mûsikîşinas olarak bilinen Çâlâkzâde Şeyh Mustafa (ö.1757) Halveti Tekkesi şeyhidir ve özellikle ilahi formunda büyük başarı göstermiştir. Dinî ve dindışı besteleriyle tanınan, aynı zamanda devrinin ünlü vaizlerinden şâir, hattat, Bayramî şeyhi Himmetzâde Abdullah (ö.1710) ve Halvetî tekkesi şeyhi Çâlâk (Çaylak) Ahmet Efendi (ö.1711) bu yüzyılın ilk yarısında şöhret kazanmış mûsikîşinaslardır. Kemanî Hızır Ağa, Sultan I. Mahmud’un himayesinde Türk Mûsikîsi Nazariyatı sahasında önemli çalışmalar yapmış ve zamanımıza üç peşrev ile bir saz semâisi kalmıştır. Devrin bir diğer değerli mûsikîşinası, zamanın kudretli neyzeni kabul edildiği için “Kutb-ı Nâyî (ney sazının en kudretlisi) lâkabı ile tanınan, dinî eser bestekârı ve mûsikî âlimi Şeyh Osman Dede’dir. Galata Mevlevîhânesi’nde on sekiz yıl neyzenbaşılık ve daha sonra şeyhlik yapmıştır. Farsça “Rabt-ı Ta’birât-ı Mûsikî” adlı manzum bir nazariyat eseri yanında, ebced notasından faydalanarak yeni bir nota sistemi ortaya koymuştur. Ayrıca “Nâyî” mahlası ile kaleme aldığı şiirleri ve “Ravzatü’l-i’câz”adlı peygamberlerin mucizelerinden bahseden bir diğer manzum eseri bulunmaktadır. Asıl haklı ünü ise bestelediği “mi’râciye” ile kazanmıştır. Ayrıca hicaz, çârgâh, rast ve uşşak makamlarında dört ayin besteleyen Osman Dede’nin dindışı sahasında ise peşrev ve saz semâî formlarında eserleri bulunmaktadır. Bunun dışında “Kenzi” mahlasını kullanarak tasavvufî şiirler yazan ve bunda başarılı olan Manisalı Hasan Efendi ve Kazaz Hasan Çelebi günümüze eseri

ulaşamayan bestekârlardandır. Yüzyılın bir diğer önemli şâir-bestekârı Yahya Nazîm (öl.1717) dır. Dîvân sahibi olan Yahya Nazîm'ın mûsikî de hocaları Nefîrî Ahmed Çelebi ve Hâfız Post'tur. Bunula birlikte Edirne Mevlevhânesi şeyhi Neşâti Dede, onun yetişmesinde yardımcı olan bir başka isimdir. Osmanlı edebiyat tarihinde en çok na't yazan şâir olarak da bilinir. Bestelediği eserlerle şöhret olmuş bir diğer mûsikîşinas da Tosunzâde Abdullah Efendi (ö.1715) dir. Dinî ve dindışı sahada iki yüzün üzerinde eseri olduğu söylene de pek azı günümüze ulaşmıştır (Özcan, 2000:733, Özalp, 2000:429).

Enfi, Hulûs, Burnaz lâkaplarıyla tanınan ve devrin en çok eser veren bestekârı olan Tanbûri Hasan Ağa Enderun'da yetişmiş bir başka mûsikîşinastır. “Kemter” mahlasıyla şiirler yazan ikinci Buhûrizâde diye de tanınan Abdülkerim Efendi' nin de eserlerinden günümüze beş ilâhisi ulaşmıştır. Üsküdar Mevlevîhânelerinde kudümzenbaşılık yapan aynı zamanda ney çalan ve “Şeyda Hâfız” lakabıyla tanınan Abdürrahim Dede, bu devrin önemli üstadları arasındadır (Özcan, 2000:733).

Gevrek-zâde Hasan Efendi yine bu dönemde psikolojik hastalıkların tedavisi için mûsikî ile tedaviyi anlattığı bir eser kaleme almıştır. Müstakim-zâde Süleyman Çelebi, Eşrefzade Sırrı, Hekimbaşı Abdülaziz Efendi bu dönemin mûsikîşinas isimleridir.

Sadrazam tarafından ilk matbaanın kurulduğu bu devrin sembolü olan yaşama sevincini şiirde Nedim'in temsil ettiği gibi, mûsikîde de Mustafa Çavuş temsil etmiştir. Ayrıca şarkı besteciliğinin ilk popüler öncüsüdür. Muhteşem klâsikler Zaharya, Tab'i, Ebubekir Ağa, nazariyatçı Hızır Ağa, ferahfeza makamının mucidi Seyyid Ahmed Ağa adıyla da bilinen Vardakosta ve suzidili icad eden Abdülhalim Ağa devirleri de Osmanlı Mûsikîsi'nin Lâle Devri'dir (Tanrıkorur, 1999:509) Vardakosta Seyyid Ahmed Ağa'yı yetiştiren Abdürrahim Kühî Dede, önce Yenikapı Mevlevîhanesi'nin kudümzenbaşılığını sonra şeyhliğini yaparken aynı zamanda “Kühî” mahlasıyla şiirler de yazmıştır (mutriban, 2009 “Kühî Abdürrâhîm Dede).

Yine bu dönemde neyzenlerin de diğer mûsikîşinas şâirlerde olduğu gibi hem şiirle hem de mûsikî ile uğraştıklarını görmekteyiz. Kutb-ı Nâyî Osman Dede başta olmak üzere bu dönemde Mevlevî Hüsî Dede (hem şâir hem bestekâr), Neyzen Odabaşızâde Mehmed Efendi “Rıza” mahlasını kullanarak şiirler de yazan ve neyzenliğin dışında yirmi kadar şarkı, beste ve ilahîleri olan bir mûsikîşinastır (Erguner, 2000:699).

Edirne doğumlu olup sesinin güzelliği dolayısıyla Enderun'a alınmış olan Bestekar şâirlerimizden İsmail Ağa (öl.1724), Edirne doğumlu bir başka şâir Abdülhay Celveti (öl.1705) nin dîvânçe teşkil edecek kadar çok şiirleri olup, şiirlerine en çok beste yapılmış birkaç şâirden birisidir (Canım, 1995:344).

Eyüb Tekkesi'nde 8. postnişin olarak görev yapan Bursa doğumlu Avnullah Efendi (öl.1742) dîvânçe sahibi olup sesinin güzel oldğu ve hafızasında pek çok ilahi olduğu kaydedilen bir başka mûsikîşinastır. Bursalı bir başka şâir, şiirlerinde “Nâci” mahlasını kullanan dîvânı olduğu da kaynaklar da geçen ve Yenikapı Mevlevihânesi'nde mûsikî nazariyat ve usülleri öğreten Naci Ahmed Dede (öl.1708) dir (Benlioğlu, 1998:56).

1.2.2. Lâ-Dinî Mûsikî

1.2.2.1. Askerî Mûsikî

Cinuçen Tanrıkörür, dindışı mûsikînin, askerî mûsikî (mehter ve nevbet) klâsik mûsikî ve halk mûsikîsi olmak üzere üç kola ayrıldığını belirtmiştir.

Türk askerî mûsikîsi içinde mehter mûsikîsi çok önemli olup başlı başına bir gelenek halini almıştır.

Mehter, Farsça “mihter”den Osmanlılarda mehtere dönüşen ve “en büyük” anlamına gelen bir kelimedir. Türkler'in mûsikî çalgıları ile icra ettikleri terennümlere “gök”, sesle okunanlara da “ır” ve “dule” denilir. Senenin günlerine eşit olmak üzere sayıları üç yüz altmış altıyı bulan göklerden her birinin Hakan huzurunda terennümü, teşrifat gereğidir. Ayrıca her gün dokuz tane gökün icra edilmesi de bir gelenek olup bu gelenek daha sonra Cengizlilere, Timurlulara, Selçuklulara ve Hârezmlilere intikal etmiş, Osmanlılardaki mehter teşkilatında da devam etmiştir. Aslında mehter, Hunlar zamanında adı tuğ olan ve vurmali sazlarla nefesli sazlardan oluşan askerî mızıkâ okulunun Fatih'ten sonra aldığı isimdir. Hunlar'dan bu yana Türk savaş tekniğinin vazgeçilmez unsuru olan bu askerî müziğin amacı, çok uzaklardan duyulmaya başlayan ve yaklaştıkça gök gürültüsüne benzer bu sesle, düşmanın moralini bozmak ve bir anlamda harbi kısa zamanda bitirip böylece insan kıyımını önlemektir. Selçuklularda “Tablhâne” şeklinde geçen mehterhâne, Osmanlılarda daha büyük bir

teşkilat ve intizam içerisinde gelişmiştir. Savaşlarda çalınan mehterin gündelik şehir hayatındaki karşılığı namaz vakitleri ile önemli resmi münasebetlerde vurulan nevbettir. Nebbet Osmanlılarda ilk defa Osman Bey huzurunda vurulmuştur. Anadolu Selçuklu sultanı II. Gıyaseddin Mesud'un bağımsızlık fermanı ile uç beyliği alâmeti olarak gönderdiği berat, kaftan, tuğ ve sancağın yanında davul, nakkâre, boru ve zilden oluşan takımın verdiği konseri Osman Bey ayakta dinlemiş ve ondan itibaren neveti ayakta dinleme geleneği Fatih zamanına kadar sürmüştür (Özcan, 2000:723, Tanrıkorur,1989, Sanal, 1981).

Türk milli mûsikîsinin taşıdığı kimliğin biçimlenmesi için katkıda bulunmuş olan mehter mûsikîsinin “gülbang” denilen dua³ ile dinî özelliğinin ve manevî yönünün olduğunu söylemek de mümkündür (Judetz, 1998:63).

Burada Ömer Tuğrul İnancer'in ifade ettiği gibi mehterin aslında sadece askerî mûsikî olmadığını ve tasavvuf mûsikîsinden kesin sınırlarla ayrılmasının mümkün olmadığını da belirtmekte yarar var. Osmanlı sarayındaki Bîrûn, Enderûn teşkilatları ile mehterhânenin aynı zamanda Yeniçeri Ocağı'na bir bakıma bağlı olması ve Yeniçerilik Bektaşilik bağlantısı düşünüldüğünde bu gerçeğin daha iyi anlaşılması da mümkündür (İnancer,1999:681).

Manevi anlamından savaş sırasındaki anlamına kadar simgelediği tüm anlamlarla geniş kullanım alanı olan askerlik, tören ve eğlence faaliyetlerini dinî olan Ahîlerin felsefesi ile tarikat âyinleri mûsikî örgütünün yapısını ve icra biçimini etkilemiştir (Judetz, 1998:63).

17. ve 18. yüzyıllarda padişahlar, devletin kuruluşuyla birlikte hayat bulan bu kurumu sürekli değişikliklerle yaşatmaya çalışmışlardır.

Mehterhâne-i Hâkâni ve Mehterhâne-i Hümayûn, nevetleri ile bir ihtişam ve bağımsızlık sembolü olarak varlığını uzun yıllar sürdürmüş, bunun yanı sıra askerî ve idarî mekanizmayı yürüten devlet ileri gelenleri de kuruluşları içinde rütbelerine göre

³ Bu konuda daha geniş bilgi formlar bölümünde verilecektir.

katları olan, kanunnâme ve emirnâmelerle sınırlı mehterhâneler kurmuşlardır. Her bir sazın sayısına göre kat terimiyle değişen mehterin büyüklüğü padişahlarda on iki katlı, sadrazamın 9, vezir ve paşalarda 7 katlı olmuştur (Eralp, 2000:575, Tanrıkorur, 1989:23). En büyüğü olan dokuz katlı mehterhâne her çalgıdan dokuzar tane bulunacağı anlamına gelmektedir. Beş namaz vakti, nöbetlerde 16 zurna, 16 davul, 12 boru, , 20 nakkare, 7 zil ve 4 kösten ibaret 75 kişilik büyük takımların çalışması mükellef vaziyetlerdendir. Hatta bu nöbet takımı bizzat padişahlar harbe çıkınca ikişer kat olmuştur (Kösemihal, 1939:16).

Mehterin her türlü yönetim ve denetiminden sorumlu olan kişiye “Emir-i Âlem” denilirken ondan sonra gelen yönetici ve yönetim bölümleri: mehterhânenin birinci zâbiti ve şefi olup zurna çalan Mehterbaşı Ağa, mehterhânenin ikinci zâbiti olan ve davul çalan Başmehter Ağa, Boruzen Bölüğü, Nakkârezen Bölüğü, Zilzen Bölüğü, Tablzen Bölüğü, Köşzen Bölüğü, Âlemderan Bölüğü, Şakirdan Bölüğü (çevganları taşıyan çavuşlardan oluşan) olmak üzere bölümlere ayrılmıştır. Mehterin ana sazları ise; nefesli sazlardan zurna, nefir (boru), mehter düdüğü, klarnet, vurmali sazlardan davul, nakkare, kös, def, ritm sazlardan zil ve çevgandır (Eralp, 2000:580, Pakalın, 2000:578).

17. yüzyıldan itibaren resmi devlet mehteri iki bölüme ayrılmış, saraya ait olana “Mehterhân-ı Âlem-i Hâssa” diğerine de “Mehterhân-ı Tabl u Âlem” adı verilmiştir. Bunlardan başka savaş, zafer, sultan düğünü, şehzadelerin sünnet düğünü için yapılan büyük törenlerde padişah huzurunda geçit merasiminde bulunan esnafın önünde giden esnaf mehteri kurulmuştur (Eralp, 2000:578). Mehter yalnızca askerî mûsikî icra eden bir topluluk olmayıp fasıl mûsikîsi eserlerinden, peşrevlerden samîlerden, şehir halk mûsikîsinin kıvrak türküleri ile oyun havalarından, serhad türkülerine kadar geniş repertuvara da sahip olmuştur (Aksoy, 2003:807).

Levni bu dönemi en iyi yansıtan Surnâme adlı eserinde, şenliklerde gösteri yapan mehterlerde zurna, boru, zil ve nakkâreden köse kadar çeşitli büyüklükte davulların çalındığını belirtmiştir (Atıl, 1999:76).

16. ve 17. yüzyıllarla birlikte 18. yüzyılda yetişen bestekâr ve icracılar eliyle askerî mûsikî sanatın zirvesine ulaşan mehter mûsikîsi⁴ hem savaşlar, hem Osmanlı elçi veya heyetlerine eşlik eden şatafatlı takımlar münasebetiyle tanınmış Avrupa’da önce ordu birliklerini sonra da dönemin bestecilerini etkilemiştir. Handel’in 1724 ve 1743 tarihli Timurlenk ve Beyazıd operaları ile başlayan “Türk Operası” akımı, Gluck ve Haydn’dan sonra moda olmuştur (Tanrıkorur, 1999:499). Sadece Avrupa’da değil aynı zamanda Rusya’da, Büyük Petro’nun karısı ve halefi Birinci Katerina zamanında (1725-1727) Yeniçeri mûsikârlarına benzeyen bir teşkilat oluşturulmuştur. Büyük Petro’nun kızı çariçe Elizabet Petrofna ise annesinin başlattığı mehterhâne taklidi teşkilatı ıslah ettirmek istemiştir (Köseihal,1939:28).

Yine bu dönemde III. Ahmed’in Lehistan’a (1720) mehter takımı hediye ettiği de bilinmektedir. Bununla birlikte Avrupa ülkelerinin bando kurarken mehteri örnek aldıkları da söylenmektedir (Tanrıkorur,1989:26). Ayrıca bu dönemde III. Selim’in mehter mûsikîsine önemli hizmeti olmuştur. “Asker-i Mansura Kânunnâmesi” ile saptanan bu mehterhâne kadrosunda yüz kırk kuruş maaşla bir zurnazen, iki davulcu, iki nakkârezen, iki zilci, iki trompetçi olup, o tarihlerde bir okka ekmeğin on paraya satıldığı göz önüne alınırsa mûsikî ile uğraşanlara verilen paranın dolgun olduğu da görülmektedir (Gençoğlu, 1994:16).

Türkiye’de Batı müziğinin başlangıcı askerî mûsikî ile olup Yeniçeri Ocağı’nın kaldırılmasından sonra mehter yerine 1831 yılında Donizetti bir bando kurmak için İstanbul’a çağırılmıştır (Lewis, 2000:436).

1.2.2.2. Halk Mûsikîsi

Eski Türklerde şâirlerin (ozan) toplum içinde önemli yeri vardır. Kahramanlık olaylarını, savaştaki başarıları toplumun ortak duygularını kopuzlarıyla birlikte şiir

⁴ Mehter mûsikîsi hakkında daha ayrıntılı bilgi için bakınız: Altundağ, Ayşe, “Evliya Çelebi Seyahatnâmesi’nde Türk Mûsikîsi ile Alakalı Bilgiler”, Y.L.Tezi, Marmara Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, İstanbul 2005

halinde dile getiren bu şâirler aynı zamanda hekimlik, büyücülük gibi görevler de yapmışlardır. Bu halk sanatçıları Türk kavimlerinde farklı şekillerde isimlendirilmişlerdir. Altay Türkleri “Kam”, Kırgız Türkleri “Baskı”, Yakutlar “Oyun”, Tonguzlar “Şaman”, Oğuz Türkleri “Ozan”, demişlerdir. Oğuzların “Ozan” dedikleri şâir çalgıcılara takriben onbeşinci yüzyıldan sonra âşık ya da saz şâiri denilmeye başlanmıştır. Ozanlar daha sonraki dönemlerde yetişen saz şâirlerinin atalarıdır. Âşık ve saz şâiri kavramları arasında fark olmayıp, sazlı (telden), sazsız (dilden) doğaçlama yoluyla, kalemle (yazarak) veya bu özelliklerin birkaçını birden taşıyan ve geleneğe bağlı olarak şiir söyleyen halk sanatçılarına verilen isimdir. Saz çalabilmek âşıkların önemli niteliklerinden biri olup âşık mûsikîsinde mûsikî ve söz birbirini tamalayan unsurlardır. Âşık çalgısı gelenek içinde saz olarak adlandırılıp âşıklar saz çalmayı genellikle ustalarından öğrenmektedirler (Güleç, 2002:302, Artun, 2005:62).

Bu yüzyılda çok sayıda şâir yetişmesine rağmen, âşık tarzını bir önceki ve sonraki yüzyıllarda yetişen sanatkârlar kadar güçlü bir şekilde sürdüren temsilcilere rastlanamamaktadır. Bunun önemli nedenlerinden biri, şâirlerin kendi tarzlarından uzaklaşıp, kendi alanlarını bir anlamda boş bırakmaları ancak etkisi altında kaldıkları klâsik şiirde de yeterince başarılı olamamalarıdır. Bu dönemde âşıklar arasında medrese tahsili gören, medrese çevresine giren, klâsik üslûbu tanıyan şâirlerin arttığı görülmektedir. Terkipli ve klâsik şâirlere yakın bir üslûbu benimseyen şâirlerin her iki sahadaki varlıkları dikkat çekmektedir. Bu şâirlerin, aruzla şiir yazma ve söyleme geleneğini gazel, dîvânî, muhammes, semâî gibi türlerle devam ettirdikleri görülmektedir (Düzgün, 2006:177). N. Sami Banarlı'nında aktardığına göre, bu dönemde edebiyatta, şiirde halk tabirleri kullanılmaya başlamış klâsik edebiyat ile halk edebiyatı arasında yakınlaşma çoğalmıştır (Banarlı, 1997:742). Anadolu âşıklık geleneğinde saz çalarak şiirler okuyan, halk hikayeleri anlatan âşık adı verilen bu gezgin şâirler kervansaray, panayır, konak, kışla, saray, kahvehane ve kırsal yörelerde köy odalarında, düğünlerde, toplantılarda derneklerde sazlarıyla usta malı ve doğaçlama şiirler söylemişlerdir (Artun, 2005:1).

Cinuçen Tanrıkorur, halk mûsikîsi ile klâsik mûsikînin, biri diğerinden çıkmış olabileceğini ve birbirini etkilediğini söylemiştir. Bu iki müziğin çevrede icra edilen

ama aynı mûsikî kültürünün ürünleri olarak aynı ses sistemi ile az fakla makam, usûl ve form yapısına sahip olduğunu ifade etmiştir (Tanrıkorur, 2005:13).

Bu dönemde Türk Mûsikîsi “Arap ve İran mûsikîsini etkisi altına almış” mûsikî anlayışındaki bu değişik meyil edebiyat dünyasında da kendini göstermekte gecikmemiştir. Şâirlerimiz halk şiiri anlayışı içinde hem “hece” hem “aruz” kalıplarını kullanarak daha kolay anlaşılabilir eserler vermeye çalışmışlardır. Bu amaç başka bir tür mûsikînin doğmasını gerektirmiştir. Türk sanat mûsikîsi ile halk mûsikîsi arasında yer alan bu tür “Âşık Mûsikîsi” dir. Her iki tür mûsikîden renk ve koku taşıyan bu sanat o dönemde oldukça revaç bularak 19. yüzyılda da etkisini sürdürmüştür. Türk sanat mûsikîsi repertuarında bulunan koşma, dîvân, semâi, mâni, kalenderî, kayabaşı, kerem, kesik kerem, destan ve müstezad gibi şekiller ortaya çıkmış (Özalp, 2000:400).

Halk mûsikîsi, klâsik mûsikîden birçok unsur almış ve klâsik bestekârlar ayarında eserler veren halk bestekârları da ortaya çıktığı göze çarpmaktadır. Klâsik şiirle büyük ölçüde yakınlaşan 19. yüzyılın habercisi niteliğindeki bu gelişme daha çok şehir çevresinde ve yeniçeri ocaklarının dışında kalan âşıklarda karşımıza çıkmaktadır (Düzgün, 2006:177, Kopuz, 1996:8).

Azerbaycan sahası âşıklarının şiirlerini saz eşliğinde ve halk huzurunda icra ettiklerine dair kayıtlar olmasına karşın Türkiye sahasında bütün âşıkların saz eşliğinde şiir söylediklerini ifade etmek mümkün değildir (Sakaoğlu, 1989:45).

18. yüzyılda da yaşamış olan şâirlerin başlıcaları şöyle sıralanabilir: Abdi (hem aruzla hem heceyle yazmış), Agâhi, Ahmed, Âşık Ali, Âşık Bağdadi, Âşık Deruni, Âşık Halil, Âşık Nigari, Âşık Ravzi, Âşık Sadık, Hocoğlu, Hükmi, Kabasakal Mehmed, Kıymeti, Küşadi, Levni, Mağriboğlu, Nakdi, Seferlioğlu, Sırri, Şermi, Talibi (Güleç, 2002:176).

1.2.2.3. Klâsik Mûsikî

Itrî'den (1640- 1712) Hammâmî-zâde İsmail Dede Efendi'ye (1778-1846) kadar uzanan dönemdeki mûsikîmiz Klâsik dönem olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemde Türk dünyasında durgunluk başlamasına, üstünlüğün Batı dünyasına geçmesine,

medrese eğitiminin gerilemesine ve kültür hayatının geçen yüz yıllardaki parlaklığını yitirmesine karşılık Türk Mûsikîsi İtrî'den aldığı hamle ile özellikle beste alanında büyük yükselişe geçmiştir. 18. yüzyılın ilk yarısında Türk halk ve sanat mûsikîleri birbirine yakın olmasına karşılık ikinci yarısında ve özellikle de son çeyreğinde III. Selim ekolündeki Türk Mûsikîsi'nin tamamen klâsik geleneği takip etmesiyle bu iki tür arasındaki ayırım belirginleşmeye başlamıştır ve ayrıca klâsik besteciler ayarında eser veren halk mûsikîsi bestecileri ortaya çıkmıştır. III. Selim ekolü yeni makamlar ve bestekârlık furyası içerisinde yeni ufuklar açmıştır (Berker:1986:124). III. Selim ekolü bestekârlarının en kudretlisi olan Hacı Sadullah Ağa, İtrî, Şeyh Ali Şîrugânî, Kantemiroğlu, Ferahnâk makamını yapmakla ün kazanmış olan Şâkir Ağa, Emin Ağa, Dellâlzâde, Mehmed Ağa, Kutb-ı Nâyî Şeyh Osman Dede, Tanbûrî Âşık Mustafa Çavuş, Eyyûbî Ebû-Bekir Ağa, Tab'î Mustafa Efendi, günümüze dokuz saz eseri ulaşan ve iyi bir bestekâr olan Sultan I. Mahmud, Sultan III. Selim, Tanbûrî İshak Efendi, Lâle devrinin ünlü bestecisi Kara İsmail Ağa, Rum asıllı olup sonradan Müslüman olup Mir Cemil ismini almış olan büyük besteci Zaharya, dinî mûsikî bestecisi Tîz-nâm Hâfız Yusuf Efendi, III. Selim ekolünün en seçkin bestekarı Vardokosta Ahmet Ağa, ve Abdülhalim Ağa, ünlü tasavvuf mûsikîsi bestecisi Şeyh Çâlâk-zâde Mustafa Efendi, aynı zamanda büyük bir şâir olan Yahya Nazîm, Enfî Hasan Ağa, Hafız Şeyda adı ile anılan Neyzen Hacı Hâfız Abdürrahim Dede, bestekâr ve kemanî Corci, mûsikîyi sarayda öğrenmiş olup, Türk Mûsikîsi'nin önemli kadın bestekârlarından biri olan Dilhayat Kalfa, Yenikapı Mevlevihânesini bir akademi haline getiren Şeyh Ali Nutkî Dede, "Tahririyye" adlı bir nota mecmuası ile "Tadkik ü Tahkîk" isimli edvâr kitabı olan Abdülbâki Nâsır Dede ve klâsik dönemi sona erdiren ve neo-klâsik dönemi başlatan Hammâmîzâde İsmail Dede sadece bu dönemin değil Türk Mûsikî tarihinin önemli isimleridir (Berker:1986:125, Gençoğlu, 1994:32).

Bu yüzyılda mûsikîmizin sistemi, usûl, nota vs. gibi konularda bilgi veren mûsikîşinâsları ve önde gelen bestekârlarından olan İtrî, Kutb-i Nâyî Osman Dede, Abdülbâki Nâsır Dede, Hammâmî-zâde İsmail Dede başta olmak üzere yine bu yüzyılda mûsikîmize emeği geçmiş ancak fasıl eserlerinin yanında ağırlıklı olarak dinî mûsikî tarzında eserler ortaya koyan isimler hakkındaki bilgilere tekke (tasavvuf) mûsikîsi bölümünde yer verilecektir. Cinuçen Tanrıkorur'un da ifade ettiği gibi yukarıda belirtmiş olduğumuz isimler dahil Türk Mûsikîsi'nin önce gelen

bestekarlarının bir çoğu Mevlevî tarikatına mensup oldukları gibi Mevlevî olmayanlar olsa dahî bu ocağın feyzinden beslenmeyen hiçbir büyük Türk bestekârı yok denilebilir (Tanrıkorur, 1999:501).

17. yüzyıl sonu ve 18. yüzyıl bestecilerinden, dinî bestelerinin yanında dindışı besteler de yaptığı bilinen İtrî, Tekbir'i, Salât-ı Ummiyye'yi Bayram Salâtı, ilâhîler, tevşihler, âyinler, Na't-ı mevlâna eserlerini bestelemesinin yanı sıra şarkı ve kanto formunda da güfteler yazıp bestelemiştir (Şardağ, 1985:176).

Şeyhülislam Mehmet Esad Efendi, dinî ilimlerde, edebiyatta, dilde ve mûsikîde ihtisas sahibi olan değerli bir şahıstır. Lisanındaki sağlamlık ve bilhassa gazellerinde göze çarpan güzellik ona Klâsik Türk edebiyatında oldukça mühim bir mevki temin etmiştir. Aynı zamanda Arapça ve Farsça'ya vâkıf olduğu bilinen Esad Efendi, asıl şöhretini, eski mûsikîmizin büyük bir üstadı ve devrinin en mühim bestekârı olarak kazanmıştır. Beste, nakış, semâi, kâr ve şarkı tarzında birçok eser meydana getiren Şeyhülislâm Esad Efendi'nin farklı makam ve usûllerdeki bestelerinden sekiz tanesi bize kadar ulaşabilmiştir (Karabey, 1981:51). Esad Efendi'nin en önemli eserlerinden biri de Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'ya sunduğu "Atrabü'l Asâr fi Tezkireti Urefâi'l-Edvar"dır. "Tezkire-i Mûsikîşinâsân" olarak da ün kazanmış bu eser 17. yüzyılın sonuyla 18. yüzyılın başında yetişen müellifin çağdaşı olan yüze yakın bestekârın eserlerinden örnekler vererek kısa biyografilerini aktarmaktadır. Bu tezkire aynı zamanda mûsikî alanındaki ilk biyografi dergisidir (Kopuz, 1996:67, Uçan, 2000:47).

Bu dönemin önde gelen isimlerinden biri de Türk Mûsikîsi'nde önemli bir yere sahip olan Kantemiroğlu'dur. Sultânî Irak makamında bestelediği Peşrev'in, Irak makamındaki Mevlevî Âyini'nin başına alınmış olması, onun eserlerinin Osmanlı müzisyenleri arasında beğenilip sevildiğinin kanıtıdır. Mûsikî konusunda yazdığı kitapta Kantemiroğlu, makamların inceliklerini çok iyi bildiğini göstermiştir. "Osmanlıların Yükseliş ve Çöküşünün Tarihi" adlı bir eser de kaleme almış olan Kantemiroğlu'nun, mûsikîye dair "Kitâbu ilmi'l-Mûsikî alâ vechi'l-Hurûfât" adlı kitabının yanısıra nazariyat ve nota örnekleri olmak üzere iki ana bölümden oluşan "Kantemiroğlu Edvârı" diye de bilinen bir edvâr kitabı vardır. Tura, hazırlamış olduğu çalışmasında Kantemiroğlu'nun 34 bestesini keydetmiştir (Tura, 2001:24).

Sultan II. Mustafa devrinin saray müezzinlerinden olan Küçük Müezzin Mehmed Efendi bilhassa dindışı eserleriyle tanınmıştır. Mûsikî Ansiklopedisi'nde Mehmed Efendi'nin cönklerde çok besteleri olduğu kaydedilmiştir (Öztuna, 1990:21).

Dinî eserler de besteleyen ancak daha çok şarkıları ile tanınan şâir, Halifzâde Tahir Efendi de bu dönemin önemli mûsikîşinaslarından (Özcan, 2000:573).

Güzel sesi, mûsikî sanatındaki ustalığı ve besteleri ile ün yapmış bu dönemin bir başka bestekâr ve hânendesi Çömlekçi-zâde Recep Çelebi'dir (Özalp, 2000:409).

Bu dönemde Enderun'da hânende olan ve aynı zamanda bestekâr olarak beste, semâi, şarkı formlarında eserler besteleyen bir başka isim de Seyyid Mehmed Nuh'dur (Özalp, 2000:426).

Bu dönemde yaşamış başka bir saz bestekârı da mûsikîmizde "Muzaffer" adıyla bilinen Mustafa Efendi'dir (Özalp, 2000:435).

Enderun'da yetişen bu dönemin bir diğer siması Enfi Hasan Ağa'dır. Enderun'da mûsikî sanatının inceliklerini öğrendikten sonra burada hoca olmuş ve Sultan III. Ahmed'in hânendebaşılığına kadar yükselmiş asıl şöhretini ise Lâle Devri'nde kavuşmuştur. Şiirle de uğraşarak "Hulusi ve Hasan" mahlasıyla şiirler söylemiş halk edebiyatı ve halk mûsikîsi zevkine yakın eserler vermiştir. Oldukça çok eser besteleyen Hasan Ağa'nın güfte mecmualarındaki din dışı eserlerinin sayısı iki yüze aşkındır, ayrıca zamanının oldukça iyi çalan tanburîlerindedir. Şeyhülislâm Esad Efendi'nin iyi bir hânende olduğundan, yirmi kadar eser bestelediğinden söz ettiği bu yüzyılın ilk çeyreğine kadar yaşamış olan Üsküdarlı Hafız Rıfat Efendi, dinî ve dindışı alanlarda beste yapmış olmasına rağmen günümüze dinî eseri gelmemiştir. Daha çok hece vezniyle yazılmış olan manzumelere özellikle Nedim ve Mahtûmi'nin şiirlerine besteler yapmıştır (Özalp, 2000:438, Ergun, 1942:150).

17. yüzyıldan itibaren haremde bulunan meşkhânenin hocalarından ders aldığı bilinen ve klâsik repertuarımızdaki 10-12 parça eseri ile okulun en sağlam örneklerini veren Dilhayat Kalfa'nın da eski mecmûalarda yüze yakın eserinin olduğu bilinmektedir. Tanbur çaldığı da bilinen Dilhayat Kalfa, evcârâ makamını iyi kullanmıştır. Evcârâ peşrev ve saz semaîsi en meşhur eserleridir (Özalp, 2000:438, Koç, 2003:44). İbrahim Ağa, "Kemteri" mahlasıyla şiirler de yazan Buhuri-zâde Abdülkerim, "Hâmi"

mahlasıyla şiirler yazan Ahmed Câmi, Andelibî, Halife-zâde Tahir Efendi, Abdurrahim Bahir Efendi, Kapankâtibi-zâde Mustafa, Neyzen Ömer Efendi, Mehmed Emin Reşid Efendi, Derviş Hüseyin, Şeyhülislam Damad-Zâde Feyzullah Efendi, Hamid Mehmed Bey, şiirlerinde “Derviş Ahmed ve Vefki” mahlasını kullanan Ahmed Vefki Efendi, mehter mûsikîsi için önemli bir kaynak olan mecmûa yazarı ve aynı zamanda dönemin önde gelen hekimlerinden olan Hekimbaşı Abdülaziz Efendi, Faiz Ali Efendi, Mehmed Refî Efendi, dindışı eserleriyle beraber ilâhîler de besteleyen Hafız Şuhûdî Mehmed Efendi ve mürettep dîvânı ve “Sahilnâme”si olan Fenni Mehmed Dede Efendi, Baytari-zâde Hacı Mehmed Efendi, bestelerinin tümü yaşadığı çağın gereğine uygun olarak büyük formda eserler veren ve bir kâr, on dört beste, on üç ağır semâî, on dört yürük semâisi bulunan ayrıca Şeyhülislâm Esad Efendi’nin belirttiğine göre bir edvar kitabı olan Ebu Bekir Ağa, bestelediği söz ve saz eserlerinde aynı başarıyı gösteren Abdülhalim Ağa, yazmış olduğu “Neticetü’l Fikriye ve Tedbir-i Velayetü’l-Bikriyye” adındaki eseri ile eski kaynaklardan yararlanarak mûsikîmizin tıp ilmindeki yerini ve önemini incelemiş olan Hekimbaşı Gevrek-zâde Hasan Efendi, sağlam bir üslûba sahip olan saz ve söz eserleri bestekarı ve bilhassa Evcarâ ve Suznâk makamlarının gelişmesine yardımcı olmuş sarayın serhanendelerinden Küçük Mehmed Ağa bu dönemin diğer önemli mûsikîşinasları arasındadır (Özalp, 2000:436).

18. yüzyılın ilk yarısında, neredeyse aynı yıllarda yazımı tamamlanan Sâfayî ve Sâlim Tezkireleriyle Vakayîü’l-Fuzalâ’dan mûsikîşinaslar hakkında bilgi edinmek mümkündür. Safâyî Tezkiresi’nde, İstanbullu Hâfız, Üsküdarlı Reşid, Rıf’at, Şuhûdî gibi isimlerin besteleri olduğu kaydedilmiş bunun yanında, Râmi, Râhîmî, Rızâ, Gâzi, Gavsî, Fâyîz, Fasîhî, Fehmî, Kâşif, Münîrî, Mâdih, Nesîb, Nâbi, Nâzîm, Vecdî, Hemdemî, İstanbullu Enis, Es’ad, Bursalı Beliğ, İstanbullu Tâ’îb, Cevri, Cem’î, Hâsim, Kastamonulu Hâsib, Dânişî, İstanbullu Fennî, Nesîb fenn-i mûsikîde mahareti var denilip, herhangi bir mûsikî çalgısı çalan ya da şiirlerinde mûsikî terimlerine sıkça rastlanan isimlerdir (Safâyî Tezkiresi, Pervin Çapan, 2005:75-713).

Osmanlı Devleti, yapısı gereği hiçbir etnik fark gözetmediğinden bu sistem içerisinde hayatlarını idame eden azınlıklar da Türk Mûsikîsi’nin gelişmesinde önemli katkılarda bulunmuşlardır. Bunların başında Hamparsum yer almaktadır, III. Selim’in verdiği görev üzerine yeni bir nota sistemi düzenleyerek bunu telif ettiği “Tahririye” adlı

eserinde açıklayan Nâsır Dede, yine III. Selim'in teşvikiyle "Tedkik u Tahkik" adlı eserini çok sayıda makam dizileriyle ilgili bilgiler vererek kaleme almış ancak Nâsır Dede'nin nota sistemi beklenen rağbeti görmemiştir. Onun ardından Ermeni kilisesi mugannilerinden Hamparsum Limonciyan, Ortaçağ Ermeni "neuma" notasına dayanarak yeni bir sistem geliştirmiştir. Ermeni alfabesindeki bazı harflerin silitize edilmesiyle oluşan bu sistem Batı notası gibi soldan sağa yazılır. Bu sistem geniş ölçüde benimsenmiş ve batı notası yerleşinceye kadar kullanılmıştır (Özcan-Çetinkaya, 1999:530). Yine III. Selim'in hocası klâsik Türk tanbur ekolünün kurucusu ve aynı zamanda bestekâr olan Ferasco Romano ise Musevi'dir. Bu yüzyılın başlarında Edirne'de yaşayan, bestelediği Hüseyinî ve Bayatî makamından peşrevleri ile bilinen İzak Amigo, Türkler arasında "Çuhadaroğlu" adı ile anılmıştır, yaklaşık olarak 1710 yılında Edirne'de doğan Küçük Hoca (Haham Avtalyon) saz ve söz eserleri bestelemiştir. Kemâni Barzılay 18. yüzyılın sonlarında Selanik'te yaşamış Pençgâh ve Çargâh makamlarından iki peşrev ile söz eserleri bulunmaktadır. 18. yüzyıl içinde yetişip de hayatını 19. yüzyılın ilk çeyreğinde tamamlayan bestekâr ve hânendeler; Santûri Evliya (Eliya Levi), saz eseri bestekârdır. İzak Barki ise iyi keman çalan bir sanatkâr, saz ve söz eserleri bestekârdır. İstanbul'da bulunan çeşitli sinagoglarda okunan ilâhîler içinde Türk Mûsikîsi çevresinde yetişmiş, Musevîler tarafından doğrudan doğruya İbranice şiirler üzerine bestelenmiş parçalar bulunduğu gibi, aslında Türk üstadlarının eseri olduğu halde sonradan sözleri İbranice'ye çevrilerek ilâhi yerine okunan bir takım kârlar, murabbalar, ağır ve yürük semâilere de rastlanmaktadır (Uzunçarşılı, 1977:87, Özalp, 2000:406, Özcan, 1999:532).

Onsekizinci yüzyılda mûsikî konusunda yazılmış olan diğer eserler: Kevseri Mecmua-ı Mûsikî (1717), Yusuf Çengi Mevlevî, Edvar-ı Mûsikî; Anonim olduğu bilinen Fi İlmi'l-makamat ve hüve'l-mûsika (1724), Derviş Hasan Gülşeni, Zübde-i Makale-i İlmi-i Mûsikî (1734); Hızır Ağa, Tefhimü'l-makamat fi tevlidi'n-nagamat (1765?); Anonim, Risale-i Mûsikî (17. yüzyıl ortaları); Derviş Mehmed Emin, Der Beyan-ı Kavaid-i Nağme-i Perde-i Tanbur (1770?); Derviş Halil, Risale-i Mûsikî (1789); Abdülbâki Nâsır Dede, Tedkik u Tahkik (1794); Abdülkadir Seyyid Mehmed Bey, İlmi-i Edvar-ı Mûsikî (1794?) (Uslu, 2002:447).

2. BÖLÜM: NEDİM, ŞEYH GÂLİB VE III. SELİM'İN BİYOGRAFİLERİ

2.1. Nedim

2.1.1. Hayatı

Asıl adı Ahmet Nedim olan ve birçok kaynakta belirtildiğine göre 1681 yılında İstanbul'da dünyaya gelen Nedim'in, Babası Kadı Mehmet Efendi, annesi Karaçelebizâdeler ailesinden Sâliha Hatun'dur. Eski İstanbullu bir aileye mensup olan Nedim, medrese tahsili görerek yetişmiş, Arap ve Fars dilleri ile edebiyatlarını çok iyi öğrenmiştir. Şeyhülislam Ebe-zâde Abdullah Efendi'nin huzurunda başarılı bir imtihan vererek müderris olan Nedim, daha sonra Sadrazam Ali Paşa'ya sunduğu kasidelerle kendini tanıtmıştır. Nevşehirli Damat İbrahim Paşa sadrazam olunca (1718) ona ve padişaha yazdığı kasidelere daha büyük şöhret kazanarak, İbrahim Paşa'nın yanından ayırmak istemediği bir zevk ve fikir arkadaşı olduktan sonra İbrahim Paşa tarafından hâfiz-ı kütüblüğe getirilmiştir. Bir süre Mahmut Paşa Mahkemesi'nde Kadı vekilliği yapmış sonrasında ise mesleğindeki rütbesi de gittikçe artmıştır. Sekban Ali Paşa Medresesi'nde Müderrislik yaparken Lâle Devri ile beraber Nedim'in de sonunu hazırlayan Patrona Halil İsyanı patlak verir (DİA, 2006:511, Macit, 1997:17, Kocatürk,1970:507).

Nedim'in nasıl ve kaç yaşında öldüğünü bilinmemekle birlikte çeşitli rivayetler vardır. Bunlardan bir tanesi Patrona Halil İsyanı'nı takip eden günlerde şâirin vehim hastalığından ya da içkiye olan düşkünlüğünden gelen titreme hastalığına yakalanarak öldüğüdür. Bir başka rivayete göre, ihtilal sırasında korkudan evinin damına çıkarak oradan düşmük suretiyle ölmüştür. 49 yaşında öldüğüne dair bilgiler bulunan Nedim'in mezarı Üsküdar da Karacaahmet Mezarlığı'ndadır (DİA, 2006:511, Mazıoğlu, 1988:21).

Abdübâki Gölpınarlı'nın bildirdiğine göre, Nedim'in mezar taşında kime aid olduğu bilinmeyen bir mısra vardır. Bu mısradan ebced hesabına göre ölüm yılının 1143 olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca Nedim, mezar taşından hareketle Hamzavîliğe intisap etmiş olabilir. Yine Gölpınarlı'nın aktardığı bir başka bilgiye göre, Nedim'in evi Beşiktaş'tan Ortaköy'e giden yol üzerindedir. Yine bu civarda oturan Ümmü Gülsüm adlı bir bayanla evlenmiş ve Rebâbe adlı bir kızı olmuştur (Gölpınarlı, 1972:10).

2.1.2. Edebi Kişiliği

Nedim’i çağdaşlarından ayıran en büyük özellik, dili kullanmadaki becerisi ile âhenk sağlamadaki ustalığıdır. Yerlilik merakıyla da mahallileşme akımının 18.yüzyıldaki en büyük temsilcisi olmuştur. Şiirlerini kendi de temiz, akıcı, yeni gibi sıfatlarla niteleyerek hızlı ve güzel bir ata benzetmiştir. En girift imajlar bile onun şiirlerinde eriyip gitmiştir. Şiirlerindeki bu mûsikî yüklü tabii söyleyiş sebebiyle birçok musammat ve rubâisi devrinde itibaren bestelenmiştir. Asıl kudreti de konuşma dilinin imkânlarını basite indirgmeden sonuna kadar kullanmasıdır (DİA, 2006:511, Horata, 2006:466).

Nihad Sâmi Banarlı’nın; şiirleri yeni bir neşe ve zevk hamlesi dediği Nedim, devrinin ve çevresinin içtimai hayatı içerisine girmiş; sanatını; dîvân şiirinin esaslarından fedakârlık yapmadan, ölçülü bir şekilde fazla kemikleşmiş kaidelerinden kurtarıp, halk zevkini ve ruhunu yansıtmış, halkın yaşama neşesini benimsemiştir. Sadabat (Kağıthâne), Neşetabat (Defterdar), Şerefabat (Salacak), Feyzabat (Kağıthâne), Asafabat’ta (Beşiktaş) katıldığı eğlenceleri, yaşadığı dünyevî aşkı İstanbul Türkçesi’yle kolay kavranıp, zevkine varılacak bir anlatım içinde konu edinirken üslûbu da, duygu ve manayı kelime oyunlarına feda etmeyen fakat söz sanatındaki ustalığı büyük bir tabiilikle birleştirebilen sade ve samimi söyleyiştedir. Kasidede Nef’î’yi, gazelde hikemi tarzın büyük temsilcisi olan Nâbi’nin etkisinin revaçta olduğu bir şiir ortamında yetişmiş olan Nedim, “Nedîmane” denilen bir tarz geliştirmiştir. Bu tarzın esasını da söyleyiş mükemmelliği, yerlilik arzusu ve şuh eda oluşturmuştur. Nedim, Necâti ile belirginleşen Bâki ve Şeyhülislam Yahyâ gibi şâirlerin elinde mükemmelleşen mahallileşme cereyanının, 18. yüzyıldaki en büyük temsilcisi olmuştur⁵ (Banarlı, 1997, DİA, 2006:511, Kopuz, 1996).

Sâlim’ in, “tâze-zebân” (taze dili) dediği ve övdüğü (Gölpınarlı, 1972:15) Nedim, Vasfî Mahir Kocatürk tarafından şu cümlelerle tanıtılmaktadır“ Gençliğinde hayat ve sanatlarının en parlak devrini yaşayan iki büyük şâir vardı: Nâbi ve Sâbit. devrinin

⁵ Muhsin Macit, “Mahallileşme Cereyanı ve Nedim”, Osmanlı, Yeni Türkiye Yayınları, c. 9, s. 711, Ankara 1999, M. Kayahan Özgül “Şark Ekspresiyle Garb’a Sefer, Mahallileşme” Türk Edebiyatı Tarihi, Kültür Bakanlığı Yayınları, c. 2, s.646, İstanbul 2006.

bütün şâirleri gibi Nedim de onların şiirlerinin hâkim tesiri altında kalmıştır. Nedim, kasidede Nef'î'nin, gazelde Bâki'nin mirasçısı sayılabilir.”(Kocatürk, 1970:509)

Vasfi Mahir Kocatürk, Nedim'in “epik tarafı az çok ihmal edilip, aşk ve hayat tarafı büyütülen, dil itibariyle daha olgun, ruh itibariyle de modern bir Bâki” olduğunu belirtmiştir (Kocatürk, 1970:517, DİA, 2006:512).

Nedim, yaşamayı ve eğlenmeyi seven neşeli yaratılışı üstün şâirlik yeteneği ve yüksek zevki ile şiirlerinde öbür dîvân şâirlerinden farklıdır. Nedim, dîvân şâirlerinin tabiatı, insanı kalıplaşmış belli benzetmeler ve mazmunlar arkasından seyreden sunî ve soyut dünyasından olabildiğince ayrılarak yaşadığı hayatı, tabiatı ve çevresini gerçekteki görünüşleriyle vermiştir. Nedim'in değeri “Devrini anlatan bir şâir oluşundan değil, devrini yaşatan bir şâir olmasındandır” (Mazıoğlu, 1988:28-32).

O, asıl gazelde ilerlemiş, özelliğini gazelleriyle, şarkılarıyla göstermiştir. (Gölpınarlı, 24) Vasfi Mahir Kocatürk'ün belirttiğine göre, “kasidede hiçbir şâirimizin ruhu, Nedim ruhu kadar samimi ürperişler içinde değildir. O çok kere kasideyi de gazel gibi duygulu bir şiir haline getirmiştir.”(Kocatürk,1970:513) Dîvân edebiyatına Türklerin kazandırdığı nazım şekli olan şarkı denilince ilk akla gelen isim Nedim'dir. “Nedim şarkı tarzına hem en klâsik şeklini vermiş hem de dîvân şiirimizin en güzel şarkılarını söylemiştir. Bunda Nedim'in milli zevkinin büyük tesiri vardır.” (Banarlı, 1997:760)

Nedim'in bir başka özelliği de İstanbul şâiri oluşudur. Banarlı' nın belirttiği gibi zamanını ve muhitini hâlis şiir mısralarıyla tasvir ve terennüm eden Nedim, İstanbul şâiri olduğu ölçüde büyük ve beşeri bir aşk şâiridir. Sevgiliyi ve gördüğü canlı güzellikleri yansıtırken zarif ve sıcak bir üslûp kullanmıştır. Nedim'in tarzını benimseyenlerin başta gelenleri, İzzet Ali Paşa, Asım, Sümbülzâde Vehbi, Enderunlu Fazıl'dır (Banarlı, 1997:757, Mengi, 204).

2.1.3. Eserleri

a. Dîvân

Nedim Dîvânı'nda 44 kaside, 88 kıt'a, 3 mesnevî, 1 terki-i bend, 1 terci-î bend, 2 müseddes, 1 tardiyeye, 5 tahmis, 1 muhammes, 33 şarkı veya murabba, 2 koşma olmak üzere toplam 46 musammat, 166 gazel, 2 müstezad, 11 rübâi, 23 müfred ve matla' mevcuttur (Macit:1997,33).

Nedim Dîvânı'nın birçok yazma nüshası vardır, dîvân üçü eski harflerle olmak üzere beş kez yayınlanmıştır. Bilinmeyen bir tarihte Bulak Matbaası'nda, 1291'de İstanbul'da, 1338-1340 tarihleri arasında Halil Nihad tarafından hazırlanarak İstanbul'da, Abdülbâki Gölpınarlı tarafından hazırlanarak yine İstanbul'da 1951 ve 1972 tarihlerinde yayınlanmıştır. Son üç baskının başlarında Nedim'in hayatı ve şiiri hakkında inceleme, sonlarında da sözlük vardır (Macit, 1997:34).

b. Sahâ'ifü'l-ahbâr

IV. Mehmet'in müneccimbaşısı Ahmed Âşık el-Mevlevî'nin "Câmi'ü'd-düvel" adlı tarihinin tercümesidir. İbrahim Paşa bu eserin tercümesini Nedim'e verir. Tercüme on yılda tamamlanmış ve Nedim çevirinin sonuna bir kıt'a ekleyerek İbrahim Paşa'ya sunmuştur. Bu eser 1285'te Matbaa-i âmire'de üç cilt olarak basılmıştır (Mazıoğlu, 1988:26).

c. Aynî Tarihi

Bedrüddin Mahmut b. Ahmed el-Aynî 'nin (1360-1450) "İkdü'l-Cumân fî Târihi Ehli'z -zamân çevirisi" Aynî tarihi adıyla tanınan 24 ciltlik İslam Tarihi için İbrahim Paşa'nın kurduğu kırk beş kişilik ilim heyetinde devrin tanınmış şâirleriyle beraber Nedim'de vardır. Nedim, İbrahim Paşa'ya yazdığı kıt'asında gözünün ağrıdığından şikayet edip sanatlı bir ifade kullanarak çevirisini sunacağını bildirmiştir. Bu da onun bu tercümedeki rolünü ve esere verdiği önemi göstermektedir. Nedim'in tercüme ettiği kısmın tam olarak nerde olduğu bilinmemektedir (Mazıoğlu,1988:26, Banarlı, 1997:761).

d. Safâî Tezkiresi Takrizi

Safâî Tezkiresi'nin başında mensur ve manzum çok kısa takrizi vardır (Banarlı, 1997:761)

e. Nigâr-nâme

İzzet Ali Paşa'nın şaka yoluyla yazdığı mektuplara Nedim'in yine şaka yolu ile verdiği mensur cevaplardan oluşan bir mektuptur. İçerisinde manzum parçalar da vardır. Kaynaklarda verilen ortak bilgiye göre bu mektup Dîvân'ın Halil Nihad neşrinde yer almaktadır (Mazıoğlu, 1988:27).

Ayrıca Mazıoğlu'nun çalışmasında yer alan bilgilere göre, Nedim'in Şehid Ali Paşa'ya yazdığı bir dilekçesi ve kime yazdığı belli olmayan içinde manzum kısımlar da bulunan bir mektubu daha vardır (Mazıoğlu,1988:27).

Nedim, edebiyatımızda çığır açmış bir şâir olup, yaşadığı yıllarda ve sonrasında bir kaç nesilde tesiri devam etmiştir. Neşe ve zevkin en coşkulu şâiri olarak adını ebedileştiren Nedim, daha kendi çağında Seyyid Vehbî ile dikkati çekmiştir. Nedim tarzı söyleyiş, Enderunlu Vâsıf'da da kendini göstermiş ve hatta Vâsıf da “Nedim tesiri şahsiyetinin hareket noktası olmuştur.” 19. yüzyılda yine Keçecizâde İzzet Molla, Osman Nevres gibi şâirlerle Nedim Mektebi kıvamını bulmuş fakat bu mektebin yegâne büyük şâiri yine Nedim olmuştur. Türk edebiyatının ilerleyen dönemlerinde Ziyâ Paşa, Namık Kemal, Recâizâde Ekrem gibi şâirlerin hayranlık duyduğu bir şâir olmuştur. Tevfik Fikret, Nedim'i edebiyatımızın en büyükleri arasında sayarken daha öncesinde zaten Namık Kemal, Şeyhülislam Arif Bey'in “ Osmanlı Türkçesi'nde Nedim'den başka Arap ve Acem yolu dışında özel yol açmış bir şâir olmadığı” sözünü Tahrîb-i Harâbât'ta belirtmiştir. Mehmed Akîf'in en sevdiği şâir Nedim iken Yahya Kemal de Nedim tarzı söyleyiş ve Nedim devri şiirini terennüm etmiştir (Mazıoğlu, 1988:70, Banarlı, 1997:763, Macit, 1997:24).

2.1.4. Bestelenen Şiirlerinden Örnekler

Makamı: Hüseyini **Usûlü:** Aksak

Bestekârı: Mahmud Celaleddin Paşa

Sevdiğim cemâlin çünkim göremem
Çıkmasın hayâlin dil-i şeydâdan
Hâk-i pâye çünki yüzler süremem
Alayım peyâmın bâd-ı sabâdan

Kebûd çeşm-i bî rahm etdi nigâhın
Âşıkların göğe çıkardı âhın
Sordum gerdeninden zülf-ü siyâhın
Bir cevâb vermedi akdan karadan

Sevdiğim bendene düşerse hizmet
Kapında kul olmak cânıma minnet
Göre idim sende bûy-i mahabbet
İstediğim budur sen bî-vefâdan

Nedîmâ hüsnüne olmuştur ‘âşık
Öyle bir ‘âşık kim kavlinde sâdık
Kereme ne kadar değilse lâyık
Ar etmez efendim şehler gedâdan⁶

⁶ Bu güfte aynı zamanda Nedim’in hece vezni ile yazdığı tek şiiiridir.

Makamı: Nihavend **Usûlü:** Aksak

Bestekârı: Ârif Sami Toker

Erişti nev-bahar eyyâmı açıldı gül-ü gülşen
 Çerâğan vakti lâle-zârın didesi rûşen
 Çemenler döndü rûy-ı yâre reng-i lâle vü rûşen
 Çerâğan vakti lâle-zârın didesi rûşen

Açıldı dil-berin ruhsârı gibi lâleler güller
 Yakıştı zülf-i hûban veş zemine saçlı sünbüller
 Nevâ-sâz olmada bin şevk ile âşüfte bülbüller
 Çerâğan vakti lâle-zârın didesi rûşen

Gelir deyü cihânın şehriyârı bezm-i gül-zâre
 Temâşâ etmek için yâsemenler çıktı dîvâre
 Tebessümle dedi gül-gonce gûş-i bülbül-i zâre
 Çerâğan vakti lâle-zârın didesi rûşen

Olup gülşen çerâğan ile pür şevk u neşât-efza
 Zemîni lâle-zârın nûrdan tâvusdur gûyâ
 Hezâran müjde kim açıldı rûy-i gonce-i zîbâ
 Çerâğan vakti lâle-zârın didesi rûşen

2.2 Şeyh Gâlib

2.2.1. Hayatı

Şeyh Gâlib, “Eser-i Aşk” ve “Cezbetullah” tamlamalarının işaret ettiği 1171/ 1757 yılında doğmuştur (Özbek, 2000:19). Sadece yaşadığı yüzyılın değil tüm Klâsik Türk Edebiyatı’ nın en büyük şâirlerinden birisi olan ve birçok kaynakta belirtildiğine göre Yenikapı Mevlevihânesi yakınında bir evde dünyaya gelen Gâlib’in asıl adı Muhammed Esad’dır. Esad ismini ona Hoca Neşet vermiştir (Gölpınarlı, 1979:463) Ayrıca S. Nuzhet Ergun’da yer alan bir başka bilgiye göre Gâlib, hocası Neşet’e olan hürmetini ve samimi sevgisini gazellerinde de göstermiştir (Ergun, 1935:20). S. Nüzhet Ergun’un Esrar Dede’den aktardığına göre; babası kuvvetli bir tasavvuf terbiyesi almış ve şiirle de meşgul olmuş olan Mustafa Reşid’dir (Ergun, 1935:10). Birçok kaynakta verilen ortak bilgilere göre Şeyh Gâlib ilk ve esaslı tahsilini babasından almıştır. Babasından hem maddi hem manevi ilimleri öğrenmiş. Farsça-Türkçe manzum lugat olan Tuhfe-i Şâhidî’yi babasından okuyan Gâlib’in Mevlevîlikteki yol göstericisi de yine babası olmuştur.⁷ Daha sonra düzenli eğitim görmediği söylenen Gâlib, Hamdi Efendi’den Arapça, Süleyman Neşet’ten Farsça öğrenmiş, zamanın mûsikî ve edebiyat okulu sayılan Mevlevîhâne derslerine, sohbetlerine katılmıştır (Ergun, 1935:10, Gölpınarlı, 1979:463, Kalkışım, 1994:16).

O dönemde Esad mahlasıyla şiir yazan diğer şâirlerden farklı olduğunu göstermek için “Gâlib” mahlası kullandığı söylenen Şeyh Gâlib, şiir yazmaya çok erken başlamış ve yirmili yaşlarında dîvân tertip edecek kadar şiir bilgisi edinmiştir. Beşir Ayvazoğlu, şâirin dîvân tertip ettiği sıralarda Dîvân-ı Hümâyun Kalemi’nde çalıştığını ve Gâlib mahlasını bu sırada almış olabileceğinin muhtemel olduğunu belirtmiştir (Ayvazoğlu, 1995:17). Gâlib nazireler yazarak şöhret kazanırken amacı Türk şâirlerin hiç birine benzememektir. Bunun için Şevket’i tüm dikkatiyle okuyup ondan istifade etmeyi düşünmüş ve Şevket, Gâlib’te mühim yenilikler meydana getirmiştir. Şevket’e olan

⁷ Gâlib, Naci Okçu’nun da naklettiği gibi bir gazelinde babasının yolunu tuttuğunu, dua ve senâlar söyleyerek onu “Mürşid-i Üstâd-ı Küll” diye övmektedir.

hayranlığı ve şâir üzerindeki etkisinden ötürü Gâlib'e "Şevket-i Rum" denilmiştir (Ergun, 1935:20).

Şâirin Hüsn ü Aşk'ın mukaddimesinde anlattığına göre (782 ortaları olduğu düşünülmekte) genç şâirlerin bir araya geldikleri bir günde şiirden söz ederlerken Nâbî'nin Hayrâbâd'ı okunup şâir hayırla yad edilirken içlerinden biri, Nâbî'nin seviyesine ulaşmanın hatta ona nazire yazmanın mümkün olmadığını söyleyerek övgüde mübalağaya kaçır. Kendine ve şiirine güvenen Gâlib, nedense imtihan edildiği duygusuna kapılarak toplantıda itirazsız kabul dilen bu iddiaya karşı çıkar ve büyük bir cesaretle Nâbî'nin Hayrâbâd'ı Feridüddîn-i Attâr'dan çaldığını söyler. Öğüt vermeye çalıştığı da dünya fâni, âhîret bâkî gibi orta malı sözlerden başkasını bulamadığını ve eskileri taklit etmekle yetindiğini söyleyen Şeyh Gâlib'e göre yeni yol açana merd denir (Ayvazoğlu, 1995:18).

Şeyh Gâlib, bu iddialı sözlerden rahatsız olan arkadaşlarının Hayrâbâd seviyesinde bir eser yazarak davasını ispat etmesi yolundaki tekliflerini hiç tereddütsüz kabul ederek Hüsn ü Aşk adını koyacağı mesnevîsini yazmaya başlar. Böylece 24 yaşında dîvânını tertip etmiş olan Şeyh Gâlib, 26 yaşında da Klâsik Türk edebiyatına eşsiz eseri olan Hüsn ü Aşk'ı kazandırmış olur. 1784 yılında anne ve babasının pek tasvip etmemesine rağmen Konya'ya Mevlâna'nın Dergâhı'na giderek 1001 gün sürecek olan çileye girer. Fakat babasının, İstanbul'dan ayrılmasına tahammül edemeyip Çelebi Efendi'ye müracaat etmesi üzerine çilesini Yenikapı Mevlevihânesi'nde tamamlayarak hücrenişîn (dede) olur. Daha sonra Şeyh Ali Nutkî Efendi'den hilâfet alır. Üç yıllık çilesi süresince şiir söylemeyen Şeyh Gâlib, 1790 yılında da Yusuf Sine-çâk'ın Sütlüce'deki türbeleri yanında aldığı eve taşınır. Aynı yıl Yusuf Sine-çâk'ın "Cezire-i Mesnevî" isimli eserini şerh eder. Sonra da Kösec Ahmed Dede'nin "Tuhfetü'l-Behiyye fî Tarîkati'l-Mevleviyye" adlı Arapça eserine "Es-sohbetü'l-Safîyye" adıyla Arapça bir talikat yazar (Kalkışım, 1994:19, İpekten,1955:10).

Tarikat içinde ve şiirleriyle edebiyat çevrelerinde tanınmış olan Şeyh Gâlib'i Sultan III. Selim de tanır ve beğenir. Mevlâna'nın kabrine örtülmek üzere Konya'ya göndereceği örtünün üzerine işlenecek olan beyiti Şeyh Gâlib'in yazmasını ister. Gâlib,

*Müceddid olduğu Sultan Selim'in dîn ü dünyâyâ
Nümâyandır bu nev pûşîdesinden kabr-i Monlâ'yâ*

Terci'hanesinin bulunduğu bir terci'-bend yazıp gönderir böylece III. Selim ile aralarında daha yakın bir ilişki kurulmuş olur (Ayvazoğlu, 1995:24, Yüksel, 1963:17).

Hatta bu yakın ilişki şâirin, 1791'de Galata Mevelevîhânesi'ne şeyh tayin edilmesiyle yeni bir safhaya girmiştir. Ekrem Işın, "Şeyh Gâlib'in kendisini yetiştiren Ebubekir Dede ailesinin modernleşme yanlısı çizgisini referans alan kişiliğiyle ön plana çıkarak Galata Mevlevîhânesi meşihatını üstlenmiştir" der (Işın, 1995:55). Daha sonrasında Gâlib, Mevlevîhânenin tamiri için Sultan III. Selim'e bir kaside sunar ve tamirat yaklaşık beş ayda biter. Bunun üzerine Gâlib'in kaleme aldığı on sekiz beyitlik tarih Galata Mevlevîhâne kapısına asılır (Kalkışım, 1994:20).

1794'te bir fermanla Yeni Camî'deki Mesnevîhanlık da Gâlib'e verilir.⁸ Sultan Selim aynı zamanda şâire hattat Cevri'nin hattıyla yazılmış mesnevi nüshasını da armağan eder. (Şeyh Gâlib Hüsn ü Aşk'ı yazdıktan sonra mesnevîyi on birinci defa hatmettiği söylenmektedir.) Dîvân'ını da bizzat yazdırıp cildi ve teshibi için üç yüz altın sarfeden III. Selim ile Gâlib arasındaki dostluk ilerlerken şâir de buna kasideyle cevap verir. Şeyh Gâlib Dîvân'ında Sultan Selim'e 11 kaside, 24 tarih, 1 terci'-i-bend, 1 şarkı, 2 mesnevi ve 6 beyt yazmıştır. (Ayvazoğlu, 1995:25, Kalkışım, 1994:21) Gâlib, sadece Sultan ile değil annesi Mihrişah Sultan ve kızkardeşi Beyhan ve Hatice Sultanlarla da yakınlık kurmuştur. Sultan hanımların "Pamuk Şeyh" dedikleri Gâlib'in saraya bu denli yakın olması Beyhan Sultan ile aralarında gönül ilişkisi olduğuna dair rivayetlerin çıkmasına da sebep olmuştur. S. Nüzhet Ergun saraya teklifsizce girip çıkan ve sultanlarla yakın teması olan şâir için böyle bir aşkın ihtimal dahilinde

⁸ Mesnevîhân, Mevlâna'nın Mesnevi'sinin Cuma namazının düzenli bir parçası olarak, sözlü ve yazılı şerh geleneklerinden yola çıkarak okumak, çevirmek ve yorumlamak üzere atanmış kişidir. Gâlib, Galata'da şeyh olduğu dönemde III. Selim onu Humbarahâne-i Cedîd'de inşa ettirdiği camiye mesnevîhan olarak atamıştır. (Holbrook, 2005:72)

olacağını söylerken Beşir Ayvazoğlu da bu rivayetin doğruluk derecesini kestirmenin zor olduğunu belirtip Ergun'un ihtimal verdiği görüşe katılır.

Şeyh Gâlib'in padişah ve ailesinden sonra en çok sevdiği kimselerden biri de Mevlevî dedelerinden ve devrin oldukça tanınmış şâirlerinden olan, Mevlevî şâirler hakkında tezkire yazan Esrar Dede'dir. Altı yıl kadar süren arkadaşlıklarından sonra Esrar Dede'nin vefatına üzülen Gâlib, ünlü ve içli bir mersiye yazmıştır (Yüksel, 1963:21).

Şeyh Gâlib, Esrar Dede'nin ölümden sonra derin üzüntü yaşar ve kabuğuna çekilir. Annesi Emine Hatun'dan sonra can dostunu da kaybetmesi Şeyh Gâlib'i çok sarsmıştır. Şâirin peşpeşe yaşadığı üzüntüler hassas mizacını etkilemiştir. Birkaç ayda şiddetlenen hastalığının verem olduğuna dair şifahî bilgiler vardır. Yaşadığı son zamanda arkadaşının ısrarı üzerine yazdığı;

Can sefer kerde vü dil vâlih-i dîdâr henüz

Hâne hâlî şüd ü âyîne bedîdâr henüz

matla'ı ile başlayan hüznü Farsça gazelinde yakındaki ölümünü sezdiğine dair imalar vardır (Ayvazoğlu, 1995:30).

Şeyh Gâlib'in hastalığı ve ölümü hakkında çok çeşitli rivayetler ileri sürülmüştür. Ölümünden sonra ona yakıştırılan rivayetler her ne olursa olsun Gâlib'in gerisinde kalmıştır. "Vuslat dediğim benim eceldir." diyen Gâlib için ölüm korkulacak bir şey değil bilakis yaşantısı boyunca pîri olarak saydığı Mevlâna'da görülen "yaratana kavuşma" dır.

Gâlib 42 yaşında (1799) vefat eder. Babasının teneşirin başında "Ah oğul, bu tahtaya kara sakal yakışmıyor" deyip ağladığı rivayet edilmiştir. Kabri İstanbul'da Beyoğlu'ndaki Galata Mevlevîhânesi'nde İsmail Ankaravî türbesindedir (Kalkışım, 1994:24).

Gâlib'in evlendiğine dair kesin bir bilgi bulunmamakla birlikte 1795 doğumlu Zübeyde isimli bir kızı Ahmed ve Muhammed isimli de iki oğlu olduğunu ölümünden sonra İstanbul Gümrük Mukataasından otuzar akçe maaş bağlanmasından öğreniyoruz (Yüksel, 1963:25, Kalkışım, 1994:25).

2.2.2. Edebi Kişiliği

Klâsik Türk Edebiyatı'nın en önemli isimlerinden biri olan ve Sebki Hindî⁹ akımının 18. yüzyıldaki en güçlü temsilcisi sayılan Şeyh Gâlib, her ne kadar kendinden önceki şâirlerden zaman zaman etkilenmiş olsa da farklılıklar yaratmayı bilmiştir. Aynı zamanda kendisinden sonra gelen birçok şâiri de etkilemeyi başarabilmiştir.

Haluk İpekten, Şeyh Gâlib'in şiirlerindeki özellikleri şu madde başlıkları altında toplamıştır. Gâlib, mutasavvıf bir şâir olduğu için ve Mevlevîlik çevresinde yetiştiği için tasavvuf onun şiirlerinde en önemli unsur olmuştur. Aşk ilahî aşk olan Şeyh Gâlib'in beyitlerine ilk bakışta anlam vermek güçtür. Ancak bazı işaretlerden hareketle, tasavvuf terimlerinin yardımı ile beytin anlamına erişmek mümkün olabilir (İpekten 1955).

Şâir, dîvânında diğer Mevlevî şâirler gibi başta Mevlâna olmak üzere, Sultan Veled, Şems-i Tebrizî, Hüsametdin Çelebi, Rusuhi gibi Mevlevî büyüklerinin isimlerini sık sık anarak, Mevlevîlik edep ve erkânıyla ilgili çok sayıda terim ve kelimeyi kullanmıştır. Küçük yaştan itibaren tasavvuf muhitlerinde yetişen ve Mevlevîlikte şeyhlik makamına kadar yükselen Gâlib'in şiirlerinde tasavvuf önemli bir yer tutmuş ancak o diğer mutasavvıf şâirler gibi didaktik kaygı taşımamış hassas ruhunu yansıtan lirik, ince şiirleriyle de şahsi üsluba sahip nadir şâirlerimizden olmuştur (Horata, 2006:486).

Nihad Sami Banarlı'nın, kudretli bir fikir ve mûsikî şâiri dediği Şeyh Gâlib'in Mevlevîlik çevresinde yetişmiş olması sadece şiirlerinin içeriğini değil kullandığı dili de etkilemiştir. O, Mevlevî dergâhının şiir, raks ve mûsikî saltanatı içinde yetişmiş

⁹ Sebki Hindî için ayrıca bakınız:

- Haluk İpekten "Sebki Hindî", Şeyh Gâlib Kitabı, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, İstanbul 1955
- Sabahat Deniz, "Türk Edebiyatında Hind Üslubu" Osmanlı Ansiklopedisi, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 1999, s. 639-648
- Ömer Okumuş, "Hind Üslubu", Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Bilimleri Araştırma Dergisi, sayı:17, 1989, s.107-117.

büyük bir şâirdir. Onun bu âlemden edindiği söz ve ses güzelliği ile söze rakeden bir ifade verme kabiliyeti şiire yeni bir ses getirmiştir. Şiirlerinde âdetâ Mevlvî âyinlerinin sesinin bulunması da bundandır (Banarlı, 1997:773). Şeyh Gâlib'in şiirlerinin Mevlvî âyinlerinde kullanılmış (Tanrıkorur, 1999:715) olması da bu dokuyu iyi bilmesinden kaynaklanıyor olabilir.

Gâlib'in şiir dünyasının ekseni aslında aşktır. Bunu da zaten şâir "Hüsn ü Aşk" adlı eserinde,

Hiç aşktan özge şey revâ mı

Sarf etmeğe gevher-i kelâmı

diyerek, söz denen cevherin aşktan başka bir şey için sarf edilmeye layık olmadığını belirtmiştir.

Vasfi Mâhir Kocatürk, ilk yazdığı nazirelerini Gâlib'in gerçek şahsiyetini göstermemiş olmasına rağmen güzel ve başarılı bulmuş, bu nazirelerde daha çok Sâmi'nin ve Fehim'in ifadelerinin mevcut olduğunu söylemiştir.

Ahmet Arı, "Şeyh Gâlib'in üzerindeki yoğun Mevlana tesiri kendisini aşk anlayışında da gösterir" diyerek Mevlâna ve Şeyh Gâlib'in eserlerini baz alıp aşkın tavsif ve tarifindeki benzerliklere dikkat çekmiştir (Arı, 2003:51-65).

Şeyh Gâlib'in beyitlerinin anlamı derinlere gizlenmiştir. Gâlib söylemek istediklerini çok girift bir mazmun örgüsü içinde verir. Şiirlerinde görünenden başka derunî manaların bulunduğu bir sözün, kendisinden farklı şeylere delâlet edebileceğini kendi şiirlerinde de ifade etmiştir. Teşbih, İstiare, mecaz, tevriye ve telmih çok kullandığı sanatlardır. Muhayyilesi çok güçlü olan şâirin şiirlerinde hayal unsurları çok fazladır. Söyleyeceklerini her zaman sembol ve benzetmelerle anlatma yoluna gitmiştir. Sebki Hindî üslûbunu kullanan diğer şâirler de olduğu gibi Gâlib'te de ızdırap önemli bir unsurdur. Ancak hayata bağlılığı da birçok yerde açıkça belli olan Gâlib'in yetiştiği çevre, tekke hayatı, şeyhliği onun yaşantısına yön vermiştir. Bu yüzden şiirlerinde ızdırap yanında neşe ve coşkunluk da vardır. Şiir özelliklerinden bir diğeri yeni mazmunlar kullanmaktır (İpekten,1955:25).

Hüsn ü Aşk'ın önsözünde Nâbi'yi fazla Arapça ve Farsça kullanmasından dolayı tenkit eder. Kendisi konuştuğu gibi yazmayı ve zaman zaman Türkçe deyimleri (aktan karadan söz açmak, bağı yanmak, ayağa düşmek, feleğin çenberinden geçmek, ölüp ölüp dirilmek...) kullanmayı tercih eder. Bu da Şeyh Gâlib'in aslında manaya daha çok önem verdiğinin göstergesidir (Alparslan,1988:19).

Şeyh Gâlib, Sebki-Hindî akımına bağlı kalırken aynı zamanda bu üslûpla Türk şiirinde yenilikler meydana getirmiştir.

Sanatının unsurları, o zamana kadar gelen şâirlerden farklı olmayıp, eski unsurları, yeni parlak renklerle boyayarak ve farklı nisbetler dairesinde yeni bir alem yaratmaya muktedir olmuştur (Holbrook, 2005:209).

Ancak N. Sâmi Banarlı'ya göre; "Bu yenilik, özellikle hayal unsurlarına geniş yer vermek tamamen orijinal değildir. Çünkü bu üslûp aslında Sebki-Hindî veya Sebki-İsfahânî denilen ve İran şâirlerinde Urfî ve Sâib ile Şevket-i Buhârî elinde gelişen bir ifade tarzından etkilenmiştir. Bu üslûbu temsil eden en kudretli şâir Şeyh Gâlib olmuştur" (Banarlı, 1997:772).

Bunlarla beraber Gâlib'in belki Türk-î Basit akımı etkisinde yazdığını düşündüren yabancı kelimenin olmadığı gazeli ve Sedit Yüksel'in Topkapı Sarayı Kütüphanesinde 941 numaralı Dîvân'ında bulduğu şarkıları da mevcuttur. Gölpınarlı özellikle şarkılarında Nedim'in tesirinin açıkça görüldüğünü belirtmiştir (Gölpınarlı:1953:16). Haluk İpekten'in söylediğine göre ise duygulu ve lirik olması yönüyle Şeyh Gâlib ile Fûzuli arasında derin benzerlikler vardır (İpekten, 1955:24). Türk-î Basit akımı etkisinde yazdığı gazeli:

Döktü omuzdan puşu saçağını

Açtı gönüller deli bayrağını

Ay yenisi gökte ne ülker satar

Değmeyecek kestiği tırnağı

*Gözceğizim boyamak ister benim
Al boyayup kan ile dudağını*

*Saldı gönül illerine âfeti
Kurdu göz ırmağına otağını*

*Nice tabur dağıtır o yosmanın
Saç dağıtıp eğmesi kalpağını*

*İçip içip kendi elinden anın
Duramayıp öpmüşüm ayağını*

*Çok sürünüp gözlemişim özleyip
Ayağının izini toprağını*

*Vermedi kimseye Galib geçit
Kanda çevirdiyse söz ırmağını*

*Hazret-i Monla 'yı bilenler bilir
Bilmeyenin kim çeke kulağını (Köprülü, 2006:484)*

Şeyh Gâlib gerek yaşadığı dönemde, gerekse ölümünden yıllar sonra birçok şâir ve yazar tarafından şiirlerine nazireler yazılan, etkisinde kalınan ya da atıfta bulunulan bir şâir olmuştur. Devrinde Esrar Dede, Neyyir Dede gibi Mevlevî şâirler üzerinde etkili olmuş sonraki dönemde de Vak'a nüvis Pertev, Vak'a-nüvis Nuri, Faik Ömer, Nebil, Ayntablı Ayni, Ziver Paşa, Bosnalı Fehim, Şeref Hanım, Bursalı Murad Emri, Şeyhülislam Arif Hikmet, Hanyalı Kâmi, Enderunlu Râsih, Safâyi, Senihi, Kahyâzâde Arif, Kara Şemsi, Bayburtlu Zihni, Refî-i Amidî, Nazm-ı Dakâyık, Keçecizâde İzzet Mollâ, Edhem Pertev Paşa, Ziya Paşa, Abdülhak Hâmid Tarhan, Hâşim Nezihi Okay, Midhat Sertoğlu, Behçet Kemal Çağlar, Namık Kemal, Ahmed Hamdi Tanpınar, Taha

Çağlar, Sezai Karakoç, Orhan Pamuk gibi şâir ve yazarlar Şeyh Gâlib'ten etkilenmişlerdir (Horata, 2006:486).

2.2.3. Eserleri

a. Dîvân

Şeyh Gâlib, Dîvânını 24 yaşında tertip etmiştir. Daha sonra yazdığı şiirlerle eserini 5500 beyitlik bir hacme çıkarmıştır. Dîvânı Mısır'da Bulak matbaasında basılmıştır. Bu tek basmadan başka basması yoktur. Dîvân'da 31 Kaside, 76 Tarih, 13 Terci-i Bend, 1 Sâkinâme, 8 Müseddes, 19 Tahmis, 2 Muhammes, 1 Tard u Rekb, 11 Şarkı, 11 Mesnevi, 1 Bahr-ı Tavis, 1 Tezkire, 370 Gazel, 1 Nâ-tamam Gazel, 1 Mersiye, 2 Lügaz, 43 Kıt'a, 63 Rübâi, 71 Beyt, 4 Mısra yer alır. 34 çeşit, 780 adet vezin kullanmıştır (Gölpınarlı, 1953:17, Kalkışım 1994:27).

Gâlib'in Dîvân'ındaki büyük manzumeler içerisinde en tanınmış ve seçilmiş olanı Hz. Muhammed için söylediği müseddes bir Nat-ı Şerif'tir (Gölpınarlı, 1979:465).

Çeşitli kütüphanelerde birçok yazma nüshası bulunan Dîvân'ın Üniversite kütüphanesinde numara TY 5531'de kayıtlı müzehheb nüshası 1792 tarihinde Gâlib'in vefatından yaklaşık altı yıl önce Ahmed Yüsrî tarafından yazılmıştır. Bu nüshanın sonunda Hüsn ü Aşk da vardır. Basma nüshaya göre bu nüshada 13 kaside, 23 kıt'a ve 1 mısra eksiktir. Yine aynı yerde aynı hattat tarafından yazılan numara TY 5519'da kayıtlı bir başka nüsha daha vardır (Gölpınarlı:1979:465).

b. Hüsn ü Aşk

Gâlib, Dîvân tertibinden iki yıl sonra (26 yaşında) ve altı ay içinde yazdığı Hüsn ü Aşk adlı mesnevîsine Hitâmühü'l-Misk (1197) tamlamasını tarih düşürmüştür. Muhsin Kalkışım bunu Kur'an'ın El-Mutaffifin sûresinin 26. âyetinden alındığını belirtmiştir. Âyet-i Kerîmenin tamamı şöyledir: "Hitâmuhû misk. ve fî zâlike felyetenâfesil mutenâfisûn"(Onun, içinde şarap bulunan kabın mühürü misktir. Artık imrensin imrenecekler...) (Kalkışım, 1994:27)

Şeyh Gâlib'e asıl şöhretini sağlayan ve Türkçe mesnevîler arasında "Leyla vü Mecnun" a denk sayılan aynı zamanda mesnevî geleneğine yeni bir renk getiren Hüsn ü Aşk, Türk edebiyatında farklı bir yere sahip olup sembolik olarak aşkın anlatılmasından meydana gelmiş manzum mesnevi geleneğinin orijinal bir örneğidir (Cengiz, 2000:53-60).

Tasavvufî yönüyle Fuzûlî'nin Sıhhat u Maraz'ını andırmakla birlikte birkaç eserin tesiri altında kaldığı da kaynaklarda belirtilmiştir. Feridüddin Attâr'ın Mantıku't-tayr'ı, İbni Sinâ'nın Risâletü't-tayr'ı, Şihabeddin Suhreverdi'nin Mûnisü'l-uşşâkı ve özellikle Mevlânâ'nın Mesnevi'sinin etkisi vardır.

Esrârını Mesnevi'den aldım

Çaldımsa da mîrî malı çaldım (H.A. 2020)

Beyitinde açıkça Mesnevî'den etkilendiğini belirtmiştir.

Her ne kadar Şeyh Gâlib Nâbi'nin Hayrâbâd'ını eleştirmiş olsa da Hayriye Cengiz yapmış olduğu yüksek lisans tezinde Hüsn ü Aşk'ın Hayrâbâd ile benzerliklerinin olduğunu belirtmiştir (Cengiz, 2000:72).

Hüsn ü Aşk üzerinde çalışanların bir çoğunun söylediği gibi; tasavvufî sembolik bir hikaye olup tasavvufta seyr ü sülûk yani dervişlikte olgunluğa erişmek için takip edilen manevi yolculuğu anlatmaktadır (Alparlan, 1988:34). Ancak Muhammed Nur Doğan'ın çalışmasında belirttiğine göre; "Hüsn ü Aşk'ı değerlendirirken Mevlevî çilesinin sembolik anlatımı tasavvuf ve vahdet-i vücud felsefesinin alegorik hikayesi gibi tek yönlü ve ciddi araştırmalara dayanmadan verilmiş klişe hükümlerden kaçınılmalı, yazarları ve onların eserlerini insan, eşya, hayat, kültür, siyaset gibi çok çeşitli sosyo-kültürel faktörlerin belirlediği alanda tanımlamaya ve anlamaya çalışılmalı"dır. Muhammed Nur Doğan böylece, Hüsn ü Aşk'ın sadece tasavvuftaki vahdet-i vücud düşüncesinin sembolik ve alegorik anlatımı olmadığını, fantastik ve poetik yanının tasavvufî yanından geri kalmadığını belirtmiştir (Doğan:2007:16).

Hüsn ü Aşk'ın Şeyh Gâlib'in el yazısı ile bir nüshası Süleymaniye Kütüphanesi'nde Hâlet Efendi numara 171'de kayıtlıdır. Ancak diğer nüshalarla farklılıklar vardır. Hüsn ü Aşk'ın en mühim nüshaları arasında zikredilenler; üniversite kütüphanesinde numara

5531 ve Hâlet Efendi numara 679, İstanbul Üniversitesi Kütüphane'si numara 1348, Konya Mevlâna Müzesi Kütüphanesi numara 2309 'dur (Gölpınarlı, 1979:466).

c. Şerh-i Cezîre-i Mesnevi

Gâlib'in 16. yüzyılın meşhur Mevlevîlerinden olan Yusuf Sineçak'ın Cezîre-i Mesnevî isimli eserine 1790 yılında yaptığı şerhdir (Nüzhet, 1932:25). Seçme beyitlerin kelime manalarının verilmesi ve sonra beyitlerin açıklanması şeklinde devam eden şerh, Farsça bilmeyen sâiklere Mesnevî hakkında bilgi vermek üzere yazılmıştır (Alparslan, 1988:38).

d. Es-Sohbetü's-Sâfiyye

Bu eser, Trabzonlu Şeyh Köseç Ahmed Efendi'nin Mevlevî tarikatı hakkında yazdığı Arapça "Et-Tuhfetü'l-Behiyye fî Tarikati'l-Mevlevîyye" adlı on üç sayfalık küçük risalesine, Şeyh Gâlib'in yine Arapça yazdığı ta'likattan ibarettir. Şeyh Gâlib'in bu kitabını hilafet aldığı şeyhi Ali Nutkî Dede'nin izniyle yazdığı bildirilmektedir (Kalkışım 1994:31, Alparslan, 1988:38).

Sadettin Nüzhet'in Şeyh Gâlib üzerine yaptığı çalışmasında belirttiğine göre onun bir diğer mühim eseri de Mecmua-ı Eş'ar'dır. Esrar Dede Tezkiresinin mukaddimesindeki izahtan anlaşıldığına göre Gâlib, bu mecmuaya "Sadatı Mevlevîye"nin bulabildiği şiirlerini yazmış ve bir Mevlevî tezkiresi vücuda getirmek amacıyla bu şiirleri ilave etmiş sonra bu işi Esrar Dede'ye havale etmiştir bu izahtan anlaşıldığına göre Esrar Dede Tezkiresi'nin krokisini çizen Şeyh Gâlib'tir (Nüzhet, 1935:24).

2.2.4. Bestelenen Şiirlerinden Örnekler

SAZKÂR ŞARKI

Usûlü: Aksak

Bestekârı: Sultan Mehmed Vahideddin

Gencînen olsam vîrân edersin

Âyînen olsam hayrân edersin

Sâkî kerâmet bende ya sende?

Bahr-ı habâba mihmân edersin

FERAHNÂK ŞARKI

Usûlü: Curcuna

Bestekârı: Sultan Mehmed Vahideddin,

Ey nihâl-i işve bir nevres-fidânımsın benim

Gördüğüm günden beri hâtır-nişânımsın benim

Ben ne hâcet ki diyem rûh-ı revânımsın benim

Gördüğüm günden beri hâtır-nişânımsın benim¹⁰

¹⁰ Aynı güfte Vardakosta Ahmed Ağa tarafından Muhayyer- Sünbüle/ Şarkı Devr-i Revânî şarkı, Akın Özkan tarafından Nişaburek/ Ağır Aksak şarkı, Oğuz Şenler tarafından Bestenigâr/ Ağır Aksak şarkı ve Şeref Çakar tarafından Ferahnak/ Aksak şarkı olarak bestelenmiştir. (Bardaççı, 1997:99)

2.3. III. Selim

2.3.1. Hayatı

III. Selim İstanbul'da 24 Aralık 1761'de doğmuştur. Annesi Mihrişah Sultan, babası III. Mustafa'dır. III. Selim'in babası olan III. Mustafa askerî mülkî sahalarda ıslahat yapmak için gayret göstermiş ve Avrupa'dan uzmanlar getirterek Tophâne'yi ıslah etmiş, Mühendis Hâne-i Berri-i Hümâyun'u (ilk Türk teknik okulunu) kurmuştur. Padişah Avrupa medeniyetlerinden etkilenerak kurduğu bu müesseseleri teftişe giderken çocuk yaştaki Selim'i de yanında götürmüş ve böylece Selim'deki ıslahat fikirlerinin daha genç yaşta yerleşmiş olmasına katkıda bulunmuştur (Akdeniz, 2000:4).

Osmanlı saray geleneklerine göre ilk doğan şehzâdelere büyük şenlikler yapılırdı. III. Selim'in doğumu dolayısıyla İstanbul'da haftalarca şenlik yapıldığını Vâsıf Tarihi uzun uzun anlatmaktadır. Yine III. Selim'in doğumu sebebiyle devrin meşhur şâirleri birçok tarih düşürmüşlerdir.

Kâşif Yılmaz'ın bildirdiğine göre Selim henüz beş yaşına geldiğinde büyük bir merasimle tahsiline, o devrin ifadesiyle "bed-i besmele'ye başladı. Şeyhülislam Dürrî-zâde Mustafa Efendi Selim'i rahlenin önüne oturarak besmele çektirir, Kur'an-ı Kerime başlama merasimi burada sona erer. Kendisine seçkin ilim adamlarından bazıları hoca tayin edilir ve Selim'e 1770'te hatim merasimi yapılır (Yılmaz, 2001:LXIV).

Babası ölümünden önce tahta Selim'in geçmesini vasiyet etmişse de yerine 48 yaşındaki amcası I. Abdülhamit geçmiş ve saray geleneğine uyup Selim'i on üç yaşında kafes dairesine koydurmuş; ancak saray içerisinde özgürlük tanımıştır. Selim yarıda kalan tahsiline burada devam etmiş kafes, onun için âdeta bir mektep olmuştur. Burada mûsikî de öğrenmiştir. III. Selim'in mûsikîde elde etmiş olduğu birikimde ders aldığı Kâmil Efendi'nin ve tanbur hocası olan ünlü bestekâr Tanburî İsak'ın katkısı çok olmuştur. Ayrıca çok iyi ney üflediği bilinen Selim'in Neyzen Derviş Mehmed Emin ve Neyzen Ali Bey'den ney dersleri aldığı bilinmektedir. III. Selim, makamlar icad edip iki yüz sayfalık bir dîvân yazmış ve 22 yaşına kadar kendisini çok iyi yetiştirmiştir. Selim bir yandan sanatla meşgul olurken diğer yandan memleket işleriyle de ilgilenmiş Avrupa devletlerinin siyasetini ve onların idarî, askerî

teşkilatlarını öğrenmek için Fransa Kralı XVI. Louis ile gizlice haberleşmiştir (Yılmaz, 2001:LXV, Erguner, 1999:703, Salgar, 2001:30).

Selim 1789'da tahta geçtiğinde 28 yaşındaydı ve son on beş yıldır sarayda tecrit edilmiş bulunuyordu. 18. yüzyılda üçüncü defa Osmanlı Devleti, iki yıl önce başlayan Rusya ve Avusturya ile savaşında arda arda yenilgiler almıştı. Selim'in imparatorluğu kurtarmak için orduyu yenileştirmeye yönelik çok sayıda planı vardı. Ancak yenileşmesini istediği geleneksel ordu, İmparatorluğun düşman ile savaşan tek ordusu olduğu için çabuk sonuç verecek girişimlerde bulunamadı ve kendisini imparatorluğu güçlendirmek için bir fırsat sağlayacak olan barış yapılana kadar beklemek zorunda kaldı (Shaw, 2002:612).

Saray geleneklerine göre, Osmanlı padişahları kılıç kuşanmadan evvel, Cuma selamlığına çıkmazlardı. Selim salı günü tahta çıkmıştı ve kılıç kuşanma merasiminin 13 Nisan 1789 tarihine rastlayan Pazartesi günü yapılması kararlaştırılmıştı. Padişahın eski âdete göre Cuma selamlığı yapıncaya kadar sarayda oturması gerekiyordu. Fakat Selim cuma günü saray geleneğine riayet etmeyerek büyük bir selamlık alayı ile Ayasofya Camî'ine gelmiştir (Uzunçarşılı, 1954:200).

Osmanlı padişahlarının otuzuncusu olan III. Selim Amcası Abdülhamit vefat edince tahta çıktığında amcasının büyük oğlu Şehzâde Mustafa veliaht ve küçük oğlu Şehzâde Mahmud da II. veliaht oldu. III. Selim amcasının kendisine davrandığı gibi serbest hayatı onlardan esirgemedi. Hatta kendi çocuğu olmadığı için Şehzâde Mahmud'a bir baba sevgisiyle bağlanarak en iyi şekilde yetiştirilmesine özen gösterdi (Öztuna, 1994:81).

Selim'in tahta geçtiği dönem Avrupa tarihinin önemli dönüm noktalarından biridir. 1789'da başlayan Fransız İhtilali Avrupa'yı olduğu kadar Osmanlı'yı da etkilemişti. Batı'nın gün geçtikçe ilerlediğini fark etmiş olan Selim, ıslahatlarını gerçekleştirebilmek için uzun uğraşlar vermiştir.

III. Selim, Osmanlı'nın gerilemesinin sadece Osmanlı geleneksel kurumlarının başarılı biçimde işletilmemesinden değil, aynı zamanda Osmanlı'nın Avrupa'daki düşmanlarını, kendilerini daha önceki yıllarda Osmanlı orduları karşısında yıkılan devletlere kıyasla çok güçlü bir konuma getirenin daha çok sağlam idarî, askerî ve malî

kuruluşlar geliştirmeleri olduğunu anlayan ilk Osmanlı padişahı olmuştur (Shaw, 2002:611).

Almanya ile Zıştovi Barışı (4 Ağustos 1791), Rusya ile Yař Barışı (9 Ocak 1792) imzalandıktan sonraki tarihte Nîzâm-ı Cedîd Devri başlamıştır. Son Rus ve Alman savaşlarından büyük ıstıraplar duyan Selim, sulh olur olmaz devletin tüm müesseselerini kapsayan radikal nitelikteki bir ıslahata girişti ve 24 şubat 1793'te Türkiye'nin iç tarihinde mühim bir devre başlayarak resmen "Nîzâm-ı Cedîd" ilan edildi.¹¹

Aynı yıl Selim Avrupa'da daimi elçilikler kurulmasına dair formaliteleri yerine getirmiş ve ilk olarak Agâh Efendi'yi Londra'ya, Esseyit Ali Efendi'yi Fransa'ya, Münip Efendi'yi Avusturya'ya, Aziz Efendi'yi Prusya'ya elçi olarak göndermiştir (Akdeniz, 2000:12).

III. Selim'in sınırlı reform girişimlerini başarısızlığa uğratan iç faktörlere ilave olarak yeterince hızlı ve kapsamlı hareket etmesine mani olan dış faktörler de olmuştur. Ruslarla yapılan barış antlaşması onu bu bağlamda biraz rahatlatırsa da 1798 tarihinde Fransız İhtilali'nin önde gelen generali Napoleon Bonaperte'nin Mısır'a saldırmasıyla, Türk-Fransız savaşı başlamıştır. Fransızların Mısır'ı elde etme çalışmaları 19. yüzyıla kadar sürmüřtür¹² (Öztuna, 1994:88, Türkler, 2000:617).

1801 tarihinde Türk ordusu Temmuz ayında Kahire'ye, Ağustosta İskenderiye'ye girmiş, Fransızlar'ın Mısır'ı boşaltması üzerine Fransız işgali sona ermiş, İstanbul'da dört gün dört gece şenlikler yapılmış ve III. Selim'e "Gazi" ünvanı verilmiş 25 Haziran 1802'de ise Fransa ile Paris muâhedeı imzalanmıştır (Öztuna, 1994:92).

1806 yılında Sırp İhtilali'nin başında bulunan Kara Yorgi, sonradan Rusya'dan aldığı yardımla Rusya tarafına geçen ve 13 Aralık'ta Belgrad' ı olarak şehirde bulunan

¹¹ Ayrıntılı bilgi için bakınız Yılmaz Öztuna, Büyük Osmanlı Tarihi, Ötüken Yayınları İstanbul 1994 s. 86, Besim Özcan "Sultan III. Selim Devri Islahat Hareketi-Nizâm-ı Cedîd, Türkler, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2000.

¹² "III. Selim ve II. Mahmud Dönemleri Osmanlı Dış Politikası, Alaaddin Yalçınkaya, Türkler, c.12, s.629-65.

Türkleri kılıçtan geçirmiştir. Türkler' in Rus ilerlemesini durdurabilmeleri ve kalelerini muhafaza edebilmeleri hayrete değer bir vaka olarak nitelendirilmektedir. Gelişen bu olaylar üzerine Bâb-ı Ali, 22 Aralık'ta Rusya'ya harp ilan etmiştir ve böylece III. Selim amcasından bir Rus savaşını devr almış ve amcaoğluna başka bir Rus savaşı devretmiştir (Öztuna, 1994:97).

Devlet İngiltere ve Rusya gibi Fransa'dan sonra dünyanın en güçlü iki devleti ile savaş halindeyken iç durumu perişandı. Bu durumdan faydalanmak isteyenler İngiltere' nin de desteği ile huzursuzluk çıkarmaya başladılar. Yeniçeriler, son günlerinin yaklaştığını iyice hissediyor ve artık devlete yararları değil zararları oluyordu. Fakat III. Selim'in iç muharebeyi göze alamaması, Nizâm-ı Cedîd'e Yeniçeriler'i ortadan kaldırma emrini vermemesi, zorbaları gittikçe azdırmış halk da henüz Nizâm-ı Cedîd'in lüzumuna pek kâni değildi ve çeşitli dedikodular çıkmaya başlamıştı. Edirne vakasından sonra reform karşıtları daha büyük bir kuvvet haline gelmişlerdi. Bunların neticesinde Yeniçeriler kendilerine Kabakçı Mustafa'yı reis seçip Nizâm-ı Cedîd üniforması giymeyi redederek isyanlara başladılar. Yeniçeri kuvvetleri lideri Kabakçı Mustafa, ulemâdan Ataullah Efendi ve III. Selim'in reformları yüzünden yerinden olmak tehdidi altında olan Osmanlı bürokratlarından Tayyar Ali Paşa yeniçerilerin yeni forma giymesine karşı çıkan küçük bir isyanı hep birlikte büyük bir çatışmaya dönüştürmüşlerdir. Aslında III. Selim isyanın başlarında bu ayaklanmayı bastırabilecek güce sahipken başta sadaret makamı ve Ataullah Efendi gibi gizli muhalif grubunun yanılmasıyla askerlerle uzlaşabileceğine ikna edilmiştir. III. Selim'in üzerine titrediği ordusunu bir kaç yüz serseriye karşı kullanmak istememesi ve onları kışkırtanları ortadan kaldırmaması da yalnız kendi tahtına mal olmakla kalmamış aynı zamanda ölümüne yol açan süreci hızlandırmıştır (Öztuna, 1994:101, Shaw, 2000:618).

1807'de Mayıs ayında tahtını amcaoğlu IV. Mustafa'ya bırakan III. Selim Topkapı Sarayı'ndaki dairesine çekilmiş ve diğer amcaoğlu Şehzâde Mahmud'un talim ve terbiyesiyle meşgul olmuştur. Fakat tahttan indirildikten bir sene sonra IV. Sultan Mustafa'nın Enderun'daki sadık bendeleri tarafından vahşice öldürülmüştür. Osmanlı padişahları arasında III. Selim, ihtilâl sonucu öldürülen ikinci padişah olmuştur (Yılmaz, 2001:XXX, Eren, 1988:457).

Kabakçı Mustafa isyanı sonucunda öldürülen padişahın hırkasının cebinden rivayetlere göre Nevres-i Kadîm'in şu beyitinin yazılı olduğu bir kağıt çıkmıştır:

Kendi elimle yare açıp verdiğim kalem

Fetva-yı hun-i nakahımı yazdı iptida (Yılmaz, 2001:XCII)

Napolyon'un "en saygın, en mükemmel, en büyük ve yenilmez hükümdar" olarak selamladığı III. Selim, imparatorluğun geleceğini kurtarmak için çok şey yapmak istemiş ve vaat etmiş ancak pek azını gerçekleştirebilmiştir.¹³ Saltanat yıllarında aradığı mutluluğu bulamamıştır. " Vakıf olan benim sırrıma her an ağlar" diyen padişahın ağlar redifli bu gazeline birçok nazire yazılmıştır. Ölümünün ardından Aynî hazin bir mersiye kaleme almıştır (Palmer, 2003:87, Horata, 2000:522).

2.3.2. Edebî Kişiliği

Kendisi gibi şiiirler yazmış ve "İkbâli" mahlasını kullanmış olan babasının izinden giderek şiiire merak duymuş olan III. Selim, küçüklüğünden itibaren iyi bir eğitim görmüştür.

Kaynaklarda yer alan bilgilere göre Şeyh Gâlib ile şiiir ve mûsikî sohbetleri yapmaktan büyük keyif alan Selim için Gâlib'in ayrı bir yeri vardı. Şeyh Gâlib, "Müceddid olduğu dünyâ vü dîne günde ezhârdur." diyerek Selim'in "müceddid" (yenilikçi, reformcu) olduğunu belirtmiştir (Yılmaz, 2001:LXXXI). Şeyh Gâlib Dîvânı'nda Selim'e on kaside, yirmi altı tarih, bir terci-i bent ve kısa bir mesnevi yazmıştır. Ayrıca devrin şâirlerinden Sünbülzâde Vehbi 1790 yılında yeniden tertip ettiği Dîvân'ını III. Selim'e sunmuştur. Bu dîvânda III. Selim'e yirmi üç kaside, beş tarih yazmıştır (Yılmaz, 2001:LXXXIV).

"III. Selim hassas kişiliği ve ince ruhuyla, kahramanlık, yiğitlik içeren ve kederle, üzüntüyle yüklü şiiirlerini kalbine doğduğu gibi, hiçbir sanat kaygısı taşımadan kaleme

¹³ III. Selim Devri Islahat Hareketleri hakkında ayrıntılı bilgi için bakınız: Besim Özcan, III. Selim Devri Islahat Hareketleri (Nizâm-ı Cedîd) Türkler Ansiklopedisi, c.12, s.671.

almıştır.” III. Selim, sade bir Türkçe ile İstanbul halkının konuştuğu dille yani içinden geldiği gibi şiirler yazarak, özellikle ilk şiirlerinde aruz ve hece vezinlerini pek dikkate almamıştır (Yılmaz, 2001:XCIV).

2.3.3. Eseri

a. Dîvânı

“İlhâmi” mahlasıyla şiirler yazan III. Selim, Dîvânı’nda daha çok şarkı türüne ağırlık vermiştir. Şekil, dil ve ruh bakımından halkın anlayabileceği seviyedeki şarkılarıyla yerli hayata yönelik bir anlayış göstermiş ve hemen her konuda şiir söylemiş olmakla birlikte bilhassa sosyal konulara oldukça açıktır (Yılmaz, 2002:69). Şiirlerinin genel havasına zevk, safa, eğlence ve neşe hâkim olup Sâdâbâd eğlencelerini Kâğıthâne ve Çırağan âlemlerini şiirlerine aksettirerek İstanbul’u dile getiren Nedim’in söyleyiş tarzına yaklaşmak istemiştir (Yılmaz, 2001:XCIV).

III. Selim Dîvân’ının, Millet Kütüphanesi Ali Emiri Efendi Manzum Eserler Bölümü No.33, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi no: T.5514, T.5507, T.3772, T.5526, Topkapı Sarayı Hazine Kütüphanesi no:1001, 912 ve 1002 ‘de kayıtlı olmak üzere bilinen toplam sekiz nüshası vardır. Kâşif Yılmaz’ın yayınladığı dîvânda toplam 4 Münâcât, 4 Na’t, 1 Çehar-Yâr-ı Güzîn, 209 Gazel, 105 Şarkı, 28 Musammat, 74 Mukatta’at, 64 Temmetü’l Mukatta’at bulunmaktadır (Yılmaz, 2001:CCLXXIII).

2.3.4. Mûsikîşinaslığı

Selim, millet hayatında kültürün önemine inanarak okumayı teşvik etmek amacıyla matbaalar açtırıp, kitaplar bastırması Yalova’da bir kağıt fabrikası kurduğunu göstermektedir. Türkçe’ye önem vermiş, yazılarında ve Hatt-ı Hûmayun’larında kolay anlaşılabilir bir dil kullanmış. vak’anüvislere yani resmi tarihçilere de sade bir dil kullanmalarını ve yalandan uzak durmalarını emretmiştir (Özalp, 2000:495).

Tanburî, neyzen, hanende, bestekâr hattat ve şâir olan Sultan III. Selim’in bestekârlığının şâirliğinden üstün olduğu söylenmiştir. III. Selim, aynı zamanda Mevlevî idi. Bu alçak gönüllü şahane derviş Galata Mevlevîhânesi Defter-i

Dervişân'ına "Selim Dede" diye imza atmıştır. Mevlevî dergâhlarından yetişmiş olan sanatkârların sanat yolunda ilerlemesi için her imkânı sağladığı gibi, bizzat kendisi de sanat istidâdı olduğunu gördüğü ya da duyduğu kimseleri mûsikîmize kazandırmıştır. Bunların arasında, Hammamizâde İsmail Dede, Basmacı Abdi Efendi, Suyolcu-zâde Salih Efendi, Dellal-zâde İsmail Efendi olmak üzere pek çok sanatkâr sayılabilir. Ayrıca Selim Batı mûsikîsine de kayıtsız kalmamış Frenk rakkaslarını ve opera heyetini de izlemiştir (Özalp, 2000:502, Horata, 2006:521).

Enderun'a verdiği önem sayesinde III. Selim devri, Türk mûsikîsinin altın devri olarak adlandırılmıştır. Sanata ve sanatçıya verdiği önemle de tanınan Selim, ölümünden kısa bir süre önce İsmail Dede Efendi'nin Ferahfezâ Âyini'ni dinlemek için hasta yatağından kalkıp Beşiktaş Mevlevîhanesi'ne kadar gitmiştir (Ayvazoğlu:2007:20).

Hocaları, amcasının müezzin başı olan Kırımlı Hâfız Ahmet Efendi ve Ortaköylü Tanbûri İsak'tır. Şeyh Ali Nutkî Dede'den dersler alıp aynı zamanda Vardakosta Ahmet Ağa, Arif Mehmet Ağa, Abdülhalim Ağa, Sâdullah Ağa, Küçük Mehmet Ağa gibi mûsikî üstadlarından istifade ederek onlarla beraber fasıllar bestelemiştir (Koç, 2003:16).

III. Selim, mûsikîmizde " III. Selim Ekolü" diye anılan çok önemli bir döneme imza atmış ve aynı zamanda, Sadullah Ağa (?-1801), Mehmed Ağa (?-1800), Dede Efendi (1778-1846) gibi zirve bestekârlar Hamparsum Limonciyan (1768-1839, Abdalbâki Nâsır Dede (1765-1821) gibi nota mucidi ve bilginlerin yanı sıra Abdî Efendi, Abdullah Efendi, Abdülhalîm Ağa, Abdurrahîm Dede Efendi, Ahmed Ağa, Ali Ağa, Ali Nutkî Dede, Corci, Dil Hayat Kalfa, Emin Ağa, Hâfız Mehmed Efendi, İsak, İsmail Dede Efendi, Münir Mustafa Ağa, Numân Ağa, Oksiyam, Rıza Efendi, Sâdullah Efendi, Şâkir Ağa, Tahir Ağa, Zeki Mehmed Ağa gibi isimlerin yetişmesinde, himaye ve teşvik edilmesinde baş rolü oynamıştır. III. Selim devri mûsikî hareketleri kendisinden önceki klâsik dönemin temel unsurlarını bünyesinde muhafaza ederken yani form ve makamların ilavesi ile yeni bir mûsikî anlayışının doğmasına sebep olmuştur. Sadullah Ağa, Zeki Mehmed Ağa, İsmail Dede Efendi, Abdülhalîm Ağa hayatlarının ilk döneminde klâsik ekolün temsilcileri olsalar da III. Selim'den sonra bu yenilikleri devam ettirmek için çalışarak, klâsik ekol ile bir köprü kurmuşlardır (Akdeniz, 2000:51, Özpekel, 2000:529, Gençoğlu, 1994:29).

III. Selim'in terkip etiği Sûz-i Dilâra makamında Mevlevî Âyini bestelediği gibi, yine bu makamda Fasıl formunda da eserler bestelemiştir. Selim, hece vezniyle yazdığı manzumelerinden bazılarını da şarkı formunda bestelemiştir. III. Selim döneminde özellikle Mevlevî Âyinleri ve şarkı formunun fazlalığı dikkat çekicidir. Makam tertip edebilecek derecede mûsikî bilgisine sahip olan Selim, on dört makam terkip etmiştir. Selim'in bulunduğu Şevkefzâ ve Evcârâ makamları kendisinden sonra da sevilerek çok kullanılmıştır. III. Selim, döneminde yaşamış ve yetişmiş birçok sanatçıya teşvikiyle yeni makam ve usûl terkinleri konusunda büyük destek vermiştir. Ayrıca Abdalbâki Nâsır Dede'den makamları, terkipleri açıklayan ve nazariyat konusunu gelecek kuşaklara aktarabilmek için bir kitap yazmasını istemiştir. Abdalbâki Nâsır Dede de III. Selim'in bu isteği ile "Tedkik-i Tahkik" ve "Tahririye" adlı eserlerini Türk Mûsikîsi'ne kazandırmıştır (Beşiroğlu, 1993:24, Gençoğlu, 1994:16). III. Selim'in terkip ettiği makamlar sırası ile şunlardır:

1. Acem Bûselik
2. Arazbâr Bûselik
3. Evcârâ
4. Gerdâniye Kürdî
5. Hicâzeyn
6. Hüseyinî Zenzeme
7. Isfahânek-i Cedîd
8. Nevâ Kürdî
9. Nevâ Bûselik
10. Pesendîde
11. Râst-ı Cedîd
12. Sûz-ı Dilârâ
13. Şevk- Efvâ
14. Şevk-i Dil¹⁴ (Akdeniz, 2000:26)

¹⁴ Bu konuda ayrıntılı bilgi için ayrıca bakınız, Ferdi Koç, Sultan III. Selim Han'ın Mûsikî Eserlerinin Müzikal Analizi, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İlahiyat Anabilim Dalı, İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, İstanbul, 2003)

III. Selim'in bugün elimizde bulunan eserlerinin birçoğunu saz eserleri oluşturur. Tanbur ve ney çalan III. Selim saz mûsikîsine de önem vermiş, peşrev ve saz semaîsi formlarında eserleri ile de saz mûsikîmize katkısı bulunmuştur. Ayrıca bestelerinde âyinden, ilâhiye, köçekçeye kadar çok çeşitli formları kullanmıştır¹⁵ (Salgar, 2001:46).

III. Selim'in mûsikî alanında yaptığı üç önemli (kilit) yeniliğin birincisi, birçok müzisyenin varlığını borçlu olduğu Hamparsum'a notayı oluşturtması, ikincisi ıslahatçı ruhunun da yansıması olan besteleriyle ekol oluşturması ve kendisinden sonra tahta geçip otuz yıl padişahlık yapacak olan II. Mahmud'un her türlü eğitimiyle olduğu kadar mûsikî eğitimiyle de bizzat ilgilenmesi ve ona mûsikî sevgisi aşılmasıdır. II. Mahmud da amcaoğlu gibi sanatçıyı teşvik etmiş, Mızıkayı Hûmâyun'u kurmuş, besteler yapmış, sarayın müzisyenlerle olan alakasının canlı bir şekilde devam etmesini sağlamıştır.

¹⁵ Bestelemiş olduğu eserlerin tamamı için ayrıca bakınız, "Şâir ve Bestekâr Osmanlı Padişahları, Osman Nuri Özpekel, Yeni Türkiye Yayınları, 2000/34 s. 527, "Sultan III. Selim'in Öldürülmeden Bir Gece Önce Bestelediği Şarkı", Bülent Aksoy, Türklük Araştırmaları Dergisi, s.8, T.T.K., Ankara 1997

2.3.5. Bestelenen Şiirlerinden Örnekler

Der-fasl-ı Şavkutarab

Sultan Selim Zencîr-beste

Güfte: III. Selim

Perçem-i gül-pûşenin yâd ile feryad eyledim

Andelîb-i bâğa feryad ile imdâd eyledim

Eskidir âgâze-i çalgı-fezâ ey bülbülân

Ba'is-i şevk u tarab bir nağme îcâd eyledim

Ah canım yâle le le le le le li mîrim yâlelel

le le le le yâr feryâd eyledim

Şarkiyât-ı Şevk-efza

Şarkı-i Sultan Selim

Güfte: III. Selim

Ey serv-i gülzâr-ı vefâ

Niçün etdin bana cefâ

Unutuldu hayâl oldu

Etdiğimiz zevk ü sâfa

Gel gidelim zevk edelim

Etme bana cevr ü cefâ

Elâ gözün mestânedir

Âşık sana bîgânedir

Bilmez misin hâlim benim

Bu tegâfûl cânâ nedir

Bu reftâr ile bu edâ
Mecnûn etdi beni hâlâ
Sarılısam ince miyâne
Bir kerecik dahi tenhâ

Bûselik Şarkı

Güfte: III. Selim

Bir pür- cefâ hoş dilberdir
Müptelâyım hayli demdir
Elbet gönül arzu eyler
Gül yanağı her şeb terdir

Yalvardıkça inad eyler
İnsâf eyle gayri yeter
Üzerine pek varamam
Korkarım ki kaçar gider

3. BÖLÜM: NEDİM, ŞEYH GÂLİB VE III. SELİM'İN DÎVÂNLARINDA MÛSİKÎYLE İLGİLİ UNSURLAR- KULLANIMLAR

3.1. Makamlar

3.1.1. Makamlarla İlgili Genel Bilgiler

Makam, bir dizide durak ve güçlünün önemi belirtilmek ve diğer kurallara da bağlı kalınmak suretiyle nağmeler meydana getirerek gezinilmesine denir. Dizi ise bir dörtlü ile bir beşliden veya bir beşli ile bir dörtlüden meydana gelmektedir. Bir dizide en önemli perdeler durak, güçlü ve asma karar perdeleridir.

Türk Mûsikîsi'nde makamlar üçe ayrılır:

1. Basit Makamlar
2. Şed (Göçürülmüş) Makamlar
3. Mürekkep (Bileşik) Makamlar

Makamlarımız seyir bakımından çıkıcı, inici, inici-çıkıcı olmak üzere üç şekilde kullanılmıştır (Özkan, 1987:190).

Basit Makamlar:

Bir makamın basit makam sayılabilmesi için şu şartlara uyması gereklidir: Bir dörtlü ile beşliden veya bir beşli ile bir dörtlüden meydana gelmiş bir dizisi olmalı. Dörtlü ve beşliler tam dörtlü ve tam beşli olmalı (Çârgâh, Bûselik, Kürdî, Râst, Uşşak, Hicaz). Güçlü perdeleri dörtlü ile beşlinin veya beşli ile dörtlünün ek yerinde olmalı. Sekiz sesli bir dizisi olmalı ve bu dizi makamın tüm özelliklerini taşımalıdır.

Türk Mûsikîsi'nde Çârgâh, Bûselik, Kürdî, Râst, Uşşak, Hicâz, Hüseyinî, Nevâ, Karcıgar, Sûz-nâk, Uzzal, Zirgûle, Hümâyûn olmak üzere toplam on üç basit makam vardır (Özkan, 1987:94).

Şed (Göçürülmüş) Makamlar:

Şed, herhangi bir dördlüyü veya beşliyi ya da bir makam dizisini kendi yerinden, yani durağından alıp başka bir perde üzerinde (başka bir perdeyi kabul ederek), aralıklarını bozmadan ve gerekli işaret değişikliklerini yaparak göçürmek demektir. Kendi yerinden başka bir perde üzerine göçürülen makam dizisinin başına, göçürüldüğü perdenin adı getirilir (Özkan, 1987:189).

Şed makamlar on dört tanedir: Acem-aşîran, Mâhûr, Sultânî yegâh, Ruh-nüvâz, Nihâvend, Ferah-nümâ, Aşk-efzâ, Kürdili Hicazkâr, Şed-arabân, Sûz-ı dil, Evc-ârâ, Hicaz, Zirgûleli sûz-nâk ve heftgâh (Özkan, 1987:191).

Mürekkep (Bileşik) Makamlar:

Mürekkep makamların esası geçkidir. Değişik çeşni ve dizilerin birbirine geçkisinden ve bu geçkilerin özel kalıplar halinde tesbitinden, yani bir kişilik kazanıp makam olarak kabul edilmesinden mürekkep (bileşik) makamlar doğmuştur.

Karar verdikleri perdeye göre mürekkep makamlar sekiz grupta incelenmektedir: Yegâh, Hüseyinî-âşîrân, Acem-âşîrân, Irâk, Râst, Dügâh, Segâh ve Bûselik perdesinde duran makamlar (Özkan, 1987:271).

Türk ve Doğu mûsikîsine ait eserlerde makamların sayısı on iki olarak gösterilmektedir. Eskiler, bu on iki makamın gökteki on iki burca göre meydana getirildiğini, bu yüzden on iki makamın on iki burç ve oniki ay ile ilgisi olduğunu söylemektedirler ki zaten insan kaderinin burçlarla ilgili olduğuna inandıkları için insanları mûsikî ile tedavi etmişlerdir. Nayî Osman Dede de oniki makam vardır görüşünü kabul ettiği halde torunu Abdülbâki Nâsır Dede bu sayının on dört olduğunu ileri sürmüştür (Alpay, 1972:91, Özalp, 2000:87).

3.1.2.Makamlarla İlgili Benzetme, Tasavvur, Tahayyül vb. Kullanımlar

3.1.2.1. Acem:

Türk Mûsikîsi'ndeki mürekkep makamlardan biri olup, Arapça'da "yabancı, İranlı" anlamına gelmektedir. Durağı Dügâh perdesi olup, Acem perdesi üzerindeki Çargâh

beşlisine yerinde Beyâtî eklenmesinden meydana gelmiştir, seyri inicidir (Develioğlu, 1995:6, Özkan, 1987:315).

Nedim, aşağıdaki beyitinde mutriblerden gece gündüz Acem makamı ve feth ü darb usûlünde sevinçle çalıp eğlenmelerini istemektedir:

Mutribların her rûz u şeb kılınlar âheng-i tarab

Amma usûli feth ü darb olsun makamı hem Acem (N.D., Kaside 12/5)

3.1.2.2. Arazbâr:

Türk Mûsikîsi'nde kullanılan en eski makamlardan biridir. Bugün bu makamın 65 örneği vardır. Dügâh perdesinde durağı olup, Nevâ perdesi üzerindeki Bayâti makamı dizisine, Çargâh perdesinde Râst beşlisinin ve yerinde Bayâti dizisinin eklenmesinden meydana gelmiş olup seyri inicidir (Özkan, 1987:338).

Selim, aşağıdaki kıt'asında bir yandan düştüğü seveda nedeniyle içinde bulunduğu çaresizliği dile getirirken bir yandan da Arazbâr makamında olması halinde bülbülün nağmelerinin de âlemi mest edeceğini belirtir:

Ne müşkil sevdaya düşdüm bilmez kimdir üftâdesi

Vara kim desem varılmaz sarb yerdedir hânesi

Rûy-i 'âlem mest olur idi nagme-i efgânından

Arazbar olsa idi eger bülbülün efgânesi (S.D., Kıt'a 24/1)

3.1.2.3 Aşîran-Bûselik:

Mürekkep bir makam olup Bûselik-aşîran diye de bilinir. En eski makamlardan biridir. Aşîran makamı; "aşîr" Arapça'da onda bir demektir. Bu makam, Hüseyinî-aşîrân perdesinin ve makamının kısaltılmış şeklidir. Bûselik makamının ismi ise ilk bakışta Farsça bûse (öpücük) kelimesi ile Türkçe "-lik" ekinden yapılmış gibi görünüyorsa da "Ebûselik(yolda olan,yolcu)" isminden bozulmuş ve eski metinlere de bu şekilde geçmiştir. Aşîrân üzerinde Uşşak ile Bûselik makamlarından mürekkep olan Aşîrân-

Bûselik makamının, Bûselik beşlisi ile Hüseyinî (-aşîrân) perdesinde Hüseyinî beşlisinden yapıldığı söylenmektedir. Seyri inicidir. Bugün elimizde bu makamdan 57 parça mevcuttur (Öztuna, Develioğlu:1995).

Hakîkî zîr-i fesden gösterir ol zülf-i şebbûyu

Misâl-i yâsemendir koklasan ol 'anberin mûyu

Aşîrân sanma yârın buselikdir gül gibi rûyu

Güzellik tahtına 'ömrüm Süleymân-ı zamânsın sen (S.D., Şarkı 77/3)

Selim yukarıdaki şarkısında, güzellik tahtına oturttuğu sevgilisinin güle benzeyen yüzünün aşîrân değil bûselik olduğunu dile getirmiştir.

3.1.2.4. Büzürk:

Bu kelime Farsça'da "büyük" anlamına gelmektedir. Türk Mûsikîsi'nin en eski mürekkep makamlarından biridir. Seyri inici-çıkıcı olup, durağı Râst perdesidir. Hüseyinî perdesindeki Hüseyinî beşlisine yerinde Bûselik beşlisinin veya tam dizisinin ve buna Râst perdesinde Çârgâh beşlisinin eklenmesinden meydana gelmiştir (Özkan, 1987:431).

3.1.2.5. Kûçek:

Bu kelime Farsça'da "küçük" anlamına gelmektedir. Yine bu makam da Türk Mûsikîsi'nin en eski mürekkep makamlarından biri olup, Sabâ makamı ile ondan evvel gelen aşîran (mi) perdesine nakledilmiş bir hüseyinî beşlisinden mürekkeptir. Seyri çıkıcı ve inici-çıkıcı olarak kullanılmıştır. Sabâ ile düğâh perdesinde durur (Özkan, 1987:353).

Şeyh Gâlib, aşağıdaki beyitinde hem büzürk, hem de kûçek makamlarına atıfta bulunarak, terâne topluluğunun pîri olan çengin, âdeta büyük küçük nağme çocuklarını beslemekte olduğunu dile getirmiştir:

Besler büzürg ü kûçegin etfâl-i nağmenin

Gûya ki çeng-i pîr-i gürûh-ı terânedir (Ş.G., G.75/2)

3.1.2.6. Dil-keş:

Kelime anlamı “ gönül çekici” olup, adı 1500’de yazılmış manzum bir edvarda terkipler arasında geçen bu makam, Şedd-i Arabân ile başlayıp Rast perdesine gelince orada karar verir. Arif Mehmet Ağa’nın buluşudur (Develioğlu, 1996:186, Tura, 2006:50).

Çekerken zevrak-ı sahbâ-yı tufân-hîzi ey sâki

Sadâ-yı dil-keş olmaz herçi bâd âbaddan gayri (N.D., G.157/2)

Nedim dert içinde olduğunu ifade edip sâkinin tufan dalgasında şarap kayığını çektiğini ve rüzgarla dolu yerden başka, gönül çekici yer olmayacağını söylerken, dil-keş kelimesini tevriyeli olarak kullanmıştır. Başka bir beyitinde de kaşları keman, gözleri konuşan mutribin nağmelerinin saz ile uyumlu şekilde Dil-keş makamında ve çok neşeli olduğunu ifade etmiştir:

Dil-keş eyler çeşm-i gûyâsın kemân-ı ebrüvan

Şûh-terdir nağme-i mutrib muvâfık sâz ile (N.D., G.141/5)

3.1.2.7. Dil-küşâ:

Farsça’da “gönül açan, ferahlık veren” anlamına gelen bu makam, Ârif Mehmed Ağa’nın terkibettiği bir mürekkebe makam olup günümüzde örneği yoktur.

Şeyh Gâlib aşağıdaki beyitinde yeni meşk alıp, sema törenlerine yeni başlayanların can iklimine seyahat etmek istemeleri halinde, bu Dil-küşâ ve Rûh-efzâ makamlarında gezinmeleri tavsiyesinde bulunmuş, ayrıca meşk meclislerinde bu makamların da yer aldığını dile getirmiştir:

Bu rûh-efzâ makâm-ı dil-küşâyı eylesün seyrân

Seyahat ister ise nev-niyâzân kişver-i câna (Ş.G., K.48/14)

3.1.2.8. Hicâz:

Hicâz, Arap yarımadasında Mekke ve Medîne’nin bulunduğu coğrafya olup mûsikîde hem bir makamın ismi, hem de buna bağlı dört makamlık bir aileye verilen isimdir.

Hicâzın klâsik edebiyatımızda genellikle yer ismi ve makam ismi olarak tevriyeli şekilde kullanıldığını görmekteyiz. Hicâz makamı Dügâh perdesinde olup yerinde Hicaz dörtlüsüne Nevâ'da Râst beşlisinin eklenmesinden meydana gelmiştir. En eski ve en çok kullanılan basit makamlardan birisidir (Parlatır, 2006:634, Özkan, 1987:132).

Şeyh Gâlib, bir beyitinde turna kuşu katarının seslerini zincir bestesine benzetirken aynı zamanda Hicâz kelimesini de tevriyeli olarak kullanmıştır (Ş.G., K.30/4), İlhami ise bu makamın yakıcılığına değinirken aynı zamanda şiirinde Hicaz,nağme,usûl kelimeleriyle tenasüp oluşturmuştur:

Sakın cismüm yakarsun nagmeyi cânâ Hicâz itme

Usûlüyle hakikat semtine meyl it mecâz itme (S.D., G.164)

3.1.2.9. Hüseyinî:

Arapça'da Hüseyin ile ilgili; Hz. Muhammed'in torunu Hüseyin'in çocuklarına verilen bu isim aynı zamanda musikîde durağı Dügâh perdesi olan, yerinde Hüseyinî beşlisine Hüseyinî'de Uşşak Dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiş en eski makamlardan biri olup aynı zamanda basit ve çok kullanılmış bir makamdır (Develioğlu, 1995:392, Özkan, 1987:157).

Safâ-yı meşrebince zevk edem gam nâ-bedîd olsun

Nevâ-yı nağme-i mutrib Hüseyinîden mezîd olsun (Ş.G.,Terci-i Bend 5/4)

diyen Şeyh Gâlib, bir yandan meşrebince safâ ve zevk etmeyi, gamın da görünmez olmasını arzu ederken diğer yandan mutribin nağmelerinin de Hüseyinîden başlayıp giderek artmasını istemektedir.

3.1.2.10. Muhayyer- Sünbüle:

Muhayyer, Arapça'da "seçmeli, beğenmeye bağlı" demektir. Muhayyer-Sünbüle makamı mürekkep makamlardan birisi olup, durağı Dügâh perdesidir. Acem perdesindeki Çargâh dizisinin bir kısmıyla, yerinde Sabâ dizisinin birbirine

eklenmesinden meydana gelmiş ve seyri inicidir (Develioğlu, 1995:671, Özkan, 1987:369).

Şeyh Gâlib'in aşağıdaki beyitlerinde, yer verdiği bu makam ile aynı zamanda tevriyeli kullandığını evc, uşşâk, karar ve beste kelimelerini tenasüp oluşturacak şekilde kullandığını Gâlib ayrıca sevgilisinin muhayyer perçeminin sünbüle beste/sünbül misâli olduğunu ve istiğna zirvesinden inmeyip uşşâka/âşıkların gönlüne karar/huzur vermediğini (uşşâk ile bitirmediğini) dile getirir (Ş.G., G.178/4). Bir başka beyitinde ise sevgilisinin kâkül bestesi feryadını yükseklere çıkardıkça, âhının nağmesinin de muhayyerden alıp sünbüle ödünç verdiğini dile getirmiş, böylece âhın muhayyer makamında olduğunu belirtmiştir:

Evc-i istiğnâdan etmez vermez uşşâka karâr

Sünbüle bir bestedir ammâ muhayyer perçemin (Ş.G., G.178/4)

Beste-i kâküli feryâdı bülend etdikçe

Nağme-i âhı muhayyerden alur sünbüle karz (Ş.G., G.172/2)

Şeyh Gâlib bir şarkısında ise düşüncelerin sazını sevgilinin sünbüle benzeyen saçına bağladığını ve âhının perdesinin de muhayyer -sünbüle olduğunu ifade eder:

Beste kıldım sâz-ı efkârı o zülf-i sünbüle

Oldu Gâlib perde-i âhım muhayyer -sünbüle

Her çi bâd-a-bâd bağlandım hevâ-yı kâküle

Gizlesem de âşikâr etsem de cânımsın benim (Ş.G., Ş.1/5)

3.1.2.11. Nevrûz-ı Acem:

Farsça'da "yeni gün" anlamına gelen bu kelime aynı zamanda Türk Mûsikîsi'nin en eski mürekkep makamlarından birinin de adıdır. Nevruz, Acem (fa) sesinden tize doğru konulmuş, Acem Aşiran makamı dizisine verilen isimdir (Öztuna, 1992:954). Nevrûz-ı Acem: Türk Müziği'nin en az altı asırlık bir mürekkep makamı olup günümüze örneği kalmamıştır (Develioğlu, 1995:830).

Şeyh Gâlib, Nevrûz-ı Acem makamının başlaması ile Arap “yâ leylisin” son bulunduğunu ve türlü sâfa nağmelerinin tam bir âheng içinde olduğunu belirtmiştir:

Envâ-ı elhân-ı tarab bu devre âheng oldu hep

Encâm-ı yâ leyl-i Arab âgâz-ı Nevrûz-ı Acem (Ş.G., K.19/9)

3.1.2.12. Nihâvend:

Bûselik makamı dizisinin Râst perdesindeki şeddi olan nihâvend makamı, Râst perdesi üzerindeki Bûselik beşlisine, güçlü Nevâ (re) üzerinde bâzen bir Kürdî dörtlüsünün, bâzen de Bûselik dizisinin ikinci şeklinde olduğu gibi bir Hicaz dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir, seyri inici-çıkıcıdır (Özkan, 1987:208).

Geldi yine zühre-i şeker-hand

Destine kemanın eyledi bend

Bir turfa nevâya urdu peyvend

Âgâzesi gerçi kim nihâvend

Amma ki kararı Isfahandır (N.D., Tardiye 10)

Nedim yukarıdaki tardiyesinde, feleğin çalgıcısı olan Zühre yıldızının yine gülerek geldiğini ve eline kemânını alarak hiç duyulmamış (yeni) bir âhenge ulaştığını, Nihâvend makamı ile başladığını, fakat durağının Isfahân olduğunu dile getirir. Şâir aynı zamanda kemân, nevâ, âgâze, karar, Nihâvend, Isfahan gibi mûsikî terimleriyle tenasüp oluşturmuştur.

Nedim, bir başka beytinde bu kez Nihâvend ve Irâk makamlarının âhenginin, mutluluk sebebi olduğunu belirterek, bugünden sonra ise sıranın Isfahân faslına geldiğini dile getirmiştir:

Nihâvend ü Irak ahengi oldu bâ'is-i şâdî

Bu günden sonra nevbet geldi fasl-ı Sifâhâna (N.D., K.17/32)

3.1.2.13. Nühüft:

Nühüft Farsça'da "gizli, saklı" anlamına gelmektedir. Türk Mûsikîsi'nde kullanılan en eski mürekkep makamlardan birisi olup durağı Hüseyinî Aşîrân perdesidir. Seyri inicidir. Yerinde Yegâh makamına Hüseyinî Aşîrân perdesinde bir Uşşak dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir (Develioğlu, 1995:847, Özkan, 1987:506).

Nedim, âhengini uşşak usûlüyle nühüft ettiğini ancak hasret sazının en ince ve kalın telinin çıkış vermediğini gördüğünü ifade etmiş böylece nühüft makamının oluştuğu dizilerden uşşak dörtlüsünü de anmıştır:

Uşşak usûlüyle nühüft etdi nevâsın

Gördü ki çıkış vermedi zîr ü bem-i hasret (N.D., G.12/4)

3.1.2.14. Râhatü'l Ervâh:

Arapça'da "ruhların rahatlığı" demek olan bu kelime aynı zamanda Türk Mûsikîsi'nde çok eski mürekkep makamlardan birisidir. Seyri inici olup, Hicaz ailesini meydana getiren makamlardan Zîrgûle'li hicaz hariç Hümâyun, Hicaz, Uzzâl dizilerine Irak perdesindeki Segâh dörtlüsünün veya Irak makamı dizisinin bir kısmının ilave edilmesinden meydana gelmiştir (Develioğlu, 1995:872, Özkan, 1987:462).

Yürüt peymâneyi canlar bağışla sen de ey sâki

Ki mutrib râhatü'l-ervâh ile devr-i revan tutmuş (N.D., G.53/3)

Nedim, mutrip Râhatü'l-ervâh makamı ile devr-i revân usûlünü tuttuğu için sakinin de kadehi yürütüp canlar bağışlamasını istemiştir.

3.1.2.15. Râst:

Farsça'da "doğru" anlamına gelen bu kelime, Türk Mûsikîsi'nde kullanılan en eski basit makamlardan birisidir. Dizisi çıkıcı olup, yerinde bir Râst beşlisine Nevâ'da bir Râst dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir (Develioğlu, 1995:877, Özkan, 1987:115).

Görüp nâz u niyâzın dil-küşâsın perdeden nâyın

Bu râh-ı râstdan uşşâk-ı sûz u sâza yol bulmuş (Ş.G., G.137/2)

Şeyh Gâlib, bu beyitinde ney'in kalbe ferahlık veren perdeden yalvarma ve yakarmasını görüp bu rast yolundan dert ve saz âşıklarına yol bulduğunu ifade etmiştir.

3.1.2.16. Sabâ:

Arapça kökenli bir kelime olup “ gün doğusundan esen hafif ve latif bir rüzgardır.” Türk Mûsikîsi'nin en orijinal ve karakteristik makamlarından biri olup Çârgâh perdesindeki Zîrgûle'li Hicaz dizisine yerinde Sabâ dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir. Seyri çıkıcı veya çıkıcı-inicidir. Bu makam, yürekler parçalayıcı, gönüller yakıcı, hüznü, elem, zühd ve pişmanlık duygusunu net olarak bildirmektedir (Develioğlu, 1995:904, Özkan, 1987:342).

Aşağıdaki beyitinde Selim; cefâ-perver olarak tanımladığı sevgilisine sabâ makamında (sabâ rüzgarıyla) nağme gönderdiğini ve cevabını merak ettiğini dile getirmiştir:

Sabâ ile yine İlhâmi yâra nâme gönderdi

Görünce ol cefâ-perver bakayım ne cevâb eyler (S.D., G.112/5)

3.1.2.17. Sûz-nâk:

Farsça bir kelime olup “ yakan, yakıcı, dokunaklı” demek olan bu makam, Türk Mûsikîsi'nin basit makamlar grubuna dahildir. Pest tarafta râst beşlisine, tiz tarafta Hicâz dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir. Basit makamlardan diğerlerine göre en yeni olanıdır. Bu makam inici-çıkıcıdır. Bu makam tahminen 1780 senelerinde Abdülhalim Ağa, Ahmet Ağa veya Mehmet Ağa'dan biri tarafından icad edilmiş olup en çok rağbet edilen makamlardan biridir (Öztuna, 1992:1146, Develioğlu, 2006:966).

Şeyh Gâlib, kendi kendine muhabbet ateşinde yanmasını telkin ederken, sûz-nâk kelimelerini tevriyeli kullanmak suretiyle bir yandan okuduğu nağmelerin feleğin kulağında yakıcı bir etki meydana getireceğini, bir yandan da sûz-nâk makamında nağmeler hâline bürüneceğini dile getirir:

Gûş-ı felekde nağmelerin sûz-nâk olur

Gâlib mahabbet âteşine yan hemân amân (Ş.G., G. 298/6)

3.1.2.18. Şehnâz:

Hüseyinî perdesindeki Hümâyûn dizisine yerinde Hicâz ailesini meydana getiren dizilerin, yani inici Hümâyûn, Hicâz, Uzzal, Zîrgûle’li Hicâz’ın katılmasıyla meydana gelmiş ve seyri inici olan Türk Müziğinin en eski mürekkep makamlarındandır. Çok ve karakteristik bir makam olup, hicâzkarın daha yumuşağı ve nazlısı, masal edasına çok müsait bir çeşididir (Develioğlu, 1995:985, Özkan, 1987:333).

Selim, aşağıdaki ilk beyitinde o ayın zülfünü kim görse ona gönül bağlar, inleyen âşıklara şeh-nâz murad eder demektedir. Şarkısında ise, âşık yalvardıkça o ay yüzlü güzelin yüz bin kere naz ettiğini, kavuşma makamına gelecek olsa bile nağmelerinin şehnâz makamında olduğunu ifade eder:

Kim görür ise zülfüne dil bağlar ol mehin

Uşşâk-ı zâra nagme-i şeh-nâz eder murâd (S.D., G.74/4)

Âşık niyâz etdikce ol meh-pâre yüz bin nâz eder

Gelse makâm-ı vuslata hep nagme-i şeh-nâz eder

Yaz geldi herkes şevkini bin cân ile ibrâz eder

Iyd erdi ‘ömrüm gidelim seyrânedan seyrâneye (S.D., Ş.92/3)

3.1.2.19. Irâk:

Irâk, bir bölge adı (Dicle nehrinden aşağı Basra’ya kadar Şat Suyu’nun iki tarafı) olmakla birlikte aynı zamanda Türk Mûsikî’nin en eski mürekkep makamlarından birisidir ve genellikle beyitlerde tevriyeli olarak kullanılmıştır. Eskiden çok rağbet edilen makamlardan olup, Segâh dörtlüsünün Irak perdesindeki şeddi ile Uşşâk dörtlüsünün birleşmesinden meydana gelmiştir. Bunlara genellikle Nevâ perdesindeki Bûselik dörtlüsü ilave edilir. Bu makam çıkıcı olup inici şekline eviç denir (Develioğlu, 2006:396).

Şeyh Gâlib, birlik penceresinde ney’in çılgılığını hoş sohbet bilip diğer yoldan Irâk ve Isfahân’ı seyrederek, derken bu iki makamı aynı zamanda tevriyeli olarak kullanmıştır:

Sebüik-ruhân biliüp surâh-ı nâyı revzen-i vahdet

'Irak u Isfahâni seyr eder râh-ı diğerden (Ş.G., G.290/ 5)

3.1.2.20. Isfahân:

Türk sanat müziğinin mürekkep makamlar grubuna dahil olan makamlardan biridir. Nevâ sesinden tize doğru konulmuş Bûselik dizisinin bir kısmı ile Dügâh sesinden tize doğru bir râst dörtlüsünün ve Bayati makamı dizilerinin bileşiminden meydana gelmiştir. Makam inici-çıkıcıdır. Develioğlu, eskiden Bayâti makamına Isfahân denildiğini, Isfahânek makamının terkiibini müteâkip birkaç asırdan beri Isfahânek yerine Isfahân denilmeye başlandığını, Bayâtin'nin yeni bir bünyeye girdiğini kaydetmiştir (Öztuna, 1992:628, Develioğlu, 2006:397).

Deste yine o nây-ı Irâkîyi al Nedîm

Gitsin nevâ-yı nazm-ı nevin Isfahâna dek (N.D., G.59/6)

Nedim, Irak neyini eline al, yeni şiirinin sesi Isfahân'a kadar gitsin derken aynı zamanda Isfahân makamını da kasetmiştir.

3.1.2.21. Yegâh:

Türk Mûsikîsi'nin en eski makamlarından birisi olup inici bir seyri vardır. Yerinde Nevâ makamı dizisine Yegâh perdesindeki Râst makamı dizisinin eklenmesinden meydana gelmiştir. Bu makam bazen de yerinde Nevâ makamına Yegâh'da Râst beşlisinin eklenmesi tarzında kullanılmıştır (Özkan, 1987:545).

Bulup karârını mutlak nevâ-yı tevhîdün

Yegâha vardı sürâg-ı yegâne-i tanbûr (Ş.G.,G.57/2)

Tevhidin nağmesinin mutlak kararını bulup tanburun tek bir işaretiyle Yegâha vardığını söylerken aynı zaman da “Karâr, Nevâ, Yegâh ve tanbûr” kelimeleriyle tenasüp oluşturan Şeyh Gâlib, bir başka beyitinde tânburu kişileştirerek vahdetin ondan sorulması gerektiğini, bütün perdeleri mutlak Yegâhtan açtığı (başlattığı) için bu vadide yegâne merdin o olduğunu ifade etmiştir:

Açmış cemî'-i perdeyi mutlak yegâhdan

Tanbûra sor ki vahdeti merd-i yegânedir (Ş.G.,G.53/6)

3.2. Usûller

3.2.1. Usûller İle İlgili Genel Bilgiler

Usûl, mûsikînin temel direklerinden birisi olup vuruşların kıymetleri birbirine eşit veya eşit olmayan, fakat mutlaka muhtelif kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen belli kalıplar halindeki sayı veya vuruş guruplarına denir. Usûl için zamana göre uygunluk demek de doğru olur. Usûlün vurulan her parçasına darb denilmektedir. Türk Mûsikîsi'nde darblar, sağ ve sol elleri sağ ve sol dizlere vurmakla uygulanır. Bir usûlün meydana gelebilmesi için en azından bir kuvvetli ve bir de zayıf zamana gerek vardır. Bunlar düm, tek, te, ke, tek-kâ, tâ-hek kelimelerinden ibarettir. Bunlardan düm ve te darbleri sağ elle sağ dize, tek, kâ, ke darbleri sol elle sol dize vurulur. Tâ-hek' de ise tâ' da iki el birden kalkar, hek'de yine iki el beraber iki dize vurulur. Eski lisanda düm kuvvetli, tek ise sakin anlamında kullanılan Türkçe kelimelerdir. Türk Mûsikîsi'nde usûller bileşimine başka bir usûl girmemiş olan Basit Usûller ve bileşimine iki veya daha fazla usûllerin karıştığı Mürekkep (Bileşik) Usûller olmak üzere ikiye ayrılırlar. Usûl vuruşlarında, darbların uzunluğu ve kısalığı zamanı ifade eder. Bir darb en az bir birim zaman demek olup bir usûl kalıbını meydana getiren darbların toplam birim zaman sayısı, o usûlün kaç zamanlı olduğunu gösterir. Bir usûl için en az iki zamana ihtiyaç vardır. Türk Mûsikîsi'nde 2 zamanlıdan 15 zamanlıya kadar olanlara Küçük, 16 zamanlıdan başlayanlara Büyük Usûl denilmektedir. Türk Halk Mûsikîsi'nde ise usûller; “Ana usûller- Birleşik Usûller- Karma Usûller” olarak isimlendirilirler. Ana usûller klâsik mûsikîmizdeki basit usûlün karşılığıdır (Özkan, 1987:652, Körükçü:1998:152, Özalp, 2000:424).

18. yüzyıl dîvân metinlerinde, özellikle makamlarla birlikte bazı usûllerden de sözedilen müstakil manzumeler bulunmaktadır:

*Tertîb-i Makâmât-ı Mûsikî- Sâmi,

*Fihrist-i Makâmât u Usûlât Ber-Vech-i İmâ vü Rumûzat- Hâtem,

* İltizâm-ı Makâmât u Usûlât- Nevres-i Kadîm (Öztekin, 2006:533)

3.2.2. Usûl İle İlgili Benzetme, Tasavvur, Tahayyül vb. Kullanımlar

3.2.2.1. Çenber:

15. yüzyıldan beri kullanılan 24 zamanlı bir usûldür. Fâhte usûlünün başına bir 4 zaman veya kendi formasında bir Sofyân usûlü getirilmekle elde edilir. Peşrev, kâr, beste, ilahî formlarında kullanılmıştır (Özkan,1987:653).

Nedim, güzelin saç örgüsünü gören nağmelerin perişan olduğunu ve mutribin de o zincirin çenberi içinde olup olmadığını bilmediğini ifade ederken, saç örgüsünü zincire benzetmiş aynı zamanda çenber kelimesini tevriyeli olarak kullanmıştır:

Perişân oldu gitdi nağmeler gördükçe gîsûsun

Meğer mutrib de ol zencîre der-çenber midir bilmem (N.D.,G.87/2)

3.2.2.2. Devr-i revân:

Âyin-i Devr-i Revân da denilen bu usûl, 14 zamanlıdır. Bir 3, bir 4 zaman yine bir 3 zaman ve bir 4 zamandan veya başka bir deyişle bir Semâî, bir Sofyân ve yine bir Semâî, bir Sofyân'dan yapılmıştır. İki Devr-i Hindî'den yapılmış olarak da kabul edilebilir. En çok Mevlevî âyinlerinde kullanılmıştır. Ayrıca peşrev, beste, şarkı ve ilahilerde de kullanılmıştır (Özkan,1987:639).

Nedim sakîye seslenerek, mutrip râhatü'l-ervâh makamı ile devr-i revân usûlü tutmuş sen de kadehi yürütüp canlar bağışla demektedir:

Yürüt peymâneyi canlar bağışla, sen de ey sâki

Ki mutrib râhatü'l-ervâh ile devr-i revan tutmuş (N.D.,G.53/3)

3.2.2.3. Feth ü darb:

16. yüzyılda icâd edilmiş bir usûl olup birkaç usûlün terkiibinden meydana gelmiştir. Zincir ve Darbeyn usûlleri bir yana bırakılırsa bu usûl bağımsız en büyük usûldür. 88 zamanlı olup bir 4 zaman, bir 6 zaman, sonra üç tane 4 zaman, üç tane 6 zaman, iki

tane 4 zaman, yine bir 6 zaman, sonra dört tane 4 zaman (Fer usûlü) ve nihayet dört tane 4 zaman ihtiva eden bir Nîm Hafîf ten yapılmıştır. Başka bir deyişle başta bir Sofyân, sonra bir Yürük Semâî, sonra üç Sofyân, üç Yürük Semâî, iki tane Sofyân, yine bir Yürük Semâî, sonra dört Sofyân'dan meydana gelmiş Nîm Hafîf usûlünden oluşmuştur (Özkan,1987:683).

Nedim aşağıdaki beyitinde mutriblerin gece gündüz demeden Acem makamı ve Feth ü darb usûlünde sevinçle çalıp eğlenmelerini istediğini dile getirmiştir:

Mutriblerin her rûz u şeb kılsınlar âheng-i tarab

Amma usûli feth ü darb olsun makamı hem Acem (N.D.,K 12/5)

3.2.2.4. Zencîr:

Büyük usûllerden biri olan Zencîr usûlü, 120 zamanlıdır. Bir çifte Düyek, bir Fahte, bir Çenber, bir Devr-i Kebîr, bir Bereşân usûllerinin kendi formalarında peşpeşe sıralanmasıyla elde edilmiştir. Peşrev, beste ve kârlarda kullanılmıştır (Özkan,1987:685).

Nedim, bî-sütûn Ferhad'la bir âhenkte ise Kays'ın nağmesinin feryadının usûlü zincirinin iniltisidir, derken zincir kelimesini tevriyeli olarak kullanmıştır:

Bî-sütun Ferhâda hem-âheng ise Kaysın dahi

Nâle-i zencîr usûl-i nağme-i feryadıdır (N.D.,G.22/4)

Şeyh Gâlib ise sazımızın teli zincir perdesine çekildi, zevk ve gamın nağmesi, nağmemize âhengdir demektedir:

Çekildi perde-i zencîre târı sâzımızın

Nevâ-yı zevk u gam âhengdir terânemize (Ş.G.,G.276/4)

3.3. Formlar

3.3.1. Formlar İle İlgili Genel Bilgiler

Dünya edebiyatında, şâir ve yazarların uymak zorunda oldukları edebî kalıplar olduğu gibi çeşitli müziklerde de yine zaman içerisinde oluşmuş, bestecilerin ilhamlarını ses sanatına dökerek uymak durumunda kaldıkları beste kalıpları vardır. Bu kalıpların adına genel olarak form denilmektedir. Formlar tarih içinde çeşitli sosyo-kültürel sebeplerle değişikliğe uğramışlardır. Mevlevî kültüründe XVI. yüzyıldan sonra geliştirilen âyin mûsikîsinin form olarak sabit kalmış ve hep daha büyük bir itibarla kullanılmış olmasına mukabil, dindışı mûsikîde XV.- XVII. Yüzyılların gözde formu olan Farsça güfteli ve uzun terennümlü kârlar, XVII. yüzyıldan sonra yerini Türkçe klâsik dîvân güfteli ve daha kısa terennümlü beste ve semâilere bırakmıştır. XIX. Yüzyılda lirik güfteli romantik şarkılar beste ve semâilerin yerine geçmiş XX. Yüzyılda da aruzlu şarkılar yerlerini, güfteleri hece veya serbest vezinlerle yazılmış fantezilere bırakmışlardır. Genel olarak dinî ve dindışı mûsikî formları olmak üzere ikiye ayırmak mümkündür (Tanrıkorur, 1999:515).

Türk Mûsikîsinde kullanılmış olan tüm formlara değinmeden, çalışmamız kapsamında taradığımız dîvânlarda tespit ettiğimiz formlar üzerinde duracağız.

3.3.2. Formlarla İlgili Benzetme, Tasavvur, Tahayyül vb. Kullanımlar

3.3.2.1. Gül-bâng

Gül-bâng, eskiden tekkelerde, âyin sırasında, saraylarda belirli merasimler sırasında hep bir ağızdan, makamla, yüksek sesle okunan ilâhi veya duaya verilen isim olup mehterlerde okunmaktadır. Mehterlerde, Eyyâm-ı Âdiye ve Eyyâm-ı Ceng adında iki türlü gül-bâng vardır. Barışta yapılan fasıllardan sonra:“Allah Allah Celîl ü Cebbâr, Muinü’s-settâr.....” diye başlayan dua İslâm’ın necât saâdet ve selâmetine; “pirler, erenler, üçler, yediler, kırklar, göçenler, demine, devrânına Hu diyelim Hûuu” deyip tüm mehter takımı davul ve zilleri şiddetle vurarak dokuz kere “Hû” çekerler. Bunun ardından üç defa kös vurulmaktadır. Eyyâm-ı ceng ya da Harp Gül-bângı ise savaşa gidilirken okunup hep bir ağızdan “Eüzübillâh, Eüzübillâh, Hûda’ya şükr-i bîhad...” diye başlayan dua “Uğurun açık olsun padişahım ömr ü satvetine gün gibi medfid”

diye duayı bitirdikten sonra “ Nasrun minallahi ve fethün karîb. ve beşşeril mü'minin” ayetlerini okuyup üç kez “ Allah” dedikten sonra mehter alçak sesle çalınırken vurmali sazlar devamlı tremole yapar; hep bir ağızdan “Allah” deyip sustuktan sonra gül-bâng bitirilir ve “ Yekdir Allah” ya da “ Yâ Fettah” diye bağırarak dağılırlar (Develioğlu, 2006:207, Özalp, 2000:53).

Şeyh Gâlib, “ Hatıra âheng gelmezse âhın sesi yeter, gül-bâng gelmezse de ayrılık anındaki Yâ Hû yeter” diyerek gül-bângda “ Hû” çekilmesine telmihte bulunmuştur:

Nevâ-yı âh besdir hâtıra âheng gelmezse

Dem-i fûrkatdaki Yâ Hû yeter gül-bâng gelmezse (Ş.G., G. 301/1)

3.3.2.2. Kâr

Bu kelime Fasça'dan dilimize geçmiş olup, iş, güç, kazanç anlamlarına gelmektedir (Develioğlu, 2006:488). Türk Mûsikîsi'nde ise en eski ve sanatlı sözlü beste formlarından birinin ismidir. Mûsikî tarihimize en az beş yüz yıllık geçmişi olan kârın en kuvvetli mahsulleri Meragalı Abdülkadir, Hoca Abdülâli, Koca Osman, İtrî, Ayıntablı Mehmed Bey, Sadullah Ağa, Dede İsmail Efendi tarafından ortaya konulmuştur. Kârların beste yapılarında genel olarak bend-miyanhâne ve terennüm denilen kısımlar vardır. 18. yüzyılın sonlarına doğru bu form daha az bestelenmiştir (Özalp, 2000:136).

Klâsik fasılda peşrevden sonra okunup özelliği güftesinin Farsça oluşu, büyük ve küçük usûllerle bestelenebilmesi ve usûl değişikliği yapılabilmesidir. İstisnai olarak terennüm kısımları olmayan ve güftesi Türkçe olan kârlar da vardır (Tanrıkorur, 1999:517).

Şeyh Gâlib, aşağıdaki beyitinde kâr ve nakş sesinin nakışlarında ortaya çıktığını belirtip gönül çeken, keyif ve ferahlık veren özellikleri üzerinde durmuştur:

Kâr u nakş âvâzesi eyler nukûşundan zuhûr

Böyle dil-keş öyle çalgı-bahş o rütbe cân-fezâ (Ş.G., Tarih 69/7)

3.3.2.3. Nakış

Mûsikîde bir makamın seyrini gösteren bir beste (Onay, 1992:242)formu olup beste ve semâiler dört hane yerine iki hane olarak bestelendiğinde bu ismi alırlar. İki mısra arka arkaya bestelenir ve iki mısradan sonra terennüm gelir. Üçüncü mısra yine miyan olup miyandan sonra terennümle biter (Özalp, 2000:139) Nakış bestelerde terennüm iki mısra okunduktan sonra gelir ve uzunluğu ile kendini belli eder (Öztuna, 1992:950).

Nedim aşağıdaki şiirinde, yanından ayrılmasını istemediği güzele “Söylediğim nakş bestesi son mısradan nasıl kararla bitiyorsa sen de göğsümde karar et ve oradan sakın ayrılma” demektedir:

Bir cam çek ey gonce-dehen def'-i humâr et

Çeşmimde hayâlin gibi gel geşt ü güzâr et

Nakşın gibi âyîne-i sinemde karâr et

Serd oldu hava çıkma koyundan kuzucağım (N. D. Musammat 26/4)

Şeyh Gâlib ise Mevlevî zümresinin semâsının nakşının nefesten nefese tâ Pir'e bağlandığını ifade etmiştir:

Mevlevî zümresinin nakş-ı semâ'ı Gâlib

Bestedir tâ-be-dem Pîr nefesden nefese (Ş. G., G. 277/11)

3.3.2.4. Nevbet

Nevbetin Arapça'daki birinci anlamı; sıra, sıra ile görülen iş, ikinci anlamı resmi yerlerde belirli vakitlerde çalınan bandodur. Nevbethâne nevbet çalan mûsikî takımının bulunduğu yere verilen isim yani mehterhânedir, nevbet çaldıkları için bu isim verilmiştir. Nevbet çalan kimseye ise nevbetzen denilmektedir. “Nevbet vurma” geleneği savaş ve barışta günde üç dört kez mehterin çalınması demektir. Bu gelenek, Büyük Selçuklu Devleti'nin kuruluşu ile başlamıştır. Hükümdar için günde iki kez, şehzadeler için günde beş kez vurulmaktadır. Bu bir bağımsızlık sembolü olmuştur. Barış zamanı vurulan nevbetlerde nevbetzenler çenber şeklinde dizilmişlerdir. Osman Gazi'nin hizmetlerinin mükâfatı olarak Selçuklu Padişahı'nın beylik alameti olarak

gönderdiği şeyler arasında sancak ile beraber Şark hükümdarlarının çaldıkları davul, zurna gibi mızıka takımı da vardı. Osmanlı padişahları bunlara birkaç mûsikî çalgısı daha ekleyerek belli zamanlarda çaldırılırdı. Binlerce yıllık tarihi gelenek içinde devam etmiş Osmanlı'da genişlemiştir. Mehter takımı her gün padişahın bulunduğu yerde padişah seferde ise çadırının önünde, sarayda ise saraydaki belli yerlerde ikinci vakti çalınır ve bundan sonra dua edilip nevbet merasimi bitirilirdi. Padişah çadırı önünde nevbet vurulduğu zaman bir yanda çavuşlar diğer yanda kapıcılar saf tutarak durup nevbet bitiminde dua edildikten sonra selamla çekilirlerdi. Bundan sonra Otağ-ı Hümayun diye zikredilen padişah çadırının perdeleri açılırdı. Evliya Çelebi'nin belirttiğine göre (onyedinci yüzyılın sonunda) padişah mehterhânesinin yeri Yenisaray'ın Demirkapı yakınındadır. Burada her gece yatsı namazından sonra üç fasıl nevbet-i padişahî adı altında çalınır ve padişaha dua edilirdi. Sabah seher vaktinde de yine dîvân erkanı ve civar halkın namaza ve işe uyanabilmesi için üç fasıl nevbet vurulurdu. Fatih Sultan Mehmet dönemine kadar hürmeten ayakta dinlenmiş fakat Fatih Sultan Mehmet bu ayakta dinleme usûlünü kaldırmıştır. Sultan Mahmut zamanında mehter denilen bu mızıka takımı kaldırılmış yerine bando takımı kurdurulmuştur (Develioğlu, 2006:828, Kanar, 2008:1145, Özalp, 2000:36, Pakalın, 1993:684, Yıldız, 2007:34).

Şeyh Gâlib, güneş ve ayın kûsu bu nevbethânedede çalındıkça, gece ve gündüz kah dirlik (kazanç), kah elbise (örtü) olup tekrarlanır derken (gece ve gündüz savaş ve barış zamanlarında nevbetin vurulduğunu belirtmiştir:

Kûs-ı mihr ü meh çalındıkça bu nevbet-hânedede

Geh ma'âş u geh libâs olup mükerrer rûz u şeb (Ş.G., K.1/53)

3.3.2.5. Peşrev

Muhtelif şekil ve makamlarla bestelenen sadece saz ile çalınmaya mahsus eserlerdir. Kelimenin anlamı “önde giden” demek olup fasılların başında çalındığından bu ad verilmiştir. Besteler gibi büyük usûllerle bestelenen ve usûl değişikliği yapılmayan bu saz eseri formunda, kısımlar vardır ki bunlara hâne ve mülâzime denilmektedir (Tanrıkorur, 1999:519, Özalp, 2000:129).

Şeyh Gâlib, aşağıdaki beyitinde neyin bir çeşidi olan mansurun peşrevinin birinci hanede kaldığını dile getirmiştir:

Edvâr-ı nevâ-yı gam pervânede kalmışdır

Mansûr o peşrevden ser-hânede kalmışdır (Ş.G.,G.59/1)

3.3.2.6. Savt

Kelime anlamı ses, seda, haykırış demek olup câmi mûsikisinde kullanılan bir beste türü olan tesbihin tekkelerde okunan küçük melodik cümlelerden oluşan formudur. Gülşenî tekkelerinde zikir esnasında okunan bir tür ilâhi olup daha çok bu tarikat içerisinde gelişmiştir. Daha çok 19. yüzyılda kullanılmış bir formdur (Develioğlu, 2006:922, Özalp, 2000:128).

Beyhan Sultan'a yazdığı "selsebil" redifli gazelinde Şeyh Gâlib; Fârâbi'yi seven nağmelerin ustası eğer savtın güzelliğini görse şaşırır diyerek bu savta övgüde bulunmaktadır:

Mebhût ederdi görse eğer hüsn-i savt ile

Üstâd-ı nağme-perver-i Fârâbı selsebil (Ş.G., K. 21/15)

3.3.2.7. Şarkı

Uygurca kökenli "çar" köküne "kui" edatı eklenerek türetilmiş ve Türkiye Türkçesi'nde bir takım fonetik değişikliklere uğrayarak "şarkı" şeklini almıştır. Türkçe sözlükte bir anlamı, tonlama değişiklikleriyle çeşitli duygular uyandıran uyumlu ezgili insan sesleri dizisi ve Klâsik Türk Mûsikîsi'nde genellikle aşk üzerine söylenen nakaratı, ana nağmesi olan parçalara verilen isim ve Dîvân Edebiyatı'nda da bestelenmek için dörtlükler biçiminde, uyaklı olarak yazılmış musammat türünde şiir biçimine de aynı adın verildiği kaydedilmiştir. Şarkı söylemek, bir güfteyi belirli bir besteye göre uyumlu olarak okumak, şarkı tutturmak, bir şarkının sözlerini veya yalnızca bestesini seslendirmek demektir (TDK Sözlük, 2005:1850, Özalp, 2000:143, Çağbayır, 2007:4434).

Şarkı, aruz vezninin çeşitli kalıplarıyla yazılan milli bir şiir şeklidir. Halk edebiyatımızdaki türkü ve koşma türlerinin tesiri ile meydana gelmiştir. 17. yüzyıldan

itibaren hızla yayılmıştır. Şarkı genellikle aksak usûlün değişik mertebeleri ile Devrihindi, Türk Aksağı, Curcuna, Müsemmen, Düyek, Sofyan, Nim Sofyan, Semâi gibi küçük usûllerle bestelenmiş olup aynı zamanda özel besteleniş şekli olan bir beste formudur.

Şarkılarda temel uyak her dörtlüğün dördüncü dizesinde yinelenir. Bu temel uyak kimi zaman ilk dörtlüğün ikinci dizesinde de olur. Bu durumda ilk dörtlüğün ikinci ve dördüncü dizeleri, öteki dörtlüklerin dördüncü dizesi olarak yinelenir ki buna nakarat denir. Şarkı biçimi Türk Edebiyatı'nda doğmuş olup, bestelenmek için yazılır. 17. yüzyıldan sonra yaygınlaşan şarkı yazma geleneği Nedim'in büyük kabiliyeti ve zarif üslubu ile çok gelişmiş ve daha sonra Enderunlu Fâzıl, Enderunlu Vâsıf, Şeyh Gâlib, İzzet Molla gibi büyük şâirlerce de devam ettirilmiş ve Lâle Devri bestekârları da klâsik beste formları yanında şarkı şeklinde besteler yapmaya geniş yer vermeye başlamışlardır (Özalp, 2000:143, Körmükçü:1998:178, Dilçin, 2005).

Nedim, şiirinde gün doğusundan esen hafif rüzgar gibi gönül açan yavaş nağmeli şarkısının güftesinin kendisine ait olduğunu, bestesinin de güzel olduğunu dile getirirken bir yandan da beste ile güfteyi güzellik bakımından karşılaştırmak için istifham sanatına başvurmuştur:

Oldu bu şarkı hele şarkıların ber-cestesi
Dil-güşâdır çün sabâ her nagme-i âhestesi
Söz Nedimindir 'aceb tarz-ı hasendir bestesi
Güftesi amma ki bilmem besteden a'lâ mıdır (N.D., Ş.19/4)

Göksu'daki bir seyrini anlattığı bir diğer şiirinde ise önünden geçen üç çifte kayık içindeki şarkı okuyan bir güzelden bahseder:

Eyvah o üç çifte kayık aldı karârım
Şarkı okuyup geçdi bir âfet var içinde (N.D., G.145/3)

3.3.2.8. Taksim

Taksim, Arapça'da "kısım" kelimesinden türemiş olup bölme veya bölüm anlamında olan bir kelimedir. Aynı zamanda şark mûsikisinde faslın başında ve ortasında yalnız

bir çalgıcı tarafından irticalen yapılan önceden hazırlanmayıp icranın o andaki ilhâmıyla yapılan ve usûle bağlı olmayan gezintiye verilen isimdir (Develioğlu, 2006:1027, TDK Sözlük, 2005:1893).

Taksim ileri saz tekniği ile yüksek makam bilgisinin yanı sıra üstün bir bestececilik ve zamanlama kabiliyetini de gerektirdiğinden en güç saz müziği formudur. Konser, fasıl, mevlevî âyini açılışlarında yapılan taksimlere baş veya giriş taksimi, makam değişikliği söz konusu olduğunda icracı ve yeni müziğe hazırlamak amacıyla yapılanlara geçiş taksimi, aynı makamdaki eserler arasında çoğunlukla fasıllarda dinlendirici amaçla yapılanlara da ara taksim denilmektedir (Tanrıkorur, 1999:519).

Aşağıdaki beyitinde mutribe seslenen Şeyh Gâlib, taksimini az yapmamasını, sazsız âheng olmayacağını ve olursa bunun gönülsüzlere elem vereceğini belirtir:

Mutrib yeter nâz eyleme taksîmini az eyleme

Âheng-i nâ-sâz eyleme bî-dillere verme elem (Ş.G., K.19/15)

3.3.2.9. Terâne

Terâne; ezgi, nağme, âhenk, makam anlamına gelen Farsça bir kelime olup aynı zamanda dört mısradan oluşan birinci, ikinci ve dördüncü mısraları birbiriyle kafiyeli olan şiire de verilen bir isimdir. Terâne-i ıyd, bayram şarkısı, terâne-perdaz ve terâne-zen, şarkı söyleyen, terâne-zâr, şarkı söylenen eğlence yeri anlamına gelmektedir (Develioğlu, 2006:1083, TDK Sözlük, 2005:1956, Çağbayır, 2007:4746).

Nedim aşağıdaki beyitinde, o şuh sevgili ile bülbülün nağmelerine, gülün de tebessümüne ile bakıp birlikte naz ve niyaz meşk ettiklerini dile getirir:

Bakup o şûh ile nâz ü niyaz meşk ederiz

Gülün tebessümüne bülbülün terânesine (N.D., G.123/3)

3.3.2.10. Terennüm

Arapça “ren’eme, yeren’numu” fiil kökünden gelen ve güzel, alçak sesle şarkı söyleme demek olan terennüm, kâr, beste, ağır semâî, yürük semâî formlarında, esas güftenin dışında besteci tarafından bir kural dahilinde ilâve edilmiş, bestecinin duygularını

aktarmaya, eseri süslemeye yarayan; usûl ile yakından ilgili bir takım hece veya söz gruplarıdır. “Yel lel li”, “Ten nen ni” “Na te ne dir ney” gibi bir takım anlamı olmayan heceler veya “Hey canım”, “Kurbanın olam” “A sultanım” gibi anlamlı olan sözcüklerden de oluşabilir (TDK Sözlük 2005:1959, Körmükçü, 1998:177) Mevlevî âyinlerinde de selam’lar arasında veya selam içinde güfteli bölümler arasında yer alan küçük saz parçalarına bu ad verilmiştir (Tanrıkorur,1999:549). Klâsik Türk Mûsikîsinde terennüm ve formları birbirinden ayrı düşünmek gereklidir. Özellikle Kâr, beste, ağır semâî, yürük semâ gibi büyük formalu eserlerde, bunun dışında bu formların nakış dediğimiz şekillerinde terennüm kısımları göz önünde bulundurulursa form ve terennümü bir bütün olarak düşünmek çok daha doğru olur. Terennümler genellikle güftenin veznine, bazen usûle uygun güfteden farklı bir vezin kullanılarak; ancak mutlak suretle usûlün darplarına uygun kelime, mısra, beyit, bende veya daha uzun söz gruplarıyla bestelenir. Bu söz grupları kendi aralarında kafiyeli hecelerden oluşmakta ve klâsik formulu eserlerde güfte kadar önemli olmakla birlikte genellikle eserlerin mısra sonlarında aynı veya benzer melodi ile tekrarlanır (Türkel, 2005:65).

Nedim, “ Ey sâki, boş kadeh senin sesine kulak tuttu, galiba surâhinin çıkardığı kul kul nağmesini tekrarlatma zamanıdır” diyerek aynı zamanda kadehin boşaldığını ve doldurma zamanının geldiğini belirtiyor:

Câm-ı tehî nevâna kulak tutdu sâkiyâ

Kul kul terennümâtını tekrâr vaktidir (N.D.,G.39/4)

3.4. Çalgılar

3.4.1. Vurmalı Çalgılar

17. yüzyıl sonlarında Türkler ile yapılan savaşlar yoluyla tüm vurmalı ritm çalgılarının Avrupa’ya geçtiği görülmektedir. Avrupalılar bunları sadece askerî mûsikîde değil aynı zamanda opera orkestralarında da kullanmışlardır. Örneğin Mozart’ın “Saraydan Kız Kaçırma” operasının enstrümantasyonunda Türk davulu kullanılmıştır (Reinhard, 2007:75).

3.4.1.1. Def

Türk Mûsikîsi'nde kudümden sonra en çok ve sevilerek kullanılan usûl vurma çalgısı olan def'e Farsça'da duf, Arapça ve batı dillerinde defik denilmiştir. Eski Türklerde dumru, tümrüg kelimeleri de def karşılığı olarak kullanılmıştır. Def sözcüğüne tarihî kaynaklarda ilk kez Harzemşahlılar zamanında rastlanılmış, Özbek, Uygur, Azeri Türklerinde bir süre daire denmiş ise de sonradan terkedilmiştir (Özalp, 2000:158).

Def çalan hanendeye usûlbend (usûl bağlayan), defzen veya dairezen Araplar tarafından da deffat denir (Öztuna, 2006:154). Batı Mûsikîsi'nde orkestra şefinin değneği ne ise alaturka mûsikî fasıllarında baş hânendenin dâiresi o olup, şef değneğini sallayarak, baş hânende elini âhenge göre sallayıp oynatarak defe vurmak suretiyle kumanda eder (Onay, 2004:306).

Def'in ilk defa Hz. Süleyman ile Belkıs'ın düğününde çalındığı veya Araplar tarafından icat edildiği şeklinde rivayetler de vardır. Ancak Ahd-i Atik'te fazlaca anılması ve bugün de başta Araplar olmak üzere bütün Ortadoğu halkları tarafından çok sevilmesi, def'in tarih boyunca en fazla Sâmiler arasında kullanıldığını göstermektedir. Ahd-i Atik'te def, özellikle dinî törenlerde kullanılan bir alet görünümünde olmakla beraber eğlence ve merasimlerdeki çalgılar arasında da geçmektedir, Câhiliye şiirine fazla yansımamış olmasına rağmen Araplar'ın hayatında önemli bir yeri olduğu bilinmektedir. Dinî törenlerde, savaşa gidiş ve hatta çarpışmalar sırasında, muzaffer bir kumandanın veya önemli bir şâirin karşılanmasında, eğlence meclislerinde, düğünlerde, yas törenlerinde kadınlar def eşliğinde şiirler terennüm edip teganni yapmışlardır. Arap müziğinin üç ana usûlünden biri olan hezec de genellikle def ile icra edilir. Uhud Gazvesi'nde Ebû Sufyân'ın karısı Hind başkanlığındaki kadınların def ve ekber (tubûl) denilen büyük deflerle Kureyş ordusunu savaşa teşvik ettikleri bilinmektedir (Bozkurt, 1994:85).

Def kaliteli ağaçtan genellikle ceviz ağacından yapılmış dar ve ince bir kasnak üzerinde gerilmiş deriden ibaret olup kasnağın çapı 28-30 santimetre kadardır. En iyi ses veren deri ise köpek ve dana derisidir. Kasnak içine açılmış özel yuvalara yerleştirilmiş, sarı pirinçten ya da bafından yapılmış, sayıları 4-6 çift arası değişen ziller takılır. Kasnağın eni ise 4-6 santimetredir. Osmanlı İmparatorluğu yıllarında İstanbul'da def yapmak bir sanat haline gelmiş ve ünlü def ustaları yetişmiştir. Kasnak

üzerine değerli ağaçlardan kaplamalar yapılarak ya da fildişi, sedef v.s işlenerek yapılmış deflere de özel kolleksiyonlarda, müzelerde rastlanılmaktadır (Özalp, 2000:159).

Dinî mûsikî, sanat ve halk mûsikîsi dallarında kullanılmakta olan defler, hem icra hem yapılışındaki değişik özellikler sebebiyle aslında ayrı ayrı ele alınacak mahiyettedir. Dinî mûsikîde def, zilsiz olur ve def çeşitlerinin en büyüğüdür. Bendir ve mazhar adlarıyla tanınır. Sanat mûsikîsindeki def, usûlü en iyi belirleyen çalgı kabul edildiği için özellikle ritm tarafı ağır basan fasıllarda birinci saz olarak önem kazanmıştır (Bozkurt, 1994:85).

Türk deflerinin başlıca şekilleri: Klâsik def (hânende defî, genellikle zillidir), lâterna defî, karagözü defî (paslâf), ayıcı (çingene) defî'dir. Anadolu'da çok eski çağlardan beri kullanılan büyük "derviş defî" yaygın olarak kullanılan def türlerinin en büyüğüdür. Bu defler içlerinde bulunan zincirlerle ve bir takım halkalarla zil sesi vererek dinleyenlerde heyecan verme amacı güderken. zilli küçük defler ise Türk toplumuna daha sonradan girmiştir (Özalp, 2000:159). Def, dîvân şâirlerimizin oldukça çok ilgi duydukları vurmali çalgılardan birisi olup, deri ile kaplı ve yuvarlak bir şekle sahip olması, elle vurularak çalınması gibi sebeplerle değişik hayal ve benzetmelere konu olmuştur.

Def İle İlgili Benzetme, Tasavvur, Tahayyül vb. Kullanımlar

i. Def-Semâ

Özellikle Mevlevî âyinlerinde semâ için iki önemli unsur olan def ve ney beyitlerde de çoğunlukla beraber kullanılmıştır. Şeyh Gâlib ney ve defle semâ edildiğini, padişahların bile sahip olamayacakları ney, def, kudûmle beraber tavrı, âhengi ve bir âdâbı olan bu âyinleri, meleklerin bile kıskandıkları belirtmiştir. Def, ney ile beraber güzel nağmeleriyle etrafa kıvılcımlar saçarak aşk içinde semâ eylemeye sebep olmaktadır demektedir:

Meydân-ı Mevlevîde nişân âşikâr edip

Pervâz ederdi şevk ile ankâ şikâr edip

Eylerdi nây u defle semâ' âh u zâr edip (Ş.G., Mersiye 4)

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

Deff ü nây ile semâ' eylesem aşk içre n'ola
Nağme-i âh-ı şerer-rîz olarak sağa sola
Yâ semender gibi pîrâhenim âteşle tola
Şârih-i sûz-ı nefes ben var iken yâ kim ola (Ş.G., Tahmîs-i Mutarrafa-ı Gazel 5)

Nedim'in beyitlerinde genellikle eğlencede kullanılan diğer mûsikî çalgılarından pek bir farkı olmayan def, santûr, rebâb, ney, tanbur ve çeng ile beraber cihana neşe saçan bülbül ile hemâhenk olup Çırağan eğlencelerinin geldiğini müjdelemektedir. Nedim, bir yandan "Eğlence gecelerini anıp dövünmeyecek misin?" diye sorarken diğer yandan da hasretle andığı eğlence meclislerinden ayrı kalmanın acısıyla bir çeşit dert ortağı olarak gördüğü def'e seslenerek def'in elle çalınmasına kinayede bulunur:

Ney ü santur u rebâb ü def ü tanbûr ile çeng
Nağme-i bülbül ü kumrîye olup hem-âheng
Pür eder âlemi şevk u tarab-ı reng-â-reng
Müjdeler gülşene kim vakt-ı çırağan geldi (N.D., 41/4)

Kanı o geceler o tarablar terâneler
Ey def anup o zevki döğünmez misin dahi (N.D., G.156/3)

Nedim bir başka beyitinde, Zühre yıldızı için intak sanatı yapıp, def'in sesinin tiz, yüksek çıkması için derisinin ateşe gösterilerek ısıtılmasına da telmih de bulunmuştur:

Asmanda bırakup zühre elinden çengi
Def gibi kızdı yüzü dâireden çekdi eli (N.D., G.162/5)

ii. Def-Haber

Şeyh Gâlib bir beyitinde pirin bağışıcısı olan defin çingiraklarının haberci olduğunu dile getirirken bir diğer beyitinde geceyi güzel kılan mutribin son meclisindeki her bestesinde def dolusu sünbül dökerek geceyi renklendirdiğini ifade etmiştir:

Verdi haber celâcil-i def bahş-ı pîrden

Gûş eylemem 'atiyye-i hâtem fesânidir. (Ş.G., G.75/12)

Perçemi vasfın edüp mutrib o mâhın Gâlib

Dökdü son meclise her bestede bir def sünbül (Ş.G., G.223/10)

iii. Def-Altın-Para

Deryûze-i zer etmek için şâh-ı 'aşkdan

Def defter-i safâda resîde nişânedir (Ş.G., G.53/8)

Def, yuvarlak şekli itibariyle de benzetmelere konu olurken Şeyh Gâlib, beyitinde “Aşkın şahından altın dilencililiği yapmak için sefa defterinde erişmiş ihsan gibidir.” demektedir.

iv. Def-Hıçkırık

Şeyh Galib Hüsn ü Aşk'ta meclisin tarifini yaparken matem çığlıklarını, dümbelek ve kanunlara, canlarını eriten ateşli hıçkırıklarını da def çalanların ritimlerine benzetmektedir (Doğan, 2007).

Kânun u nakâre savt-ı şîven

Teblerze-i cân-güdâz def-zen (Ş.G, H.A, 259)

Öztuna ya göre dâire, son zamanlara kadar defe verilen isimdir. Dâire vurana dâire-zen denir. Selim, hânendeye âfet diye seslenerek, eline dâireyi alıp bir güzel fasilla kendisini eğlendirmesini söylemektedir:

Ele al dâ'iren ey âfet-i hânende birâz

Bir güzel fasl idüp egle dil ü cânım diyerek (S.D., G.158/4)

v. Def- Ay/Mehtap

“Mehtap, elindeki def ile feleğin huzuruna çıkıp zühreyi raks eden neşeli bir rakkas haline getirir.” Zühre yerküreden daha küçük ve güneşe daha yakın bir gezegen olup Zühre yıldızına bakmak gönlü rahatlatır ve ruha neşe doldururmuş. Zühre dîvân şiirinde çoğu zaman şarkı, aşk, güzellik ve çalgı ile birlikte anılır (Pala, 2003:507-508). Şeyh Gâlib’in aşağıdaki şiirinde onun neşeli hali ve çalgılarla birarada bulunma özelliği vurgulamış ay ışığı anlamına gelen mehtap, tabiatında da neşe bulunan zühreyi rakkas gibi oynatmaktadır. (Mehtaptan dolayı sözünü ettiği) ay, defe teşbih edilmiştir:

Çıkar huzûruna def-ber-kef ol felek-câhın

Tarabda zühreyi rakkâs-ı şeng eder mehtâb (Ş.G., K.11/24)

vi. Gelin Defi

Selim gelin defi çalan bir güzel için yazmış olduğu şarkısında bu güzelden nasıl etkilendiğini tasvir ederken aynı zamanda bu şarkının üçüncü kıtasında nağme, hicâz, usûl, def kelimeleriyle tenasüp oluşturmuştur:

Sakın cismim yakarsın nagme cânâ hicâz etme

Usûliyle hakikat semtine meyl et mecaz etme

Yüzüne tutma defi 'âşika pek öyle nâz etme

Dil-i bülbül gibi söyler elinde ol 'arûsun deff (S.D., Ş.53/3)

3.4.1.2. Davul

Vurmalı çalgılarda olduğu gibi, Türk milli çalgılarının da en eskisi olan davul, ağaç gövdesinin dilim biçiminde kesilmiş bir parçasını andırıldığından ilk Türkler tomruk sözcüğüyle aynı anlama gelen “tümruk, tömrük, dümrük” gibi adlar vermişlerdir. Ayrıca Eski Türkler’ de “köbürge” (Orhon yazıtlarında) , “küvrüğ, tuğ” da denilmiştir. Zamanla Arapça karşılığı olan “tabl” sözcüğünün halk ağzında davula dönüştüğü sanılmaktadır. Arapça tabl sözcüğünün ise milattan önce 3. binyılda Akadlar tarafından bu çalgıya verilen ve sözlük anlamı çift olan “tâpalu, tabâlu”, isminden geldiği düşünülmektedir. Bu durum, bir kasnağın iki tarafına deri gerilerek yapılan davulun

tek taraflı olan deften daha sonra icat edildiğini gösterir (Öztuna, 2000; Sözer, 2005; Bozkurt-Özcan, 1994).

İlk örneklerine Sümerler' e ait kabartmalar üzerinde rastlanmakta ve davulun elle çalındığı görülmektedir. Türkler' de sadece müzik çalgısı değil devlet sahibi olmayı gösteren hâkimiyetin sembolüdür. Hükümdarlık âlametleri arasında sayılmaktadır. Göktürklerde hanın önünde, geçit alaylarında nevbet vurulup ve davul çalındığı bilinir. (Bozkurt-Özcan, 1994; Popescu, 1998) Kutadgu Bilig'de hâkanın tuğunu çekerken nevbet davulunu vurması (s. 18) (K.B., 86) ve hükümdarın Ay-Toldı'ya vezirlik verirken mühür, tuğ, zırhla beraber davul da vermesi (s. 86) (K.B., 1036), Dede Korkut'ta davul çalınarak düşmanın üzerine yürümelerinden bahsetmesi Türk devlet geleneğinde davulun önemini daha eski tarihlere dayandırmaktadır.

Askerî teşkilatın içinde önemli olan mûsikîde davul (tabl) özellikle, eski zaman savaşlarında çokça söz edilen mûsikî çalgılarından, sesinin gür çıkması hasabıyla askerî etkilemektedir (Baykara, 2001:202). İbn-i Haldun'un, Türkler' in bu konuya çok önem verdikleri şeklindeki ifadesini tarihi rivayetler doğrulamaktadır. “Nevbet” denilen ve muayyen zamanlarda hükümdarın meskeni önünde davul çalmayı ifade eden merasimin Türkler' de oldukça uzun bir geçmişi vardır (Bozkurt-Özcan, 1994:55). Devletin azameti, kutluluğu ve ihtişamı mehter davullarının gümbürtüsü ile yankı bulmuştur. Bundan dolayı kaynaklar bir adam boyundaki hakanlık davullarından söz edilmektedir. Osmanlılarda da beylik âlametleri arasında tuğ ve âlem ile birlikte tablhân (nakkare ve davul) vardır ve 12. yüzyıla kadar sultan ne zaman atına binecek veya inecek olsa tabl çalınmıştır (Ögel, Popescu, 1998). Mehter teşkilatı içerisinde davul çalanlardan meydana gelen tablzân bölüğü vardır, tabbâln bölüğü de denilen bu bölüğün başında Baş Mehter Ağalık görevini de yürüten Tablzenbaşı Ağa bulunmuştur (Eralp, 2000/34:579).

Osmanlı ordusu, mehter takımının vurduğu “kûs-ı rihlet” denilen ritimle yola çıkıp, savaşa başlamadan önce çalınan “tabl-ı saf” ile nizama girdiği bilinmektedir. “Tabl-ı cengi veya “kûs-ı gazâ” askere yön verir, davulların susması ise tuğ ve sancakların tehlikede olduğunu gösterirmiştir. Gün boyu süren savaşlarda o günkü çarpışmaların bittiği “tabl-ı âsâyiş” , kalenin fethedildiğini veya zaferin kazanıldığını tabl-ı beşâret yahut “kûs-ı müjde” vuruşlarıyla duyulmuştur (Bozkurt-Özcan, 1994:55).

Davul, tokmak ve ince bir çubukla vurularak çalınmaktadır Tokmak yapımında genellikle deriyi patlatmaması düşüncesiyle kavak cinsinden hafif ağaçlar tercih edilmiştir. Çubuk yapımında da başta kızılçık olmak üzere pınar, yıldırgan, badem gibi ağaçlar kullanılmıştır. Davul, silindir şeklinde kasnak, kasnağın her iki tarafından kasnak kenarlarına monte edilen deriyi germeye yarayan çemberler, ketenden yapılmış ip olan kasnak bağı ve üzerine gerilmiş keçi ya da koyun derisinden oluşmaktadır (Üngör, 1973:19). Davul kasnağı içinse çam, köknar, ihlamur, kavak ve daha çok da ceviz veya gürgen ağaçları kullanılmaktadır. Eski Türkler’ de davulun def kadar küçük olanından Hâkani denilen en büyük tiplerine kadar (köhürge-i hâssa, tûğ-ı hâkani) pek çok çeşitleri vardı ve büyük davullar için genel olarak tablhâne tabiri kullanılmaktaydı (Özalp, 2000:433). Eski Türkler’ de davulun def kadar küçük olanından Hâkâni denilen en büyük tiplerine kadar (köhürge-i hâssa, tûğ-ı hâkani) pek çok çeşitleri vardı ve büyük davullar için genel olarak tablhâne tabiri kullanılmaktaydı (Bozkurt-Özcan, 1994:55).

Davul ile İlgili Benzetme, Tasavvur, Tahayyül vb. Kullanımlar

i. Davul-Zafer Sesi

Davul, Türkler’ de saltanat ve istiklâlin alâmetidir (Öztuna, 2000:461). Nedim, İbrahim Paşa’ya yazdığı kasidesinde haşmet davulunun sesi cihanı tutsun derken, saltanatına övgüde bulunmakta ve şanınin cihana yayılmasını dilemektedir (N.D., K.24/2) Şeyh Gâlib ise savaş kızıştığında, silahlar alevler saçarak patladığında oradaki top ve tüfeklerin seslerinin âdeta zafer davulunun sesini andırdığını, söylemektedir. Yani top ve tüfek sesi burada bir nevi zaferin habercisi olarak da düşünülebilir (Ş.G., K.20/11). Şeyh Gâlib için davul sesi aynı zamanda makam sahiplerine faydalı bir hatırlatmadır (Ş.G., G.160/7):

Tutsun cihânı debdebe-i tabl-ı haşmetin

Olsun felekde devlet ü câhın cihân cihân (N.D., K.24/2)

Olunca dâ'ire-i harb şu'le-ver yaraşır

Sadâ-yı top u tûfeng an da hemçü tabl-ı sürûr (Ş.G., K. 20/11)

Güm-nâm-ı yâd-ı hayr olan erbâb-ı mansıba

Söyler sadâ-yı güm güm-i tabl u nakâra yuf (Ş.G., G. 160/7)

3.4.1.3. Kudüm

Arapça'da “ uzak bir yerden gelme, ayak basma ” anlamına gelen, Türk Mûsikîsi'nde usûl vurma çalgısı olan kudüm ya da kudûm, özellikle Mevlevîhâneler'de bazen tekkelerde, nadiren de dindışı mûsikîde kullanılmıştır. Mevlevîler âdeti kutsal sayarak “ kudûm-i şerîf ” demişlerdir. Mevlevî âyinlerinde mutripte yer alan en önemli ritim sazi olmuştur. Semâzenler, kudüm'ün darblarına ayak uydururlar. Kudüm, nakkâre'den büyük, kûs (kös)'ten küçüktür. Deriye zahme denen sağ deynek kuvvetli zamanları vurur, her iki deynekle vurularak velveleli veya velvelesiz şekilde usûl vurulur (Öztuna, 2000, Ungay, 2002:322). Türk klâsik mûsikisinde kudüm, mehterdeki kôsün vurduğu usûlleri vurur (Başer, 2007). Kudüm çalana “kudümzen” ve kudüm çalanların başına da “ser kudümî” denir. Kudümzen başı Mevlevî tekkelerinde sema' esnasında ve mutriphânenin terennümlerini idare eden dedenin ünvanıdır. Zahme denilen uzunca ve ucu topuzlu çifte değnekle önündeki kudüme vurup terennüm edilen bestelerin usûlünü gösterdiği için bu isim verilmiştir. Kudümzen başının mûsikîde üstad olması, neyzen ve âyinhanların aksaklık ve âhenksizliğini derhal fark ederek ikaz etmesi ve yapıları düzeltmesi gerekir (Pakalın, 1993:309).

Kudüm münasebetiyle Yenikapı Mevlevîhânesi Şeyhi Osman Salâhaddin Efendi'ye atfolunan bir fıkra vardır: Yenikapı Mevlevîhânesi'nin yakınındaki bir köşkte düğün nedeniyle hazır bulunan takımın çifte nârası patlar. Bunu çalan çingene tekkede bulunduğunu hatırlayarak tekkeye gidip kudümzen başından ister. Ancak inceliği kadar yaman çalgının isterken “ Kudüm-u Şerif ” demeyip çifte nâra demesi dedenin canını sıkır. Ona çifte nâra demezler Kudüm-u Şerif derler deyip çingeneyi başından defeder. Sonra gidip şeyhe şikayet eder. Rind bir zat olan Osman Salâhattin Efendi:“ Neşelerini kaçırmayaydın vereydin ” deyince kudümzen başı:

-Ama efendin Kudüm-u Şerif'e bu çingene çifte nâra diyor, cevabını verir. Şeyh efendi de şu mukabelede bulunur:“ Zararı yok, o; çingene eline geçerse çifte nâra, tekkeye gelirse yine kudüm-u şerif olur” demiştir (Pakalın, 1993:310).

Kudüm'ün teknesi döğme bakırdan yapılmış biri büyük, diğeri biraz daha küçük iki tasa benzer. Daha olgun ve istenilen özellikte ses vermesi için, eskiden bakıra belli oranda altın karıştırılmıştır. Ağız çapının 28-30 santimetre, yüksekliğinin ise 16 santimetre olanı en uygun ölçü olarak kabul edilir. Tasların ağzı bu genişlikte, dip dar, büyüğünün ağzına iki milimetre, küçüğünün ağzına bir milimetre kalınlığında deri gerilir. En iyi sesi deve derisi verdiğiinden genellikle bu tür deri tercih edilir. Deri kalınlıkları kesinlikle bu ölçülere uymalıdır. Deriler sicimlerle gerilerek istenilen gerginliğe getirilir. Sonra tasların yüzeyi sahtiyarla kaplanır. Kudüm'ün tabanının yere temas etmemesi ve ses renginin değişmemesi için sehpaye benzeyen simitlerin üzerine oturtulur. Büyüğü usûllerimizin güçlü, küçüğü ise zayıf darplarını belirler. Kudüm, uçları yuvarlar “ zahme ” adı verilen ağaç çubuklarla çalınır. Yumuşak ağaçlardan yapılan zahmeler daha net ses verir (Özalp, 2000:157). Oturuş vaziyetine göre sağ taraftaki pest ses veren kudüme “düm” ismi verilir, sol taraftaki tiz ses verene “tek” ismi verilir. Sol kudümle sağ kudüm birbirinden dört ses farklıdır. Usûllerin velveleli şekillerinde de normal usûl deyimini kullanılır. Ancak “tahek” in yerine yalnızca “hek” kullanılır, ayrıca “dü me” deyimini ilave edilir. Kudüm icrasında sağ elle tutulan zahme ile sağ kudüme “düm, dü”, sol kudüme “te, tek”, sol elle tutulan zahme ile sol kudüme “tek, me, ke, kâ” darpları, sağ ve sol eldeki zahmelerin ikisiyle birden “hek” darbu vurulur. Ama usûller vurulurken sağ el hiçbir zaman sol tarafa gitmediği gibi kudüm usûllerinde de sol zahme hiçbir zaman sağ kudüme gitmez. Kudüm çalınırken de zahmelerin fazla yukarıya kaldırılmamasına dikkat edilir (Ungay, 2002:323).

Halk tarafından kudüme çifte nâra veya dümbelek de denilmiştir. Kudümlerin bir elde çalınanları da vardır bunlar diğer tarikatlerin bazılarında ait tekkelerde çalınmıştır. Sahan kapağı şeklinde bakırdan yapılmış bir kabın üzerine deri kaplamak suretiyle imâl edilirler ve uzunca bir kösele parçasıyla çalınmıştır (Pakalın, 1993:309).

Kudüm İle İlgili Benzetme, Tasavvur, Tahayyül vb. Kullanımlar

i. Kudüm-Bahar

İlhâmi mahlasıyla şiirler yazan III. Selim'e göre kudüm teşrifıyla bahar günlerinin geldiğini hatırlatır (S.D., Ş. 30/1). Nedim'de ise kudüm, gül bahçesi bezmine süs katmaktadır (N.D., K.30/2). Kış faslının kerem bulutunu keyfiyet günlerine çeviren ve ferahlatan da kudüm ile bahardır:

Açıldı hâtır-ı eyyâm tefrih-i kudûmunla

Bahar etdin eyâ ebr-i kerem fasl-ı zemistânı (N.D., K. 31/5)

Kudüm, Şeyh Gâlib'in iniltisini canlandırır:

Kudûmün eylesin ihyâ bu Gâlib-i zârı

Devâ-yı derd-i derûnum olan efendim gel (Ş.G., G. 231/7)

Mehtap, Hazret-i Sultan Selim'in kudûmünü deryada bin şevk ile sûr (düğün) fişegi eder (Ş.G., K.11/11). Kudüm ayrıca, dergahta muma parlaklık verendir:

Gelip gûş-ı dil-i pür-dâğıma ey kulkul-ı minâ

Kudûmunla çerâğın rûşen et bu hânkâhın gel (Ş.G., G. 198/4)

ii. Kudüm-Ney

Tekkelerde ve Mevlevî âyinlerinde kullanılan başlıca iki mûsikî çalgısı kudüm ve neydir. Kudüm ile neyin nağmesinden raks edenler (semazenler) harekete geçer ve kudüm, ney ile birlikte sırrı ifşa' eder:

Olur nây u kudûmun nağmesinden ditreyip raksân

Velî ifşâ-yı esrârından eyler hîştendârî (Ş.G., K.14)

Aşkhâne olan Mevlevî Dergâhı'nda ney ile kudûmün velvelesi şahane olmakla birlikte (Ş.G., G.53) aynı zamanda kudüm ile ney'in âhı düşün müdür mâtem midir iyi bilinmez (Ş.G., Terci-i Bend) Kudüm, nâle dalgasında uzayan feyz dalgıcı ve sanki yüzen ney kabağı gibi olmuştur :

Gavvâs-ı feyzdir ki uzar mevc-i nâlede

Olmuş kudûm sanki kedû-yı şinâh-ı ney (Ş.G., 303/7)

Bu unsurların dışında kudüm farklı şekillerde de ele alınmıştır. Nedim, ramazanın gelişini bekçinin kudümüyle ve pas-ban makamında bildirdiğini söyler (N.D., K. 10/5).

Şeyh Gâlib, kudümü çerağ ile ilişkilendirerek eğlendirme aracı olarak da görür (Ş.G., G.198/4). Ayrıca Hz. Muhammed'in kudümünün gülbangının Allah katına eriştiğini söyleyerek, kudümün mehterdeki kösün ritimleriyle çalınıyor olmasına telmihte bulunur:

Hutben okunur minber-i iklim-i bekâda

Hükümün tutulur mahkeme-i rûz-ı cezâda

Gül-bâng-ı kudümün çekilir Arş-ı Hudâda

Esmâ-i Şerîfin anılır arz u semâda (Ş.G., Müseddes 1)

3.4.1.4. Kös

Eski savaşlarda, alaylarda at, deve veya fil üstünde taşınarak, askerî mûsikîde ve mehterde çalınan madenden kase üzerine gerilmiş dana derisinden yapılmış olan büyük bir davuldur (Ayverdi, 2005:1767). Asya Türkleri tarafından göçlerle Anadolu'ya getirilmiş ve çeşitli bölgelerde kuvargah, küflek, kümrü, küvrüga, küvrük gibi adlarla da anılmıştır. İranlılar kûs, Araplar nakkâre demişlerdir (Sözer, 2005:409). Kös, Türk Mûsikîsi'nde değişik şekilleri ve boyları ile bilinen en eski saz olup aynı zamanda töre hakimiyetindeki devletin istiklal sembolüdür. Çünkü Orhun Kitabeleri'nde verilen bilgiler dahilinde Tanrı Türkler'e "Kösleri yok olmasın, Töre'nin tebliğ ve hakimiyeti durmasın" diye vatan, devlet, hâkan vermekteydi (Başer, 2007). Kös hâkan kösü ve mehter kösü olmak üzere iki türlüdür. Hâkan (hükümdar) kösleri her devlette bir tane olup hânın otağının yanında durup savaş ve barışta aynı önemi korumuştur. Halkın daima gözünün üzerinde olduğu kös, Ordu ve devletin bütünlüğünün simgesi olmuştur. Kös çalanlara köscü ya da köszen denilmiştir. Hükümdar takımlarında bulunan kös, köszenin elinde bulunan eşit büyüklükteki tokmaklarla çalınır, bu suretle sesin heybeti artırılır ve usûl vurulmuştur (Özalp, 2000:47).

Savaşlarda düşmanın moral gücü üzerinde geniş ölçüde çıkardığı seslerle zayıflatıcı etkisi olan kösler, daima sancakla beraber olmuştur. Sancağın gitmediği ve bulunmadığı yerde kös de bulunmamış, kösler usûl vurmaktan çok zayıf olmasına rağmen etki ve ifade yönünden mehterin en güçlü sazı olmuştur. Aynı zamanda bağımsızlık sembolü olan kös, mehter düzeni içinde sıraya girmeyip ak sancak ile beraber bir saygı ifadesi olarak dairenin ortasında yer almıştır (Eralp,

2000:581-582). Mehterin teşkilatı içerisinde kös çalanlardan oluşan közsen bölüğü olup başında subay rütbesinde Közsenbaşı Ağa (Serkûs-î Ağa) bulunup bu bölük önceleri yalnızca Hassa Mehterleri ile Vezir-i Âzam ve Serdar-ı Ekrem Mehterlerinde kurulmuş ancak III. Selim'den sonra genelleştirilerek padişah mehterinin bir özelliği olmaktan çıkmıştır (Eralp, 2000:579). Hatta III. Selim döneminde aynı zamanda yangınların haber verilmesi için Galata Kulesi'nde kös çalınmıştır (Sakaoğlu, 1994:510).

Kös muhtemelen bakırdan yapılan altı dar, üstü geniş büyük bir kase ile üzerine gerilmiş deve derisi ve çalmaya yarayan tokmalardan meydana gelmektedir. Közler büyüklüklerine göre hayvanlar üzerinde taşınmış küçük olanlar at üzerinde biraz daha büyükler deve üzerinde ve en büyükler ise fil üzerinde taşınmışlardır. Buna göre at kösü, deve kösü ve fil kösü diye büyüklük yönünden sınıflandırılmışlardır (Eralp, 2000:581). Köz çalmanın bir kuralı, şartı olup günlük hayatın icabına göre çalınış şekli varmış; bayram kösü, elçi kabul kösü, göç kösü, toplantıya çağırma kösü.vb. (Özalp, 2000:48).

Kös İle İlgili Benzetme, Tasavvur, Tahayyül vb. Kullanımlar

i. Köz-Aşğın Bağrı

Vurmalı bir çalgı olan köz, beyitlerde âşğın bağrına benzetilir. Mâşuk, aşğa insaf etmediği için âşık köz gibi bağrına vurmaktadır. Ancak âşık aşk ile bağrını dövmekten memnundur da (S.D., Ş. 62/1), âşık ayrılık âhıyla bağrını döerken III. Selim yine köze teşbihte bulunmuştur:

Ah-ı firâk u zâr ile sadrım döerken köz gibi

Nakş-ı hayâli dideme ol âfetin yetdi bu şeb (S.D., G. 26/4)

ii. Köz-İkbâlin Sesi

Köz'ün âleme saldığı gürültü (burada velvele aynı zamanda Türk Mûsikîsi'nde usûlün darp parçacıklarına ayrılarak vurulma şekli olarak da kullanılmış) zafer sesidir, sesi mutluluk verir:

Âleme velvele saldı yine kûs-ı şâdî

Yine âvâze-i ikbâl ile pür oldu cihan (N.D., T. 10/9)

Nedim, bayram sabahı, şevketli kôsün sesi dönen göğü âlemi nurla doldurdu derken bayram sabahlarında çalınan mehteri kastetmektedir:

Sabâh-i ıyd kim 'âlem olup feyziyle nûrânî

Sadâ-yı kûs u şevket eyledi pür-çarh-i gerdanı (N.D., K.11/1)

iii. Kôs- Hakimiyetin Sembolü

Türk Mûsikîsi içerisinde ve özellikle mehterde önemli bir yere sahip olan heybetli kôs sonradan İsmail Dede Efendi tarafından bestelenen şehnaz makamındaki güftesi Yunus Emre'ye ait olan ilâhîde, Yunus Emre, Kabe'deki tavafı betimlerken, kôsün hakimiyetinin sembolü olduğunu ifade etmiştir. Hükümdarlık kavramının kudsiyetine inancın devam ettiği sonraki dönemlerde de metafor olarak kullanılmaya devam etmiş ve Nedim tarafından da padişahın ünü ile özdeşleşmiştir, kôsün sesi mehter takımlarında bulunan ve hükümdarların kürre-nây'ının sesi gibi feleğe erecek kadar güçlü olup, dünyanın her tarafına yayılan ve etrafa kıyamet gürültüsü salan bir sestir:

Tutup âfâkı ser-tâ-ser fûrûğî âftâbâsâ

Cihânı kıldı pür-sıyt u sadâ-yı kûs-ı şevketle (N.D., T. 9/3)

Gerdûna erdi debdebe-i kûs-ı şevketi

Avâz-ı kürre-nây-ı mülûk-ı keyân gibi (Ş.G., K.13/18)

Salıp şûr-ı kıyâmet kâ'inâta

Erişdi bâng-ı kûsu şeş cihâta (Ş.G., Mesnevi 8/2)

Şeyh Gâlib, şiirlerinde köse devletin temsili olarak yer verdiği göze çarpmaktadır, nevbethânedeki gece ve gündüz çalınan kôs derken aynı zaman da hem barışta hem de savaşta çalınmasına telmihte bulunmuştur:

Kûs-ı mihr ü meh çalındıkça bu nevbet-hânedede

Geh ma'âş u geh libâs olup mükerrer rûz u şeb (ŞG., K.1/51)

3.4.1.5. Nakkâre

Sözlükte vurmak anlamındaki “nagr” kökünden türeyen nakkâre, Araplar vasıtasıyla Endülüs’e oradan Batı’ya geçmiş İspanyolca, İtalyanca, Fransızca gibi dillerde de kullanılmıştır. Azerbaycan, Özbekistan, Ermenistan, Pakistan, İran, Hindistan ve Doğu Türkistan’da görülmüştür. Batılılar, Haçlı seferlerinde tanıdıkları bu aleti timbal, timpani, nakkare isimleriyle benimsemekte gecikmemişlerdir (Karakaya, 2006:326, Gazimihal, 1961:174).

Dümbeleşe benzeyen davuldan küçük bir enstürüman olan nakkâre, Osmanlı mehterhânesinde bulunan ve yüzüne deri gerilmiş üç vurmali sazından birisidir. Yarım küre biçimindeki dövme bakırdan bir gövdenin üzerine deve veya eşek derisi gerilerek yapılan küçük bir çift davuldur. Nakkâre çalana nakkârezen veya nakkâreci denilmektedir. “Zahme” ya da “tokmak” adı verilen ahşap çubuklarla çalınır. Nakkârenin boyutları kesin olmamakla birlikte çapının 25-30 santim olduğu söylenmektedir (Özkan, 2007:37, Karakaya, 2006:326). Özellikle Mevlevî mûsikisinde önemli bir yeri bulunan nakkâreye Mevlevî Dergâhlarında kudüm adı verilmiştir. Evliya Çelebi’nin Seyahatnâme’si baz alınarak kudüm ve nakkâre adlarının aynı çalgının farklı çevrelerdeki isimleri olduğu da düşünülmektedir (Karakaya, 2006:326).

Nakkâre önceleri atlı yürüyüşlerde nakkârezenin atının eğer önüne iki yana asılarak, yaya yürüyüşte bele asılarak, durarak çalışlarda ise bağdaş kurarak yerde çalınmıştır. Bugün ise omuzda çalınmaktadır (Karahasanoğlu Ata, 1999:747).

Nakkâre ile İlgili Benzetme, Tasavvur, Tahayyül vb. Kullanımlar

i. Nakkâre-Mevlevîhâneyi aydınlatan

Şeyh Gâlib, aşağıda yer alan beyitinde nakkârenin sesinin dördüncü feleşe bitiştiğini ve sayesinde Mevlevîhânenin parlaklık bulduğunu, seyretmenin mümkün hale geldiğini ifade etmiştir. Böylece nakkârenin kudümden farklı bir çalgı olmayıp sadece farklı isimlerle anılan aslında tek bir çalgı olduğunu da ifade etmiştir:

Eder peyveste çarh-ı çârüime nakkâre-i cûdun

Ne revnak buldu seyr et sâyesinde Mevlevî-hâne (Ş.G., Tarih 34)

3.4.1.6. Çâr-pâre

Usûl vurmak için kullanılan Çâr-pâre ya da çalpâra, Türk Mûsikî'sinde dört küçük parça sert tahtadan yapıp oyun havalarında kullanılmıştır (Develioğlu, 2006:153). Farsça dört demek olan “Çihar” sözcüğü parça demek olan “pâre” sözcüklerinden oluşmuştur. Nazmi Özalp kelimenin Farsça kökenli ve dört parça anlamına gelen “ciharpâre” den bozma olduğunu söylemektedir. Uzun yıllar mûsikî icrasında ve raks esnasında ritm unsuru olarak kullanılmıştır. İki parçası bir avucun, iki parçası da diğer avucun içine alınarak çalınır (Özalp, 2000:161).

Dört parçadan yapılan rakkas çalgısı denilen, sonraları pirinçten yapılan köçek zillerine âlem olmuştur. Halk bandolarında refakat eden büyük zile de “çalpâra” denilmiştir. En âhenkdâr sesi çıkaran çalpâra ve ziller İstanbul'da yapılır, dünyanın dört bir tarafına gönderilmiştir. Bugün ise yalnız bando çalpâraları ihraç edilmektedir (Onay, 2004:165).

Çâr-pâre ile İlgili Benzetme, Tasavvur, Tahayyül vb. Kullanımlar

i. Çâr-pâre-Mızrak

Nedim, bir şiirinde savaş sahnesini âdeta bezme, mızrabı da çâr-pâreye benzetmiştir. Ayrıca burada övgüsünü dile getirirken de savaş alanlarının bile eğlence meclisine döndüğünü vurgulamaktadır. Barış vaktini tasvir ettiği musammatında artık savaş unsuru olan mızrakların bezmin sembolü olan çalpâreye döndüğünü dile getirmiştir (N.D., Musammat 2/2).

Nedim, gönlünü çalanın; giysisi gül renkli, kendisi gül yanaklı, çifte benli, gümüş gerdanlı, güneş yüzlü ve çâr-pâreli bir güzel olduğundan ve bu güzelin parmağına geçirdiği çâr-pârenin âdeta mızrap olup ise Nedim'in sinesini deldiğini ifade etmektedir:

Sînemi deldi bu gün bir âfet-i çâr-pâreli

Gül yanaklı gülgülü kerrâkeli mor hareli

Çifte benli sîm gerdenli güneş ruhsâreli

Gül yanaklı gülgülü kerrâkeli mor hâreli (N.D., Musammat 42)

ii. Çâr-pârenin Sesi

Bu dönemin şâirlerinden Nedim ve III. Selim, kimi zaman çâr-pârenin sesinden etkilenmiş kimi zaman da çâr-pâre çalan güzelden etkilenmişlerdir.

Nedim, Mutribin çâr-pâresine çarpıp çak çak sesi çıkardığından beri, çaresiz gönlüne bir perinin bile çare eylemediğini söylemektedir:

Bir peri eylemedi çâre dil-li nâ-çâre

Mutribin çak çak-ı çâr-pâresine çarpılalı (N.D., G.162/4)

Selim, (güzelin) raksla ve çıkır çıkır çâr-pâre çalarak meydana çıktığında kalbinin de tıklar tıklar oynadığını söylemektedir. Bir başka beyitinde yine güzele seslenerek saçını omzuna dök tavus gibi salın, raks et diyerek güzelin çâr-pâresinin sesini rebaba benzetmektedir:

Raks ile meydâna çık çâr-pâre çıkır çıkır

Oynadıkça bile oynar kalbimiz tıklar tıklar (S.D., Mukatta'at 20/1)

Zülfünü dök düşuna tâvûsveş raks it salın

Çâr-pâren nağmesi gibi rebâb olmaz bana (S.D., G.3/4)

Nedim, bir başka beyitinde ihtiyarın elindeki asasını kırıp (küçültüp), bezmin mutribinin elindeki çâr-pâreye göre uyduracağını belirtmiştir:

Başında hurd edeyim şöyle kim asâsını şeyh

Elinde mutrib-ı bezmin çihâr-pâre göre (N.D., G.121/5)

3.4.1.7. Çevgân

Çevgân, Farsça kökenli bir kelimedir. Cirit oyununda atlıların birbirlerine attıkları değneklerin adı olup aynı zamanda uzun saplı, at kuyruğundan yapılmış püskülleri

olan, eğik metal bir çatalın ucuna bağlanmış zincirlere takılan, gümüşten yapılmış küçük çingirakların sapından tutularak aşağı yukarı hareket ettirilince âhengli ses çıkaran mehterin vurmali çalgılarından birisidir. Velveleli zengin bir ritm duygusu yaratan bu sazı çalana ve mehterhânedede fasılları yönetenlere “çevgânî” ya da “çevgancı” denilmektedir. Asya ve Osmanlı Türkleri, tuğları sancağın üzerine takmışlar, çevgân ise askerî mızıkların sancağı ya da tuğu yerine geçmiştir. Askerî birliğin önünde taşınan çevgân mehterin görüntüsüne de ayrı bir heybet kazandırmıştır. 16. yüzyılda Avrupa savaşlarıyla Batı ordularına da geçmiştir (Develioğlu, 2006:158, Özalp, 2000:52, Sözer, 2005:196).

Çevgân ile İlgili Benzetme, Tasavvur, Tahayyül vb. Kullanımlar

III. Selim, aman vermeyen, aklını kuracalayan ve yeni yetişmekte olan çavuş çocuğun elinde çevgan çaldığını dile getirmektedir:

Elde çevgânın nedir ey âfet-i serhengiyân

Bak serinde yelken-i zerrîni çün mihr-i cihân

Tıfl iken cevr ü cefâya başladın ey bî-amân

'Aklımı aldı benim nev-reste çavuş beççesi (S.D., Şarkı97/3)

3.4.2. Nefesli Çalgılar

3.4.2.1. Ney

Türk mûsikîsi'nin en meşhur nefesli çalgısı olan ney, Farsça “nay” kelimesinden gelmektedir. Sözlük anlamı kamış demek olan ney'e Araplar “mizmar” derler. Ayrıca Hz. Dâvud'un mizmarı çok güzel çaldığı söylenmektedir. Batı'da tipik bir Türk sazı olarak tanınmış ve “Turkish flute, Türk flütü” denmiştir. Sümerce'de bir nefesli saza verilen “nâ”dan türediği ileri sürülmüştür. Kaşgarlı Mahmud'un (XI. yy) “Dîvânü Lügâti't-Türk adlı eserinde, “Nâyi-i Türkî” adıyla ney'den bir asker çalgısı olarak bahsedilmişse de (Alparlan, 2004), bu aslında neye benzetilmiş olan ve asıl adı nefir olan bir çeşit borudur ve mehterin nefesli sazlarından. Rivayetlere göre Alparlan tarafından icad edilmiştir. Osmanlılar döneminde önceleri tunçtan sonra pirinçten yapılmış olan deliksiz ve perdesiz borudur. (Osmanlı Kültür Sanat 746) Ney çalana

neyzen ya da nâyzen denir. Arapça'da “nâyî” kullanır ki Türkçe'de de çok kullanılmış, şimdi bırakılmıştır. Osmanlı Türklerinde “nâyî” mahlasını alacak derecede bu saza âşık olanlar çıkmıştır. Mevlevî âyinleri sırasında çalan neylerin başında bulunan neyzeneye ise, ney-zen-başı, serneyzen ve ser-nâyî denilmiştir (Öztuna, 2000:299, Pala, 2002:118).

Kamışlık demek olan neyistân; ney'in yetiştiği ter ü taze durduğu yerdir. Ney yapılacak kamış oradan çıkarıldıktan sonra kâfi derecede kuruyunca, ölçüsüne göre iki ucundan kesilip boğazı ayıklanıp göğsüne ve arkasına kızgın demirle yedi tâne delik açılarak yapılır. Başına (Başpâre), ayağına (Paraz avna, parazvana) takarlar. Boğumlarına tel sararlar ve üflemeye başladıklarında hâl-âşinâ olanlar, ondan çıkan müessir sesden, ayrılık şikayeti ve elem sedası duyarlar. İnsan-ı kâmil de âyan-ı sâbite âleminden ayrılıp beşerîyet sahasına geldiği ve firkatın acıklı ızdırabını çektiği için, yüreğinden fişikaran tesirli sözler, kim olursa olsun dinleyenleri müteessir eder (Tahir'ül Mevlevî, Mesnevî, Ahmed Said 1963:51). Neyden maksat çoğunlukla insan-ı kâmidir. İnsanın olgunluğa erebilmesi için, kamışın ney haline gelebilmesi üzere tâbi olduğu işlemlere benzer şekilde, onun da içini nefsin heves ve arzularından boşaltması, temizlemesi, maddi varlığın etkilerinden soyunup arınması bağrını aşk ateşiyle delik delik etmesi gerekir. Kamışın ve insanın göğsünde delikler açılması acı verici gibi görünse de, sonunda her ikiside ilahî sedayı aksettirmek gibi mutlu bir amaca ulaşacağından bu acılar bir bakıma vecd, coşku ve zevk kabul edilebilir (Demirci, 1997:71).

Sarı budaklı bir çeşit kamıştan yapılan ney, Ortaçağ'da ehemmiyet kazanmıştır. 17.asra ait bir Osmanlı vesikasında, bir dervişin ney çalıp çalmamasının Mevlevî olup olmadığının tayini için miyar gösterildiği görülür. On iki çeşit ney vardır: Mansur (dügâh), Mansur mâbeyni (kürdi), şâh (segâh), dâvud (çârgâh), dâvud mâbeyni (hicâz), bolâhenk (nevâ), bolâhenk mâbeyni (hisâr), süpürde veya ahteri (hüseyni), müstahzen(acem), müstahsen mâbeyni (evc), kızneyi (gerdâniye), kızneyi mâbeyni (şehnâz) (Öztuna, 2000:299)

Ney ile alakalı bir başka terim de nısfıye (Ar.) dir. Ney'in bir sekizli tizlisine verilen addır. On iki çeşit neyin her birinin birer nısfıyesi vardır.

Ney ve nısfıye belli iklimlerde yetişen kamışlardan yapılır. Neyzenler arasında en makbul kamış, Şam'ın kuzeyinde yetişen kamışlardır. Ağız tarafına gelen kısmı geniş, uca doğru gittikçe daralan ve keler denen kamışlar diğerlerine tercih edilir. Ney uzun zaman üflenerek rengi gittikçe koyulaşır ve elli seneden fazla kullanılmış ney'ler havada bulunan karbonik asit ile birleştiğinden koyu kırmızı renk alır (Özalp, 2000:200).

Tevrat'da da adı geçen "hagub" isimli çalığın da yan yana dizilmiş çeşitli uzunluktaki birtakım kamışlardan yapılmış olan çeşidinin bizim "miskal" dediğimiz "mûsikâr ney" olduğu bilinmektedir (Özalp, 2000:199). Başka bir bilgiye göre ise 18. yüzyılda ney ve tanburdan sonra çalınmış olan en önemli saz miskaldır ve hem sokaklarda hem de seçkin mûsikî meclislerinde ney ile beraber çalınmıştır (Aksoy, 2003:182).

Tasavvufi olarak ney'in hikayesi şöyledir: Ney, bir zamanlar, kendi asıl vatanı sazlık, kamışlık bir bölgede hemcinsleriyle birlikte yaşamaktaymış. Onu oradan keserek, pişsin olgunlaşsın, içi boşalsın diye, gübre yığınının içine sokarlar; o karanlık ve pis yerde kalarak çile çeker, sabır ve tahammül gösterir, sonunda oradan çıkarırlar ve üzerine delikler açarlar. Ağız kısmında üfürülünce, kalpleri yakan bir ses ile feryada başlar. Bu feryadı, asıl vatanı (neyistan) kamışlıktan olan ayrılık hasreti sebebiyledir. O, nağmeleri ile ötelerin mükemmelliğini, ötelerin güzelliğini terennüm etmektedir, kamış içi boşalmadan yani fena halini, yokluk, hiçlik makamını elde etmeden, ötelerin ruhâni soluklarını haykıramaz, ney sesi aşk çığlığıdır (Cebecioğlu, 2004:480).

Benzer bir başka rivayete göre; Peygamberimiz ilâhî aşk sırrını Hz. Ali'ye söylemiş. Bu sırrın yükü altında ezilen Hz. Ali gidip Medine dışında kör bir kuyuya bu sırrı anlatmış. Kör kuyu bu sır ile çoşup köpürmüş ve taşmıştır. Su, her yeri kaplayınca kenarlarında kamışlar yetişmiş. Oralardaki bir çoban bu kamışlardan birini kesip muhletif yerlerinden delmiş ve üflemeye başlamış. Çıkan ses kalplere çoşku ve heyecan verip ilahî sırrı anlatır olmuş. Peygamberimiz tesadüfen bu çobanın ney sesini işitince durumu anlamış. O günden sonra ney, bir ilham kaynağı olmuştur (Pala, 2002:371). Şeyh Gâlib, bir gazelinde Hz. Mevlânâ'ya telmihte bulunarak ney efsanesinin-hikâyesinin şöhretinin miraca yakın şöhrete ulaştığını söylemiştir:

Neyimiş dinle dem-i hazret-i Monlâ Gâlib

Vardı mi' raca bakın şöret-i efsâne-i ney (Ş.G., G.304/15)

Mevlevî âyinlerinde tarikat mensuplarının cezbe haliyle ayakta dönmesi, zikretmesi demek olan semâ' aynı zamanda işitme, duyma demektir. Bu âyinlerde işitmeye yardımcı olan en önemli unsur da mûsikîdir ki Mevlevî âyinlerinde mûsikînin temelini ney oluşturur. Hz. Mevlâna Mesnevî'sine "Bişnev inney" dinle neyden, diyerek başlamıştır. Mevlevî tarikatına mensup diğer tüm şâirler de ney'i farklı sembollerde kullanarak önem vermişler.

Şeyh Gâlib, aşağıdaki beyitinde Mevlevî dergâhlarında ney ve kudümün önemini vurgulamıştır:

Dergâh-ı Mevlevî ki aceb aşk-hânedir

Nây u kudüm-ı velvele-sâzı şehânedir (Ş.G., G.53/1)

Ney İle İlgili Benzetme, Tasavvur, Tahayyül vb. Kullanımlar

Bilindiği gibi yedi delikten, dokuz boğumdan oluşan, kamıştan yapılan üflenerek çalınan yanık ezgili mûsikî çalgısı olan ney tüm bu özellikleriyle Klâsik Türk Şiiri'nde mecaz, tevriyeli şekilde bir metafor olarak sık kullanılan mûsikî çalgılarından birisi olup metinlerde karşımıza ney ya da nây şeklinde çıkmaktadır.

Dîvân şiirinde ve özellikle Mevlevî şâirlerce benzetme aracı olarak en sık kullanılan mûsikî çalgılarından birisi neydir. Belirlenen dîvânlarda bu beznetmeler şu şekildedir:

i. Ney-Ateş

Hz. Mevlânâ, ney'in sesindeki tesir ve yakıcılık için "Âteşest in bâg ney nist bad, Her ki in ateş nedâred nist bad" der, ney'in sesinin hava değil ateş ile olduğunu söyler.

Hz. Mevlânâ'nın belirttiği gibi onun içine düşen ateş aşk ateşidir ve gönlü yakan bir ayrılığı anlatmaktadır (Can, 2004:14). Sesi aşk sesini duyurduğu için ateşlidir (Gölpınarlı, 1963:446). Bilindiği gibi aşk, tasavvufta en önemli unsurdur. Mutasavvıflar, Tanrı'ya ancak aşk yoluyla varılacağına inanırlar. Yani kişinin vahdete erebilmesi ancak kendi varlığından sıyrılması, maddeden arınması ile mümkündür. Bu

da ancak aşk ateşinde yanmakla gerçekleşir (Arı, 2003). Mevlânâ'ya göre sazlıktan koparılmış olan “ney”, asıl vatanından ayrılan “ruh”un sembolüdür. Ney, ayrıca nefsin sonu gelmez arzularının prangalarından kurtulmuş, benliğini arındırmış ve gönlünü ilâhî sevgi ile donatmış kâmil insanın sembolüdür. Ney, sazlıktan, kamışlıktan ayrı düştüğü için inlemektedir. İnsan da ezel âleminde, rûhlar âleminde dünyaya sürgün edilmiştir. Hakk'tan ayrı düştüğü için acı çekmektedir. Dünyada yaşadığı müddetçe, acılar, hastalıklar, belâlâr içinde çırpındıkça insan, rûh âlemindeki mutluluğunun özlemine duyacak, yabancı olduğu ve sürgün gibi yaşadığı dünyadan kurtuluş yollarını arayacaktır. Ney bir mecazdır. Düştüğü ateş, aşk ateşi, verdiği ses aşk sesidir. Dolayısıyla maddi ney, mânâ âleminin tercümanıdır ve bir semboldür (Özköse, 2005:237-238). Nedim de sesinin tesiri dolayısıyla neyin içindeki havanın yakıcı bir ateş olduğunu ve içinden geçen nefesi dışarıya ateş olarak çıkardığını söylemektedir:

Olmakda derûnumda hevâ âteş-i Sûzan

Nâyın diyebilmem ki ne halet var içinde (N.D., G. 145/4)

Ney'in sesinin tesirli olmasının sebebi Mevlânâ'daki gibi Şeyh Gâlib'de de aşktır ve ney, kimi zaman çölde kamışlığa düşen şimşektir, kimi zaman da aşk ateşidir (Ş.G., G.303/3, Ş.G., G.55/1). Gam meclislerine parlaklık veren de ney'dir; çünkü ney'in delikleri kızgın demirle delinir. Bu yüzden bağı da yanıktır , ayrıca aşk ateşini taşıdığından her nefeste feryat eder ve inler (N.D., G.146/2, Ş.G., G.304/11). Ney, Allah 'ın tecelli ettiği ağaçtır, Allah'ın sırlarını bildirendir ve sesindeki ateş, Allah için duyulan aşkın ateşidir (Ş.G., Rubâi 42). Def ile ney'den çıkan âhenkli nağmeler çevresine kıvılcımlar saçar ve yakıcı nefes sırrını açıklayarak dinleyeni ateşle doldurur, yakar (Ş.G., Tahmis Gazel 5/4). Mevlevîhânedeki aşk ateşinin nefesi ile yanan ney, dokunduklarını da yakar (Ş.G., G.304/8). Ney kıvılcımdır, âşıklar inlemenin kıvılcımını neyden öyle bir çıkarırlar ki bir havâî fişek manzarası oluşturan âhları âdeta padişah düğününe dönüştürürler:

Şerâr-ı nâleyi fervvâr-i neyden saçıp uşşâk

Fişeng-i âh ile sûr-ı hümayun eylemişlerdir (Ş.G., G.67/5)

Ney redifli gazelinin bir başka beyitinde Şeyh Gâlib, neyin kadehinin ateş alevi dolmasa, hayretle yaşlanan gözlerini ağlamaktan açamayacağını dile getirmektedir:

Açamaz çeşmim arak-nûş-ı sirişk-i hayret
Tolmasa şule-i âvaz ile peymâne-i ney (Ş.G., G.304/12)

Aşkla yanan ney'in ah çekişi yanmakta olan muma teşbih edilerek, mumun ve alevinin bile boyunu geçmektedir. Yani ney dile geldiğinde mumdan daha çok ateş vermektedir:

Bâlâ-yı şem ü şule-i âvâze nâz eder
Bir mısra '-ı resâsı ile medd-i âh-ı ney (Ş.G., G.303/4)

ii. Ney-Âşık

Hz. Mevlânâ'dan bu yana insan-ı kâmilin sembolü olarak da görülen ney, beyitlerde âşığa benzetilmiş ve çoğunlukla âşığın vasıflarıyla tasvir edilmiştir. Âşık gibi ayrılık ve aşk acısıyla inlemekte olan ney, yine insan gibi dert dolu olabilmektedir (Ş.G., G.178/10). Kimi zaman halinden şikayet etmeyen mecnun ile kıyas edilmiş (Ş.G., Mesnevi 6/8), kimi zaman çaresiz âşığın derdinin sesi, inlemesi (S.D., Muhammes 8/2, Ş.G., G.84/4, Ş.G., Hüsn ü Aşk 8), kimi zaman da sesiyle, aşktan sarhoş olmuşların feryadıyla meclisi hareketlenmesine vesile olmuş (Ş.G., G.304/6) âşıklara yol gösterici olmuş (Ş.G., G.163/3). Hz. Mevlevîyye'de çeng ve nefir ariflerin zuhrettiği yer iken, ney de aşkın sembolü olmuştur (Ş.G.,305/13) ya da şâirlerin kendileriyle özdeşlendikleri bir unsur olmuştur (Ş.G., G.122/4, Ş.G., H.A. B. 2034, Ş.G., G.305/11) Aşık olan neyin gönlünde bu aşk derdinden yaralar (delikler) oluşmuş (Ş.G., 304/9), nasıl ki âşık ayrılıktan yana dertli ise kuyu başında biten kamışlardan oluşan ney de âşığın bu özelliğine teşbih edilmiştir ve ney de aşıklara işte bu derdin şarkılarını söylemektedir:

Bu çâhda ney bitip serâser
Uşşâka gam-ı firâk söyler (Ş.G., HA.1292)

Selim ise maddi aşkın tasvirinde ney-âşık ilişkisi üzerinde durarak aşkın ateşiyle yanan gönlünün ney gibi inlediğini belirtmiştir:

*Nâr-ı ‘aşk ile hemîşe nâyveş inler gönül
Sayd için elbet şikem dâima gözler gönül
Üstüne bîgâne gelse koynuna gizler gönül
Haline bir gün olur ki merhamet eyler gönül
Sabr edelim bir zaman durursa dil-ber ahdine (S.D., Muhammes 7)*

Hz. Mevlânâ'nın dediği gibi ney sesini herkes anlayamaz; ancak dinleyen âşık olmalı ki derdini anlasın. Kamışın ney olabilmesi için de göğsüne delikler açılması gerekir. Şeyh Gâlib, ney'deki deliklerin gördüğü gam tufanını âşıklara anlatabilmek için açıldığını dile getirmiştir:

*Nakl için gördüğü tûfân-ı gamı ‘uşşâka
Göz göz etmiş tenini bak pil-i virâne-i ney (Ş.G., G.304/13)*

iii. Ney-Sır (Sırrı İfşâ)

Rivayet odur ki ney, Hz. Ali'nin ilâhî sırrı gidip kör bir kuyuya söylemesiyle ve kuyunun taşmasıyla oluşan kamışlardan yapıldığı için ilâhî sırrı yani aşk sırrını söyler (Ş.G., G.9/8, Ş.G., G.304/16). Ancak Hz. Mevlânâ'nın da Mesnevî'sinde dediği gibi herkes bu sırrı anlayamaz, anlamak için gözde görececek nur, kulakta işitecek güç olmalıdır (Can, 2004:14). Öğrenme yolunu bilen ârif için kılavuz işitmeyi bilene ilâhî sırta ermek için anahtardır (Ş.G., Tahmis-i Gazel Hayalî 9/1, Ş.G., G.153/6, Ş.G., G.303/10). Semâ bu ilâhî sırrı canlandırmadır ve ney de buna yardım eder ve aşkın sırrından dem vurur:

*Ney-veş esrâr-ı mahabbetden urursam n'ola dem
Nağme-i hüsn-i edâ bâd-ı hevâ geldi bana (Ş.G., G.9/8)*

Ney, Hz. İsa'nın gökte olup her şeyi gözlemlemesi gibi yerde ve gökte ne varsa hiçbirine yabancı olmamış (Ş.G., G.304/3) manevi yolculuğa düşenler için tam birliğe çıkan doğru yoldur (Ş.G., G.303/5). Ney, Tur Dağı'nda Allah'ın tecelli ettiği ağaç gibidir tecelli sırrıdır (Ş.G., Rubâi 41). Hz. Mevlânâ'dan feyz almayı ve gönüle görüp duymayı sağlayandır (Ş.G., G.226/6). Ney'in delikleri vahdetin penceresine benzer (Ş.G., G.290/5). İki dudak tanıklığında kalbin sırrını ifşa' eden ney, Mansur'un da davasının doğruluğunu kanıtlayan (Ş.G., G.303/8), gökyüzündeki sırrın en yüksek makamı olarak da görülmüştür (Ş.G., G.303/9). Dünya ile alakasını kesmiş olan neyin özü kaleme söz bulsa, peygamberlere vahiy getiren Cebrail meleğinin ruhunun arkadaşı da Hz. Meryem'in vücudu olur (Ş.G.,304/5). Şeyh Gâlib, remzi buldum insan olmaya bir dem (nefes) ve bir elif (ney) yeter diyerek zaten neyin isteği Allah'ı göstermekte demektedir:

Bir dem ü bir elif gerek âdeme âdem olmağa

Gâlib o remzi keşf eder kâmet-i Hak-nümâ-yı ney (Ş.G., G.305/12)

Mevlânâ'nın ilâhî bir çoşku hali olan sema için ney ve kudümü yeterli bulduğu onun "Ney kuru, deynekler kuru, kudüm üstüne gerilmiş deri kuru...O halde Allah sadası nereden geliyor?" anlamındaki sözlerinden anlaşılmaktadır (Kaya, 2005:Mesnevî'). Mevlânâ'nın ney-Allah sadası ilişkilendirmesine benzer bir yaklaşıma Şeyh Gâlib'te de rastlıyoruz:

Hây-ı dehende hûsına hem-dem olup hüviyyetin

'Alem-i bi-hodîdir na'ra-i yâ Hudâ-yı ney (Ş.G., G.305/2)

Ayrı düşmüş olan ney, ayrılma ve birleşmenin aslını, Allah'ın nerede olduğunu yavaş yavaş gösterir (Ş.G, G.305/9), Şeyh Gâlib Mesnevî'nin ilk beyitlerine gönderme yaparak ayrılmanın ve kavuşmanın aslını bilenlere ney'in sesi ayrılık sesidir ve o ses Allah'ı hatırlatır demektedir (Ş.G., G.305/8). Bir başka beyitinde Mevlevî âyinlerinde neyin sesinin bezmin "Yâ hû na'rası" olduğunu belirtir:

Mevc urur âyîn-i Mevlânâda zevk-i iştîyâk

Bâng-i ney Galib o bezmin na'ra-i "yâ hû"sıdır (Ş.G., G.52/7)

iii. Ney-Neşe, Sefâ

Ney sesi her zaman ah ve feryad değil kimi zaman da neşe vermektedir (Ş.G., G.304/7, Ş.G., H.A.177). Nedim'e göre, parlayan ayın alev sesi gibi safâ coşkusundan nur deryası yaratmakta ve Çırağan vakitlerinde bülbüllerle, kumrularla âhenkdaş olup âlemi çeşit çeşit coşkuyla doldurmaktadır:

Ney ü santur u rebâb ü def ü tanbûr ile çeng

Nağme-i bülbül ü kumrîye olup hem-âheng

Pür eder âlemi şevk u tarab-ı reng-â-reng

Müjdeler gülşene kim vakt-ı çırağan geldi (N.D., Muhammes 41/4)

Dudağın, ney'in başpâresi gibi gonca olunca ney'in âhının kokusu ilkbahar neşesi verir:

La'lin olunca gonca-i taraf-i külâh-ı ney

Bir nev-bahâra neş'e verir bûy-ı âh-ı ney (Ş.G., G.303/1)

v. Ney-Kalem

Kamış, gövdesinde açılan delikler sayesinde nefesli bir mûsikî çalgısı haline gelir nây (ney) adını alır; eğer ucu açılırsa güzel yazılar yazan kalem olur. Başka bir ifadeyle bir taraftan insan ruhunun derinliklerini, haykırışlarını anlatırken diğer taraftan havada uçuşan bu nağmeler yerine güzel harflerin güzel yazıların yani hat sanatının önemli bir vasıtası olarak şaheserler yaratır. Her iki halde de ney, güzel sanatlar bakımından büyük bir öneme sahiptir (Alparslan, 2004).

Şeyh Gâlib tarafından kalem olan ney'in yazı yazarken ki gıcirtısı, bazen mûsikî çalgısı olan neye teşbih edilmiş ve ney'in son nağmesiyle beraber gökyüzü sırrının makamı kabul olarak görülmüş (Ş.G., G. 305/6) diğer bir beyitinde kaleminin kamışı işaret ettiğini ve çıkan ses ile Dâvud'un büyüleyici sesine telmihte bulunmuştur (Ş.G., H.A.142).

Nedim ise kaleminin kamışının sevinçli nağmeleriyle bülbüllerin gönlünü şevke getirdiğini ifade etmiştir :

Nağmekârî-i sarîr-i nây-ı kilkinle Nedîm
Şevk-yâb etdin dil-i dîvânesin bülbüllerin (N.D, G.63/5)

vi. Ney-zen

Ney en az mekanize olmuş en doğal flüt türüdür ve ona nefes veren çalgıcının rolü önemlidir (Reinhard, 2007:77).

Ney, taşıdığı sırrı açığa çıkarmak için ney-zeni bekler, çünkü neyzenin nefesiyle neydeki sır açığa çıkmaktadır ney, renkli nağmenin ümit gözüne bakıp başka bir şey görmeden neyzenin dudaklarına bakar ve o bakış uzar gider: (Ş.G., G.303/2) Neyzenin dudağı da hilale benzer (Ş.G.,G.304/1)

Çeşm-i ümîdi nağme-i rengîne kasr edip
Peyvestedir o leblere medd-i nigâh-ı ney (Ş.G., G.303/2)

Nedim ‘in aşağıda yer alan beyitinde ney-zenlerin ney’i üflerken ki duruşlarına telmihte bulunuyor. Ney iki el ile tutulur ve sola doğru üflenirken ney-zenin bakışları da göz ucuyla aşağıya doğrudur. Neyzen bu esnada başka tarafa bakmak isterse çapraz (şaşı) bakar ve bu bakışa “neyzen bakışı” denilmektedir:

Ney-zen bezmde mutriba hem-vâre keç bakar
Bilmem miyanlannda nedir bu münâfese (N.D., G.131/4)

Selim de yârinin hasreti ve hayaliyle aynı bakışla görüşünün farklılaştığını dile getirmiştir (S.D., Ş.14/2). Nedim’e göre, Neyzenin nefesi feyziyle şeker gibi oluyor (N.D., G.133/1), Şeyh Gâlib’e göre saadet olan ney, padişah kanadının eli ve neyzenin kolunun kanadı olan devlet kuşudur (Ş.G., G.305/10).

Mutribın feyzini gör la'l-i şeker-hâyında
Ki nefes kand-ı musaffa oluyor nâyında (N.D., G.133/1)

vii. Neyistan

Hz. Yusuf'un kuyuya atılması ve daha sonra Mısır'a sultan olması hadisesine atıfta bulunan Şeyh Gâlib aşağıdaki beyitinde Yusuf'un aslında o kuyudaki Kays (Mecnun) olduğunu yani Yusuf'un atıldığı o kuyudan neyin sırrının taşıdığını ve hakikat sırrını dile getirenin de Kays'ın şahsında tüm âşıklar olduğunu kastetmektedir:

Dem urur saltanat-ı Mısır-ı hakikatden Kays

Yusûf-ı nagmeye çâh olsa siyeh hâne-i ney (Ş.G, G.338/2)

viii. Ney Çeşitleri

Mûsikâr, Türk Mûsikîsi'nde birkaç ney'in bir araya getirilmesinden oluşan nefesli bir sazın ismidir (Öztuna, 1952:13). Bir beyitinde Şeyh Gâlib mûsikârı sıra sıra dizilişle neyin mektep çocuğuna benzetmiş (Ş.G., G.82/8) başka bir beyitinde Şeyh Gâlib'e göre nağmenin eğlence dalgasını çözerek açan terane zülfünün tarağını, mûsikâra benzetmektedir (Ş. G.,G.53/5). Aşkî nevâyâ teşbih ederek neyin kalın ses veren bir çeşidi olan mansuru kasederken aynı zamanda Hallâc-ı Mansûr'un dâra çıkarılmasına telmihte bulunmuş ve mansurdan çıkan nağmenin aşk nağmesi olduğunu dile getirmiştir:

Nevâ-yı 'aşk ile nây-ı gulûsı mansûrûn

Makâm-ı dâre münâsib terâneler söyler (Ş.G., G.51/5)

Mûsikârın geçtiği bir diğer beyitinde dizilmiş olan neylerle cemaatle kılınan namazı kasederken, mûsikâr saffi imam olan neye uymuştur diyerek teşhis sanatı oluşturmuştur (Ş.G., G.62/4) ve mektep çocuğu gibi neyin saf halinde durmasıyla oluşan mûsikâr, acıyla ah eder derken bu çalgıdan çıkan acıklı sese dikkat çekmiştir (Ş.G., G. 62/3)

Mansuru hatırlattığı bir başka beyitinde gam âhenginin dönüşlerinin pervanede kaldığını mansurun da peşrevde ancak ilk hanede kaldığını yani mansurun da pervane gibi sesinin çıkmadığını ifade etmiştir (Ş.G., 59/1). Bir diğer beyitinde de sûra ve mansurun nağmesine benzeyen sesin aslında âşıkların sazında terennümün sesi olduğunu ifade etmektedir:

Nafhe-i sûr degil nagme-i Mansûr degil
Sâz-ı uşşâkda âgâz-ı terennümdür bu (Ş.G., G.270/4)

Şeyh Gâlib ayrıca Hüsn ü Aşk adlı eserinde (Sühân'ın sakallarını bir tür kamış olan şah Mansur ney'in içindeki nâl denen ince uzun liflere benzeterek sözünün ney kadar etkili olduğunu ifade etmiş¹⁶:

San rîş-i sefidi mağz-ı Mansûr
Hak her sözi hemçü nefha-i Sûr (Ş.G., HA,1882)

Bir başka beyitinde Şeyh Gâlib, gamla inleyen boğazını ney' e benzetiyor:

Çıkdım ser-i dâra hemçü Mansûr
Avâzım ezân-ı nefha-i Sûr
Gam kıldı gülümü şah Mansûr
Oldum sipeh-i belâya mahsûr
O pâdşehin peyamı yok mu (Ş.G.,H.A. Tardıyye 4)

ix. Ney- Diğer Benzetmeler

Ney-Şems

Ney, Şemsten nefes almış gibi dem çekişi ve yanık sesiyle seher vaktinde güneş ışığını yüksek yerlere kadar yükseltir:

Galib cenâb-ı Şemsden almış nefes meger
Erdi 'amûd-ı subha dem-i subhgâh-ı ney (Ş.G., G.303/9)

¹⁶ Muhammed Nur Doğan, Hüsn ü Aşk, Yelkenli Yayınları, İstanbul, 2006.

Ney-Dilenci

Dervişlerin kendilerine verilen sadaka ve yiyecekleri içine koydukları keçgölün de rebâbın da hindistan cevizi kabuğundan yapılmış olmasına telmihte bulunarak ney, eline rebâp alıp dilenen dilenciye benzetilmektedir.

Eyler o şâh-ı kâm-yâb bahşîş-i şevk bî-hisâb

Keçgöl alup ele rebâb gelmiş alup gedâ-yı ney (Ş.G., G.305/14)

Ney-İşret

İşret meclisindeki ney ile gamlı kişinin sesi aynıdır. Gâlib bazen eğlence meclisindeki neyin sesi ile dertli kimsenin inleyişini aşağıdaki beyitte olduğu gibi birbirine benzetmiştir:

Nevâ-yı nây-ı 'işret nâle-i me'yûsdan kalmaz

Hemân âmed şüd-i devlet kef-i efsûsdan kalmaz (Ş.G., G.148/1)

Ney-Âsa, Ney-Ejderha

Ney ejderhasını çekerek ölüye canlar bağışladı çünkü ney asâsı Hz. İsa'dan nefes aldı diyerek Hz. İsa'nın ölüleri diriltme mucizesi ve Hz. Musa'nın asâsının ejderhaya dönüşmesine atıfta bulunmuştur:

Çünkü Mesih-i aşkdan aldı nefes 'asâ-yı ney

Mürdeye bahş-ı cân ederdim çeküp ejdehâ-yı ney (Ş.G., G.305/1)

Ney-Kâbe'nin Altın Oluğu/ Âb-ı Hayât

Aşağıdaki beyitinde neyi Kabe'nin altın oluğuna teşbih eden Şeyh Gâlib neyin sesi âdeta zemzem suyunun ağlayarak yeryüzüne çıkarken çıkardığı sestir demektedir ve ney, ârif olana feyzin yolu, ölümsüzlük suyudur, neyin sırrına eren ölümsüzlük suyundan içmiş demektir:

Revha olup bi'-aynihî Ka'beye nâv-dân-ı zer

Zemzem-i feyz-i giryedir zezeme-i nevâ-yı ney (Ş.G., G.305/3)

Mecrâ-yı feyz-i Hızr-ı hidâyetdir 'arife
Ab-ı hayât küngi imiş şâh-râh-ı ney (Ş.G., G.303/10)

Ney-Harfler

Ney isminin harfleri nun-N ve ye-Y Yâsin sûresinin harflerinin ebcedi ile aynı haseba geldiğine işaret etmektedir:

Kalbe işâret eyleyüp söyledi beyne'l-usbu'in
Nefy-i hevâ-yı nutk eder ehline nûn u yâ-yı ney (Ş.G., G.305/4)

Ney-Hutbe

Murtezâ, Hz. Ali'nin lakabıdır. Hz. Ali'nin sırrı anlattığı kör kuyunun taşan sularında yetişen kamışlardan ney hasıl olmuştur. Şâir beyitte bu rivayete telmihte bulunmuştur. Hz. Ali'nin neyinin hutbesi, minbere benzeyen arşa kadar derece derece keşf ile çıkıp rıza kuyusunu beyan etmektedir:

Minber-i 'arşe dek çıkup pâye-be-pâye keşfile
Cifr-i rızâ beyân eder hutbe-i Murtezâ-yı ney (Ş.G., G.305/7)

Neyin Sesi-Aydınlatan

Sesinin ışığı, onun Nahşeb Ay'ından çıkan ışıklarıdır, çünkü ney'in kıyısında bittiği kuyu Hz. Ali'nin bakışından feyz almıştır. Nahşeb ayı; Doğu'daki bir rivayete göre, İbn Mukanna' adındaki bir adamın, Mezkur şehrine iki saatlik mesafedeki bir kuyudan sihir yapıp gösterdiği aydır (Onay, 2004).

Envâr-ı Mâh-ı Nahşebîdir şu'le-i sadâ
'Ayn-ı 'Ali'den aldı nazar çünkü çâh-ı ney (Ş.G., G.303/6)

Ney-Kudüm/Ney-Yüzme, Yüzücü

Kudümün yuvarlak oluşu sebebiyle neyin kabağını bu mûsikî çalgısına benzetmiştir. Ney ile yüzücünün ilgisi de neyin yapıldığı kamışın suda yetiştirilmesiyle alakalıdır.

Neyin suda yüzen kabağı sanki kudüme benzemiş ve o feryat dalgasında uzayan feyz dalgıcı olmuştur:

Gavvâs-ı feyzdir ki uzar mevc-i nâlede

Olmuş kudüm sanki gedû-yı şinâh-ı ney (Ş.G., G.303/7)

Ney-Kâşâne

Neyin bütün yuvaları/delikleri, tek sütun üzerindeyken kalesi ve kale duvarı zamanın feleğinin puthanesi olmuştur. Neyin tek sütun olması, onun kamış halini anlatmaktadır. Felek 9 tanedir ve neyde de 9 boğum vardır. Kamış tek sütun iken feleğin puthanesi olması bu yüzdendir:

Bûrc u bârûsu sanem-hâne-i çarh-ı edvâr

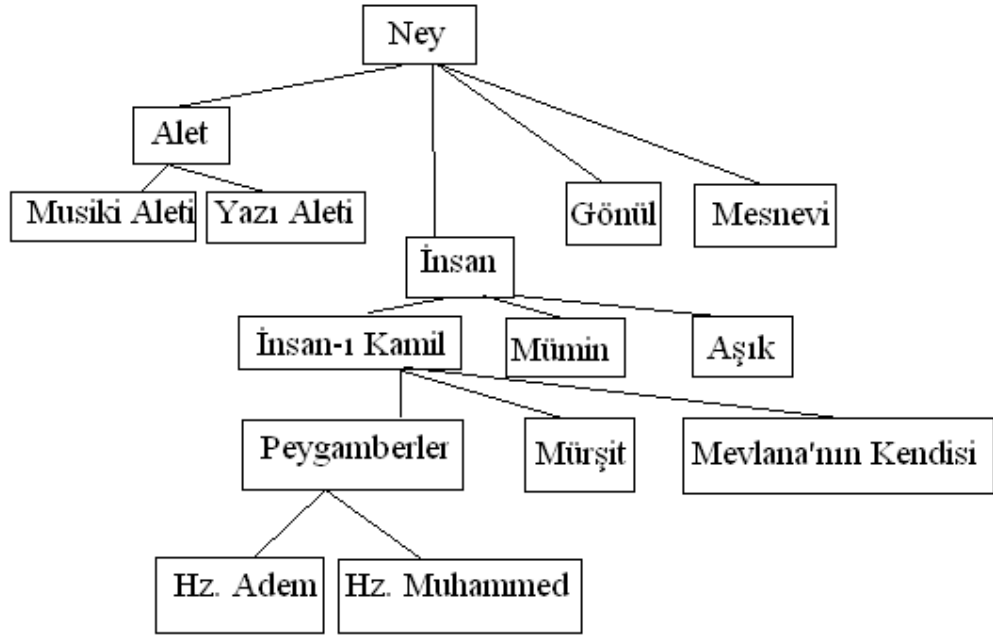
Yek-sütûn üzre iken cümle-i kâşâne-i ney (Ş.G., G.303/14)

Ney sesi- Ok

Etdi mânend-i ceres gûş-ı rebâb-ı pür-şûr

Kîş-i neyden atılan tîr nefesten nefese (Ş.G., G.277/7)

Yukarıdaki beyitinde Şeyh Gâlib, Ney'den nefes nefese atılan ok, rebabın kulağını çan sesi gibi velvelelerle doldurdu Mevlevî Âyinlerinde velvele ile semâ bir hararet ve halavet kazandığını hatırlatarak bu velveleyi ney ve rebabla yakaladığını dile getirmektedir.

Tablo 1. Neyin Sembolleri¹⁷

¹⁷ Mevlânâ'da Sembolizm ve Ney, İsmail Yakıt, Ney Sempozyumu (Bildiriler), Konya 10-17 Aralık 2004.

3.4.2.2. Nefir

Türkçe’de boru demek olan nefir, mehter çalgısı olarak kullanılmış boynuz, bronz, ve gümüşten yapılmış ağızlıklı alttan yukarıya genişleyip dar ucundan üflenen, üzerinde perde delikleri bulunmayan bir borudan ibarettir (Karakaya, 2006:525). Abdülkâdir Merâği “Câmi’u’l-elhân” adlı eserinde bir borudan ibaret, yaklaşık 170 santim boyunda nefesli çalgıların en uzununu olup, biraz daha uzununa burgu, ucu kıvrık olanına da kurrenây (kerrenây) adı verildiğini ve parmak delikleri olmadığından çalınmasının çok zor olduğunu belirtmiştir (Karakaya, 2006:525). İskender Pala’nın verdiği bilgiye göre kurrenây; İran’ın mitolojik kahramanı İsfendiyar tarafından icad edilmiş olup üflendiğinde Sûr sesi gibi ortalığı velveleye veren büyük bir borudur. Kurrenây ayrıca mehterde kullanılmış olan nefesli sazlardan birisidir (Pala, 2002:297, Judetz, 1998:66).

Nefir İle İlgili Benzetme, Tasavvur, Tahayyül vb. Kullanımlar

Nefir mehterde işaret, ilan ve hücum borusu olarak kullanılmış zamanla bu boruların yerini ve işlevini nakkâreler almıştır (Özkan, 2007:37). Dervişlerin özellikle Bektâşi dervişlerinin bellerine zincirle taktıkları boynuzdan yapılmış olan boru ve yuf borusu olarak da bilinen nefirler bele ve göğse bağlanarak taşınırlardı (Karakaya, 2006:525, Ayverdi, 2005:2323).

Aşkta Mevlevîyye’ye mensub olan ney gibi nefir, çeng ile beraber âriflerin mazhârı, görüldüğü, çıktığı yerdir derken nefirin Mevlevî mûsikîsinde ney ile beraber çalındığını düşündürmektedir:

Çeng ü nefir her biri mazharıdır bir ârifin

Hazret-i Mevlevîyedir aşkda intimâ-yı ney (Ş.G., G.305/13)

Nedim, İbrahim Paşa’yı övdüğü bir kasidesinde nefirin kuvvetli sesine atıfta bulunmuştur:

Eğer bang-ı nefir-ı satvetin inletse kûhsârı

Ve ger damân-ı lûtfun saye salsa gülsitân üzre (N.D., K.6/34)

Şeyh Gâlib ise aşağıdaki beyitinde kerre-nâyı abdala benzetirken aynı zamanda kerre-nâyın, yuf borusu olarak çalındığından da bahsetmiştir:

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

3.4.2.3. Çığirtma

Çığirtma Türkçe bir sözcük olup daha çok Anadolu'da kullanılan ilkel nefesli bir sazdır. Ağaç ve kamıştan yapılan kavala benzemektedir. Üstte altı, altta altı olmak üzere toplam on iki deliği vardır (Öztuna, 2000:68).

İlhamî mahlasıyla şiirler yazan III. Selim, bülbüle seslenerek ondan şakımasını istemekte ve şimdi sefa zamanıdır diyerek, çığirtma ve kemanların çalınmasıyla zevk cümbüşü oluştuğunu dile getirmektedir:

Çığirtmalar çalındı cünbiş-i zevk-i kemân oldı
Amân şakı hemân bülbül safâlar vaktidür şimdi (S.D.,Ş.102/4)

3.4.3. Telli Çalgılar

3.4.3.1. Berbat

Farsça'dan dilimize geçen bir kelime olup aynı zamanda, Öztuna'ya göre; Sâsâniler döneminde çalınan ve kopuza benzeyen ünlü bir çalgıdır. Sâsâni hükümdarı Hüsrev Perviz'in ünlü mûsikîcisi olan Barbud, kopuz çaldığı için bu sazın adına onun adı bağlanarak "barbat" veya "barbit" denilmiştir. Kopuzun bodur ve tıknaz bir çeşididir. Develioğlu'nun kaydettiğine göre lavta (lir) denilen çalgıdır. Osmanlı'da 16. yüzyıldan sonra kullanılmaya başlamıştır. Bu çalgıyla ilgili kaynaklarda ayrıntılı bilgiye rastlanamamaktadır (Develioğlu, 2006:86, Gazimihal, 1961:260).

Berbat İle İlgili Benzetme, Tasavvur, Tahayyül vb. Kullanımlar

Şeyh Gâlib, Mevlevî yolunun sâlikine seslendiği aşağıdaki rübaisinde, seyyarelerin ellerine berbat ve çeng alarak Sultan Veled devrine âhenk ettiklerini yani bir anlamda semaya girdiklerini dile getirmektedir:

Ey sâlik-i râh-ı Mevlevî etme direng
Seyyâreler almış eline ber-bat u çeng
Evzâ’-ı nüh âbâ-yı sipihri seyr et
Sultân Veled Devrine eyler âheng (Ş.G., Rubai 23)

Nedim ise, yasak etme eğlencelerin sebeplerini bozarsa Nâhîd (Zühre) in elindeki Berbat kıyamete kadar düzen (akord) tutmayacaktır demiştir:

Nehy-i esbâb-ı melâhîye k'ola tefrika-sâz
Bulmaya haşre değin berbât-ı nâhid düzen (N.D., K.2/32)

3.4.3.2. Çeng

Çeng Farsça bir kelimedir. “Arp”a benzeyen 17. yüzyıla kadar mûsikîmizde kullanılmış bir saz olup bu dönemden sonra unutulmaya başlanmıştır. Eski Yunan ve Roma uygarlıklarında esâtir sazı olarak gösterilen üç telli şekilleri vardır. Menşe bakımından Mısırlılar’a ve Sümerler’e kadar götürülebilen kanunun, çeng ile aynı menşeden geliştiği şüphesizdir. Orta Asya’da çeng (çang) çeşitli Türk kültür çevrelerinde bazı müzik çalgıları için kullanılmış özellikle İç Asya’da kanun ve santur tipi çalgılara bu ad verilmiştir. Sümerler aynı çalgıya “zagsal” derlerdi ve Sümerce’de Tanrı’ya şükür anlamına gelmektedir ve çalgıyı dua esnasında çaldıkları anlaşılmaktadır (Sözer, 1964:93, Can, 2000:114). Çeng ya da çang bütün Türk kültür çevrelerinde birinci derecede çan veya zil için kullanılan bir deyimdir (Ögel, 1987:359). Türkler tarafından tel sayısı artırılmış çengin telleri genellikle at kılından yapılmış. Çeng de tüm telli sazlar gibi gelişmesini Orta Asya’da tamamlamıştır. İslam âleminde biraz daha geliştirilerek Arap ve İran mûsikîlerindeki başlıca sazlardan biri olmuştur. Yay şeklinde ve eğri biçimde olan çeng, parmakla ve daha çok kânunda olduğu gibi parmağa geçirilen mızrabla çalınır ve iki elle kullanılırdı. “Çengi”, çeng çalana veya rakkâse verilen isimdir. Bu aynı zamanda oyuncu kadına verilen bir isimdir. Çengiler, ellerinde çârpâre olduğu için ve raksa çeng sazı eşlik ettiği için bu ismin verildiği düşünülmektedir. Dik tutularak çalınan bu saz, genellikle büyük çalpâra demek olan çegâne ile beraber çalınır (Öztuna, 2006:206, Özalp, 2000:184, Sözer, 1964:93). Edebiyatımızda kullanılan çeng ü çegâne sözünün buradan kaynaklandığı söylenebilir.

Ahmed-i Daî'nin mesnevi tarzında, aruz vezniyle yazdığı manzum hikaye olan Çengnâme'sinde “O, yirmi dört şube, altı âvâz ve on iki perdede bütün sırlarını dile getirir dediği çengin; bütün makamlar içinde seyir yaparak, bazen yumuşak, bazen tîz bir ahenkle inlediğini, tüm mûsikî inceliklerini bildiğini ve çengin sözlerini ancak âriflerin anlayabileceğini” söyler (Alpay, 1974:35).

Eski belgelerin bildirdiğine göre, zerdali ağacından yapılan çengin özellikle tek parça ağaçtan oyularak yapılanları çok beğenilirmiş. Türk çengleri otuz üç kursak (kiriş) telli idi. Vural Sözer'in bildirdiğine göre de Türk çengi yirmi dört telliydi. Çengnâme'de, boynu at boynuna benzer şekilde uzun ve eğri dediği çengin çanağının üstüne yakı yapılarak deri yapıştırılır, çengin perdesi de zerdali veya ceviz ağacındandır; uzunluğu iki karış, üç açık parmak olup telleri ipektendir (Alpay, 1972:84).

Osmanlı döneminde dört çeng tipi görülmektedir. Birincisi Merâgi ve Şükrullah Çelebi'nin verdiği bilgilere göre 16. yüzyıla kadar kullanıldığı anlaşılan küçük boyda, keskin yay şeklinde çengler vardı. İkinci çeng tipi 16. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanan oldukça uzun boyda ve çok sayıda tele sahip olan şekildedir. Üçüncü tip, ilk örnekleri Eski Mısır'a kadar uzanan hilal şekilli olanlardı. Dördüncüsü ise diğer iki çeng tipine hiç benzemeyen ve son dönemde kullanılmış olan Avrupa harplerine benzer şekilli çenglerdir. 18. yüzyılda İstanbul klâsik mûsikî geleneğinde kullanılan çalgı çeşidinin azalmasıyla çeng ve miskal gibi çalgılar da gözden düşmüş ve keman ve benzeri çalgıların bu sazların yerini aldıkları anlaşılmıştır (Can, 2002:138).

Çeng İle İlgili Benzetme, Tasavvur, Tahayyül vb. Kullanımlar

Beyitler incelendiğinde çoğunlukla çengin diğer mûsikî çalgılarıyla beraber kullanıldığı görülmüştür; çeng-tanbur, çeng-kânun, çeng-nefir gibi

i. Çeng ü Çegâne

Şeyh Gâlib, çengin neşe verici özelliği üzerinde durarak, esir iken muhabbete düşüp gülen oynayan gözyaşı çocuklarının çeng ve çegânenin heveslisi olduğunu söylemektedir:

*Düşmüş mahabbete güler oynar esîr iken
Etfal-i eşk mâ'il-i çeng ü çegânedir (Ş.G., G.75/4)*

Şeyh Gâlib bir başka beyitinde, nağme çocuklarının büyüğünü ve küçüğünü besleyen (Büzürk ü küçek aynı zamanda mürekkep makamlardır ve şâir bu beyitinde bu makamlar itevriyeli olarak kullanmıştır) güya terane topluluğunun piri dediği çengi, çalgı topluluğunun en eskisi saymıştır:

*Besler büzürg ü kûçegin etfal-i nağmenin
Güyâ ki çeng pîr-i gürûh-ı terânedir (Ş.G., G.75/2)*

Nedim ise, çeng ve çegâneye yani eğlenceye ara verip eğlenceyi seğretmeye gelen güzelleri seyretmeyi istemektedir:

*Çeng ü çegâne zevki biraz dursun el-aman
Seyr edelim bu seyre gelen dil-sitanları (N.D., G.155/4)*

ii. Çeng ve Tanbur

Nedim, neşeli ve kıvrak güzelin yanına gelmesini ve tanburla çeng gibi bir âheng yani uyumlu olmalarını istemekte ve Çırağan vaktinin geldiğini, eğlence için ney, santûr, rebâb, tanbur gibi mûsikî çalgılarıyla birlikte çengi de zikretmektedir:

*Beri gel ki bir lahza ey şûh u şeng
Hem-âheng olalım çü tanbûr u çeng (N.D., Mesnevi 10/5)*

*Ney ü santur u rebâb ü def ü tanbûr ile çeng
Nağme-i bülbül ü kumrîye olup hem-âheng
Pür eder âlemi şevk u tarab-ı reng-â-reng
Müjdeler gülşene kim vakt-ı çırağan geldi (N.D., Muhammes 41/4)*

iii. Kânun ve Çeng

Şeyh Gâlib, Sultan Selim'e yazdığı kasidesinde, mehtabın karşısında kanun ve çengin âhengini ölçerek bazen hilal bazen dolunay olduğunu dile getirmiştir:

Gehî hilâl ü gehî bedr olup huzûrunda

Terâne-sencî-i kânûn u çeng eder mehtâb (Ş.G., K.11/18)

iv. Çeng ve Nefir

Şeyh Gâlib, nefir; aşkta Mevleviyye'ye mensub olan ney gibi çeng ile beraber âriflerin mazharı (göründüğü, çıktığı yerdir) derken ney ve nefirle beraber çengin de Mevlevîler için önemli olduğunu belirtmektedir:

Çeng ü nefir her biri mazharıdır bir ârifin

Hazret-i Mevlevîyedir aşkda intimâ-yı ney (Ş.G., G. 305/15)

v. Çeng-Akl baştan alan saz

Nedim bulunduğu mecliste sâkiye, aklını alanın çengin sesi mi yoksa elindeki gül renkli kadeh mi olduğunu sormakta ve böylece çeng sesinin etkileyici oluşuna dikkat çekmektedir:

Sâkiyâ huşum alan zemzeme-i çeng midir

Yoksa destindeki peymâne-i gül-reng midir (N.D., G. 28/1)

Nedim, çengi çalan güzeli gördüğünde yazmış olduğu gazelinde çalgıcı feleğin sazendesesi olan Zühre' ye de atıfta bulunmuştur:

Asmanda bırakup zühre elinden çengi

Def gibi kızdı yüzü dâireden çekdi eli (N.D., G.162/5)

3.4.3.3. Rebâp

Yayla çalınan, teknesi hindistan cevizi, sapı tahtadan, iki veya üç telli, telleri ipek ya da bağırsaktan yapılmış dize dayanarak ve dik tutulmak suretiyle çalınan Türk Sanat

Müziği çalgısıdır (Öztuna, 1082). Bu sazı çalana rebabî denir. Rebâp çok eski zamanlara ait bir saz olup ismine insanlık tarihinin dört mukaddes kitabından ilk ikisini oluşturan Tevrat ve Zebur'da rastlanmaktadır. Kelimenin aslı Türkçe olmayıp Arapça'dan dilimize geçmiş ve Arapça'da yay ile çalınan bütün telli aletlere Rebâp denilmiştir. Türklerde, Uygur Türkleri zamanından beri çalındığı sanılmaktadır. Ortaçağ Türk-İslam dünyasında çok kullanıldığı bilinmektedir. Abbasiler zamanında da sevilen ve aranan bir saz olan Rebâbın Anadolu'ya gelişi ise 13. yüzyılda Hz. Mevlana'nın babası Sultan Bahaddin Veled'in Anadolu'ya göçü ile olmuştur. Mûsikî tarihimize ilgili belgelerde çok değişik şekilde isimlendirilmiş ve çoğu kez Kemeçe ve İkliğ ile karıştırılmıştır (Özalp, 2000:195). 12. ve 13. yüzyılda Oğuz yaylı sazına Türkçe İkliğ denilmiş fakat bu Rebâp benzeri bir halk çalgısıdır. Türkler XV. yüzyıldan itibaren kültür dili olarak Farsça'yı alınca İkliğa kemeçe denilmeğe başlandı. Nitekim Osmanlı minyatürlerinin çoğunda uzun boyunlu Osmanlı kemeçesi olarak geçmektedir. Çünkü Farisiler bütün yaylı çalgılara Kemeçe derdi. Kemanın Osmanlı'ya gelmesiyle Tanzimat döneminde terk edilmeye başlanan İkliğ, Tanzimat aristokratlarınca avam bulunarak Rebâp diye ismi değiştirildi. Bu tamamen yabancı kelimelere karşı duyulan hayranlıkla lugat parçalama heveskârlığının bir ürünüydü. Oysa Araplarda bütün yaylı çalgılara Rebâp diyordu. Hatta birde o yıllarda Antepli Mütercim Asım Efendinin; (Rebap, İkliği ile müteariftir ki, halen ayaklı keman dedikleridir) şeklindeki açıklamasıyla aynı çalgıya atfedilen isim sayısı İklik, Kemeçe ve Rebâptan sonra ayaklı kemanla birlikte dörde çıkmıştı. Dolayısıyla bu terminoloji kargaşası Meragi'den Rauf Yektaya kadar yapılmış saz tariflerini karmakarışık hale getirmiştir. Bu yüzden Türk çalgı kültüründe dört farklı ismine rağmen aynı çalgı olan bu enstürüman, bilmeyenlere değişik çalgılar olduğu kanaatini vermiştir. Ancak şu bir gerçektir ki zaman içerisinde göstermiş olduğu isim değişikliklerine rağmen dört yüz yıl Selçuklularda altı yüz yıl da Osmanlılarda toplam on asır boyunca Türk mûsikî kültürünün tel yaylı çalgısıydı (www.mutriban.com/rebab/ Mehmet Refik Kaya, Aksu, 1990:4-11).

Rebâbın teknesi Hindistan cevizinin kabuğundan yapılmaktadır. Farmer'ın belirttiğine göre Rebâbın biçimleri ve tel sayılarına göre çeşitleri olup (yuvarlak, armut biçimli, yarım küre...) Klâsik Rebâbın teknesinin bir yüzünden kapak kaldırılarak deri gerilir ve sazın göğsü elde edilmiş olur. Tekneye dipten burgulara doğru hafifçe genişleyen

silindirik bir sap takılır. Bu sap sert ağaçtan yapılır. Yere dayanması için alt tarafında sivri ve madenî bir kaması vardır. Üç telli olan Rebapın telleri bir eşikle göğsün üzerine bindirilir. En kalın teline “Zihür” daha az kalın teline “Had” üçüncü teline ise “Mesli” ya da “Müsli” denilmiştir. Bazı eski kayıtlarda dört telli olduğu bildirilmektedir. Eskiden tel olarak bükülmüş ibrişim ya da atkuyruğu kılı kullanılmış. Geçen yüzyılın sonuna doğru bazı değişiklikler yapılmıştır. Rebâbın sapı üzerinde perde olmadığından ve tekneye gerilen derinin havanın sıcaklığından kolayca etkilenmesinden bu sazın akordunun korunması oldukça güçtür, önceleri mızrapla daha sonra yayla çalınan bu sazın yayının da makbul olanı at kuyruğu kılından yapılmaktadır (Özalp, 2000:195, Aksu, 1990:2).

Mevlevîhânelerde esasî deri ve nebat olan sazlar, yani yapısında hiçbir madeni unsur bulunmayan sazların çalınması gelenektir. Çünkü âşıkların sinelerinden çıkan sesleri temsil edecek yanık sesi böyle bir mûsikî çalgısı çıkarabilir. Yapısında madeni unsur bulunmayan Rebâp kâmil saz olarak kabul edilmiş ve değer görmüştür (Gölpınarlı, 1952:212).

Rebap İle İlgili Benzetme, Tasavvur, Tahayyül vb. Kullanımlar

Mevlânâ'nın Rebâp hakkında Dîvân-ı Kebir'deki yorumu şöyledir; rebâp aşk kaynağıdır, arkadaşların eşi ve dostudur. Araplar, buluta rebâb adını takmışlardır bulut nasıl gülü, gül bahçesini sularsa, rebâp da gönüller gıdası, gönül âleminin sâkisidir.

Sultan Veled, Rebâbın Hz. Mevlâna'ya özgü bir çalgı olduğunu ona tabi olma ve ona benzemenin, orada daha güzel ve mükemmel olacağı gözetildiğinden mesnevinin, Rebâpla başladığını ve onun üzerine kurulduğunu anlatır. Rebâpta inleme ve ayrılıkların çok olduğunu çünkü onun oluştuğu şeylerin her birinin deri, kıl, demir, ve odun gibi kendi vatanından ve cinsinden ayrılmış garipler olduğunu; bu nedenle de inleme ve feryadın Rebâpta (özellikle neyden) fazla olduğunu bildirir.

Neyden ve Rebâptan, ayrılıklardan inlerler diye söylenenlerin hepsi istiare ve mecazdır; gerçekte onların inlemeleri, âh u figân etmeleri, eskiden Hakk'ın ilmi dâhilinde bulunmuş oldukları halde şimdi şekle bürünmüş olarak yaratıcının vuslat manasından, yaratık suretiyle ayrı düşmüş olmalarından dolayıdır (Değirmençay, 1999:59).

i. Rebâp-İnleme (âh etme)

Mevlânâ, ney'deki gibi rebâbın da aslından ayrı düşerek dünyaya geldiğini, rebâbın etinden ayrı düşmüş bir deri olduğunu, ayrılıktan ağladığını söyleyerek kulak verilmesini ister. Şeyh Gâlib ise rebâbın tesiriyle göğsünün yarayla dolduğunu ve rebâbın nağmelerindeki anlatımın ah edip inlemeye hoş yakıştığını söylemektedir:

Pür-yâre eder sîneyi te'sîr-i rebâb

Hoş yaraşır âh u zâra takrîr-i rebâb

Tahsîn ki hâne-i kemânda çıkmaz

Mürg-i dili yârelerine tîr-i rebâb (Ş.G., Rubai 40)

Rebâbın yokluğu ise inlemelere ve ahlara sebep olmakta (Ş.G., Rubai 39), rebâp, şeş-târ ve tanbûr ile beraber nağmelerini gösterirken feryada benzeyen sesi bile âhenkli beste söylemektedir (S.D., G.209/4).

ii. Rebâbın Sesi

Rebâbın sesi dinleyenlerde farklı tesirler bırakmaktadır. Nedim, Mutribe rebâb kasesinin içindeki taze nağme çoşkusunun saf şarap kadar keyif verdiğini söylerken rebâbı şaraba benzetmektedir:

Şarâb-ı saf kadar keyf verdi ey mutrib

Hurûş-ı nağme-i ter kâse-i rebâb içre (N.D., G.135/3)

Dönemin diğer mûsikî çalgıları gibi rebâb da Çırağan eğlenceleri çalgılarından biridir, Nedim, Rebâbın sesini bülbül ve kumru sesiyle bir tutmaktadır (N.D., Muhammes 41/4, N.D., K.19/4). Diğer yandan Selim için ise saçı omzuna dökülen tavus gibi salınan güzelin çalpâresinin nağmesi kendisine rebâb sesi gibi gelmektedir:

Zülfünü dök düşuna tâvûsveş raks et salın

Çâr-pâren nagmesi gibi rebâb olmaz bana (S.D., G.3/4)

Şeyh Gâlib'in dilenciye benzettiği rebâbın sesi, hesapsız zevkin bahşiyle şâhı mutlu, talihli eylediğini belirtmiştir (Ş.G., G.339/14).

iii. Rebâb-Bülbül

Açıl ey fasl-i dey sen gülsitanlardan açılsın gül

Terennüm eyle bülbül mutribim çengim rebâbımsın (N.D., K.19/4)

Nedim bu beyitinde, kışın sona erip gülistanlarda gülün açılmasını, bülbülün de mutrib, çeng ve rebâb gibi şakımasını söylemektedir.

iv. Rebâb-Tel

Sultan Hüseyin Baykara meclisli Sadrazam İbrahim Paşa'nın en hâkir bir sâzendesi Zühre yıldızının saçı teline "sen benim rebâbımın telisin" diye söyler. Nahid yani Zühre feleklerin sâzendesidir:

Hidiv-i Baykûrâ-meclis ki târ-ı zülf-i nahide

Kemîne mutribi dev sen benim târ-ı rebâbımsın (N.D., K.19/27)

iv. Rebâb-Kulak

Mutrib, rebâbın kulağına razım harfîni koyar. Gönlün feryadı kemanın telini darmadağın eder:

Mutrib ki harf-i razımı gûş-ı rebâbe kor

Târ-ı kemânı nâle-i dil pîç ü tâbe kor (N.D., G.32/1)

vi. Rebâb-Ser

Aşk mutribinin başı isteksiz olur mu ? Bu baş mutribin elinde pek çok yıl rebâb kâsesi olmuştur:

O ser kalır mı hevâsız ki mutrib-ı aşkın

Elinde bir nice yıl kâse-i rebâb olmuş (N.D., G .51/5)

v. Rebâb-Sevap

Selim, Şeş-târ ve rebâb sesini duyunca pek çok sevap kazandım, bir parça sevap kazandıysam da bunun nedeni rebâb ve şeş-târ sesi duymamdandır demiştir. Bu çalgılar, dinî mûsikîde de kullanıldığı için sevap kazanır:

Eger etdim ise cüz'i sevâbı

İşitdim hayli şeş-târ ü rebâbı (S.D., Münâcât 1/30)

vi. Rebâb-Pul

Şeyh Gâlib, “Bu gece nağme gibi ruhânî demi seyredince su dünyasından çıkan rebap puluna döndü” derken rebâbın pulunu, onun yuvarlak teknesi olarak tasavvur etmiştir:

Bu gece nağme-veş etdikde seyr-i rûhânî

Pul-ı rebâbdan oldu zehâb-ı âlem-i âb (Ş.G., G.16/3)

ix. Rebâb-Rind

Bir niyaza duran ve rind olan rebâp, görünen bir nişandır. Rebâbın uzun bir sapının olması o sapın üzerinde durması şeklinde tasavvur edilmiştir:

Pâmânçe-i niyâza turur bir ayag ile

Elhak rebâb-ı rind nümâyân-nişânedir (Ş.G., G.53/7)

3.4.3.4. Tanbur

Klâsik Türk Mûsikî'sinin en meşhur sazlarından biridir. Kelimenin Sümerce “ pandur, pantur ” ve Yunanca “ pandura ” sazlarının adından geldiği öne sürülmektedir. Sümer Mûsikî'sinde zamanımızdan 4.000 yıl kadar önce kullanılan ilkel mızrablı saz “ pan-tur ”un, tanbur'un atası olduğu düşünülmektedir. Tanbur, İran ve Eski Arap mûsikîlerinde revaçta olmuştur (Öztuna, 2006:369). Nazmi Özalp'ın verdiği bilgiye göre ise tanbur kelimesinin nerden geldiğine dair pek çok farklı bilgi bulunmakla birlikte, Farsça'da kuzu kuyruğu demek olan “dünbe-i bere”dan geldiği, bunun için Arapça'da “Duba-i Bara” şekline dönüştüğü, sonrada “tanbur”şekline geldiği

söylenmektedir. Larousse ve Dermesteter lüğatinde Farsca “davul” anlamına gelen “tebir” kelimesinden kaynaklandığı yazılmıştır. Albert Dauzat ise bu adın Arapça “davul” demek olan “taboûl”dan geldiğini, Araplar’ın “al-tanbûr” demesinin buradan esinlendiğini ileri sürmüştür. Niebuhr, bütün çırpma telli sazlara Araplar’ın “tambura” dediklerini kaydetmiş ve 19. yüzyıl başlarında Mısır’da tüm mızraplı sazların tanbur adı altında toplandığını belirleyen Villoteau bunu yazdıklarıyla doğrulamıştır (Aksoy, 2003:125). Tanbur ilk zamanlar iki telli olarak kullanılmıştır ve bu şekil başka isimler altında Kırgızlar arasında hala yaşamaktadır (Özalp, 2000:164).

Bahattin Ögel, tanburun Türkmen sazı olduğunu ve üç telli meydana gelip, sesinin suzinâk olduğunu belirtmiştir. Evliya Çelebi de bu sazın Kütahya’da Germiyanogulları’nda İffedli oğlu ile başladığını kaydederek Tanburu Türkler’in geliştirdiğini ve bugünkü haline getirdiği görüşünü doğrulayacak bilgiler kaydetmiştir. Türk tanburu daha büyük olduğu için Araplar “tunbûr’l-kebîri’t-Türkî” (büyük Türk tanburu) “tunbûr’l-Horâsânî” (Horasan tanburu) demişlerdir. Mızraplı sazların en güzeli ve zarif kabul edilen tanbur son zamanlarda yalnız Türk Mûsikîsi’nde olup, Türk Mûsikîsi’nin sembolü gibidir. Tanbura Türkler’in verdiği önem, onun hassas bir çalgı, bir çeşit sonometre sayılmasındandır. Sapın üzerine, birbirine sıkı bir şekilde ince bağırsaktan beş devirle sarılmış perde bağları, bütün telin pest tarafındaki yarısını Türk sistemine göre 24 bölüme ayırmaktadır. Bu sistemin uygulanması böylece bu çalgıda gerçekleşmiş ve tanbur bu açıdan tarihi önem kazanmıştır (Ögel,1987:165, Öztuna,1992:1162). Rauf Yekta Bey’ e göre tanbur, Batılı besteciler için piyanonun oynadığı rolü Türk Mûsikîsi’nde gerçekleştirmektedir. Çünkü Türk bestecilerin çoğu aynı zamanda usta tanbur icracılarıdır (Öztuna, 1992:1162).

18. yüzyılda İstanbul’a gelen araştırmacılardan biri olan Fanton tanburun neyden sonra en çok değer verilen saz olduğunu yazmıştır. Tanbur bu yüzyılda en olgun biçimine kavuşmuştur. Sekiz telli tanbur da ilk kez bu yüzyıl resimlerinde görülmektedir (Aksoy, 2003:177).

Türk mûsikîsi’nde kullanılan köklü bir çalgı olan tanbur, Rauf Yekta Bey’e göre Batı’lı besteciler için piyanonun oynadığı rolü Türk Mûsikîsi’nde gerçekleştirmektedir. Çünkü Türk bestecilerin çoğu aynı zamanda usta tanbur icracılarıdır (Öztuna, 1992:1162).

Nazmi Özalp'in belirttiğine göre bir Türk, dolayısıyla Orta Asya sazıdır. İlk zamanlar teknesi kaplumbağa kabuğu, kurutulmuş kabak, Hindistan cevizi kabuğundan ya da ağaç kütüğünden oyularak yapılıyordu. Zamanla şekil değiştiren tanbur teknesi daha sonra dilimli olarak yapılmaya başlanmış, sapı bir takozla tekneye tutturulmuştur. Sonradan ihtiyaçlara göre şekil değiştirerek gelişen Türk Mûsikîsi'nin en mükemmel sazı durumuna gelmiştir. Şekil bakımından tam yuvarlak olmayan bir tekne, uzun bir sap, kirişten bağlanmış perdeler, çoğu kez deliksiz bir göğüsten ibaret olan Boyu yaklaşık 135 santim "tekne" adlı gövdesi dolgun bir yarım küre biçimindedir. Teknenin yüzünde ince, beyaz tahtadan cilasız bir kapak bulunur, teknenin arkası tahtadandır. Tekne tabir edilen gövdeden başka cilalı bir sap, çelik ve bakırdan telleri vardır (Öztuna, 1162, Özalp, 2000:163). Çalgının ikişerli sekiz teli vardır. Sarı tel olan birinci ve ikinci teller dışında, öteki telleri çeliktendir. Bu tellerin tını bakımında farkı yoktur. Tanburun mızrabı ise ise bağa ya da benzeri bir malzemeden yapılır. Mızrap genellikle 10 santimden uzundur (Öztuna, 1992:1162).

Tanbur İle İlgili Benzetme, Tasavvur, Tahayyül vb. Kullanımlar

i. Tanbur- Felek

Nedim için Felek, tanburun kasesi gibi nağmeyle dolduğunda her bir köşe şevk ile Zühre ülkesine benzemektedir. Bir diğer ifadeyle her yerde nağme olduğunda feleğe Zühre hakim olmuş olur. Burada tanburun kasesinden kasıt, tanburun teknesidir:

Doldu nağmeyle felek kâse-i tanbûr gibi

Oldu her gûşe yine şevk ile nâhidistân (N.D., Kıta 10/10)

ii. Tanburun Teli – Zülûf, Can ipliği

Nedim, aşağıda yer alan beyitinde Nahid (yeni yetme kız) kask edildiğinde avlanamayacağını, zülfünü bezmdeki tanbura tel yapacağını belirterek saç teli ile tanbur teli arasında şekil bakımından benzerlik kurmuştur:

Nâhidi kask olunsa şikâr eylemek değil

Tanbûr-ı bezme zülfünü târ u bem eyleriz (N.D.,G.49/3)

Şeyh Gâlib için ise tanburun tarağı emelin zülfünü dağıtandır, sevgili elindeki tezeneyi tanburun tarağı hâline getirince, emelin saçları onun elinde dağılır:

Olur elinde anın târümâr zülf-i emel

Edince tâzenesin yâr şâne-i tanbûr (Ş.G., G.57/11)

iii. Tanbur - Zevk, Sefa

Tanbur da bezmin vazgeçilmez mûsikî çalgılarından biridir. Nedim, geceleri tanburu çalarak zevk ettiklerini ve tanburun da mutribin dizinden inmediğini söylemektedir (N.D., Nazm 4/2), Selim de cihanı şevlendirmek için tanburun çalınması gerektiğini söylerken delikanlıya seslenerek ; naz etmeden mızrabı çalgıcının tanburuna şıkır şıkır vur ki cihanı şevklendir demektedir (S.D., Mukatta'at 20/2). Şeyh Gâlib ise tanburun kasesinden çıkan ahengin sefasından her bir köşenin kâşane olduğunu belirtmektedir:

Tarabdan kâse-i tanbûra döndü hücreler yer yer

Ser-âheng-i safâdan oldu her bir kûşe kâşâne (Ş.G., Tarih 14/17)

iv. Tanbur Teknesi - Aşk Ateşi, Kuş yuvası

Aşk ateşi teşbih ederek, tanburun sesinin dinleyende yarattığı etki arasında bağ kuran Şeyh Gâlib için tanburun dili âdeta taze alevdir. Yani Şeyh Gâlib'e göre tanburun kasesinde aşk ateşi vardır:

Nümûne-i küre-i nâr-ı aşk kâsesidir

Zebân-ı tâzene gûyâ zebâne-i tanbûr (Ş.G., G.57/10)

Şeyh Gâlib bir tanbur redifli bir beyitinde tanburun teknesini tatlı ve ürkek zenbur makamı nağmeleriyle dolu olan bir hâneye benzetirken (Ş.G., G.57/6) tanburun kasesini genellikle kuş yuvasına benzettiği beyitlerinden birinde, tanburdan çıkan nağmelerini de kuş seslerine benzetmiştir. Tanburun kuş yuvası, bu kuş yuvasının terennümünde bülbül gibi pek çok kuş uçarur:

Bu mürgzâr-ı terennümde andelîb gibi

Hezâr kuş uçarur âşiyâne-i tanbûr (Ş.G., G.57/9)

v. Tanbur - Sırrı İfşâ

Şeyh Gâlib için tanbur sadece bir mûsikî çalgısı olmaktan ötedir. Birinci beyitinde belirttiği gibi bütün perdeyi mutlak yegah makamından açmış olan tanbur soranlara insanın vahdetinin tek olduğunun cevabını verir (Ş.G., G.57/6). İkinci beyitinde ise tel ehlinin eteğinin, tanburun gönül bestesi olduğunu ve birer birer aşkın sözünü söylediğini belirtmiştir (Ş.G.,G.73/3), son beyitinde, tanburun kemânesi sır pamuğunu atarsa Mansur nağmesinin parlaklığını mehtap eyler derken hallaçların kemâne ile pamuğu atmalarına telmihte bulunmuştur (Ş.G., G.57/4). Ayrıca tevhidin nağmesi kararını bulup (yani taksimden ana makama dönüp) tanburun tek işareti olan yegah makamına ulaştı derken tanburun karakterislik sesinin en alttaki yegah teli kullanılarak bulunmasını hatırlatmıştır (Ş.G.,G.57/2).

Açmış cemî'-i perdeyi mutlak yegâhdan

Tanbûra sor ki vahdet-i merd-i yegânedir (Ş.G., G.75/6)

vi. Tanbur - Kazanç evi

Şeyh Gâlib, tanburun gönlünün hava nakışlarıyla dolu olduğunu söylemektedir havâ aynı zamanda şarkı makamıdır. Kazanç evi olan tanburun kasesinin de akli olduğunu söylemiştir:

Tolı nukûş-ı havâdır hîzâne-i tanbûr

Dimâg-ı kâsesidir kâr-hane-i tanbûr (Ş.G.,G. 57/3)

vii. Tanburun Eşiği - Nağme Tekkesi

Şeyh Gâlib tarafından, makamlarının perdesinin onunla keşfedildiği ve tanburun eşiğinin de nağme tekkesi olduğunu ifade edilmiştir:

Yoluyla keşf olunur perde-i makâmâtı

Terâne tekyesidir âsitâne-i tanbûr (Ş.G.,G.57/7)

viii. Tanburun Tezenesi - Hilal

Tanburun her bir bölümü için farklı teşbihler yapan Şeyh Galib, tezenesini de hilâle benzetmiştir:

Sezâ-yı nîze-i âzâr hilkat-i hardır
Hilâl-i tâzenedir tâziyâne-i tanbûr (Ş.G.,G.57/14)

ix. Tanburun Nağmeleri

Şeyh Gâlib aşk denizinin saçılmış incilerini, mutribin tanburunun nağmelerine benzetirken bu nağmelerin tatlı suya çevirmiş (tanburun teknesini sine-i billura-parlak göğse benzetmiş). Mutribin tanburunun nağmelerinin dalgası âdeta aşk denizinin saçılmış incilerini ortaya çıkarır:

Görmedünse bahr-ı aşkın lü'lü'-i menşûrunu
Mutribin seyr eyle mevc-i nağme-i tanbûrunu
Öyle pey-der terennüm-rîz olur âgûşu kim
Selsebîl etmiş sanırsın sîne-i billûrunu (Ş.G., Kıt'a 37)

Şeyh Gâlib yukarıdaki beyitinde tanburun nağmelerinin dalgalandığını ve bu dalgaların su gibi aktığında kendisinin hayret bahçelerini suya kanmış olarak feyz ettiğini söylemektedir. Bir sonraki beyitinde tanburun nağmelerini turna kuşuna benzeterek, Eflatun'un sandukası başı etrafını tavaf edip Hicaz'a kadar vardığını söylerken hicaz aynı zamanda makam adı olduğundan îhâm sanatı yapmıştır:

Riyâz-ı hayreti sîr-âb-ı feyz eder Gâlib
Akınca su gibi mevc-i terâne-i tanbûr (Ş.G.,G.57/16)
Tavâf edip ser-i sandûka-i Felâtûnu
Hicâza vardı küleng-i terâne-i tanbûr (Ş.G.,G.57/5)

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

Tanburun nağmeleri sultan (sevgili) tarafından çalındığı için aşıklara nimettir dediği yukarıdaki beyitinde kefçe küçük el ve kepçe manalarına gelmekte, tevriyeli olarak kullanılmaktadır. Aşk mutfağındaki kepçe yuvarlak gövdesi ve uzun sapı ile tanbur, kepçedeki nimetler ise tanburun nağmeleridir. Şeyh Gâlib bu beyitinde “keffçe-matbah-niam” kelimeleriyle tenasüp sanatı oluşturmuştur.

Feryad nakdini nefesini tutarak toplamış, bir araya getirmiş acaba tanburun gönlü, hazinesi hava kabarcığı mıdır diye sorduğu bir diğer beyitinde ise tanburu âşığa teşbih ederek aşkıdan feryat ettiğini ve feryadının hava dolu ile olduğunu söylemektedir. Tasavvufi açıdan bakıldığında habs-i nefes, nefesi tutmak anlamına gelmektedir. Tasavvufta ise sâlikin zikir sırasında nefesini tutmasıdır (Uludağ, 2001:150). Şeyh Gâlib zikir esnasında nefesini tutan âşığın gönlünün hava ile dolu olup olmadığını, yani Allah’a duyduğu aşkın geçici olup olmadığını sormaktadır.

Nukûd-ı nâleyi habs-i nefesle cem'etmiş

Aceb habâb-ı havâdır hizâne-i tanbûr (Ş.G., G.57/3)

x. Tanbur Sesi- Masal

Mızrabın dilinin çatır patır ederek figan eden çocuğu tanburun masalıyla uyuttu diyerek çocuğunu uyutan annenin sesinin güzelliğine ithamda bulunmaktadır:

Çatır patır ederek nev-zebân-ı mızrâbı

Uyutdu tıfl-ı figânı fesâne-i tanbûr (Ş. G., G.57/12)

Nedim ise aşkı saza teşbih ettiği beyitinde aşk sazının nağmesinin hangi makamda karar edeceğini bilemediğini ve düzensizliğin yakışacağını ifade ederken, mızrabı neştere, tanburun tellerini de damara benzetmektedir (N.D.,G.103/3). Bir başka beyitinde ise tanburun nağmelerini dalgaya benzetmiş ve bu nağmelerin tanburun kasesinden taşıp mutribin kemerine kadar çıktığını ve diğer bir beyitinde de benzer şekilde tanburun kasesinden taşan ve şadırvana kadar dalga dalga gelen bir nağme istediğini dile getirmiştir(N.D., G.59/3):

Zebân verir reg-i tanbûra nîşter-i mızrâb

Nevâ-yı sâz-ı mahabbat bozuk düzen yaraşur (N.D., G.103/3)

*Tâ kemergâhında gördüm mevc ururdu mutribin
 Şöyle taşmış nağme-i ter kâse-i tanbûrdan
 Bir nağme olsa kâse-i tanbûra sığmayup
 Mevc ursa önündeki şâd-ı revâna dek (N.D., G.59/3)*

xı. Tanbur-Hak Aşığı

Şeyh Gâlib'in nabzına bakılsa insanı hayrete düşürür, onun uçsuz bucaksız hevesi havayadır dediği tanbur, bu beyitte hak aşığı olarak tasavvur edilmiştir. Şâir onun ruhi durumuna bakıldığında sonu olmayan hevesinin hava, boş olduğunu söylemekte ve reg (damar) diyerek tanburun tellerini kastetmektedir:

*Bakılsa hep reg-i nabzı fesâdı mûcibdir
 Havâyadır heves-i bî-kerâne-i tanbur (Ş.G.,G.57/15)*

3.4.3.5. Kânûn

Dikdörtgen biçiminde, bir köşesi kesik duran, yüksekliği pek bulunmayan yassı bir sandık üzerine gerilmiş tellerden oluşan Klâsik Türk müziği çalgısıdır. Tarihi Mezapotamya ve eski Mısır uygarlıkları kadar eski olan kanunun asıl şeklini Ortaçağ'da aldığı sanılmakta olup, aynı zamanda ilk defa Fârâbî tarafından yapıldığı da söylenmektedir. Tel sayısı değişiktir, ancak klâsik kanûn 72 tellidir. Boyu 90 santim dolayında, eni 38-40 santim kadar yüksekliği 4 ile 6 santim arasındadır. Alt, üst ve yan kısımları tahtadır. Genellikle ceviz, ıhlamur, mavun ve çınar ağacından yapılır. Sol alt köşesinde sağ üst köşesine doğru kesilmiş yamuk kısmında, dıştan içe doğru burgu tahtası ve mandal tahtası bulunur. Burgu tahtasının boyu 80-85 santim, eni 5-6 santimdir. Tellerinin sol uçlarının bağlanacağı burgular, tahta üzerine açılmış deliklere yerleştirilmiştir. Akort edilirken hareket edebilmesi için bu delikler alta doğru konik biçimindedir. Burgular ise alt uçlarına doğru incelikler. Akort anahtarı dört köşe ve derinliğine koniktir. Her üç burguya takılan teller aynı sese akort edilir; yani her üç tel aynı sesi verir. Mandal tahtasının boyu 70-75 santim, eni 10 santimden başlar ve yukarıya doğru incelikler. Kânûnun göğüs hizasından 2 santim kadar yüksekliği vardır. Üzerine diyez ve bemol seslerini çıkartacak madenden mandallar çakılır. Bu mandallar, Türk mûsikisindeki ses aralıkları prensibine uygun olarak yerleştirilir.

Kânûn 25-27 parçalı bir çalgıdır. Mandal adlı madeni parça ile çalınmaya başlamasıyla, bu aleti çalmak kolaylaşmıştır. İki dizin üzerine konularak çalınan kanun, yüksük denilen metal her iki elin işaret parmağına takılarak ve bunlara mızraplar yerleştirilerek çalınır (Öztuna, 1992:694, Özalp, 2000:170, Develioğlu, 2006:488).

Kânûnun tekne denilen iskelet kısmı n; ıhlamur ağacından, göğüs kısmı çınar veya köknar ağacından yapılır, sırt kısmı ise yekpare ceviz veya ıhlamur ağacından yapılmış kontrplak üzerine maun kaplama olarak yapılır. Mandalların çakıldığı mandal tahtası ve tellerin aşınmaması için, eşiğin üst kenarına abanoz ağacından bir çerit ilave edilir. Akort yapmaya yarayan burgular ise; kızılçık, abanoz, veya pelesenk ağaçlarından, göğüs üzerindeki işlemeli kafesler de tercihen köknar ağacından yapılır (Körükçü:1998:117).

Kânûn İle İlgili Benzetme, Tasavvur, Tahayyül vb. Kullanımlar

i. Kânûn ve Çeng

Şeyh Gâlib, Sultan Selim' e yazdığı kasidesinde, mehtabın huzurunda bazen hilal bazen dolunay olup, kânûn ve çengi ölçen nağmeler yaptığını söylemiştir:

Gehî hilâl ü gehî bedr olup huzûrunda

Terâne-sencî-i kânûn u çeng eder mehtâb (Ş.G., K.11/18)

ii. Kânûn Teli- Kâkül

Nesîc-i kâkülünden eyleyenler nağme-perdâzî

Şu'â'-ı âfitâbı târ-ı kânûn eylemişlerdir (Ş.G., G.45/11)

Şeyh Gâlib yukarıdaki beyitinde kâkülünün örgüsünden nağme düzenleyenler, güneş ışınlarını kanunun teli eylemişlerdir derken yazmış olduğu aşağıdaki tarihte ise, iyiliklerin o zamanda kanunu doğrulukla ahenk ettiğini yani düzene koyduğunu ve kimsenin bestelerden başka yerde ah sesini işitmez olduğunu dile getirirken aynı zamanda kanun sözcüğü yasa anlamına da geldiğinden tevriyeli olarak kullanmıştır:

O rütbe adle âheng etdi kânûn-ı eltâfi

İşitmez oldu kimse bestelerden gayrı yerde âh (Ş.G, T.4/9)

3.4.3.6. Kemân

Dört telli, yaylı bir çalgı olan keman, solo ve orkestra çalgılarının en önemlilerinden biridir. Ortaçağ'da İngiltere, Almanya, İtalya, Fransa'da farklı isimlerle anılan, kaba biçimli ve ses tınları güçsüz olan çalgıların 16. yüzyılda Brescia'da Gasparo da Salo ile Parisli çalgı yapımcıları elinde hızla gelişmiş şeklidir (Sözer, 2005:391).

Çene altıyla omuz arasına sıkıştırılarak çalınır ve otuzbeş ile otuzaltı santim arasında değişen bir gövdesi vardır. Gövde, asıl titreşimi sağlayan bir üst kapak, bir dip kapak ve her iki kapağı çemberleyen kasnaklardan oluşur. Yayın daha kolay işleyebilmesi için, kapakların orta kısımları daraltılmıştır. Köprünün yanlarında f biçiminde delinmiş kulaklar bulunur. Kemân dört tel üzerine düzenlidir. Tellerin bir ucu gövdenin aşağı kısmında bulunan telliğe, öteki ucu ise sapın baş tarafındaki burgulara iliştilmiştir (Öztuna, 1992:706).

C. Fanton Türk Mûsikîsine ait elyazması kitabında bu çalgıyı Türk Mûsikîsi'nde ilk kullananın I. Mahmut dönemi (1730-1754) mûsikîşinaslarından Corci olduğunu söylemiştir (Kösemihal, 1939:80).

Özalp'in aktardığına göre ise eskiden kemânın tutuluş ve çalınış pozisyonu şimdiki gibi değildi bu konuda 18. yüzyılda büyük ilerlemeler olmuştur. Bu gün Anadolu'da yaygın bir saz olan keman, pek çok yerde kemençe gibi dize dayanarak dikey durumda çalınmaktadır. Bunda hem eski geleneğin, hem de Rebâp ve İkliğ gibi sazların bu pozisyonda çalınışının izleri olduğu içindir (Özalp, 2000:190).

Yaylı sazların en gelişmişlerinden olduğu için her türlü icraya da uygun olan kemânı çalanlara "Kemânî" denilmektedir. (Özalp, 2000:191)

Türkler arasında, Avrupa'da violunun aynı olan kemân, hem de Avrupa'daki "viyola d'amore"ye benzer biçimde "sine kemân" kullanılmıştır. Kemân ailesinin ülkemize en erken giren örneğidir. Sine kemânın yedi tellisi III. Selim döneminde ve zannedildiğine göre Romanya, Sırbistan yoluyla Türkiye'ye girmiştir. 19. yüzyıldan sonra Sine

Keman unutulmaya başlamış ve Batı Kemanı çalınması yaygınlık kazanmıştır (Köseihal, 1939:83, Özalp, 2000:190).

İlk zamandan diz üzerinde, sonra göğüste, en son olarak günümüzde ise, omuza konulup çene ile bastırılarak çalınan kemanın alt tablosu, yanlığı, sapı ve eşiği; kelebek ağacından, üst tablosu (ses tablosu) ladin ağacından yapılır. Ayrıca üst tabloya içerden yapıştırılan “bas balkon” denen ince çıta ve alt tablo ile üst tablo arasına irtibatı sağlayan dik olarak yerleştirilmiş “can direği” konulmaktadır. Bas balkon ve candirek; üst tablo gibi ladin ağacından yapılır. Sap üzerindeki klavye, burgular, başeşik ve çenelik ise; abanoz ağacından yapılır. Gerçek bir kemânın yapımı için birbirine eklenen parça sayısı seksenden fazladır. Dış etkilerden korunabilmesi için, yapımı tamamlandıktan sonra alkol, terebentin içinde eritilmiş veya keten yağında ezilmiş bir zamkla verniklenir. Kemânın dört teli olup bu teller önceden bağırsaktan yapılmış şimdi ise çelikten, çelik üzerine gümüş ve krom sargılı tellerden yapılır. Kemân yayları ise; genellikle gül ağacından yapılarak uzunluğu 75 santimdir. Yayların üzerine at kuyruğundan alınmış kıllar gerilmektedir (Öztuna, 1992:707, Körükçü, 1998:122).

Kemân İle İlgili Benzetme, Tahayyül, Tasavvur v.b Kullanımlar

i. Kemân-Bezm Unsuru

Geldi eyyâm-ı şitâ sohbet kemânın gayrı yas

Vaktidir mûy-ı miyâne tig-i hûn-efşânın as

Çıkdı dillerden bütûn artık gubâr-ı renc ü gam

Vaktidir mûy-ı miyâne tig-i hûn-efşânın as (S.D., Ş. 43/1)

Selim, bir şarkısından aldığımız dörtlüğünde artık kış günlerinin geldiğini dolayısıyla sevgilinin açık mekanlardan, eğlence yerlerine döneceğini imâ ederek, sohbet kemânını duvara asması, kan saçan bakış kılıcını da beline takmasının gerektiğini; zira buna ihtiyaç kalmayacağını dile getirir. Sevgilinin kışın gelişiyle dış mekanlardan uzak kalacak olması aynı zamanda âşıkların gönüllerinin de bir parça huzura erecek olmasına da yol açacaktır (S.D., Ş. 43/1). Bir başka şiirinde ise yaya olarak çıktığı Boğaz seyirinde kemânın nağmeleri ile iki ay parçası gibi güzelin şarkı söylemeye başlamasıyla şâir, kendisinin gönlünce eğlendiğini söylerken (S.D., Ş. 81/2) aynı

şarkının devamında yine o ay parçası güzellerin seslerinden ve çaldıkları kemanın hoş sesinden şuarsuz hale gelecek kadar etkilendiğini ve son derece eğlendiğini belirtmiştir (S.D., Ş.81/4). Tan yeri ağarana dek süren eğlence vakitlerinde kemanın zevki ve çalınan çığirtmaların nağmesinin gönlüne neşe verdiğini ifade etmiştir (S.D., Ş.102/4).

Agardı tan yeri togdu güneş 'âlem 'ayân oldu

Hele İlhâmiye ol nagmeler şevk-i cenân oldu

Çığirtmalar çalındı cünbiş-i zevk-i kemân oldu

Amân şakı hemân bülbül Safâlar vaktidir şimdi (S.D., Ş.102/4)

Nedim'de Selim'dekine benzer bir ifadeyle böylesi zamanda, mutribin savaş atlarının perçemini koparıp elindeki kemâna tel yapması gerektiğini dile getirmiştir. Böylece aynı zamanda bize kemânın yayına bağlanan tellerinin at kılından yapıldığı bilgisini vermiştir (N.D., K.6/5) Şeyh Gâlib ise, bir beyitinde ok, yay, ney ve kemânı aynı makamda çalarak lutf ve kahrı bir arada toplamasını ister:

Cem' etse lutf u kahrı mahalliyle devr edip

Tîr ü kemân u nây u kemân olsa hem makâm (Ş.G., Tarih 6/6)

ii. Kemânın Sesi

Sevgilinin bitişik kaşlarını andığında kemânın çekilmiş kulağından çınlamanın gitmediğini belirten Nedim bir yandan “kulağından çekmek” deyimine yer vererek kemânın diğer telli sazlar gibi akort edilme özelliğine dikkat çekmiş öte yandan teşhis sanatını kullanmıştır:

Peyveste ebrüvânını yâd eyleyüp senin

Gitmez tanîn gûş-ı kemân-ı keşideden (N.D., G. 96/3)

Şeyh Gâlib de “hod-be-hod” redifli gazelinin bir beyitinde kemân, nağme, mansur, çeng gibi kelimelerle tenasüp yaparken, nağme çocuğunun, kemânının aşkın sırrını açığa çıkardığını ve aynı zamanda damardan damara mansur âhengine çektiğini

belirtir. Kemânın tellerini damara benzeten Şeyh Gâlib bir yandan da kemânın akord edilmesinden bahsetmiştir:

Sırr-ı kemân-ı aşkı yapar tıfl-ı nağme âh

Mansûra çekdi reg-be-reg-i çengi hod-be-hod (Ş.G., G.37/4)

Selim bir şarkısında, kemân sesinin sevgilisini hatırlattığından, yüreğinin kemânın tuncundan yapılan kısmı gibi titrediğini ve her daim yârinin yolunu gözlediğinden dem vurmuştur:

Yâr ismin işitdikçe kulağım çınlar

Kemânın tuncu gibi yüreğim inler

Gözlerim yâr yolun her dâ'im izler

Eyleyem dîvâne gönlümden biraz şikayet (S.D., Ş.3/3)

Şeyh Gâlib ise kemânın nağmelerinin sevgilinin yanağını hatırlattığını belirtir, kemân sesini de âh u zâr olarak niteler (Ş.G., G.76/2) Şeyh Gâlib bir başka beyitinde kemânın sesini nâle olarak nitelendirirken, kemânın telini mansur perdesine çektiğini ve kanlı inlemelerine eşlik ettiğini belirtir (Ş.G., G. 206/2). Sırrının harfini rebâbın kulağına koyan mutrib, kemânın telini ise gönül inlemesiyle titretir:

Mutrib ki harf-i razımı gûş-ı rebâbe kor

Târ-ı kemânı nâle-i dil pîç ü tâbe kor (N.D., G. 32/1)

Kemân çalarken etkilendiği güzeli öven Nedim, onun kaşının kemânın yayı ile aynı âhenkte olup olmadığını “bakışı nağmesiyle aynı ahenkte, kaşı da kemanla aynı düzende midir” diye sormaktadır:

Nağmene tîr-i nîgeh pîş-rev olmakda meger

Mutrib ebru da kemânınla hem-âheng midir (N.D., G. 28/2)

Kemânın sesinin yanıklığı ile ayrıca kemânın 18. yüzyılda Osmanlı'daki "sine kemân" şeklindeki adlandırmasına temas eden Şeyh Gâlib, (Ş.G., G.6/109) aşağıdaki beyitinde de kemânla ilgili anılan bu adlandırmaya yer verdiği görülmektedir:

Dâmân-ı bezmi bir gül-i Nevrûz şevk eder
Hem-çün kemân sîne giribân-derîdemiz (Ş.G., G.6/10)

Bak tîr-i gamzenin bile şimdi safâyıla
Amed-şüd-i tereddüdü sîne-kemânadır (Ş.G., G.53/3)

iii. Keman-keş/ Keman çalan

Nedim, feleğin sâzendesi olan Zühre'nin tatlı gülüşlü olduğunu belirtmiş ve eline kemân alıp gelerek duyulmamış (yeni) bir nağme çaldığını, başlangıcının Nihâvend olsa da bitişinin Isfahan olduğunu belirterek Nihâvend, Nevâ, Isfâhan, Karar kelimeleriyle güzel bir tenasüb oluşturmuştur:

Geldi yine zühre-i şeker-hand
Destine kemânın eyledi bend
Bir turfa nevâya urdu peyvend
Âgâzesi gerçi kim nihâvend
Amma ki kararı Isfahandır (N.D., Tardiye 5/10)

Selim bir beyitinde, meydanda kemân çalan ve yaşının ondört, onbeş olduğunu tahmin ettiği bir güzele yer vermiştir:

Yine meydâna gelmiş bir güzel derler kemân-keşdir
Yaşı tahminle ondört ola yâhud ki onbeştir (S.D., G. 114/1)

Kirişme-sâz edüp ebruyu çeşm-i gûyâsı
Nühüfte-savt ile şeh-nâz okur kemâne ile (N.D., K. 6/3)

Yukarıdaki beyitte kemânın teli, aşığın gönlünün sıkıntısı ile inler, dilberin konuşan gözleri kemân kaşa eşlik edip sessizce Şehnaz makamı okur diyen Nedim bir başka beyitinde, savaş zamanının geçtiğini ve bezm zamanının geldiğini, kemânın da bezm içindeki mûsikî çalgılarından birisi olduğunu dile getirmiş ve nakkaşların kemânın üzerine yeşil renkli nakışlar, çemen desenleri yapmasını istemiştir:

Zamân-ı rezm geçti şimdi vakt-i bezmdir söylen

Çemen nakş eylesin nakkaşlar püşt-i kemân üzre (N.D., K.6/2)

Nedim, bir başka beyitinde senin sarı ve kıvrım kıvrım saçlarını kaşlarının üzerine dökülmüş halde görenler, kemanın sırtına altın yaldızla zencirek çekmiş, zincir şeklinde desen yapmış sanır demiştir:

Gören pîç ü ham-ı gîsû-yı zerdin ebrüvân üzre

Sanır zer-hal ile zencîredir püşt-i kemân üzre (N.D., K. 6/12)

3.4.3.7. Şeştâr

Farsça'da "altı telli" demek olan bu isim aynı zamanda Türk Mûsikîsi'nde ve genellikle İslam Mûsikîsi'nde kullanılan altı telli ve mızraplı olan saza verilmiştir. Taptuk Emre'nin bu sazı çaldığı bilinmekte ve buradan yola çıkarak sazın 13. yüzyıldan beri kullanıldığı düşünülmektedir. Şeştâr çalan sanatkâra "şeştârî" denilmiştir (Develioğlu, 2006:993, Özalp, 2000:182). Kaynaklarda bu mûsikî çalgısı ile ilgili ayrıntılı bilgiye rastlanmamaktadır.

Şeştâr İle İlgili Benzetme, Tasavvur, Tahayyül vb. Kullanımlar

i. Şeştâr- Eğlence Çalgısı

III. Selim, bir iki saz eşliğinde ve şeştârın nağmeleriyle yanına sevgilisini de alarak Boğaz'a gitmeyi ve orada mehtabı seyretmeyi istemektedir:

Gidelim zevk-i Bogaza nağme-i şeştâr ile

Bir iki sâz ile mehtâb edelim dildâr ile (S.D., Mukattaat 6)

Şeyh Gâlib, dünya çalgıcısının elinde altı yönlü şeştâr, aşkın renginin (güzelliğin) nağmesinin bereketiyle mutribin elinde altı telli bir saz oldu demektedir:

Füyûz-ı nağme-i rengîn-i aşk ile oldu

Elinde mutrib-i dehrin bu şeş cihet şeş-târ (Ş.G., K. 16/6)

ii. Şeştârın Sesi

Selim'in Rebâp ve tanbûr ile beraber nağmelerini gösterirken feryadın ahenkli bestesini söyler dediği (S.D., G.209/4) Şeştârı, Rebâp ile birlikte bir parça sevap yaptığında işittiğini dile getirmiştir (S.D., Mûnâcât 30)

3.4.3.8. Ud

Ud kelimesinin aslı Arapça olup odun demektir ve özellikle sarı sabır ağacının adıdır ki biz buna daha çok od ağacı demekteyiz. İlk olarak Araplar'ın udlarını ilk bu ağaçtan yapmış olmaları muhtemeldir. Büyük tekneli kısa saplı ve yaşayan sazlar içinde kopuza en çok benzeyen udun eski kayıtlardan perdeli bir saz olduğu anlaşılmaktadır.¹⁸ Dörtlü aralık sistemine göre akord edilen geniş oktavlı bir mûsikî çalgısıdır. İri karınlı, kısa ve kalın saplı, Türk ve doğu müziği çalgısı olan ud, kucağa alınarak çalınır. Gövdesi armut biçimindedir. Doğu kültürünün köklü ve önemli çalgılarından (Gazimihal, 1961:259, Özalp, 2000:169, Öztuna,1992:1237).

Asya sazlarının en eskilerinden olan udun, Farabî'nin buluşu olduğu ileri sürülse de Nazmi Özalp bu sazı Kindî'nin Farabî'den daha önce tarif ettiğini belirtmiştir. Genellikle Arap ülkelerinde çok tutulmuş ve kullanılmış bir saz olup, Endülüs Devlet'i aracılığıyla Batı'ya tanıtılmıştır. Kaşgarlı Mahmut 11. yüzyılda yazmış olduğu "Dîvân-i Lügati't Türk" adlı eserinde kopuz kelimesini, Arapça ud karşılığı olarak kullanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu içinde 17. yüzyıl sonlarına kadar çok kullanılmıştır (Özalp, 2000:169, Atalay, 1943:363).

¹⁸ Farabî ve ondan sonra gelen eski nazariyecilerin kaydettiklerine göre; Udun sapında perde bağları olduğu anlaşılmaktadır. Ancak bu perde bağları olan ud günümüzde hiçbir yerde kullanılmamaktadır. Bu bağların ne zamandan beri kullanılmadığı da bilinmemektedir. (Körmükçü, 1998:107.

Arap udlarının teknesi Türk udlarına göre daha büyüktür. Türk udlarının göğsünde iki küçük bir büyük, Arap udlarında ise tek büyük kafes bulunur. Ud, altı telli ve perdesiz bir sazdır.

Ud, perdesiz bir çalgı olduğundan her türlü müziği icra etmeğe imkan sağlar. Yine Nazmi Özalp'ın belirttiğine göre ud, üzerinde sahibinin adının ilk harflerinin yazılı olduğu kadife ya da farbelalı saten torbalar içinde eski İstanbul evlerinin çoğunun duvarında asılı olup eğlence toplantılarında en çok çalınan mûsikî çalgılarından biri idi (Kaçar, 2007:114, Özalp, 2000:169).

En nitelikli udlar maun ya da ceviz ağacından yapılır. Udun yapımında kullanılan malzemeler önemlidir, çünkü ses kalitesini etkiler. Eskiden at kılından ya da katküt denilen bağırsaktan yapılan telleri ise günümüzde çift olarak: Gerdaniye; Dügâh; Hüseyinî, Aşirân ve Kaba Bûselik sırasıyla düzenlenir bazen en kalın sesli tel olan Kaba Dügâh tellerinin üzerine sim sarılır ve bunlar ipektendir (Özalp, 2000:169, Öztuna,1992:1237, Körmükçü, 1998:107). Bugün yumuşak plastik mızraplarla çalınan ud, eskiden tavuk ya da kartal kanadı ile çalınmış bazı sanatkarlar ise kiraz kabuğundan yapılmış mızrapları tercih ederlermiş (Özalp, 2000:169).

Ud İle İlgili Benzetme, Tasavvur, Tahayyül vb. Kullanımlar

i. Ud - Safâ

Şeyh Gâlib, aşağıda yer alan beyitinde aşk ve derd ehlinin mescide girdiğinde kendini belli etmeyeceğini, ancak ney ve ud olmadan da gönlünün asla safâ bulamayacağını belirtir:

Mescide girse âşikâr olamaz

Nây u 'ûd olmasa safâ bulamaz (Ş.G., Lugaz 1/3)

ii. Ud – Diğer Sazlar

Olur evtâr-ı ûd üzre mürtesim

Mesânî vü mesâlis zîr ile bemm (Ş.G., Mesnevi 4/32)

Şeyh Gâlib, yukarıdaki beyitinde üç telli sazlardan olan mesâlise yer vererek, onun tekrarıyla zir ü bem eşliğinde âdeta udun telleri üzerine resmedildiklerini dile getirir.

3.4.3.9. Santûr

Santûr, Türk Mûsikîsi'nde kullanılan madeni telli bir çalgıya verilen isimdir. Dikdörtgen şeklinde olup, bir sehpaye konulan santûr, biçim yönünden kânuna benzer. Aynen kanunda olduğu gibi tahtadan yapılmış yamuk bir tekne üzerine gerilmiş tellerden oluşur. Özel olarak ve özel şekilde yapılmış, tellere gelen yüzeylerine kauçuk levhalar bağlanmış küçük çekiçlerle çalınır. Türk Mûsikî sistemindeki tüm sesler, sazın bünyesi itibariyle bulunmadığından, meraklı ve çalcısının azalması nedeniyle unutulmak üzeredir (Öztuna 1992:1105, Özalp, 2000:177).

Santûr İle İlgili Benzetme, Tasavvur, Tahayyül vb. Kullanımlar

i. Santûr-Diğer sazlar

Nedim, ney, rebab, def, tanbur ve çeng ile beraber santûru da zikrederken Çırağan vakti geldiğinde her yerin neşe ve coşkunlukla dolduğunu söyleyerek bunun da tüm bu sazların çalınarak bülbülün sesi ile âhenk oluşturmasından kaynaklandığını belirtmiştir:

Ney ü santûr u rebâb ü def ü tanbûr ile çeng

Nağme-i bülbül ü kumrîye olup hem-âheng

Pür eder âlemi şevk u tarab-ı reng-â-reng

Müjdeler gülşene kim vakt-ı çırağan geldi (N.D., Muhammes 41/4)

Şeyh Gâlib ise santûrun inilti nakitini bir bir edaya dönüştüren olduğunu ve âheng bin hazinenin kilidi olduğunu söyleyerek santûrun âhenginin gizli duyguları açığa çıkaracağını vurgulamıştır (Ş.G., G. 53/9), bir diğer beyitinde de ayrılık okları saplanmış göğsü, telleri germek için çiviler çakılmış santûr tahtasına benzetmiştir:

Santûr nakd-i nâleyi bir bir eder edâ

Gencîne-i hezâr kilid terânedir (Ş.G., G. 53/9)

Sad mîh-i tîr-i hicr ile bu sîne-i harâb

Meşk-i figâna tahta-i süntürdür bana (Ş.G., G.1/9)

Saz

İncelenen beyitlerde saz, mûsikî çalgılarına verilen genel bir ad olup çeşitli benzetmelerle karşımıza çıkmaktadır.

Saz İle İlgili Benzetme, Tasavvur, Tahayyül vb. Kullanımlar

Saz, Şeyh Gâlib'in şiirlerinde çeşitli duyguların ifadesi olarak ve de farklı yanlarıyla tasavvur edilmiştir. Gâlib, taşıdığı bu duygularla sazı isimlendirmiştir: Aşk sazı, efkar sazı vb.

i. Efkar Sazı

Şeyh Gâlib, kâkülünün arzusuna gönlünü bağladığı sevgilisinin zülfünü tasvir ederken, bir yandan da sevgiliinden ayrı olmanın ahıyla efkâr sazı ile beste yapmaktadır:

Beste kıldım sâz-ı efkârı o zülf-i sünbüle
Oldu Gâlib perde-i âhım muhayyer sünbüle
Herçi bâd-â-bâd bağlandım hevâ-yı kâküle
Gizlesem de âşikâr etsem de cânımsın benim (Ş.G., Ş. 1/5)

Şâir bir başka beyitinde aşkın sazının figana benzeyen sesinin ayrılık meclisinde göklerin perdesinden bile çıkabileceğini söylemiştir:

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

ii. Sazın Sesi

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

Şeyh Gâlib yukarıdaki beyitinde sazın sesinin zevkin ve gamın âhengi olduğunu söylerken (Ş.G., G.276/4), bir başka beyitinde yoksulluk sazının sesinin çok olmadığını, sinek benzeri vızıltısının cıvıltısıyla şehnaz makamı gibi nazlı ve yumuşak

olduğunu ifade etmektedir (Ş.G., G.77/3). Sazın nağmelerinin sesi yükseldiğinde hânendeler de kendilerinden geçerek alev gibi yakıcı sesleri ile şarkılar söylemeye başlarlar:

Kıldıkda usül nağme-i sâz

Hânendesi mest-i şu'le-âvâz (Ş.G., H.A. 1659)

iii. Saz – Eğlence Unsuru

Nedim ve Selim'in beyitlerinde saz çoğunlukla mûsikî çalgılarının genel adı olup zevk ve eğlence meclislerinin, Çırağan sefalarının vazgeçilmez unsurlarındandır (N.D., Musammat 41/3, N.D., G.33/5, S.D., Ş. 30/1, S.D., Mukatta'at 6/1):

Nedim bir şiirinde, padişahın böyle bir mevsimde katılımıyla gül bahçesini şereflendireceğini, artık Çırağan vaktinin geldiğini yeni ve çok hoş şiirlerinin sazlar eşliğinde okunması gerektiğini ve tüm bu güzellikler içinde lale bahçelerinin özlerinin de sevinçten parladığını dile getirmektedir:

Sezâdır kim cihanın pâdişâh-ı mekrümetkân

Müşerref ede teşrîf-i hümâyûniyle gülzân

Nedimin sazlarla okuna bu tâze güftârı

Çırağan vakti geldi lâlezânn dîdesi Rûşen (N.D, Musammat 33/5)

Nedim bir diğer musammatında Çırağan vaktinin gelişinden ötürü “müjdeler olsun” diyerek duyduğu sevinç ve coşkuyu dile getirmektedir. Zira seçkin güzellerin dansları yine seyredilebilecek, sazların nâleleri yine göklere çıkacak, göğe yükselen yanık seslerin kıvılcımları duyanların bağrını yakacaktır:

Seyr olup raksı yine dil-ber-i mümtâzların

Yine eflâke çıkar naleleri sâzların

Cana âteş bırakır şu'lesi âvâzların

Müjdeler gülşene kim vakt-ı çırağan geldi (N.D., Musammat 41/3)

Sazın eğlence meclislerinin bir parçası olduğunu ve yeni delirme noktasına gelen aşıkların bulunmak istedikleri bir meclis olduğunu Nedim'in aşağıdaki beyitinden anlamak mümkündür:

Aceb mi âh-keş ü sîne-kûp olursa gönül

Mezâk-ı tâze-cünun tarh-ı söz ü sâz ister (N.D., G.44/3)

III. Selim ise bir şarkısında leylak zamanı olduğu için bir iki saz ve dilber eşliğinde Üsküdar'a gitmekten oradan da yavaş yavaş Beykoz'a geçmekten ve sabah akşam güzel bağ ve bahçeleri dolaşmaktan söz eder:

Üsküdar'a gidelim geldi çü vakt-i leylâk

Bir iki sâz al dil-beri gel zevkine bak

Çıkalım Beykoza Sultâniyeden ayak ayak

Gidelim seyr-i çemenzâr edelim leyl ü Nehâr (S.D., Şarkı 30/1)

Şâir bir diğer şiirinde ise, şeştar nağmesi, bir iki saz ve sevgili eşliğinde Boğazda mehtap seyrine çıkmak istediğini belirtir (S.D., Temmetü'l-Mukatta'at 6/1).

Dil-keş eyler çeşm-i gûyâsın kemân-ı ebrüvan

Şûh-terdir nağme-i mutrib muvafık sâz ile (N.D., G. 141/5)

Nedim için sevgilinin kemana benzeyen kaşlarını gönül çeken hale getiren, mutribin nağmesinin uygun bir saz ile gayet şuh bir hale gelmesi gibidir. Bu beyitten yola çıkarak belli nağmelerin belirli sazlarla çalınması da gündeme getirilebilir, bunun üzerine düşünüldüğünde belki de bu dönemde her parçanın her sazla çalınmayabileceğini düşündürmektedir.

iv. Sazın tezenesi

Çemende sazına mızrâb urup yine mutrib

Semend-i şevkimi cüst etdi tâziyâne ile (N.D., Nazm 6/2)

diyen Nedim için, sazın tezenesi (mızrabı) kamçıya benzerken çalgıcının bununla şevlendiğinin belirtmiştir yani sazın mızrabı adeta şevke gelmek için bir araçtır.

Aşağıdaki beyitte Şeyh Gâlib tanburu muhabbet sazı olarak nitelendirerek tanburun telini damara tanburun tezenesini de neştere benzeterek, tanburu konuşturanın mızrab olduğunu söylerken bu sazın nağmesine (acı verse de gibi) bozuk düzen yaraştığını ifade etmiştir:

Zeban verir reg-i tanbûra nîşter-i mızrâb

Nevâ-yı sâz-ı mahabbet bozuk düzen yaraştır (Ş.G., G.81/3)

v. Sazın teli - hırs bağımlı

Mutrib-i va'din yürekler oynadır her va'desi

Rişte-i tûl-ı emel var ise târ-ı sâzıdır (Ş.G., G.55/76)

“Mutribin icrası yürekler oynatır (heyacan verir) hırs bağımlı ölçüsü varsa o da sazın telinde gizlidir” derken şâir, hırçın ve güç çalınan biz saz olduğu için tanburdan bahsettiğini söylemek mümkün olabilir.

vi. Sazende/saz çalan

Açıldı dil berin ruhsân gibi lâleler güller

Yakışdı zülfi hûbanveş zemîne saçlı sünbüller

Bu mısra'la nevâ-sâz olmada aşüfte bülbüller

Çırağan vakti geldi lâlezânn dîdesi Rûşen (N.D., Musammat 33/2)

Nedim'in yukarıdaki dizelerinden hareketle denilebilir ki, Çırağan vakti geldiğinde yani lâleler, güller ve sünbüller açtığında sevgiden kendinden geçen bülbüller birer çalgıcı olmaktadır, aynı zamanda yine bu vakit geldiğinde hânende ve sâzendeler de terennüme başlarlar (N.D., Musammat 43/3). Nedim bu şiirini bestelenmesi için yazmış olabilir çünkü bir başka şiirinde de şiirlerinin saz eşliğinde okunmasını, yani

bestelenerek bu şarkıların Çırağan vakti geldiğinde söylenmesinden dolayı memnuniyetini dile getirmektedir (N.D., Musammat 33/5).

Bu mısra'la terennüm etmede hânende sâzende

Açıldı lâleler seyr-i çırâğan vaktidir şimdi (N.D., Musammat 43/3)

Yine Çırağan vakti geldiğinde sâzendeler sazlarını çalarlarken hânendeye uydurarak çalar, irfan sahipleri de avlamak kaydıyla gezip durular:

Sâzını sâzendeler hânendeye uyup düzer

Ehl-i 'irfân dil-beri sayd etmege elbet gezer (S.D., Mukatta'at 25)

Bana sahbâ kul küllin sâgar tanînin gör

Nedîm Dinlemem ben meclisin hanende vü sâzendesin (N.D., G.94/5)

Nedim bu beyitinde ise, şarap surâhisinin çıkardığı kulkül sesinin kadeh tınlamasının kendisi için yeterli olacağını, dolayısıyla meclisin çalgıcı ve şarkıcısını istemediğini belirtmektedir.

3.5. Diğer Unsurlar

3.5.1. Âhenk

Farsça kökenli bir kelime olup çeşitli anlamlara gelmektedir: Kasıt, niyet, anlamı olan bu kelime daha çok mûsikîde düzen, ses arasında uyum, makam, çalgı takımının icra ettiği taksim, çalgılı eğlence, ses, renk ve benzeri sanat unsurları arasındaki uyum anlamlarına gelen âhenk, Türkçe söz varlıklarında heceler arasındaki uyum anlamında da kullanılmaktadır (Parlatır, 2006:53, Karaağaç, 2008:13, Develioğlu, 2006:15).

Selim aşağıdaki şarkısında elinde def olan ve bülbül gibi söyleyen güzel ile çoştüğünü ve sedası can kulağını hoş bir şekilde dolduran âhenge kulak vermeyi istediğini dile getirmektedir:

Bugün biz de bu âheng-i safâyı edelim bir gûş

Sadâsı gûş-ı câmı eyledi lebriz gâyet hoş

N'ola İlhâmi sevk-i 'aşk ile eyler ise ger cûş

Dil-i bülbül gibi söyler elinde ol 'arûsun deff (S.D., Ş.53/4)

3.5.2. Mutrip

Şevke getirmek, çoşturmak anlamına gelen Arapça'daki "itrâb" kelimesinden türemiş bir kelimedir ve çoğulu "mutribân"dır. Çalgı çalan, çalgıcı, şarkıcı demek olup aynı zamanda bu anlam için "Sâzende" ve "Hânende" ya da nadiren "hînâger" kelimeleri de kullanılmaktadır (Develiğolu, 2006:325, 694, Ayverdi, 2005:2164).

Nasıl ki saz kelimesi her türlü mûsikî çalgısına verilen genel bir isimdir, mutrib ya da sâzende de aynı şekilde herhangi bir mûsikî aletini çalan kişiye verilen genel bir isimdir, çünkü esasen mûsikî aletlerinin her birinin farklı bir ismi olduğu gibi çalanlar da ayrıca isimlendirilmişlerdir; kudûm çalana kudûmzen, ney üfleyene neyzen, keman çalana kemânî denildiği gibi.

Eğlence hayatında önemli bir yeri olan mutrip, kelimesi şiirlerde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

Nedim, mutribin çâr-pâresi çalmaya başladığından beri, bir perinin çaresiz gönlüne çare olmadığını belirtirken aynı zamanda beyit içerisinde mükemmel bir ses uyumu da yaratmıştır:

Bir peri eylemedi çâre dil-i nâ-çâre

Mutribin çak çak-ı çâr-pâresine çarpılalı (N.D., G.162/4)

3.5.3. Mızrap

Arapça'daki darb (vurma, dövme) kökünden türemiş olan bu kelime, çalgıç, telli çalgıları çalmaya yarayan fildişi, boynuz, ağaç, kemik, maden ya da kiraz ağacından yapılan alete verilen isimdir. Ayrıca Farsça'da "zahme" ya da "tezene" kelimesi de kullanılmaktadır (Develioğlu, 2006:643, Ayverdi, 2005:2065).

Türk Halk Mûsikîsi sazlarında daha çok bu tezene kelimesi kullanılmıştır. Farsça "taziyâne" kelimesinden Türk dilinin ses uyumuyla bu fonetik kalıba girmiştir.

Tezeneler genellikle kiraz ağacından yapıp bunların kalınlıkları diğer sazların mızrap ya da penalarına benzememektedir (Özalp, 2000:438).

Nedim, şâirlerin kaleminin övgü makamının nakşı olduğunu onun cünbüş öğreten başının ise Zühre yıldızı tarafından mızrap edinilmesi gerektiğini dile getirmektedir:

Ehl-i nazmın hâmesi nakş-ı nevâ-yi midhatin

Cünbiş-âmûz-ı seri mızrabı nâhîd eylesin (N.D., G.11/2)

3.5.4. Nağme

Âhenk, ezgi, güzel ses anlamına gelen Arapça nağme kelimesinin çoğulu “nagam” ya da “nagamât” tır. Bazen “elhân” kelimesinin kullanılmış olduğunu da görmekteyiz. Hatta nagam etmek/ eylemek, şarkı söylemek, nağme-ger, nağme-han,nağme-hiz, nağme-keş, nağme-sera, nağme-zen kelimeleri de türkü söyleyen anlamında kullanılmaktadır (Develioğlu, 2006:796, Parlatır, 2006:1249, Çağbayır, 2007:3476).

Şeyh Gâlib, bir beytinde hoş nağmelerden bahsederken (Ş.G., G.100/3) bir başka beytinde neyzen ve hânendenin birbirlerine seslendiğinden ve âdeta meclisi gümbeşte kıldığından söz eder (Ş.G., G. 47/2)

Güm-geşte kıldı nağmeler ol denli bezmi kim

Birbirlerine ney-zen ü hânende seslenir (Ş.G., G.100/3)

Hoş nağmelerin saff-ı küleng-i nakarâtı

Nev-kâfile-i âlem-i bâlâ mı değildir (Ş.G., G. 47/2)

3.5.5. Nevâ

Nevâ; ses, sadâ, makam, âhenk, nağme demek olup aynı zamanda Türk Mûsikîsî'nin yedi numaralı basit makamıdır. Ayrıca tiz sekizlideki “re” sesinin adı neva sesidir. Bu yüzyılda belirli şâirlerin beyitlerinde makam olmaktan daha çok birinci anlamında kullanıldığını görmekteyiz (Çağbayır, 2007:3476, Ayverdi, 2005:2838).

Nedim, âhengini uşşak usûlüyle nühüft ettiğini / gizlemeye çalıştığını, nühüft makamına dönüştürdüğünü ancak buna mukabil hasret sazının en ince ve kalın telinin çıkış vermediğini ifade etmektedir:

Uşşak usûlüyle nühüft etdi nevâsın

Gördü ki çıkış vermedi zır ü bem-i hasret (N.D., G.12/4)

Nedim, mezar taşına yazıldığı kaydedilen ünlü beyitinde nevâyı daha ziyade nağme anlamında kullanmış ve “Ey Nedim! Ey çılgın bülbül! Niçin suskunsun? Sende önceden, ne çok nağmeler, lakırtılar vardı” demiştir:

Ey Nedim ey bülbül-i şeydâ niçün hâmûşsun

Sende evvel çok nevâlar güft ü gûlar var idi (N.D., G.149/5)

3.5.6. Perde

Perde, Farsça’da kapı, pencere gibi yerlere asılan örtü demek olup aynı zamanda mûsikîdeki terim anlamı; Eski nazariyat kitaplarında makam manasında da kullanılmış olup, sesin tizlik-peslik derecesi bu ses derecelerini sağlamak için çalgılarda bulunup parmakla basılan yerdir ancak bugün en fazla ses manasında kullanılmaktadır.

Gönül Alpay’ın Abdülkadir Meragî (Mekasidü’l-elhân) dan aktardığına göre, mûsikî çalgılarının kol kısmında bulunan dolapların ve bağırsaktan yapılmış her telin adıdır, her notanın gösterdiği ses Arapça’da makam kelimesinin karşılığı olarak kullanılmıştır (Öztuna, 1992:188, Alpay, 1972:87, Karaağaç, 2008:686).

Selim aşağıda yer alan şarkısında düşüncelerin sazını sevgilisinin sünbüle benzeyen saçına bağladığını ve âhının perdesi olduğunu ve bu perdenin de makamında olduğunu söylerken perde kelimesini makam anlamında kullanmıştır:

Beste kıldım sâz-ı efkârı o zülf-i sünbüle

Oldu Gâlib perde-i âhım muhayyer sünbüle

Herçi bâd-â-bâd bağlandım hevâ-yı kâküle

Gizlesem de âşikâr etsem de cânımsın benim (Ş.G., Ş.1/5)

SONUÇ

Osmanlı Devleti için dönüm noktası sayılan 18. yüzyılda toplumunun hayata bakış açısını, kültürel değişimlerini yansıtmak için şiir ve mûsikî penceresinden baktığımız bu çalışmamızda çok isme rastlamış olmamız gerek şiire gerekse mûsikîye olan ilginin ve kültürel olgunlaşmanın göstergesidir.

Klâsik Türk Şiiri'nin önemli isimlerinden olan Şeyh Gâlib ve Nedim aynı dönem içinde yaşamış olup, bu yüzyıldaki farklı atmosferlerin temsilcileri gibi gözükseler de aslında Nedim'in görünenden farklı olduğu, başlı başına bir araştırma konusu olduğu görülmektedir. Bir süre kadı vekilliği görevine getirilmiş olan Nedim'in dinî bilgilerden tamamen yoksun olduğunu düşünmek yanlış olur. Şiirlerinin bu açıdan derinlemesine incelendiğinde yol gösterici olacağı açıktır. Şeyh Gâlib aldığı eğitimin, içinde bulunduğu ortamın bir sonucu olarak tasavvuf terbiyesiyle yetişmiş, Mevlevîlik yolunda hizmet etmiş, tasavvuf yönü hem hayatında hem şiirlerinde ağır basan bir şâir olarak görülmektedir. Onun şiirlerinde Sebki Hindî üslubunun da etkisi ile birden fazla anlama rastlamak mümkündür. Şeyh Gâlib, tüm anlam ve anlamalarının özünde bir sır olan "Esrarını Mesnevîden" aldığını açıkça belirtmiş, şiirin özü olan sözün ise tükenmeyeceğini ortaya koymuştur. Nedim, Lâle Devri eğlence hayatının temsilcisi gibi bilinmekle beraber, şiirlerinde sosyal hayatın bununla birlikte mahalli tarzın oldukça fazla hissedildiği bu dönemde İstanbul'unun bize yansıyan renkli yüzü olmuştur. Bu bağlamda Şeyh Gâlib ve Nedim'in ortak paydası kabul edebileceğimiz III. Selim ise dönemin şâir ve mûsikî üstadlarına verdiği destek yanında bizzat bir dîvân oluşturacak kadar şiirle ilgilenmiş, hem de dönemin ustalarınca üstünlüğü kabul edilen bir yetenekle ekol yaratarak Türk Mûsikîsi'ne katkılarda bulunmuştur. Şeyh Gâlib ile dostluğu bilinen ve Mevlevî olan III. Selim bir yandan belirli zamanlarda dergah ziyaretlerine giderken, diğer yandan belki de tam Nedim'in eğlendiği, dem aldığı yerlerde eğlence meclislerine iştirak ederek bunu şiirlerine de yansıtmıştır. Âyinden na'ta, ilâhîye, şarkıya, köçekçeye kadar çeşitli formlarda eserler ortaya koymuştur. Her alanda desteklediği yenilikler gibi mûsikîde de yenilikçi tavırla yeni makamlar ve bileşimler ortaya koymuştur. Şeyh Gâlib ve Nedim'in mûsikîyle bizzat uğraşıp uğraşmadığına dair bir bilgiye rastlamamış olsak da şiirlerinde mûsikî unsurlarını büyük bir ustalıkla yerli yerinde kullanmış olmaları, şiirlerinin bestelenecek kadar prozodiye uygun oluşu, Nedim'in bestelenmesi için şarkılar

yazması ve Şeyh Gâlib'in tanbur ve ney redifli şiirlerinde bu çalgıları metafor olarak kullanışı bizce mûsikîye olan ilgi ve bilgilerinin göstergesidir.

Beşir Ayvazoğlu'nun da belirttiğine göre, Şeyh Gâlib'in çilesini bestekâr bir şeyhin, Ali Nutkî Dede'nin gözetiminde tamamlamış olması, Galata Mevlevîhânesi'nde posnişinlik etmiş bir Mevlevî olarak mûsikîden anlamaması ve III. Selim ile yakın dostluğuyla onun etrafında yaşanan canlı mûsikî hayatının dışında kalması düşünülemez. Nihad Sami Banarlı'nın ifadesiyle “ O, Mevlevî dergâhının şiir, raks ve mûsikî sanatı içinde yetişmiş büyük bir şâir olduğundan, onun bu âlemlerden edindiği söz ve ses güzelliği ile, söze rakeden bir ifade vermek kabiliyetine sahip olmuştur. Bunun için şiire yeni bir ses getirmiş, şiirlerinde âdeta Mevlevî âyinlerinin sesinin bulunması da bundandır.”

III. Selim'in musâhipliğini yapmış olanların mûsikîşinas olmalarını da belirtmekte yarar var. Başta; “Musâhib-i Şehriyâr” ünvanını alan İsmail Dede, sadece bu dönemin değil Türk Mûsikîsi tarihinin en önemli isimlerinden biri kabul edilir. Musâhib-i Şehriyâr Hâfız Mehmet Efendi bestekâr, Vardakosta Ahmed Ağa hânende, tanburî olup Ferahfeza makamını ve darb-ı hüner usûlunu bulandır.

Dîvânlarından hareketle çalışmamızdaki üç şahsiyetin kelime kadrosundaki mûsikî terimlerine baktığımızda, Acem makamına Nedim'in 1 beyitinde, Arazbar makamına Selim'in 1 beyitinde, Aşirân-Bûselik makamına Selim'in 1 beyitinde, Bûzûrk makamına Şeyh Gâlib'in 1 beyitinde, Kûçek makamına Şeyh Gâlib'in 1 beyitinde, Dilkeş makamına Nedim'in 2 beyitinde, Dil-güşâ makamına Şeyh Galib'in 1 beyitinde, Hicaz makamına Şeyh Gâlib'in 1 beyitinde, Selim'in 1 beyitinde, Hüseyinî makamına Şeyh Gâlib'in 2 beyitinde ve Selim'in 1 beyitinde, Muhayyer-Sünbûle Şeyh Gâlib'in 3 beyitinde, Nevrûz-ı Acem makamına Şeyh Gâlib'in 1 beyitinde, Nihâvend Nedim'in 1 Tardiyesinde ve 1 beyitinde, Nühüft Nedim'in 1 beyitinde, Rahat'ül makamına Nedim'in 1 beyitinde, Rast makamına Şeyh Gâlib'in 1 beyitinde, Sabâ makamına Selim'in 1 beyitinde, Sûz-nâk makamına Şeyh Gâlib'in 1 beyitinde, Şehnaz makamına Selim'in 1 beyit, 1 şarkısında, Irâk makamına Şeyh Gâlib'in 1 beyitinde, Isfahân makamına Nedim'in 1 beyitinde, Yegâh makamına Şeyh Gâlib'in 2 beyitinde, Çenber, Devr-i revân ve Darb-ı fetih usûllerine Nedim'in 1'er beyitinde, Zincir usûlüne Şeyh Gâlib'in 2, Nedim'in 1 beyitinde, Gül-bâng formuna Şeyh Gâlib'in 4 beyitinde, Kâr

formuna Şeyh Gâlib'in 1 beyitinde, Nakış formuna Nedim'in 1 musammatında, Nevbet formuna Şeyh Gâlib'in 2, Nedim'in 2 beyitinde, Peşrev formuna Şeyh Gâlib'in 1 beyitinde, Savt formuna Şeyh Gâlib'in 1 beyitinde, Şarkı formuna Nedim'in 4, Selim'in 2 beyitinde, Taksim formuna Şeyh Gâlib'in 1 beyitinde, Terâne formuna Nedim'in 2, Şeyh Gâlib'in 12 beyitinde, Terennüme Nedim'in 3, Şeyh Gâlib'in 2 beyitinde, çalgılardan; Def'e Şeyh Gâlib'in 7, Nedim'in 3, Selim'in 3 beyitinde, Davula Nedim'in 1, Şeyh Gâlib'in 2 beyitinde, Kudüme Nedim'in 3, Selim'in 1, Şeyh Gâlib'in 9 beyitinde, Köse Nedim'in 3, Selim'in 2, Şeyh Gâlib'in 3 beyitinde, Nakkâreye Şeyh Gâlib'in 1 beyitinde, Çarpâyeye Nedim'in 2 musammatında ve 1 beyitinde, Selim'in 2 beyitinde, Çevgâna Selim'in 1 şarkısında, Ney'e Nedim'in 6, Selim'in 3, Şeyh Gâlib'in 40 beyitten oluşan ney redifli gazeli dışında 27 beyitinde, Nefire Şeyh Gâlib'in 2 beyitinde, Berbata Nedim'in 1, Şeyh Gâlib'in 1 beyitinde, Çenge Nedim'in 5, Şeyh Gâlib'in 4 beyitinde, Rebâba Nedim'in 7, Selim'in 2, Şeyh Gâlib'in 4 beyitinde, Tanbûra Nedim'in 5, Selim'in 1, Şeyh Gâlib'in tanbur redifli 18 beyitinde, Kanuna Şeyh Gâlib'in 3 beyitinde, Kemana Nedim'in 6, Selim'in 6, Şeyh Gâlib'in 7 beyitinde, Şeştâra Selim'in 3, Şeyh Gâlib'in 1 beyitinde, Uda Şeyh Gâlib'in 2 beyitinde, Santûra Nedim'in 1 beyitinde, Şeyh Gâlib'in 2 beyitinde, Saza Nedim'in 9, Selim'in 2 ve Şeyh Gâlib'in 7 beyitinde diğer unsurlardan; Âhenge Nedim'in 6, Selim'in 1, Şeyh Gâlib'in 15 beyitinde, Mutribe Nedim'in 21, Şeyh Gâlib'in 1 beyitinde, Mızraba Nedim'in 3, Şeyh Gâlib'in 5 beyitinde, Nağmeye Nedim'in 16, Selim'in 7, Şeyh Gâlib'in 57 beyitinde, Nevâyâ Nedim'in 8, Selim'in 1, Şeyh Gâlib'in 21 beyitinde, Perdeye Selim'in 1, Şeyh Gâlib'in 5 beyitinde rastlanmıştır.

Şâirlerin şiirlerinde mûsikî ile ilgili terimlere bu kadar çok yer vermiş olmaları ve bu terimleri yerli yerinde kullanmaları klâsik şiirde mûsikîye bakışı ve aynı zamanda bu şâirlerin eğilimlerini, tahayyüllerini de ortaya çıkarmıştır.

Sonuç olarak mûsikînin kavramlar dünyasına şâirlerin gözünden baktığımızda, güfte denilen, mûsikînin bir anlamda malzemesi sayılan şiir kadar, mûsikînin de şiir dünyasında tasavvur ve benzetmelerle ne kadar zengin bir yer edindiğini görmekteyiz. Yapılan genellemelerin aksine Klâsik Türk şâirlerinin sosyal hayattan kopuk olmadıklarının, hayata dair birikim ve gözlemlerinin göstergesidir.

DİZİN

A

Acem :

N.D:K. 12/5.

Âhenk :

N.D:G.22/4, G.28/2, K.12/5, K.21/8, Mesnevi 1/14, Musammat 41/4, Muhammes 41/4

Ş.G:G.37/3, G.172/3, G.193/7, G.276/4, G.301/1, K.16/1, K.19/9, K.24/5, Muhammes 2/2, Mesnevi 4/1, Rubai 23, T.2/22, T.4/9, T.11/7, T.14/17, T.57/2

S.D:Ş.53/4, Ş.64/1

Arazbar :

S.D:Kit'a 24/1.

Aşîrân- Bûselik :

S.D:Şarkı 77/3.

B

Berbat :

Ş.G:Rubai 23

N.D:K.2/32.

Büzürk :

Ş.G:G.75/2.

Ç

Çâr-pâre :

N.D:G.121/5, G.162/4, Musammat 2/2, Musammat 42

S.D:G.3/4, Mukatta'at 20/1,.

Cenber :

N.D:G.87/2.

Ceng:

N.D: G.28/1, G.41/4, G.155/4, G.162/5, K.19/4, Mesnevi 10/5, Muhammes 41/4

Ş.G: G.37/4, G.75/2, G.75/4, 305/13, Rubai 23, K.11/18.

Cevgân :

S.D:Şarkı 97/3.

D

Davul (Tabl) :

N.D:K.24/2

Ş.G:K. 20/11, G. 160/7.

Def :

N.D:Muhammes 41/4, G.41/4, G. 156/3, G.162/5

Ş.G:G.53/8, G.75/12, G.223/10, H.A, 259, K.11/24, Müseddes 4, Tahmis-i Mutarrafa Gazel 5/4

S.D:G.158/4, Ş. 53/3, Ş.53/4.

Devr-i revân :

N.D:G.53/3.

Dil-keş:

N.D: , G.141/5,G.157/2

Ş.G:Tarih 69/7.

Dil-kûşa:

Ş.G:K.48/14.

F

Feth ü darb :

N.D:K 12/5.

G

Gül-bâng:

Ş.G:G.301/1, K.21/20, K.26/17, Müseddes 1, T.1/34.

H

Hicâz :

Ş.G:H.A, 259

S.D:Ş G.158/4, Ş. 53/3, Ş. 53/4.

Hüsevnî :

Ş.G:G.169/4, Terci-i Bend 5/4

S.D: Terci-i Bend 5

I

Irâk:

N.D:K.17/32

Ş.G:G.290/ 5.

İsfahân :

N.D:K.17/32, G.59/6

Ş.G:G.290/ 5.

K

Kanun:

Ş.G:G.45/11, H.A, 259, K.11/18, T.4/9.

Kâr :

Ş.G:Tarih 69/7.

Keman :

N.D:G. 28/2, G.32/1, G. 96/3, K.6/2, K. 6/3, K. 6/12, Tardıye 5/10
Ş.G:G.37/4, G.76/2; 206/3, G.6/10, G.53/3, Tarih 6/6
S.D:G.114/1, Ş.3/3, Ş.5/3, Ş. 43/1, Ş.81/2, Ş.81/4, Ş.102/4

Kös (Kûs):

N.D:K.11/1, T. 9/3, T. 10/9
Ş.G:K.1/51, K.13/18, Mesnevi 8/2
S.D:G. 26/4, Ş. 62/1,.

Kûçek :

Ş.G:G.75/2.

Kudüm:

N.D: K. 10/5, K.30/2, K. 31/5
Ş.G:G.53, G.198/4, G. 231/7, K.11/11, K.14, Müseddes 1, Terci-i Bend, 303/7, 198/4; **S.D:**Şarkı 30/1.

M**Mızrap:**

N.D:G.11/2, K.2/51, Nazm, 6/2
Ş.G:G.192/7,G.57/12, K. 19/8, K.21/15, K.81/3.

Muhayyer-Sünbüle :

S.D:Ş.1/5.

Mutrip:

N.D:G. 28/2, G.51/5,G. 53/3, G.59/2, G. 87/2, G. 107/3, G. 117/1, 121/5, G.131/4, G. 133/1, G. 135/3, G. 141/5, G.162/4, K. 6/5, K. 12/5, K. 19/4, K. 19/27, Muhammes 40/5, Nazm 4/2, Nazm 6/2
Ş.G:G.176/3, G. 196/10, 19/15
S.D: Ş.81/2, Ş.82/2, Ş.30/3, Ş.64/1, Ş.90/4, Ş.103/5 Ş.90/4, Terci-i Bend V

N**Nağme:**

N.D:G.23/4, G.28/2, G.59/3, G.63/5, G.87/2, G.107/3, G.125/5, G.135/3, G.141/5, G.162/2, Kit'a 3/15, Kita 5/8, K. 2/9, K.26/38, K.27/18, Muhammes 15/3; **Ş.G:**G.100/3, G.47/2, G.277/2, G.158/1, G.58/3, G.305/6, G.160/7, G.67/6, G.80/6, G.144/1, G.146/2, G.158/1, 266/6, G.270/4, G 277/2, G 303/2, G.304/2, G.304/4, G.395/9, G.395/11, G.1/10, G.6/7, G.16/3, G.16/5, G.37/4, K.21/13, G.45/11, G. 47/2, G.53/2, G.53/5, G 57/4, G. 57/6, G.57/9, G.67/6, G.80/6, G.100/3, G.144/1, G.146/2, G.158/1, G.266/6, G.270/4, G.277/2, G.303/2, G.304/2, G.305/6, K.37, K.9/15; K.37, Beyt 23, Kaside 15/8, G.16/1, K.16/6, K.21/15, K.21/16,

K.21/17, K.24/6, Tarih 14/25, Tarih 23/7, Tahmîs-i Mutarraf-ı Gazel 5, **S.D:**G.3/4,G.195/5, Ş.4/3, Ş.30/3, Ş.Ş.81/2, Ş.81/4, Ş. 102/1, 102/4, Mukatta'at 6, Mukatta'at 14, Mukatta'at 25/2, Terci-i Bend 5.

Nakıs :

N.D.:Musammat 26/4; **Ş.G:**G. 277/11.

Nakkare :

Ş.G:Tarih 34.

Nefir :

N.D:K.6/34
Ş.G:G.305/13.

Nevâ:

N.D: G.10/5, G.11/2, G.12/4, G.39/5, G.59/6, G.103/3, G.149/5, Musammat 33/2, K.26/38, Muhammes 33/2, Tardıye 5/10
Ş.G: G.51/5, G.54/4, G.57/2, G.59/1, G. 72/2, G.81/3, G. 125/1, G. 191/3, G. 192/7, G. 205/8, G. 208/4, , G.240/6, 276/4, G.301/1, G. 305/3, K. 7/13, K. 26/5, Muhammes 1/16, Mesnevi 4/29, Tahmis 16/9
S.D:Münâcât 209/4.

Nevbet:

N.D:G.132/5, K.17/32
Ş.G:G.208/1, K.1/53.

Nevrûz-ı Acem :

Ş.G:K.19/9.

Ney (Nây):

N.D:G.41/4, G.59/6, G.133/1, G.63/5, G.141.2, G. 145/4, , G.146/2, Muhammes 41/4
Ş.G:K.14, G.9/8, G.51/5, G.51/6, G.53/5, G.52/7, G.53/1, G.55/1, G.59/1, G.67/5, G.84/4, G.100/3, G.122/4, G.137/2, G.148/1, G.163/3, G.178/10, G.220/7, G.290/5, G. 303/3, G.303/4, G.303/7, G.304/6, G.304/8, G.304/11, G.305/13, G.131/4, G.338/15, G.305/11, G.338/13, G.153/6, G.172/3, G.304/3, G.303/5, G.226/6, G.290/5, G.303/8, G.303/6, G.303/10, G.303/12, G.304/16, G.305/1, G.305/3, G.305/4, G.305/7, G.305/2, G.305/9, G.305/8, G.304/7, G.301/1, G.305/6, G.303/2, G.304/11, G.303/2, G.305/10, G.338/2, , , G.73/5, G.59/1, G.303/4, G.303/6, G.303/7, G.304/14, G.305/14, G.326/1, G.337/9, H.A.8, HA. 142, H.A.177, HA.1292, HA,1882, H.A. 2034, H.A. Tardıyye 4, K.15/9, Mersiye 4, Mesnevi 6/8, Rubâi 42, Tahmis-i Gazel Hayalî 9/1, Tahmîs-i Mutarraf-ı Gazel 5, Tahmis-i Mutarraf Gazel 5/4

S.D:Muhammes 7, Muhammes 8/2, 14/2,
Ş.14/2, Terc-i Bend 3.

Nihâvend:

N.D:Tardiye 5/10, K.17/32.

Nühüft :

N.D:K. 6/3, G.12/4.

P

Perde :Ş.G:G.53/6, G.240/6, G.276/4, Ş. 1/5, T
2/21, 57/7, 137/2.

Pesrev :Ş.G:G.59/1.

R

Râhatü'l Ervâh :

N.D:G.53/3.

Râst :

Ş.G:G.137/2.

Rebâp :

N.D:G.32/1, G. 51/5, G.135/3, K.19/4, K.19/27,
Muhammes 41/4

Ş.G:G.16/3,G.53/7,G.277/6,G.305/14,
G.339/14, Rubai 40, Rubai 39

S.D:G.3/4, Münâcât 1/30.

S

Saba :

S.D:G.112/5, Ş.30/3.

Santûr:

N.D:41/4, Muhammes 41/4

Ş.G:G. 53/9, G.1/9.

Savt :

Ş.G:K. 21/15.

Saz:

N.D:G.44/3, G.77/3, G.81/3, G.94/5, G.103/3G.
141/5, Musammat 33/5, Musammat 41/3,
Musammat 33/2, Musammat 43/4, Nazm 6/2;
Ş.G: G.55/76, G.240/6, G. 276/4, H.A. 1659,
K.19/15, Ş. 1/5

S.D:Mukatta'at 25, Mukattaat 6, Şarkı 30/1,
Ş.81/2, Temmetü'l-Mukatta'at 6/1.

Şûz-nâk:

Ş.G:G. 298/6.

Ş

Şehnâz:

Ş.G:G.77/3; **S.D:**G.74/4, Ş.92/3.

Şarkı:

N.D:G.86/6, G.145/3, Muhammes.19/4, K.18/40

S.D: Ş.81/2, Ş.82/2, Ş.103/5.

Sestâr:

Ş.G:K. 16/6

S.D:Mukattaat 6, Münâcât 209/4, Münâcât
30,G.3/4,

T

Tanbur :

N.D:G.49/3, G.59/3, G.103/3, Kıta 10/10,
Mesnevi 10/5, Muhammes 41/4, Nazm 4/2

Ş.G: G.57/9, G.57/10, G.57/11, G.73/3,
G.75/6, G.123/3, G.57/4, G.57/2, G. 57/3,
G.57/5, G.57/7, G.57/12, G.57/14, G.57/16,
Kit'a 37, Tarih 14/17

S.D:Mukatta'at 20/2.

Terâne:

N.D:G.123/3, G.156/3, G.156/3

Ş.G: G. 1/10, G. 51/5, , G. 53/2, G.53/5,
G.53/9, G.57/5, G.57/7, 57/16, G.73/5, G.75/2,
G. 276/4, , G.133/4, G.309/6, K.11/18,

Terennüm:

N.D: G.10/5, G.39/4, G. 162/2

Ş.G: G. 176/3, G.303/4, Kit'a 32.

U

Ud:

Ş.G:Lugaz 1/3, M. 4/32.

Y

Yegâh :

Ş.G: G.53/6, G.57/2, G.75/6.

Z

Zencir :

N.D: G.22/4, G.87/2

Ş.G:G. 276/4, G.276/4.

KAYNAKLAR

- ABDULKADİROĞLU, Abdulkерim (1985), *Bursalı İsmail Beliş*, Gazi Üniversitesi Yayınları no:54, Ankara.
- AK, Ahmet Şahin (?), *Türk Müsiki Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- AKDENİZ, İlhan (2000), *III. Selim ve Dönemindeki Türk Müziği Üzerine Bir İnceleme*, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.
- AKSOY, Bülent (2003), *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Müsikî*, Pan Kitabevi, İstanbul.
- AKSU, Sema (1990), *Türk Müsikiinde Rebâb Üzerine Bir Araştırma*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- ALPARSLAN, Ali (1988), *Şeyh Gâlib*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- ALPARSLAN, Ali (2004), “Mevlevîlikte Ney-Hat Münasebeti” *Ney Sempozyumu Bildirileri*, Konya.
- ALPAY, Gönül (1972), “Çengnâme’de Müsikî Terimleri” *DTCF, Felsefe Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, c.10, Ankara.
- ALPAY, Gönül (1974), *Çengnâme Ahmed Dâi*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı, Basılmamış Doçentlik Tezi, Ankara.
- ARI, Ahmet (2003), *Şeyh Gâlib Dîvânı’nda Aşk*, Fakülte Kitabevi, Isparta.
- ARI, Ahmet (2008), *Gâlib Dede’nin Aşk Ateşi*, Profil Yayıncılık, İstanbul.
- ARSLAN, Ahmet (2000), “Nedim Dîvânı’nda Müsikî” *Edebiyat-Tarih-Kültür Makaleleri*, Kitabevi, İstanbul.
- ARTUN, Erman (2005), *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*, Kitabevi, İstanbul.

ATA, KARAHASANOĞLU, Songül (1999), “Osmanlı Dönemi Halk Müziği Örneklerine Bir Bakış”, *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yayınları, c.10, Ankara.

ATIL, Esin (1999), *Levni ve Surnâme*, Koçbank Yayınları, İstanbul.

AYPAY, Ali İrfan (1998), *Lâle Devri Şâiri İzzet Ali Paşa, Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği, Dîvânı (Tenkitli Metin)*, İstanbul.

AYVAZOĞLU, Beşir (2006), *Kuğunun Son Şarkısı*, Kapı Yayınları, İstanbul.

AYVAZOĞLU, Beşir (2007), *Neyin Sırrı*, Kapı Yayınları, İstanbul.

AYVERDİ, İlhan (2005), *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, Kubbealtı, İstanbul.

BANARLI, Nihad Sami (1997), *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları İstanbul.

BARDAKÇI, Murat (1997), *Sultanî Besteler Osmanoğulları'nın Son Padişahu Mehmed Vahideddin'in Eserleri*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

BAŞER, Fatma Âdile (1996), *Türk Müsıkisinde Abdülbâki Nâsır Dede*, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul.

BAŞER, Said (15 Şubat 2007), “İlâhi Kös”, www.haberkademi.net

BAYKARA, Tuncer (2001), *Türk Kültür Tarihine Bakışlar*, AKMB Yayınları, Ankara.

BENLİOĞLU, İbrahim (1998), *17. ve 18. Yüzyıllarda Bursa'da Yetişen Müsikşinaslar*, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

BEŞİROĞLU, Şefika Şehvar (1993), *III. Selim Devri'nin Müzik ve Müzisyenler Açısından İncelenmesi*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul.

BIYIK, Melek (1996), *Abdülbâki Nâsır Dede Divânı*, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

- BOZKURT, Nebi, NURİ, Özcan (1994), “Davul, Def” *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c.9, İstanbul.
- CAN, Halil (1967), “Mevlevilikte Mûsikî ve Mûsikîde Mevleviler”, *Mûsikî Mecmuası*, Yıl:19, Sayı:229, Aralık.
- CAN, M.C. (1995), “Tarih İçinde Ud” *Milli Folklor Dergisi*, s.26
- CAN, Neşe (2002), *Türk Mûsikî’nde Çeng*, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatı Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- CAN, Şefik (2004), *Mesnevî Tercümesi*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- CANIM, Rıdvan (1995), *Edirne Şâirleri*, Akçağ Yayınları, İstanbul.
- CEBELİOĞLU, Ethem (2004), *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, Anka Yayınları, İstanbul.
- CENGİZ, Halil Erdoğan (1972), *Dîvân Şiiri Antolojisi*, Bilgi Yayınları, Ankara.
- CENGİZ, Hayriye (2000), *Şeyh Gâlib’de Tasavvuf ve Hüsn ü Aşk*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslami Bilimler Ana Bilim Dalı Tasavvuf Bilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya.
- CEYLAN, Yusuf (2008), *Buhurîzâde Mustafa İtrî Efendi’nin Hayatı ve Dinî Mûsikî İle İlgili Eserleri*, Marmara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Türk Din Mûsikîsi Anabilim Dalı, Lisans Bitirme Tezi, İstanbul.
- ÇAPAN, Pervin (2005), *Safâyi Tezkiresi*, AKMB Yayınları, Ankara.
- ÇAĞBAYIR, Yaşar (2007), *Türkçe Sözlük*, Ötüken, İstanbul.
- ÇELEBİOĞLU, Amil (1998), *Eski Türk Edebiyatı*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- ÇİFTÇİ, Cemil (2000), *Erzurumlu İbrahim Hakkı*, Şûle Yayınları, İstanbul.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (2000), *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*, Akçağ Yayınları, Ankara.

- DEĞİRMENÇAY, Veyis (1996), *Sultan Veled, Rebâbnâme*, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Erzurum.
- DEMİRCİ, Mehmet (1997), *Mevlânâ'dan Düşünceler*, Akademi Kitabevi, İzmir.
- DEVELİOĞLU, Ferit (2006), *Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lugat*, Aydın Kitabevi, Ankara.
- DİKMEN, Hamit (1991), *Seyyid Vehbî ve Dîvânı'nın Karşılaştırmalı Metni*, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Ankara.
- DİKMEN, Seyit (2005), "Seyyid Vehbî Dîvânı'nda Çevre, Kültür Unsurları ve Toplum Hayatı, *Çukurova İlahiyat Fakültesi Dergisi*, c.5, s.2 Temmuz-Aralık, Ankara.
- DİLÇİN, Cem (2005), *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Türk Dil Kurumu, Ankara.
- DOĞAN, Muhammed Nur (2007), *Hüsn ü Aşk*, Yelkenli Kitabevi
- DOĞAN, Muhammet Nur (1997), *Lâle Devri Şâiri Şeyhülislam Es'ad ve Dîvânı*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- ERALP, T. Nejat (2000), "Osmanlı'da Mehter", *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara.
- ERDEMİR, Avni (1995), *Anadolu Sahası Mûsikîşinas Dîvân Şâirleri*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatları Ana Bilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- EREN, Cevat (1988), "III. Selim", *İslam Ansiklopedisi*, c.1, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul.
- ERGEN, Aytaç, *Türk Mûsikîsi Nota Programı*, Erenköy-İstanbul.
- ERGUN, Sadeddin Nüzhet (1935), *Şeyh Gâlib Hayatı ve Eserleri*, Bozkurd Matbaası, İstanbul.

- ERGUN, Sadedin Nuzhet (1942), *Türk Mûsikîsi Antolojisi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, İstanbul.
- ERGUNER, Süleyman (1999), “XVIII. Yüzyılda Mûsikîmiz, Ney ve Neyzenler”, *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye c. 10, Ankara.
- FONTON, Charles (1987), *18. Yüzyılda Türk Müziği*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- GAZİMİHAL, M. Ragıp (1961), *Mûsikî Sözlüğü*, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul.
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp (1939), *Türkiye-Avrupa Münasebetleri*, Nûmune Matbaası, İstanbul.
- GAZİMİHAL, R. Mahmut (2001), *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara.
- GENÇOĞLU, Sabri Enis (1992), *III. Selim'in Türk Mûsikîsi Hakkındaki Görüşü ve Terkip etmiş Olduğu Makamlar*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- GÖLPINARLI, Abdülbaki (1952), *Mevlana Hayatı, Felsefesi ve Eserleri*, İstanbul.
- GÖLPINARLI, Abdülbâki (1963), *Dîvân-ı Kebir*, Mevlâna Celâleddin, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- GÖLPINARLI, Abdülbaki (1972), *Şeyh Gâlib Hayatı, Sanatı, Şiirleri*, Varlık Yayınevi İstanbul.
- GÖLPINARLI, Abdülbaki (1979), “Şeyh Gâlip”, *İslam Ansiklopedisi*, c. 11, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul.
- GÜFTA, Hüseyin (2000), *Dîvân Şiirinde İlim*, Akçağ, Ankara.
- GÜLEÇ, Hamdi (2002), *Halk Edebiyatı, Çizgi Kitabevi*, Konya.
- GÜLSES, Necip, *Mızraplı Tanbur Öğrenme Klavuzu*, İstanbul Üniversitesi, Mûsikî Devlet Konservatuvarı, İstanbul.
- GÜNAY, Umay (1999), *Âşık Tarzı Şiir Geleneği*, Akçağ, Ankara.
- GÜREL, Rahşan (2005), *Enderunlu Vâsîf Bey ve Dîvânı*, Kitabevi, İstanbul.

- HOLBROOK, Victoria R. (2005), *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- HORATA, Osman (1998), *Esrar Dede, Hayatı, Eserleri, Şiir Dünyası ve Dîvânı*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- HORATA, Osman (2006), “Şiir”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- İHSANOĞLU, Eklemidin, R. Çeçen, G.Gündüz, M.S. Bekar (2003), *Osmanlı Mûsikî Literatürü Tarihi*, İslam Tarihi, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi IRCICA
- İNANÇER, Ömer Tuğrul, (1999), “Osmanlı Mûsikîsi Tarihinde Tasavvuf Mûsikîsine Bir Bakış”, *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yayınları, c.9, Ankara.
- İNCEOĞLU, Mahmure (1972), “III. Sultan Selim” *Mûsikî ve Nota Mecmuası*, Şubat sa.28, yıl:3, İstanbul.
- İPEKTEN, Haluk (1989), *Enderunlu Vâsıf*, Kültür Bakanlığı Yayınları
- İPEKTEN, Haluk, *Şeyh Gâlib Hayatı, Edebî Kişiliği ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- İSEN, Mustafa (1995), “Osmanlı Döneminde Devlet-Sanat İlişkisi ve Bu İlişkinin III. Selim’le Şeyh Gâlib’de Görüntüsü”, *Yedi İklim* , s. 31, Nisan
- İSEN-HORATA (2006), “XVIII. Yüzyıl”, *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı*, Grafiker Yayınları, Ankara.
- JUDETZ, Eugenia Popescu, (1998), *Türk Mûsikîsi Kültürünün Anlamları*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- KAHRAMANOĞLU, Kemal (1995), *Sâmî Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Dîvânı’nın Tenkitli Metni*, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Konya.
- KALKIŞIM, Muhsin (1994), *Şeyh Gâlib Dîvânı*, Akçağ, Ankara.
- KAM, Ferit Ruşen (1949), “III. Selim” *Radyo Mecmuası* c. 5, s.49, Ankara.

- KANAR, Mehmet (2008), *Farsça Türkçe Sözlük*, Say Yayınları, İstanbul.
- KARABEY, Laika (1981), “Türk Mûsikîsi”, *Sanat Olayı Dergisi*, Kasım, İstanbul.
- KARAKAYA, Fikret (2006), “Nefir, Nakkare” *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c.32, İstanbul.
- KAYA, Bayram Ali (2005) *Mesnevî’den Seçmeler*, Metropol Yayınları, İstanbul.
- KAYA, Refik Mehmet (1990), www.mutriban.com/rebab
- KOCATÜRK, Vasfi Mahir (1970), *Türk Edebiyatı Tarihi*, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, Ankara.
- KOÇ, Ferdi (2003), *Sultan III. Selim Hân’ın Mûsikî Eserlerinin Müzikâl Analizi*, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İlahiyat Anabilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- KOPUZ, Arzu (1996), *Lâle Devri Bestekarları*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Anabilim Dalı, Türk Müziği Alanı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- KÖPRÜLÜ, Fuad (2006), *Dîvân Edebiyatı Antolojisi*, Akçağ, Ankara.
- KÖRÜKÇÜ, Çetin (1998), *Türk Sanat Müziği*, Hürriyet Gazetecilik ve Matbaacılık, İstanbul.
- KURNAZ, Cemal (1997), *Türküden Gazele*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- KURNAZ, Cemal (1999), “Halk ve Dîvân Edebiyatı Müsterekleri Açısından Osmanlı Dönemi Türk Edebiyatına Toplu Bakış”, *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye, c.9, Ankara.
- KUT, Günay (1936), *18. Yüzyıl Türk Edebiyatına Toplu Bakış*, Metis Yayınları
- LEWİS, Bernard (2004), *Türkiye’nin Doğuşu*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- MACİT, Muhsin (1997), *Nedim Dîvânı*, AkçağYayınları, Ankara.
- MACİT, Muhsin (2006), “Nedim” *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c.32, İstanbul.

- MAZIOĞLU, Hasibe, (1988), *Nedim Dîvânı'ndan Seçmeler*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- MENGİ, Mine (1999), *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- OĞUZ, M. Ö., M. Ekinci, M. Aça, M. Arslan, D. Düzgün, B. Akarpınar, G. Öğüt Akarpınar, A. Müge Ercan, T. Saltık Özkan) (2006), *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, Grafiker Yayınları, Ankara.
- OKÇU, Naci (1993), *Şeyh Gâlib Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Dîvânı'nın Tenkitli Metni*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- ONAY, Ahmet Talat (2004), *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul.
- ÖGEL, Bahaeddin (1987), *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- ÖKSÜZ, Mustafa Aydın (1998), *Türk Mûsikisinde Tanbur Sazının Gelişimi*, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- ÖZALP, Nazmi (2000), *Türk Mûsikîsi Tarihi*, Milli Eğitim Bakanlığı Basımevi, İstanbul.
- ÖZATA, Melda (1983), "III. Selim'in Mûsikî Anlayışı", *Milli Kültür*, Sayı 40, Başbakanlık Basımevi, Ankara.
- ÖZBEK, Mehmet (1998), *Türk Halk Müziği El Kitabı 1*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- ÖZCAN, Besim (2000), "Sultan III. Selim Devri Islahat Hareketleri-Nizâm-ı Cedid", *Türkler Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara.
- ÖZCAN, Nuri (2000), "17. ve 18. Yüzyıllarda Osmanlılarda Dinî Mûsikî", *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yayınları, c.10, Ankara.
- ÖZCAN, Nuri (2001), "İsmail Dede", *Osmanlılar Ansiklopedisi*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.

- ÖZKAN, İsmail Hakkı (1987), *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri*, Ötüken, İstanbul.
- ÖZKAN, İsmail Hakkı (2000), *Kudûm Velveleleri*, Ötüken, İstanbul.
- ÖZKAN, Ömer (2005), *Dîvân Şiirinde Sosyal Hayat (14.ve 15. yüzyıl)*, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Ankara.
- ÖZKÖSE, Kadir (2005), “Mevlâna Düşüncesinde Firkat ve Vuslat” *Tasavvuf Dergisi*, Mevlâna Özel Sayısı, s.14 Ocak-Haziran, Ankara.
- ÖZPEKEL, Osman Nuri (2000), “Şâir ve Bestekâr Osmanlı Padişahları”, *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara.
- ÖZTEKİN, M. Bolkar (2007), *Fuzûlî ve Şeyh Gâlib Dîvânlarında Ney Metaforu*, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ.
- ÖZTEKİN, Özge (2006), *18. Yüzyıl Dîvân Şiirinde Toplumsal Hayatın İzleri, Dîvânlardan Yansıyan Görüntüleri*, Ürün Yayınları, Ankara.
- ÖZTUNA, Yılmaz (1961), *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- ÖZTUNA, Yılmaz (1990), *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı, Ankara.
- ÖZTUNA, Yılmaz (1994), *Büyük Osmanlı Tarihi*, Ötüken, İstanbul.
- ÖZTUNA, Yılmaz (1996), *Dede Efendi*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- ÖZTUNA, Yılmaz (2006), *Türk Mûsikîsi Ansiklopedik Sözlüğü*, Orient Yayınları, Ankara.
- PAKALIN, M. Zeki (1983), *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- PALA, İskender (2002), *Ansiklopedik Dîvân Şiiri Sözlüğü*, L&M Yayınları, İstanbul.
- PALMER, Alan (2003), *Son Üçyüz Yıl Osmanlı İmparatorluğu*, Kültür Yayınları, İstanbul.

- PARLATIR, İsmail (2006), *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, Yargı Yayınevi, Ankara.
- POPESCU, Judetz Eugenia (1998), *Türk Müsîkîsi Kültürünün Anlamları*, Pan Yayıncılık
- REINHARD, Ursula Kurt (2007), *Türkiye'nin Müziği*, Sun Yayınevi, Ankara.
- SADAVİ, Salih (1987), *Osmanzâde Tâ'ib Ahmed Hayatı, Eseri ve Edebi Kişiliği*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Yayınları, İstanbul.
- SAKAOĞLU, Saim, (1989), "Türk Saz Şiiri" *Türk Dili Dergisi*, Halk Şiiri Özel sayısı
- SALGAR, M. Fatih (1995), *Dede Efendi*, Ötüken, İstanbul.
- SALGAR, M. Fatih (2001), *III. Selim, Hayatı, Sanatı ve Eserleri*, Ötüken, İstanbul.
- SAMİ, Şemsettin (1989), *Kâmus-ı Türkî*, Enderun Kitabevi, İstanbul.
- SANAL, Haydar (1981), "Yaşayan Mehter", *Kök*, Yıl:1, Sayı:2, Mart
- SEFERCİOĞLU, Nejat (1999), "Dîvân Şiirinde Mûsikî İle İlgili Unsurların Kullanılışı, *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yayınları, c.9, Ankara.
- SEFERCİOĞLU, Nejat, "Dîvân Şiirinde Mûsikî İle İlgili Unsurların Kullanılışı, *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yayınları, c.9, Ankara.
- SHAW, Stanford (2004), *Osmanlı İmparatorluğu ve Modern Türkiye*, e Yayınları, İstanbul.
- SOMAKCI, Pınar (2001), *Kanun Öğretimine Giriş*, T.C. Haliç Üniversitesi Yayınları:3005, İstanbul.
- SÖZER, Vural (1964), *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*, Tan Gazetesi Matbaası, İstanbul.
- SÖZER, Vural (2005), *Müzik Ansiklopedik Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- ŞARDAĞ, Rüştü (1985), *Mustafa İtrî Efendi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- ŞENÇALAR, Kadri (1974), *Ud Öğrenme Metodu*, Ekspres Matbaası.

- ŞENTÜRK Ahmet Atilla, A.Kartal (2006), *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergah Yayınları, İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (1988), *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul.
- TANRIKORUR, Cinuçen (1999), “Osmanlı Mûsikîsinde Mevlevî Âyinî Besteciliği”, *Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yayınları, c. 10, Ankara.
- TANRIKORUR, Cinuçen (1999), “Osmanlı Mûsikîsi”, *Osmanlı Medeniyeti Tarihi* c.2, Zaman Yayınları
- TANRIKORUR, Cinuçen (2000), *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*, Dergah Yayınları, İstanbul.
- TURA, Yalçın (2001), *Kitâbu ‘İlmi’l-Mûsikî ‘ala vechi’l- Hurûfât Mûsikîyi Harflerle Tespit ve İcra İlminin Kitabı*, Kantemiroğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- TÜRKEL, Serda (2005), *Şeyh Gâlib’in Bestelenmiş Şiirlerinde Usûl-Vezin İlişkisi*, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamaş Yüksek Lisans Tezi, Elazığ.
- ULUDAĞ, Süleyman (2001), *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- ULUDAĞ, Süleyman (2002), “Din-Mûsikî İlişkisi Üzerine”, *Köprü Dergisi*, Yaz, İstanbul.
- UNGAY, Hurşit, (2002), “Kudüm” *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c.26, Ankara.
- USLU, Recep (2002), “Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Müzik Teorisi Eserleri”, *Türkler Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yayınları, c.12, Ankara.
- UZUNÇARŞILI, İ. Hakkı (1954), *Osmanlı Devleti’nin Saray Teşkilatı*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- UZUNÇARŞILI, İ. Hakkı (1977), “Osmanlılar Zamanında Saraylarda Mûsikî” *Bellekten*, c.XLI, sa.161, Ocak, Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- YAHYA, Gülçin (2002), *Ud Metodu*, Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara.

YAKIT, İsmail (2004), Mevlâna'da Sembolizm ve Ney" *Ney Sempozyumu Bildirileri*, Konya.

YARAŞIR, Ömer (1996), *Nedim Dîvânı Tahlili*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı, Edirne.

YILMAZ, Kaşif (2002), *III. Selim (İlhâmi) Hayatı, Edebi Kişiliği ve Dîvânının Tenkitli Metni*, Trakya Üniversitesi Rektörlüğü Yayınları, No:52, Edirne.

YORULMAZ; Hüseyin (1998), *Koca Ragıp Paşa*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

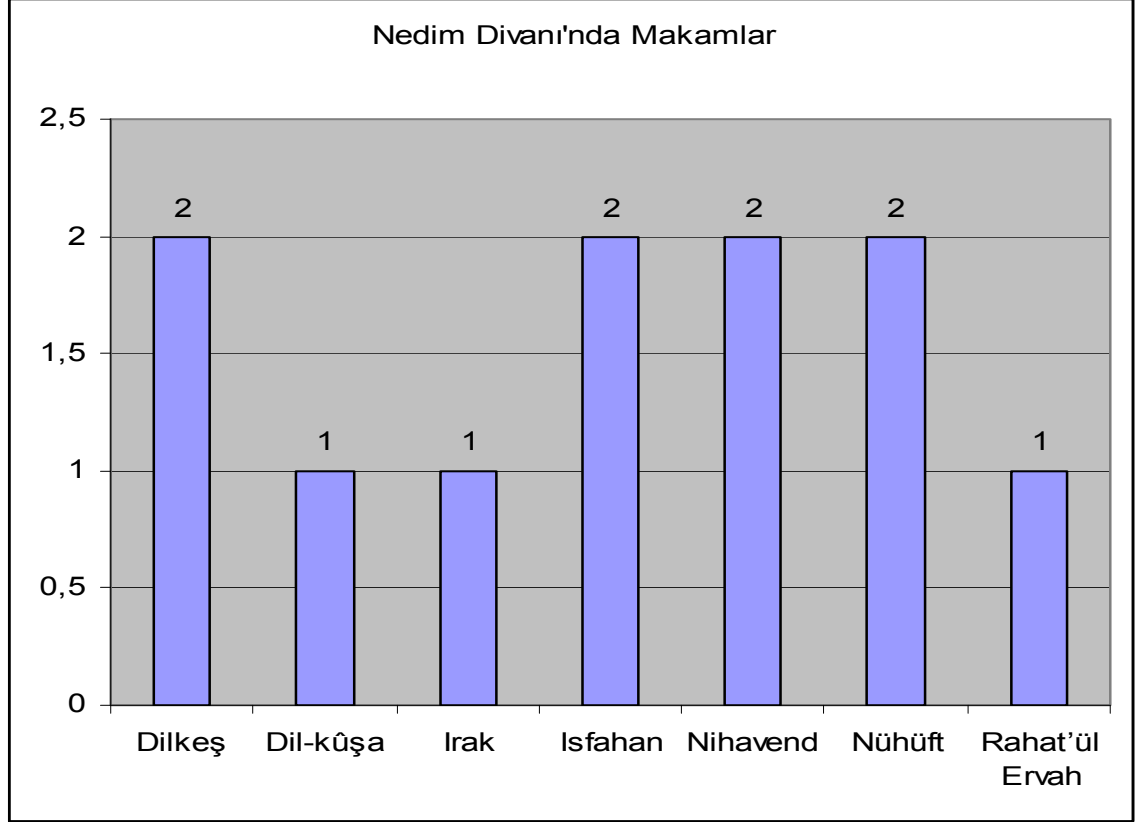
YÜKSEL, Sedit (1963), *Şeyh Gâlib Eserlerinin Dil ve Sanat Değeri*, Ankara Üniversitesi, DTCF Yayınları, Ankara.

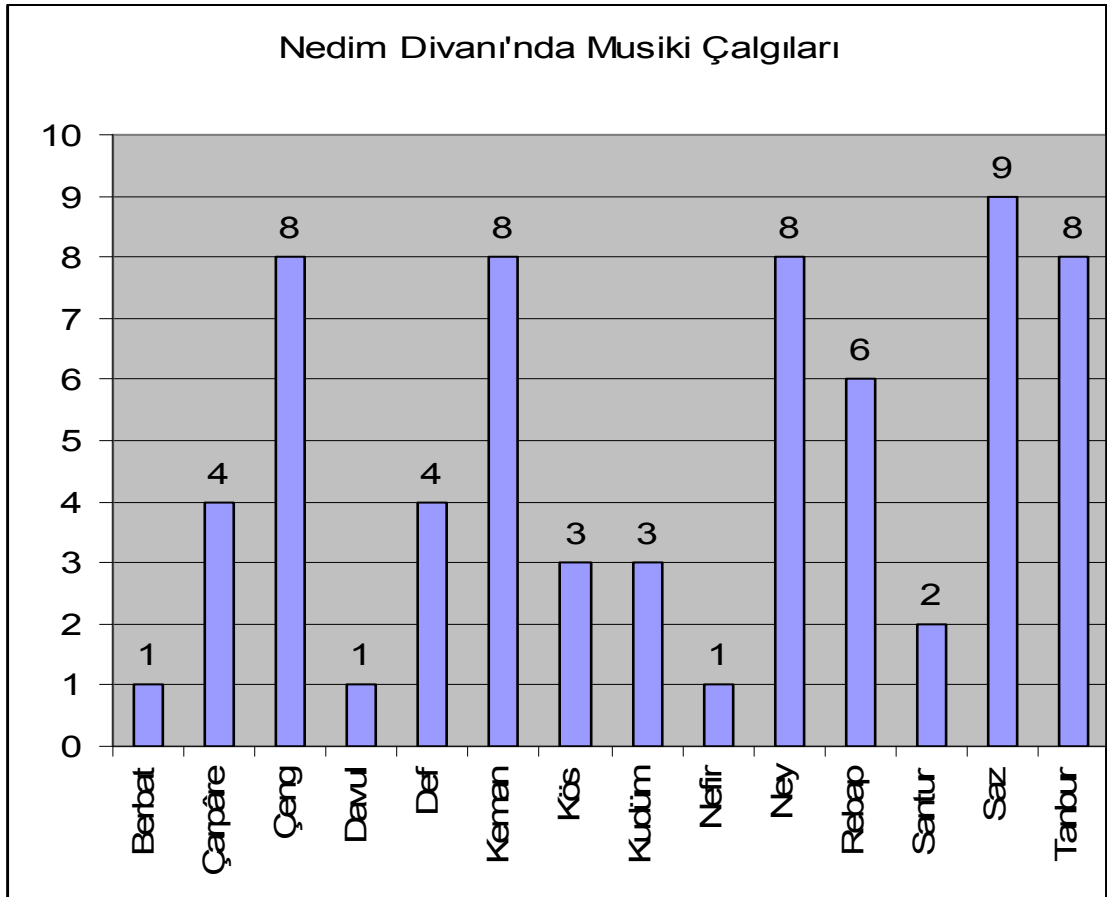
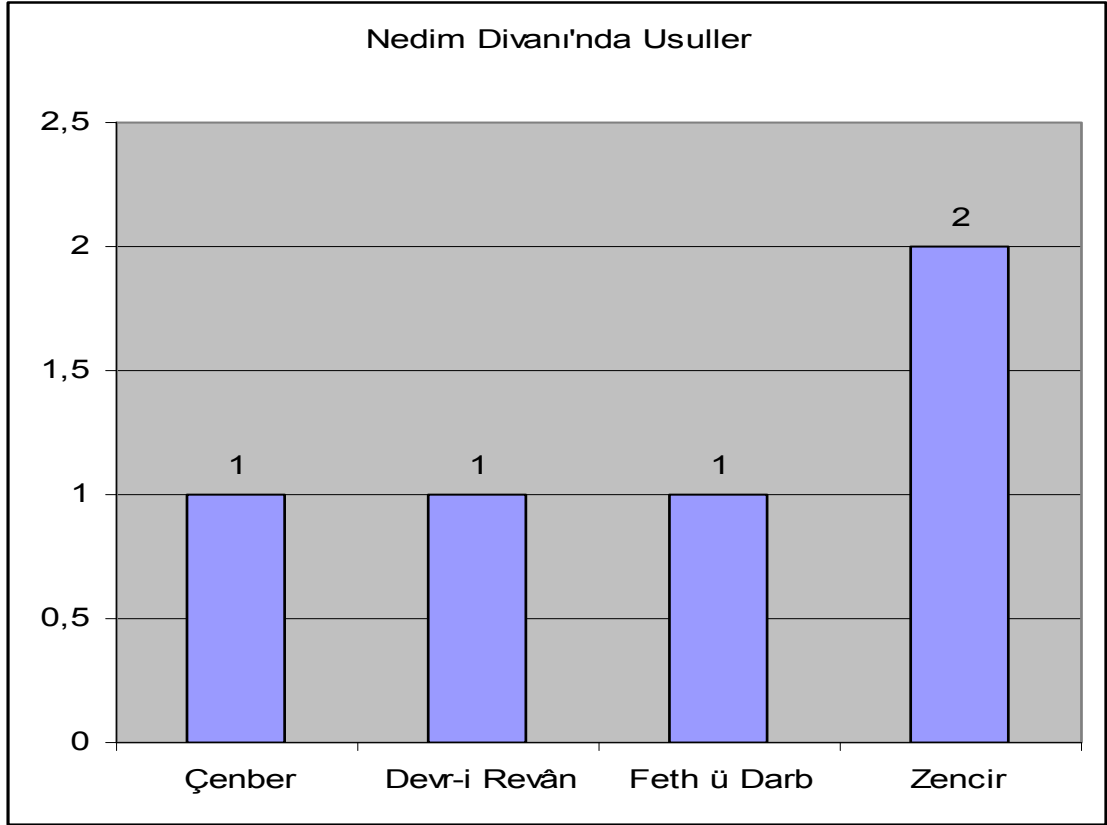
ZAVOTCU, Gencay (2008), "Dîvân Şiiri Metinlerinin Kültürel Zenginliği", *Abdülkadir Karahan Anısına Uluslar arası Dîvân Edebiyatı Sempozyumu*, Beykoz Belediyesi, İstanbul.

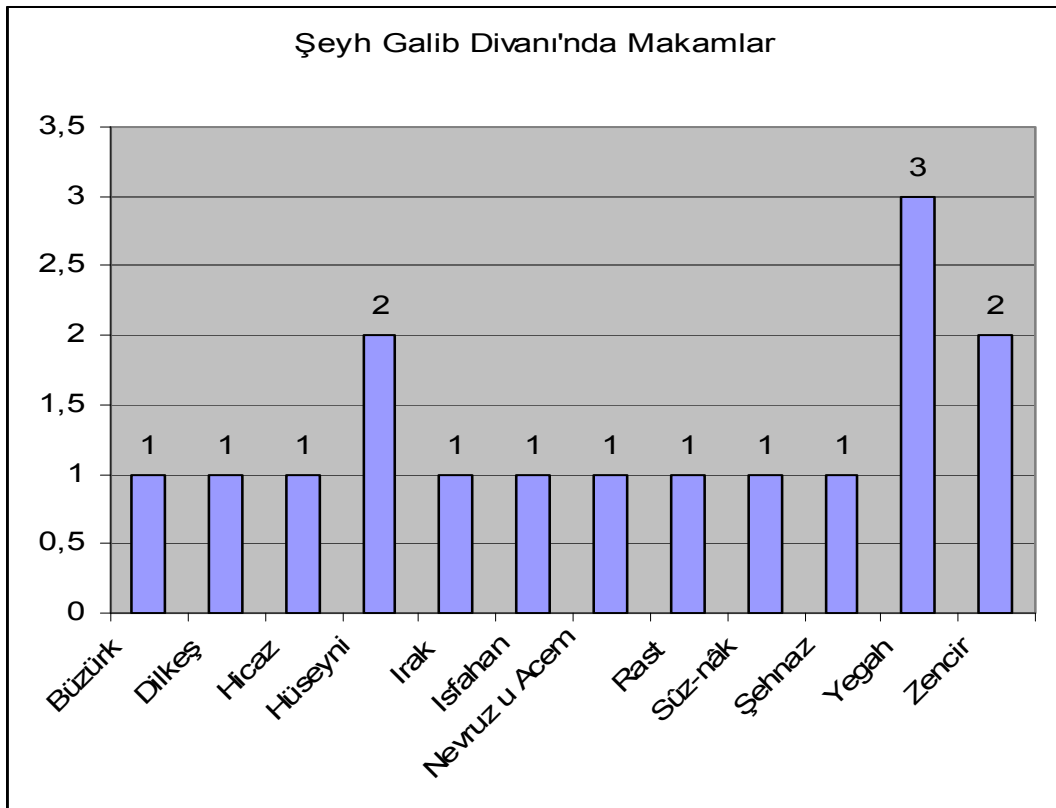
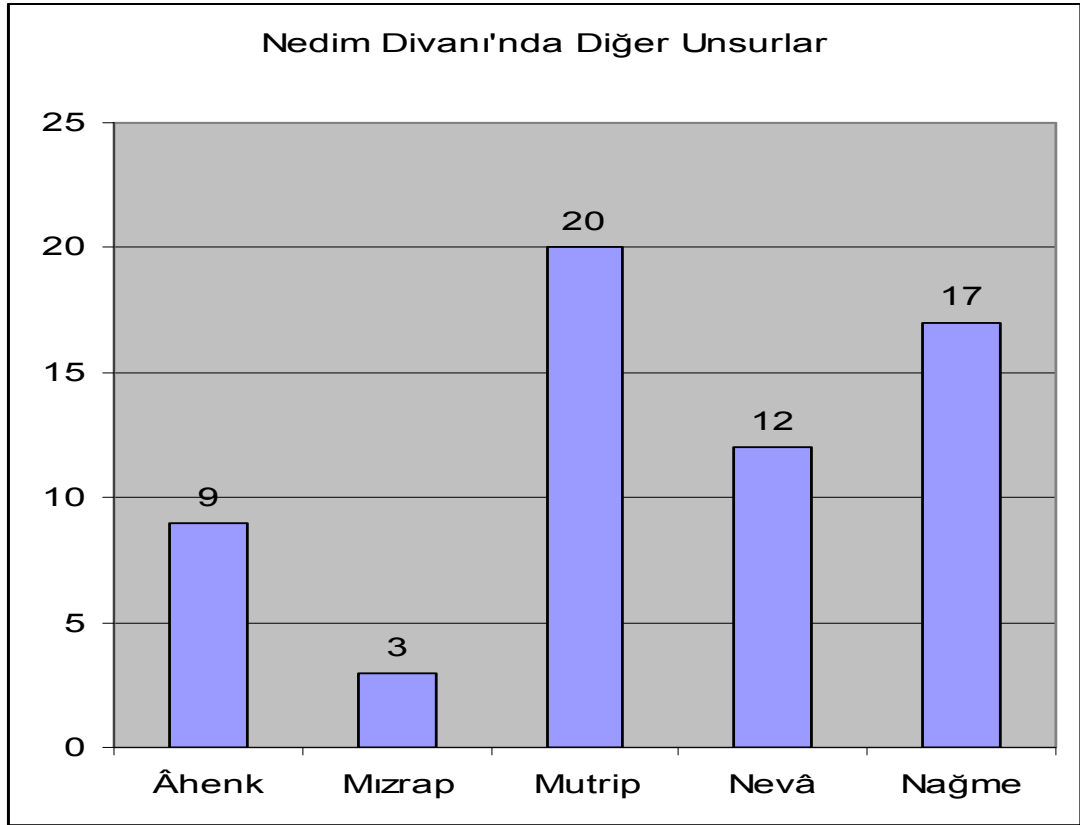
<http://www.mutriban.com/mevlevi/ayin-i-serifler/kunhi-abdurrahim-dede> (16.02.2009)

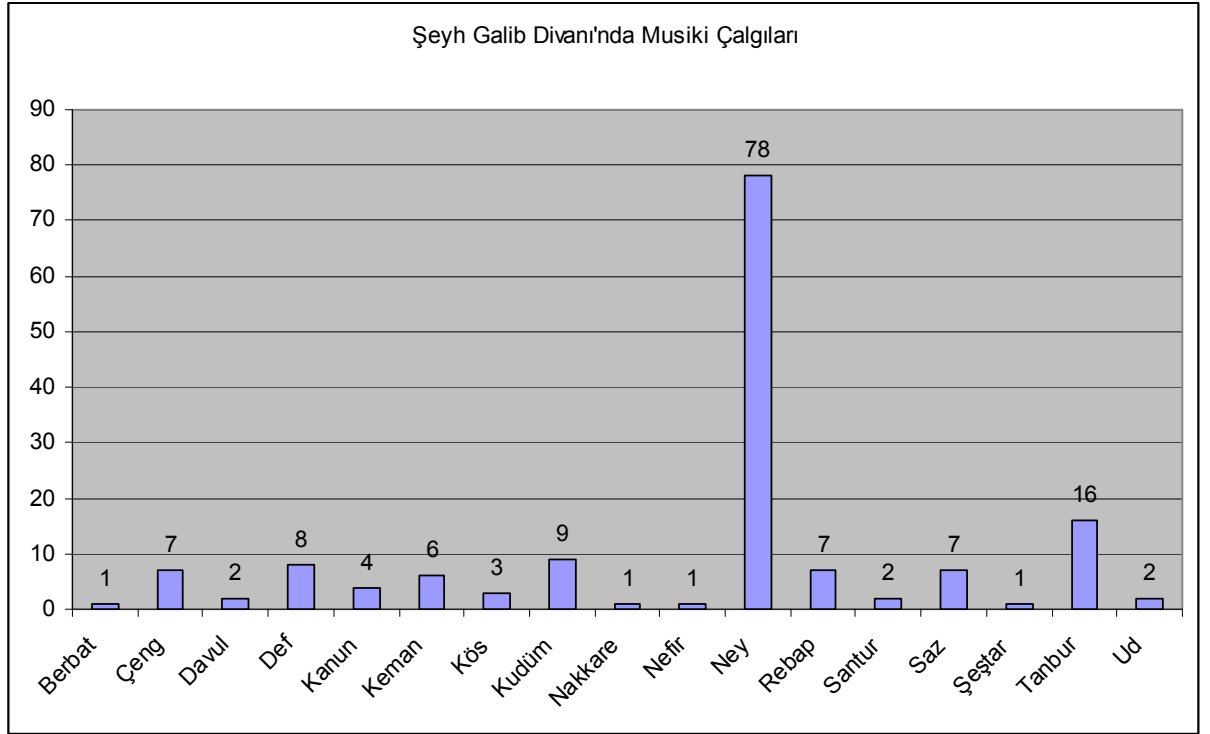
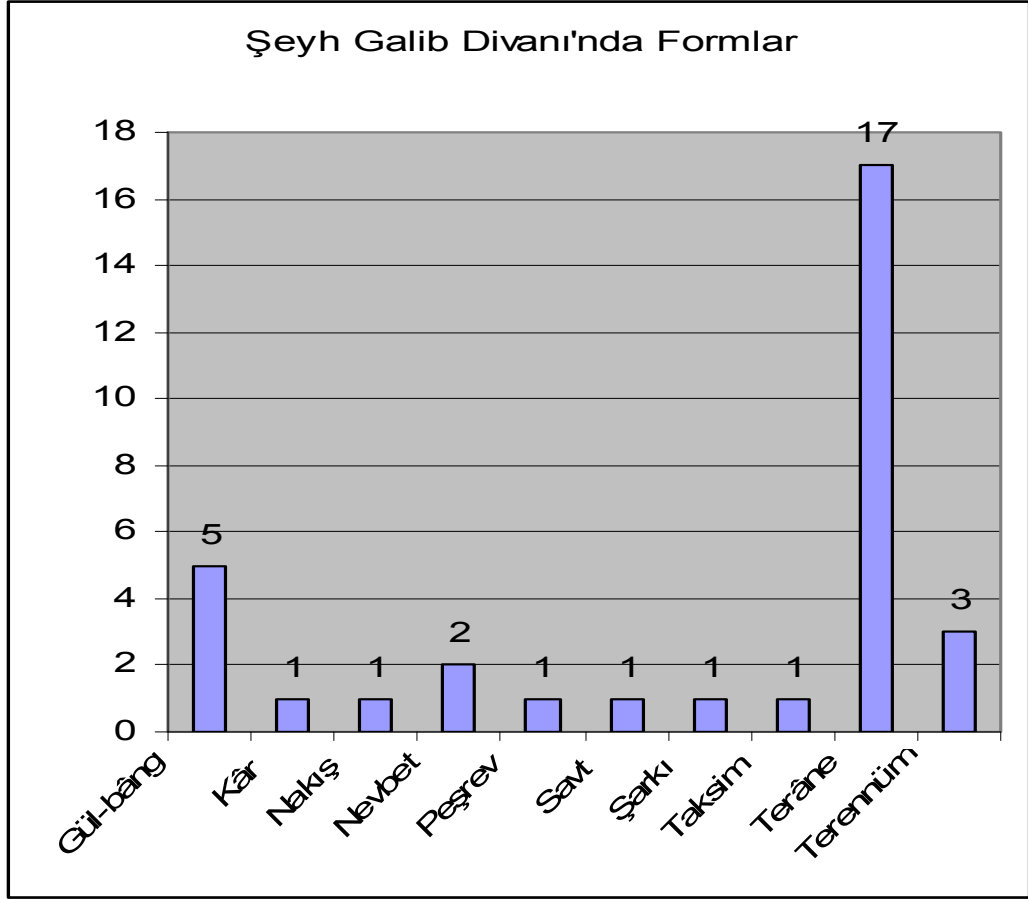
EKLER

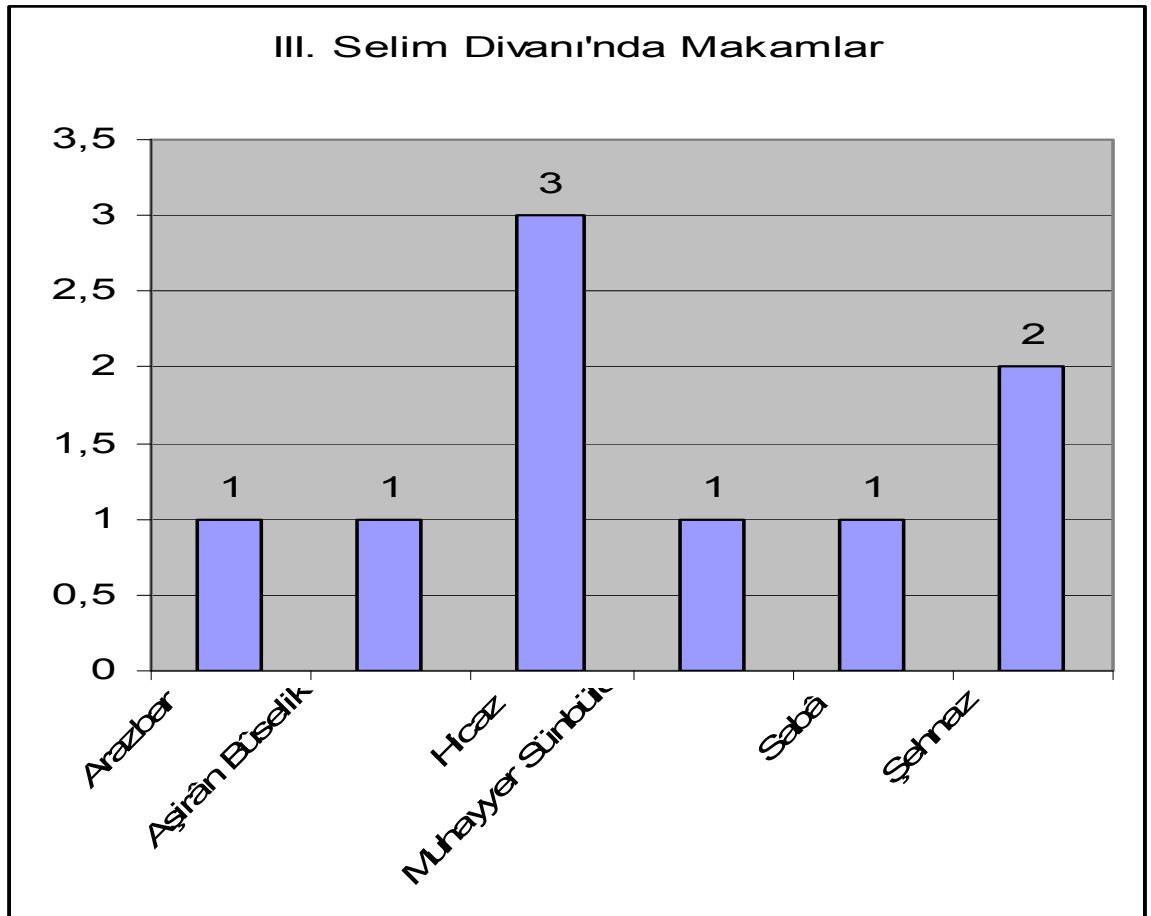
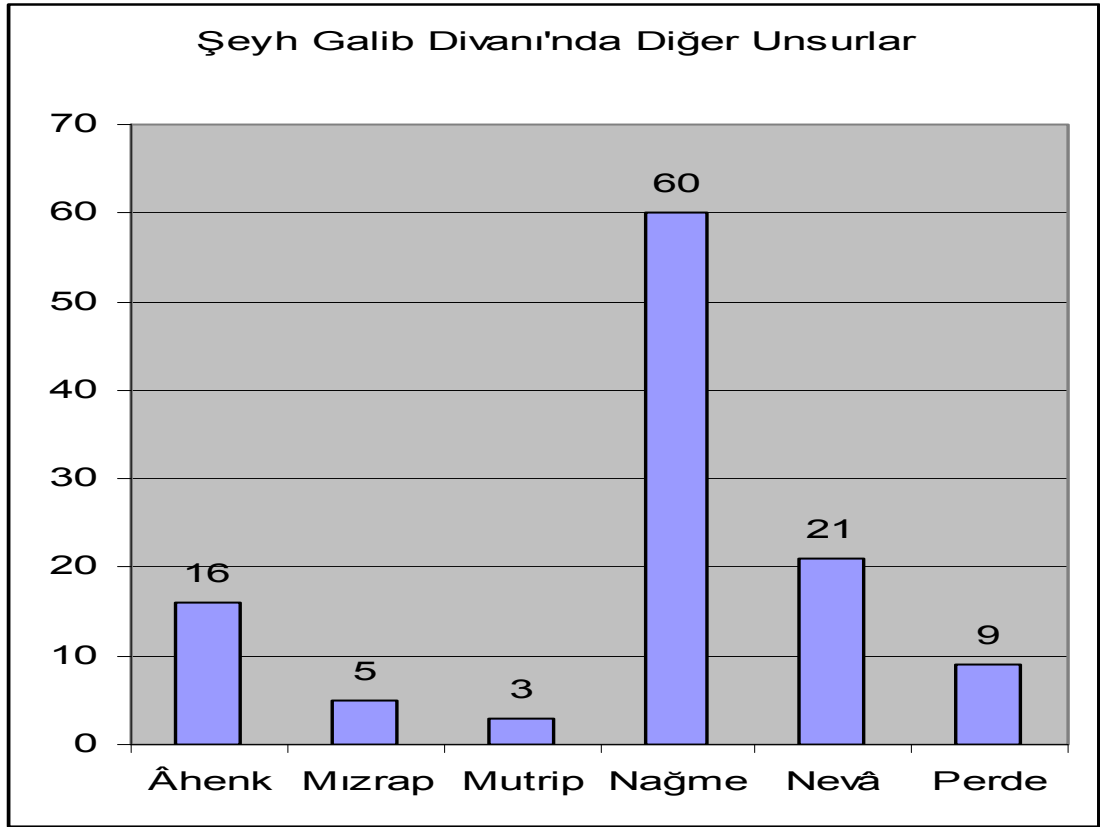
Ek 1: Grafikler

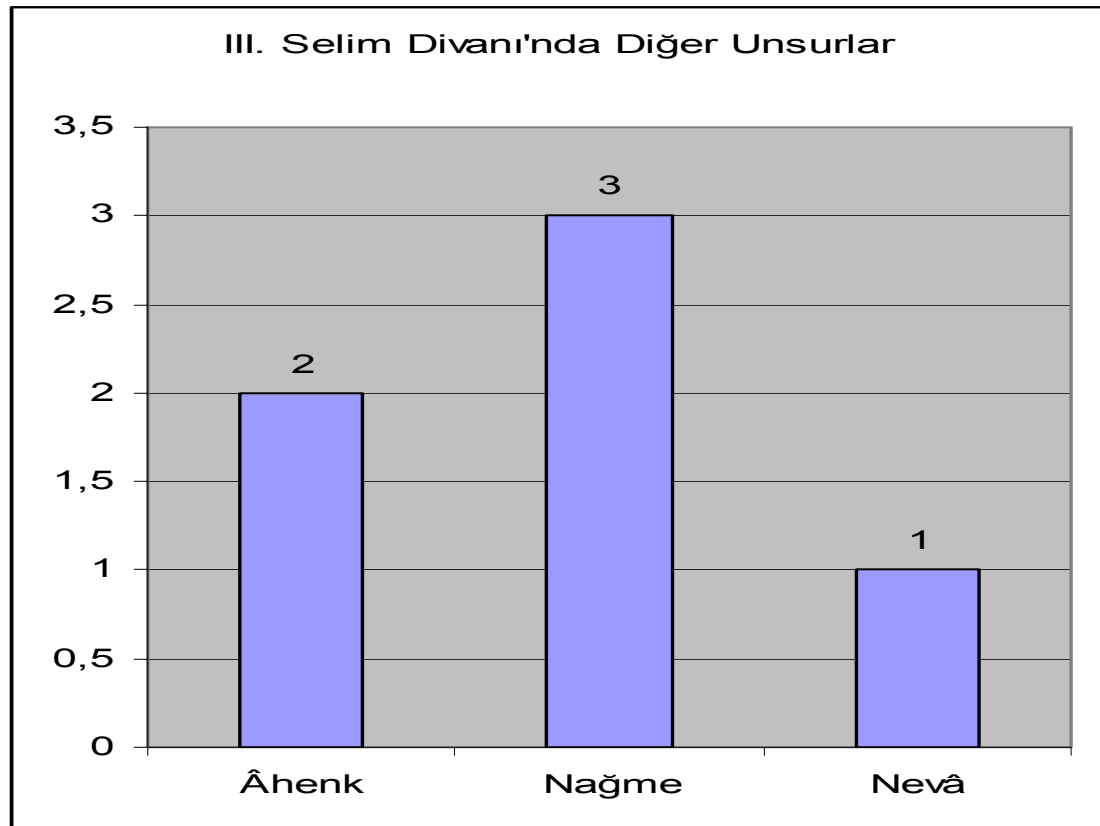
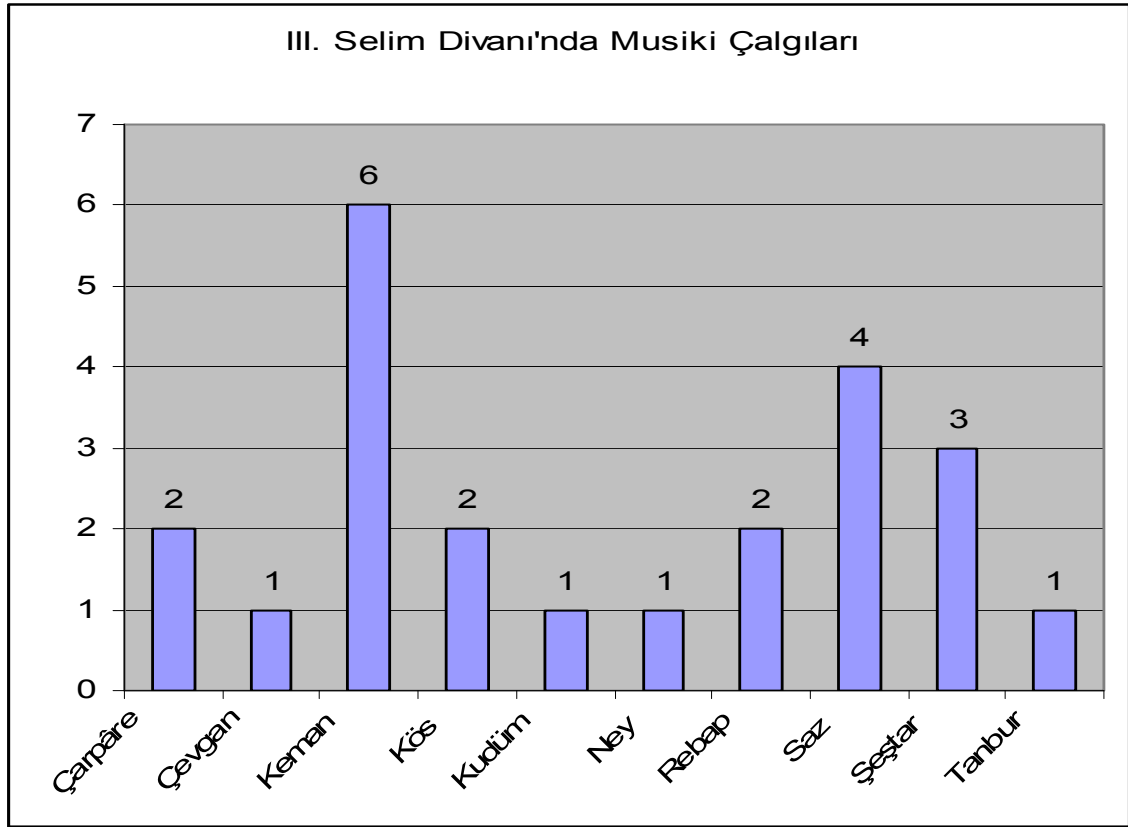












Ek 2. Resimler

RESİM-1:DEF



RESİM-2:DAVUL



RESİM-3:KUDÜM



RESİM-4:KÖS



RESİM-5:NAKKARE



RESİM-6:ÇÂR-PÂRE



RESİM-7:ÇEVGÂN



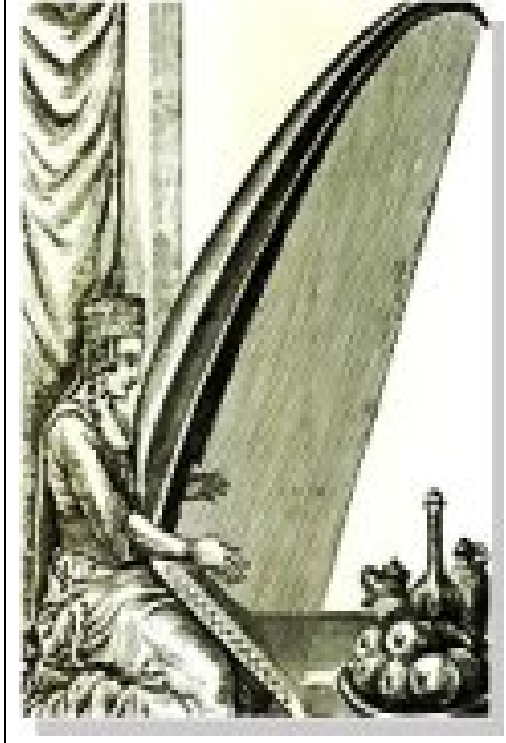
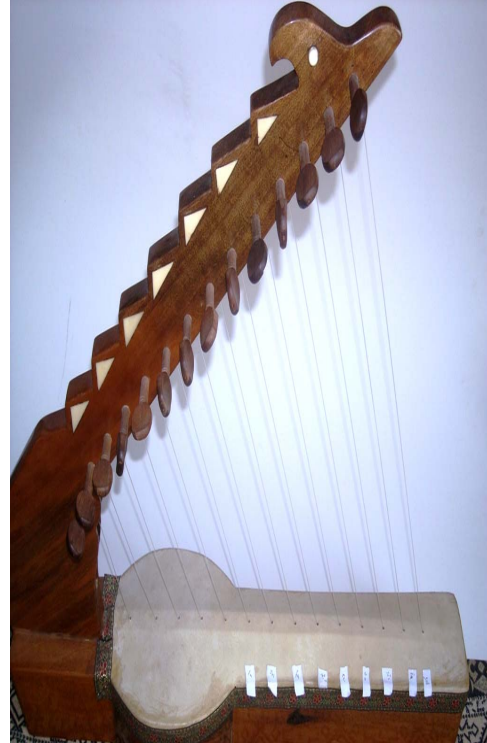
RESİM-8:NEY



RESİM-9:NEFİR



RESİM-10:ÇENG



RESİM-11:REBÂP



RESİM-12:TANBUR



RESİM-13:KANUN



RESİM-14:KEMAN



RESİM-15:UD



RESİM-16:SANTUR



RESİM-17:MEHTER TAKIMI



RESİM-18:MEHTER TAKIMI



ÖZGEÇMİŞ

1981 yılında Eskişehir’de doğdu. İlköğretimini Bilecik-Osmaneli’de Atatürk ilkokulunda tamamladıktan sonra, Bilecik Osmaneli Çok Programlı Lisesinde orta ve lise öğrenimine devam etti. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları bölümünden 2003 yılında mezun olarak aynı yıl Kazakistan’ın Almatı şehrinde İNYAS Üniversitesi’nde Rusça Hazırlık kursuna devam etti. 2004-2005 yılları arasında Abay Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde öğretim elemanı olarak görev aldı. 2005 yılından itibaren Sakarya Üniversitesi Türk Dili Okutmanı olarak görev yapmaya başladı. Halen aynı üniversitede Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı yüksek lisans öğrencisidir.