

87647

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DİVAN ŞİİRİNDE MUSİKİ VE
MAKAMLAR

87647

Hazırlayan
Ayşegül NAİR

Danışman
Yrd. Doç. Dr. Lütüfî BAYRAKTUTAN

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DENEYİM MERKEZİ

İÇİNDEKİLER

ÖZET

ABSTRACT

ÖNSÖZ

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR

GİRİŞ

1

I. BÖLÜM

1. Türk ve Dünya Edebiyatı'nda Musikînin Tarihçesi.....	3
2. Dillerin Müzikal Gelişmeleri.....	5
3. Şiir Dilinde Ses.....	7
3.a. Uyak "Kafiye".....	9
3.b. Ses Tekrarları.....	12
3.c. Öteki Tekrarlar.....	13
3.d. Cinas.....	15
3.e. Ölçü, Ritm ve Divan Şiiri'nde Aruz.....	21

II. BÖLÜM

1. Divan Şiiri'nde Şekil ve Ruh Olarak Müzikalite.....	26
2. Tasavvuf'da Musikî.....	28
3. Bestelenmiş Şiirler.....	30
3.a. Dinî Musikî.....	30
3.b. Klâsik Musikî.....	35

III. BÖLÜM

1. Makamlar.....	44
1.a. Basit Makamlar.....	46
1.b. Birleşik Makamlar.....	49
2. Makamlar ve Husûsiyetleri.....	55

IV. BÖLÜM

1. Âşık ve Sevgilinin Müzik Âleti Olarak Müşebbihinbihi.....	87
--	----

SONUÇ..... 104

KAYNAKLAR..... 106

ÖZET

Divan Şiiri alanında yapılan bu çalışmada, müzik ve şiirin birbirine sıkı sıkıya bağlı olduğu saptanmıştır.

Bu bağlılığı ortaya koymak üzere geniş bir sahada araştırma yaptığımız için bu çalışma; “Divan Şiiri’nde Musikî ve Makamlar” şeklinde sınırlandırılmıştır.

Şiirde musikîyi sağlayan temel ve en mühim unsurun kafiye olduğu anlaşılmış ve Nihad Samî BANARLI’nın “Şiir Dilinde Ses” yöntemi kullanılarak;

- 1- Kafiye'nin dillerin müzikal tekâmülünde nota vazifesi gördüğü,
- 2- Şiirdeki ahenk gücünü arttırdığı,
- 3- Şairin kafiye ile yeni buluşlar yapmasına yardımcı olduğu,
- 4- Şiirin hafızalara daha kolay yerleşmesini sağladığı,
- 5- Her dizenin ahenkli bir duraklama ile kesilmesine yardım ettiği,

şeklinde özellikler tespit edilmiştir.

Öte yandan Nüket GÜZ’ün “Şiirsel İşlev ve Yapısal Çözümleme”sinin uygulanmasıyla bilhassa Divan Şiiri’nde, kafiye'nin;

- 1- Akrostiş
- 2- Assonans
- 3- İttihad
- 4- Lebdeğmez
- 5- Reddü'l-acüz ale's-sadr
- 6- Tarsî ve Tekrîr

gibi söz sanatlarının doğmasına ve kullanılmasına neden olduğu belirlenmiştir.

Bu verilere göre; dillerin tarih boyunca müzikal bir gelişme gösterdiği, Divan Şiiri'nin de gerek aruz vezni gerekse kafiye ile bu müzikaliteyi başarıyla yakaladığı ve Divan Şairleri'nin müzikle ilgili unsurları konu edinip, bilhassa müzik aletlerini, makam isimlerini *mazmun* olarak kullandığı, pek çok şiirin bestelendiği hatta şiir-müzik münasebetinin; “Şarkı, Gazel” gibi nazım şekillerinin doğmasına sebebiyet verdiği sonucuna varılmıştır.

ABSTRACT

As a result of this study on the poetry of the classical school (in Ottoman Empire Period) it was defined that there is a firm relationship between music and poetry.

In order to explain this firm dependency, considering the subject's enormous coverage the thesis had been limited "The music and medieval concept of mode in the poetry of the classical school"

It was defined that rhyme is the most important and basic element in providing the music in poetry and by using the method of Nihat Sami Banarlı's "Sound of Poetry Language" the findings are as follows;

- 1- Rhymes work as musical note in elevation of verbal languages
- 2- Rhymes increase the power of harmony
- 3- Rhymes help poets to create new inventions
- 4- They can be easily memorized
- 5- Rhymes help to pause each line accordingly.

On the other hand by following the Nüket Güz's "Poetic function and Structural analyze" especially on the poetry of the classical school, rhyme's;

- 1-Akrostiş
- 2-Assonans
- 3-İttihad (İştikak) etymolog
- 4-Lebdeğmez
- 5-Reddü'l-acüz ales'sadr
- 6-Tarsî ve Tekrîr (repeating)

As a consequence like these verbal arts were created and used

According to those information languages have developed all along the history. In the poetry of the classical music both prosody matter and rhyme successfully achieved musicality.

The poets of the classical school made use of musical element. Especially the music instruments and medieval concept of mode as witticism were used.

Lots of poems were composed even the relationship between poetry and music created some verse kinds like şarkı and gazel.



ÖNSÖZ

“Avâzeyi bu âleme Dâvud gibi sal

Bâkî kalan bu kubbede bir hoş seda imiş”

diyen Bâkî gibi büyük bir şair, şiirlerinde bu hoş sedayı yakalayabilmiş nadide edebî şahsiyetlerdendir. Divan şiirindeki müzikalite ise başlangıçtan bu yana edebiyatımızda mevcuttur. Unutulmamalıdır ki bu mevcudiyette şiirimizin ilk zamanlarından beri müzik eşliğinde söylenmesi etkili olmuştur. Zamanla şiirler müzik eşliğinde söylenmez olurken dilimizin doğal tekâmülü neticesinde Türk Dili ve Edebiyatı, müzikal bir gelişme de göstermiştir. Bu bahse “Dillerin Müzikal Gelişmeleri” başlığı altında ayrıca değinilecektir.

Dil ve müzik, insanlık kadar eski bir geçmişe sahiptir. Ayrıca bu ikisinin birbirine yakın bir ilgi içerisinde olması, ruhumuza hitap etmesi ve estetik çerçevesi içinde müzik ve edebiyatın ikisinin de güzel sanatların bir dalı olması dikkat çekicidir. Asıl nazarıdikkat çeken ise yukarıda da söz ettiğimiz gibi Divan Şiiri’ndeki müzikalitedir. Gerçekten Divan şiiri, gerek aruz vezninin ahengi gerek kafiye gibi şekil ve ses unsurları, gerekse müzik eşliğinde söylenen hatta bestelenmek üzere yazılmış “Gazel, Şarkı” gibi nazım türleri ile, sesteki ritmi yakalamıştır.

Tezimize konu seçerken orijinalliği yakalamak, gereksiz tekrarlara düşmemek endişesi ile epey zorlandık. Asıl endişelendiğimiz konu ise sonradan ortaya çıktı: Bu ayrılmaz ikili; şiir ve müzik münasebeti, şimdiye kadar pak az kimsenin dikkatini çekmişti. En azından yüksek lisans tezi olarak böyle bir konu gözümüze ilişmedi. Musikî gibi engin bir sahada konuyu sınırlandırmak da gerekiyordu. Hâl böyle olunca Divan Şairlerimizin daha çok “Makamlar” üzerinde durduğu hatta makamları birer mazmun olarak kullandığı dikkatimizi çekti. Böylece tezimizin konu başlığı: “Divan Şiirinde Musikî ve Makamlar” oldu.

Çalışmamızda iddialı değiliz; eksiklerimiz mutlaka olacaktır. Okuyanların engin hoşgörüsüne sığınırken eleştirilere de açık olduğumuzu belirtmek isterim. Bir nebze vefasızlığa uğramış sayılabilecek bir mevzuda ufak bir gediği kapatabilmişsek bu büyük

mutluluğumuz olacaktır. Ayrıca çalışmalarım sırasında bana yardımcı olan rehber danışmanım Yard. Doç. Dr. Lütfi BAYRAKTUTAN'a, değerli hocam Yard. Doç. Dr. Mehmet AKKAYA'ya, Biga Belediyesi Türk Sanat Musikîsi Korosu Şefi Fevziye TURAN'a ve sevgili âileme, en derin saygılarımı ve teşekkürlerimi arz ederim.

Ayşegül NAİR



KISALTMALAR

a.ç.i.: Arapça çoğul isim

a.i: Arapça isim

a.f.b.i.: Arapça-farsça birleşik isim

a.f.b.s.:Arapça farsça birleşik sıfat

a.g.e. Adı geçen eser

a.t.f.b.i.: Arapça - türkçe-farsça birleşik isim

b.s.: Birleşik sıfat

blş. İ.: Birleşik isim

f.a.b.i.: Farsça-Arapça birleşik isim

f.b.s.: Farsça birleşik sıfat

f.i.: Farsça isim

f.ö.i.: Farsça özel isim

f.s. Farsça sıfat

f.t.b.i.: Farsça-Türkçe birleşik isim

i.: İsim

fr.: Fransızca

ing.: İngilizce

müz. Müzik

GİRİŞ

“Yunanca’dan diğer dillere geçen *musikî* kelimesi genelde seslerin yapısından bahseden sanat ve ilme ad olmuştur.

Musikîyi Fisagor’un (Pisagor) îcad ettiğine inanılır. (Eski Grek filozofudur. Akıl ve hikmet timsali sayılan Fisagor’u Pythagoras (M.Ö. 369-470) adıyla biliriz. Halk tarafından mâbedi yakılarak öldürülmüştür.) Fisagor, Mısır’da tahsil görmüştür. Mîraç ettiğini ve gökteki yıldızlarla göklerin döndüğünü gördüğünü, bu dönüşte muazzam ve ilâhî bir ahenk bulunduğunu, bu âhengi kendisinin duyduğunu ve ruhu yüksek derecelere erenlerin de bunlara erişebileceğini söylemiş. Musikîyi îcâd ederken de bu ilâhî âhengi esas almıştır. Bu yüzden musikîye “Devir” veya “Edvâr” ilmi (Dönüşler bilgisi) denilmiştir. Musikîde esas olan dört şûbe, anâsır-ı erbaa’ya, on iki makam, on iki burca, yedi ses yedi yıldıza, yirmi dört şube, yirmi dört saate, kırk sekiz tertip, hicrî yıldaki kırk sekiz haftaya karşılık gösterilir. Buna göre günün belli saatlerinde belli makamların dinlenmesi gerekir.

Eskiler musikîyi matematik¹ ilimlerinden bir bölüm olarak görürlerdi. Onun felsefe, astronomî, tıp ilmiyle yakından ilgisi olduğu kabul edilirdi. Tıp ilminde musikî ile tedâvi meşhurdur. İnsanın nabız atışları, belli makamlara göre değişik düzenler alabilirmiş. Farabî, Nâsır-ı Tûsî, Hâce Sâfiyüddin gibi âlimler, bu yolu çok denemişlerdir. Musikîde en büyük isimlerden biri de Abdülkâdir-i Merâgî’dir.

İslâm dünyasında musikîyi Dâvud Peygamber’in, İdris veya Nuh Peygamber’in oğullarından birinin îcâd ettiğine de inanılır. Mûsikâr denen sazı îcâd eden ve musikî adını koyup nice makamlar ortaya koyan, bunlardan biri imiş. Efsâneye göre gagasında delikler

¹ Astronomide gezegenlerin bir dolanım müddetine de devr denilir. Bunlardan da burçlar ve gece gündüz vs. ortaya çıkar. Musikîde devr, usul anlamına gelir ki bu usullerden bahseden ilme “ilm-i edvâr” denir. Eskiden makam ve usuller dâire şeklindeki şemalarla gösterildiği için ilm-i edvâr, musikî ilmi anlamında kullanılmıştır.

bulunan Kaknûs veya Mûsikâr adlı kuş, rûzgâra karşı durunca bu deliklerden çok güzel sesler çıkarmış. Musikî, bu sesleri taklîden doğmuştur.

Musikî ilmi, şimdi olduğu gibi eski toplumumuzda da önemli bir yer tutar. Çeşitli makamları, terimleri ile birçok kitaba konu olan musikî, Divan şairlerince de ele alınmış ve şiirlerde anılmıştır. Özellikle de makam adlarını birer mazmûn olarak ele almışlar ve çok zaman tevriyeli kelimeler hâlinde beyitlerini süslemişlerdir. Musikî terimlerinin anıldığını her beyitte çok zaman tenâsüp ve tevriyeyi birlikte görmek mümkündür. Mesnevî şekliyle yazılmış bir çok eserde de yer yer musikî alet ve terimlerinden bahsedilmiştir. Şemseddin'in Deh Mürğ'ü, Nâbî'nin Hayriye'si, Vehbî'nin Lütfiye'si bu tür mesnevîlerdendir. Sakînâmelerde mutrîb (çalgıcı) ile birlikte fazlasıyla karşılaştığımız musikî bazen özel manzumelere de konu olabilmektedir. Sâmî'nin 63 beyitlik manzumesi buna örnek gösterilebilir.

Tasavvuf'da ise musikî, muhabbet ayinini karşılar.²”

I. BÖLÜM

1- TÜRK ve DÜNYA EDEBİYATINDA MUSİKİ'NİN TARİHÇESİ

“Şiiri sazla söylemek bütün eski milletlerin tarihinde görülen hâdisedir. Bunun sebebi, söze ses katmak, ilk devirlerin ses bakımından gelişmemiş dilleriyle söylenemeyen duyurucu şiiri, sözlerden yükselen seslerle birleştirip söylemektir. Hemen bütün milletlerin ilk ve eski şairlerinin baş vurdukları hem şiir hem musikî ihtiyacını karşılayan bu çare, her bakımdan dikkate değer bir sanat hâdisesidir.

Eski Yunanlılar şiiri “lyra yahut lura” (Lir) adlı bir sazla söylüyorlardı. Sonradan duyurucu ve duygulu şiire “Lirik şiir” denilmesi, opera gibi musikîli tiyatro eserlerine “Lirik tiyatro” denmesi hep bu başlangıçtan doğmuştur. Yunanlılar, şiirde musikînin payını iyi kavramışlardı. Şiirde aruz veznine benzer, ses ölçülerine dayanan vezinler kullanmaları bundandı. Hattâ bir Yunan efsânesi, şiirde ses unsurunu şu dikkate değer inanışla düşünüyordu:

“Tanrılar henüz toprakta iken, güzel sanat ilâheleri Musa’lar, Yunan topraklarında koro hâlinde ilâhiler söylüyorlardı. Yerdeki vazifeleri bitip de göğe çekildikleri zaman da şairler şiirlerini seslendirsınler diye şarkılarının sesini Yunanistan’ın akarsularıyla eser rüzgârlarına bıraktılar.

Eski İranlılar’ın şiirde “barbat, rûd, çenk, rebâb ve mûsikâr” gibi sazlar kullandıkları söylenir. Bu sazların bir kısmı eski Yunan sazlarıyla benzerlik hâindedir. İlk büyük İran şairi Rûdekî’nin şiiri “rud” adlı sazla söylediği, doğuştan kör olan bu şairin gerek sazı gerek şiir tegannîsiyle, dinleyenler arasında derin tesir bıraktığı rivâyet edilir. Doğruluk derecesi ne olursa olsun, bunlardan çıkan mana, şiirin musikîyle veya musikî aletleriyle seslendirilmesidir. Esâsen İslâmî İran şiirinde ve bu şiirden örnek alan klâsik Türk şiirinde çenk gibi, rebâb, rûd, mûsikâr ve ney gibi sazların adı çok geçecek, şiirle bu sazlardan yükselen ses arasındaki yakınlığı belirten mısralar söylenecektir.

² Dr. İskender PALA, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, C. 1, s. 367, Ankara 1989.

Eski İbrânî şairleri, şiir söylenirken “Mizmâr” adlı bir saz kullanırlardı. Kamıştan yapılan ve ney’e pek benzeyen bu saz, rivayete göre, Dâvud Peygamber’in mezâmîr adlı ilâhîlerini seslendirmiştir.

Bu misalleri çoğaltmak mümkündür. Şiirin sazla söylenişi tarihî daha bir çok vak’a ve hatırayla zengindir. Meselâ Eflâtun, ne musikîden ayrı bir şiir, ne de sözden ayrı bir musikî düşünürdü. “Bir şarkı üç unsurdan meydana gelir: Söz, makam ve ritm.” derdi. Diğer taraftan yeni Avrupa dillerinin gelişmeye başladığı XI.-XIV. asırlarda meselâ Fransa’da destani şiirler söyleyen “Traubadour” ünvanlı şairler de şiiri, yüzyıllarca, sazlarla birlikte söylemişlerdi. Türk şairleri böyle bir şiir hayatına daha ilk anlarda başlamışlardır. Bu, köklü bir başlangıç olmuş ve Türk Edebiyatı’nda zaman ilerledikçe vazgeçilmez bir gelenek mahiyeti almıştır. Bu gelenek Türk halkı arasında, halk kültürü dediğimiz görgü, bilgi, tecrübe ve hafıza temellerine dayanan kültürü hazırlamış, bu yaygın kültürle İslâmiyet’ten sonra Türkler arasında zengin bir halk edebiyatı meydana getirmiştir. Aynı kültür ve gelenek, halk içinde asırlarca canlı ve faydalı bir hayat, bir “Sanat mektebi” vazifesi görmüştür.³

Musikînin tarihçesi üzerinde durduktan sonra konumuzla yakından ilgili olan dillerin müzikal gelişmeleri üzerinde duralım ve tarihî süreç içerisinde dillerin nasıl bir gelişme gösterdiğini irdeleyelim.

³ Nihad Sami BANARLI, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, C.I, s. 40, M.E.B., İstanbul 1987.

2- DİLLERİN MÜZİKÂL GELİŞMELERİ

“Medeniyetlerin gelişme asırlarında birbirini tâkip eden yeni buluşlar, yeni görüş, duyuş ve düşünceler, dünya dillerine yeni mefhumlar ve yeni kelimeler kazandırır. Buna dillerin kelime sayısı bakımından zenginleşmesi ve olgunlaşması diyoruz. Dillerin bir de ses güzelliği bakımından zenginleşmesi ve olgunlaşması vardır. Bu ise kelimelerin birer “Nağme” ve söz dizelerinin de birer “Musikî cümlesi” olabilmesi demektir. Dillerin bir ses güzelliği kazanmasında, sazlardan yükselen seslerin büyük te’siri vardır. Bu sesler zamanla hem kelimeleri hem de kelimelerle söylenen mısraları musikîleştirmiştir.

Dillere dış musikîsini veren ses unsurlarının; vezinlerin, kafiyelerin, nazım şekillerinin, başlangıçta sazlarla söylenmeye elverişli, birer ahenk vasıtası oldukları da bir gerçektir. Millî musikîler, millî oyunlar gibi millî vezinler, nazım şekilleri ve milli kafiyeler de vardır. Daha mühim olarak milletlerin dillerindeki sesler, nazımdaki ses unsurlarını meydana getiren kanunlara bağlıdır. Vezinler ve kafiyeler, dillerin müzikal tekâmülünde “Nota” vazîfesi görececek, dillerdeki seslerin notası olacak kadar te’sirlidirler.

Musikî ve raksla birlikte gelişerek onlardan ses ve hareket alan Türkçe’nin en eski Türk ailesinden edindiği sesler Orta Asya, Tanrı Dağları ve bozkırlar çevresinden gelmiştir. Temeli bu topraklarda atılan Türkçe’nin bu iklimin ve bu iklimdeki hayatın seslerine uyarak edindiği bir ahenk söz konusudur. Bu iklimde Türkler at üstünde yaşardı. Çok sayıda kavimleri bir bayrak altında tutan devletler kurmuşlardı. Devlet hâkimiyetini sürdürmek için durmadan savaşır ve “Gel! Git! Dur! Kal! Koş! Aç!” gibi tek heceli kelime ve cümlelerle, kısa ve kesin emirlerle konuşurlardı. İki heceli kelimeler bile tok, kapalı ve vurgulu hecelerle söylenmiş olup eski Türkçe’de âdetâ tek tip ve tek sesli bir hecenin hâkim sesini belirtmesidir. Bu örnekler Orta Asya Türkçesi’nde şiire ses veren veznin de neden hece vezni olduğunu âdetâ ispât eder. Çünkü sesleri bu ölçüde birbirine benzeyen bir dilde ahenk ancak bu hecelerle sağlanır. Uzunluğu veya kısalığı hissedilir derecede ses farkı, hece farkı doğurmamış bir dilde vezin, pek tabîî olarak “Hece Vezni”dir.”⁴

⁴ Nihat Samî BANARLI, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, C. I, s. 151, M.E.B., İstanbul 1987.

Türkçe'nin müzikal değişimi sırasında Rumeli'ne geçildikten sonra ve İstanbul'un fethi ile birlikte dilimiz incelik nezaket ve letafet ortaya çıkmıştır. Hattâ şive telâffuzun letâfeti için hıların, sağır nunların telâffuzu unutulmuştur. Kalar, galar, Arabî ve Farisî ke veya ye telaffuzlarına dönüşecek derecede incelmıştır. Şemseddin Sami'ye göre, "Giderek Türkçemiz eski huşunetinden asla eser kalmayacak derecede lâtif ve şirin bir lisan oldu.

Dillerin müzikal gelişmelerinin yanı sıra dilde ve bilhassa şiirde musikîyi sağlayan "Ses unsurları" üzerinde durmak faydalı olacaktır.



3- ŞİİR DİLİNDE SES

“Şiir kavramını anlatmak üzere Batı dillerinde kullanılan “Poema” (Fr.), “Poem” (İng.) gibi sözcüklerin Yunanca’daki “Yapmak, imal etmek, yaratmak, uydurmak” anlamındaki “poieo” köküne dayandığını, bunun türevi olan “Poiema”dan çıktığını görüyoruz. Poiema, “Yapıt, yapılmış şey, şiir, manzume” anlamına geliyordu. Öte yandan Eski Yunan’da Homeros döneminde şiirle müziğin sıkı ilişkisini gösteren ve şairlerin aynı zamanda şarkıcı niteliğini taşımasıyla ilgili olan bir adlandırma görülür. Eski bir şiir geleneği olan Çince’de şiir kavramı “şı, söz” anlamına gelen ve bunun konuşma ile ilgili bulunduğunu belirleyen bur göstergeyle dile getirilmekteydi. Şiirin sözden geldiği ve özlemlerin ürünü olduğu, “Kalbimizdeyken özlem, sözlere döküldüğünde şiir adını aldığı” açıklamasına yer verilmekteydi.

Uzun bir geçmişi olan Arap edebiyatında şiirin çok önemli bir yeri vardı. Bu dilde, Türkçe’ye de geçen şiir sözcüğünün “Hissetmek, sezmek” kavramından yararlanılarak anlatım bulduğu söylenir.”⁵

“Türkçe’de tarih boyunca şiir kavramıyla “Şarkı, melodi” kavramının birbirinden ayrılmadığını görürüz. Uygur ve Karahanlı dönemlerinde “yır” “şarkı, türkü” anlamındadır. Bundan türemiş “Yırlamak ve ırlamak” eylemleri bugüne kadar yaşayarak Anadolu ağızlarına kadar gelmiştir. Bu eylemlerin İstanbul, Kırşehir, Van, Bitlis şehirlerinde “Koşuk okumak” anlamına gelişi de ilgi çekicidir.”⁶

“Şiir dilini öteki metinlerin dilinden ayıran yönlerden biri, tarih boyunca bu dilde kafiye, ses tekrarları, ölçü, ritm gibi öğelerden yararlanılarak bir müzikalite sağlamaya yönelmiş olmasıdır. Ancak bunlardan yararlanmayan örnekler de şiir olma niteliği taşıdıklarına göre, şiirin ses yönü dışında içerik ve anlam yani bir bakıma duygu ve ruh açısından da başkılıkları bulunduğunu kabul edebiliriz. Ne var ki bir metnin şiir olabilmesi için kafiyeli olsun olmasın duygusallığı ve ruh bakımından müzikaliteyi yakalamış olması gerekir. Sözcüklerin seçimi, ses uygunluklarının oluşturulması, söz sanatları açısından “Ruh bilmi”nin ana konusudur.”⁷

⁵ Prof. Dr. Doğan AKSAN, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, s. 8, Ankara 1971.

⁶ S. G. Clouston, *An Etymological Dictionary-Century Turkish*, Oxford 1972: s. 192 “ır” maddesi

⁷ Prof. Dr. Doğan AKSAN, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, s. 9, Ankara 1971.

Bugüne gelinceye kadar birçok dil bilgini, dil ile müzik arasındaki ilişki ve yakınlığa değinmiş, hatta kimi araştırmacılar, dilin doğuşunu müzikle açıklamaya çalışmışlardır. Alman bilgini S. Schlerath, müzikle dilin aynı kökten çıktıklarını ve olağanüstü birtakım ortaklıklara sahip bulduklarını belirtmekte en önemli ortaklığın ise ton olduğunu, müzik için de dil için de maddesel temeli oluşturan şeyin ses dalgalarından ibaret bulunduğunu ileri sürmektedir. Sese ilişkin olguların doğası gereği insana özgü her iki anlatım biçiminin bir anlık nitelik taşıdığını belirten yazar, bunun için çizgisel bir ses zincirinin gerekli olduğunu ileri sürmekte, bir dil ya da müzik kuruluşunun biraz önce çıkarılan ton bellekte tutulursa henüz kulakta olan parçaların bellekteki bütünle ilişkiye sokulduğunu söylemektedir.

Konuşma dilinde kullanılan sözcük ve sözcelerde vurgu, ezgi, ton, uzatma, ses yeğlinliği gibi sesbilimsel öğelere yer vermemiz, anlatımda etkileyici yönlerden birinin ses olduğunu göstermektedir. Günlük konuşmalarda “Yapma!, yaşa!, bırak!, canım!, bak şimdi!, ha?.” Gibi sözcükleri vurgu, uzatma, ses yeğlinliği gibi öğelerden yararlanarak daha etkili, daha buyurucu ve kesin biçimde söyleyebileceğimiz görülmektedir. Yine misal olarak, “Efendim” sözcüğünü yükselen ezgiyle söylediğimizde bir anlamama durumu, bir açıklama getirme amacıyla söze başlamak istediğimizde ise ikinci heceyi vurgulu ancak alçalan ezgiyle seslendirirsek amacımız ortaya çıkar. Değişik tümce ve sözlerde farklı ezgiler yine değişik anlamlar aktarır.

Deyimlerde, atasözü, bilmece ve tekerlemelerde her dilde görülen uyaklar, ölçüler, ses yinelemeleri de şiir dilinde karşımıza çıkan etkileyici öğelerin anlatım gücünü artırıcı bir nitelik taşıdığını göstermektedir. Bir dildeki şiirin bir başka dile çevrilmesindeki en büyük zorluklar bu nitelikten kaynaklanmaktadır. Birçok bilgin ve sanatçı bu gerçeği vurgulamıştır. Staiger, şiirlerin bir başka dile çevrilmesinin eşdeğerli sözcük ve müzik öğelerinin bulunması bakımından güç ya da olanaksız olduğuna değindikten sonra yansımaların nadir de olsa çeviriye yardımcı olabileceğini söylemektedir.

Şiir dilinde ses öğelerinden yararlanma, insanoğlunun sese, müziğe olan eğilimi ve onun gücünden yararlanma isteğiyle açıklanabilir.

“Bir elin nesi var, iki elin sesi var.”

“Bakarsan bağ olur, bakmazsan dağ olur.”

“Ustamın adı Hıdır, elimden gelen budur.”

“Kime niyet, kime kısmet.”

gibi deyim ve atasözlerindeki uyak ve ses tekrarları ile anaphoreler sözün kalıcı olmasında önemli bir paya sahiptir.

Şiir dilinde ses öğelerinden yararlanma ise aşağıdaki şekilde olmaktadır:

- 1- Kafiye
- 2- Ses tekrarları
- 3- Öteki tekrarlar “Nakarat vb.”
- 4- Cinas
- 5- Ölçü ve ritm

3.a. UYAK “KAFİYE”

Uyak, her şeyden önce sesin tekrarlanması olayıdır. Seslere dayanan bu kavram, dilin müzik yönüyle ilgilidir. Gerek ünlü edebiyat ustaları, gerekse dilbilimciler şiirde uyak’ın önemi ve özellikleri üzerinde az da olsa durmuşlardır. Fransız şairi Paul VERLAİNE “Şiir Sanatı” (Art Poétique) adlı eserinde şiirde müziğin, ses öğelerinin önemini vurgulamış, özellikle uyak üzerinde durarak onun gücünü belirtmiştir. Verlaine’nin “De la musique avant toute chose” mısralarındaki “herşeyden önce müzik, yine ve her zaman müzik” sözleri ünlüdür.

Necip Fazıl’a kadar ne yazık ki edebiyatımızda bir poetika yazılmamış, şiir-musikî münasebeti üzerinde fazlaca durulmamıştır. Yahya Kemal, Ahmet Haşim gibi birkaç şair, şiirde musikînin ehemmiyeti üzerinde durmakla beraber konu üzerinde söyledikleri bir kaç cümle veya paragrafı aşmamaktadır. Türk ediplerinin bu konu üzerindeki görüşleri ve hakikî bir müzikaliteyi yakalamış Divan Şiiri’nde musikî konusu üzerinde ayrıca durulacaktır. Ancak öncelikle bu musikî unsurlarını belirlemekte ve bunların şiirde nasıl kullanıldığı, şiiri nasıl etkilediği üzerinde durmayı faydalı görüyoruz.

Sözü uyakla açmışken niye uyak'tan işe başladığımız sorulur ise, “Gerek Türkçe'nin gerek Türkçe şiirin musikîsinde, vezinden ve şekilden daha esaslı bir ses unsuru kafiyedir.” deriz. O kadar ki “Türk dili ses bakımından zengin ve çeşitli bir kafiye ikliminde ve bir kafiyeler lisanı halinde gelişmiştir. Türlü kafiye tipleri Türk şiirinde başlangıçtan beri bir kafiye saltanatı hâlinde mevcuttur.

Şiirde kafiyenin vazîfesi, musikî bestelerindeki kuvvetli nağmelerin sık sık tekrarı gibi, tamamıyla müzikal bir ses tekrarıdır. Musikîde tekrarlanan sesler beste ilerledikçe, dinleyen ve söyleyende nasıl bir hatıra zevki uyandırırsa şiirde de öyledir.

Nazım ilerledikçe mısra, beyit ve kıt'a sonlarında tekrarlan bu sesler, okuyan ve dinleyeni bir musikî iklimine götürür, bir hatıra zevkiyle hislendirir.

Halk türkülerini bu kafiye zevki ve kafiye geleneğini söylemek, herhangi bir kelime söyleyene kafiyeli bir kelime ile cevap vermek adet olmuştur. Bir beldenin adı Muş, mudur? Halk türküsü bir anda Muş'la kafiyeli yokuş ve yarım kafiyeli iş sözlerini bulur. O kadar ki halk içinde şiir söylerken önce kafiyeyi bulmak gibi âdetler vardır. Mânilerin pek çoğu bu ilhamla söylenmiştir. Bu hâdise, Türk şiirinde adeta kafiyenin şairliği sayılacak dikkate değer bir söyleyiş geleneği kurmuştur.

Kelimeleri ve birleşik kelimeleri başka başka mânâlarıyla kafiyelendirip söze türlü mânâ incelikleri kazandıran cinaslı mânilerde de nice mısralar yine kafiyenin ilhamıyla sıralanmıştır:

Ayna güzel
Yüz güzel ayna güzel
Oturmuş zülfün tarar
Dizinde ayna güzel
O yâri görenler
Dediler ay ne güzel.

Uygurca şiirlerden birindeki Tan-Tanrı-Tan Tanrı seslerinin defalarca tekrarı eski Türk şiirinin ne ölçüde ses tekrarı esasına dayandığını gösterir. Aprınçur Tigin'in aşk şiirinde, mısraların üçer üçer aynı harflerle başlayışı da ilk alliterasyon örnekleridir. Türk edebiyatında bu harf ve hece tekrarları yalnız mısra mimarisine değil, nesirde cümle

mimarîsine de işlenmiştir. Eski Türk söyleyişinden zengin hatıralar saklayan Dede Korkut Hikâyeleri'nde dil, ısrarlı bir şekilde alliterasyonlarla seslidir. Dede Korkut dilinde:

Karşu yatan karlı kara taşlar
 Kariyuptur otı bitmez
 Kanlu kanlu ırmaklar
 Kariyuptur suyu gelmez.
 Kızıl kızıl develer
 Kariyuptur köşek virmez

gibi Ka sesleriyle başlayan ve aynı sesi mısra boyunca tekrarlayan söyleyiş, aynen nesir cümlelerinde de vardır. Meşhur Deli Dumrul Hikâyesi'nin:

“Yohsa oğul Dumrul deyü ağlar musın
 Acı tırnak ağ yüzüne çalar musın
 Kargu gibi kara saçun yolar musın”

mısraları da hem 4+4+4 duraklarının hem oğul / Dumrul-kargu / kara” gibi ses tekrarlarının, hem de “ağlar musın / çağlar-musın / yolar-musın” redifli kafiyelerin ahengi içinde zengindir.

Bütün bu ve benzeri kafiye hareketleriyle eski Türk şiiri, şiirde kafiye başlangıcını araştıran âlimleri hayli düşündürmüştür. İleri sürülen kuvvetli bir ihtimale göre, kafiye unsuru önce Türk şiirinde başlamıştır. Çünkü çok eski ve büyük şiir dillerinden olan Yunanca'da bir kafiye sistemi yoktur. Çin, Sanskrit ve İbrânî dillerinde de kafiye görünmüyor. Eski Lâtin şiiri de kafiyeden mahrumdur. Eski Arapça'da Kur'ân-ı Kerîm'deki secî'ler ve alliterasyonlarla musikîli, lâutî ifadenin benzeri olmamakla beraber, bir secî ve mısraların sonunda aynı harfi tekrarlamaktan ibaret, basit bir kafiye görülmektedir. Böylelikle bugünkü bilgimize göre, şiirde geniş ölçüde kafiye ve redif kullanan iki eski dil vardır: Fârisî ve Türkçe. Kafiye diğer dillere hangi kaynaktan yayıldığı henüz çözülmemiş olmakla beraber, düşünülen ihtimal şudur: Kafiye daha çok eski Pehlevî ve eski Türk şiirinde görülüyor. Redif usulü de yine İran ve Türk şiirinde başlıyor. O halde bu iki mühim ses unsurunun yeni Avrupa edebiyatlarına bu şiirlerden geçmiş olması mümkündür. Olmasa bile şiirde zengin bir kafiye ve redif sistemi kullanan

iki eski edebiyattan birinin Türk edebiyatı olduğu muhakkaktır. Eski Türk şiiri âdeta kafiye temeline dayanan bir şiirdir. İslâmiyet'ten sonra Türk Halk şiirinde, hatta aydınların şiir sanatında kafiye, şiiri söyleten unsur olarak büyük vazife görmüştür. Duyguların yoğunlaştığı anlarda şiirin sesini önce kafiyede buluş, bizim şiirimizde hâlâ devam eden bir şiir musiki hâdisesidir.⁸

Sonuç olarak mısra sonlarındaki bu ses benzerliği:

- a- Şiirdeki ahenk gücünün artmasına,
- b- Şairin kafiye kılavuzluğu ile yeni buluşlar yapmasına
- c- Şiirin hafızalara daha kolay yerleşmesine
- ç- Her dizenin ahenkli bir durgu ile kesilmesine

yardım etmektedir.

3.b. SES TEKRARLARI

“Ses tekrarları ve öteki tekrarların deyimlerde, atasözlerinde, kalıp sözlerde de görülmesi, kuşkusuz bunların, sözleri ve metinleri hatırd tutabilme, kalıcılık sağlama ve oluşturduğu melodi nedeniyle insana zevk verme gibi özelliklerinden kaynaklanmaktadır.

“Ser verip sır vermemek” deyiminde (s-ve-v-r) seslerinin ayrıca ver- gibi bir biçimbirimini tekrarlanması dikkat çekmektedir. Bir çok deyimde atasözü ve kalıp sözlerde ses ve ses öbeklerinin anlatım gücünden yararlanmak için tekrarlanması, şiir dili öğelerinin sağladığı anlatım gücünden yararlanma eğilimine bağlanmaktadır.

Şiir dilinde Fr. alliteration (İng. ve Alm.'da da aynı) adı verilen ses tekrarlarının geçmişi, eski Yunan ve Roma'ya kadar uzanır. Başlangıçta, sözcüklerin, ön seslerindeki eşlik için kullanılmış, sonradan türleri ve bu türlerle ilgili çeşitli terimleri belirlenmiştir. Türk şiirinde alliteration genellikle “Aynı dize içinde belli seslerin tekrarlanması” olarak anlaşılmaktadır. Halk şiirinden Servet-i Fünûn akımına oradan Divan şiiri ve yeni şiire kadar her dönem ve türde bu ses tekrarına başvurulduğu görülür.

⁸ Nihat Sami BANARLI, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, CI, s. 49, M.E.B., İstanbul 1987.

Fuzûlî'nin aşağıdaki beyitinde “n” sesinin 9, “m” sesinin 8, “d” sesininse 7 kez geçmiş olması da bu açıdan ilginçtir.”⁹

“Beni cândan usandırdı cefâdan yar usanmaz mı
Felekler yandı âhından murâdım şem’i yanmaz mı”¹⁰

“Ses tekrarları, bilhassa Divan Şiiri’nde:

- a- Akrostiş
- b- Asonans
- c- İttihâd (İştikak)
- d- Lebdeğmez
- e- Reddû'l acüz ales'sadr
- f- Secî (nesirde)
- g- Tarsi ve Tekrir

gibi söz sanatlarının doğmasına ve kullanılmasına neden olmuştur.”¹¹

3.c. ÖTEKİ TEKRARLAR

“Şiir dilinde belli seslerdeki tekrarların yanı sıra bir takım ses öbeklerinin oluşturduğu biçim birimlerin, sözcük ve sözcük öbeklerinin ve kimi kez bütün bir dizenin tekrarlanması ya da çeşitlemelerle ses açısından bir etkileme sağlamakta, bir uyum, bir ritm oluşturmakta, tıpkı müzik yapıtlarında zaman zaman ana melodinin tekrarlanması gibi dinleyende uyanan ses imgesini pekiştirmektedir. Araştırmacı Nükhet GÜZ, tekrarlar üzerinde durmakta tekrar ya da tekrarlamanın kesilmesinin, yapıtın şiirselliğini etkileyen bir işlev olarak benimsediğini belirtmektedir.

Divan şiirimizde tekrarların önemli bir yer tuttuğu görlür. Değişik türlerde nakarat adı verilen tekrarlar, kimi zaman bir kimi zaman iki dizenin alt alta gelen bentlerde tekrarlanmasıyla gerçekleştirilir. Örneğin şarkılarda ilk bendin ikinci dizesi her dörtlüğün sonunda yer alır. Nedim'in bir şarkısına bu açıdan bir göz atalım:

⁹ Prof. Dr. Doğan AKSAN, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Ankara 1993.

¹⁰ Sevgili beni canımdan bezdirdi. (Kendisi) bana eziyet etmekten usanmadı mı? Çektiğim âhlardan gökler yandı, dilek mumum (hâlâ) yanmayacak mı!

¹¹ İsa KOCAKAPLAN, *Açıklamalı Edebî Sanatlar*, İstanbul 1992, s. 19.

“Gülzâra salın mevsimdir geşt ü zârın
 Ver hükmünü ey serv-i revan köhne bahârın
 Dök zülfünü semmûr giyinsin ko izârın
 Ver hükmünü ey serv-i revan köhne bahârın

Bülbüllerin ister seni ey gonca-dehen gel
 Gül gittiğini anmayalım gülşene sen gel
 Pâmâl-i şitâ olmadan iklim-i çemen gel
 Ver hükmünü ey serv-i revan köhne baharın”¹²

Divan şiirinde dört dizeden oluşan murabbaların ise birinci bendin dördüncü dizesi, daha sonrakilerin son dizesi olarak yinelenir. Fuzûlî'nin bu tekrarları kasıtlı olarak yaptığı söylenmekte, bunun tekrîr sanatından da ayrı nitelikte olduğu ileri sürülmektedir. Fuzûlî, bir ve birden çok sözcüğü beyitin ilk dizesinde söyleyip ikinci dizede bunları simetrik, çapraz ya da karışık olarak tekrarlama biçiminde kullandığı araştırmacılar tarafından dile getirilmiştir.¹³ Şairimizin şiiri hem anlam hem de ses yönünden zenginleştirdiği bu tekrarlara bir örnek verelim:

“Ey Fuzûlî ol sanem efgânuna rahm eylemez

(1) Daşa benzer bağı te'sir eylemez efgân âna”

“Dest bûsu arzûsuyla ölürsem dostlar

(2) Kûze eylen toprağım sunun ânınla yâre su”

“Edemem terk Fuzûlî ser-i kûyın yârin

(3) Vatanımdır vatanım vatanımdır vatanım”

¹² Gezip dolaşma mevsimidir, gül bahçesine salın / Ey selvi boylum, sonbaharın hükmünü ver / Saçını dök de yanağın samur “kürk” giyinsin / Ey yürüyen servi! Sonbaharın hükmünü ver.

Ey gonca ağızlı, bülbüllerin seni istiyor / Gül bahçesine sen gel de gülün gittiğini düşünmeyelim / Bağ bahçe ülkesi kışın ayaklarıyla çiğnenmeden (karlar altında kalmadan) gel / Ey yürüyen servi, sonbaharın hükmünü ver.

3.d. CİNAS

“Cinas, şiir dilinde değişik bir etkileme yolu sağlamakta, sesçe birbirine eş olan öğeleri kullanmaya yönelirken değişik kavram alanlarından sözcükleri beklenmedik bir anda bir araya getirerek aynı zamanda anlam açısından etkiyi güçlendirmektedir. Cinasta eş sesli (Fr. homophone) ya da eş yazılımlı (Fr. homographe) öğeler bir arada kullanılmakta, kimi zaman aradaki kavşak kaldırılarak iki ayrı sözcük bir başka sözcükle eş adlılık oluşturan (Fr. homonymie) bir duruma getirilmektedir.

Halk şiirimizde cinasın en güzel örneklerinden birini Hatâyî vermiştir:

Hatâyî’ m hâl çağında

Hak gönül alçağında

Yüz bin Kâ’ be yapmaktadır

Bir gönül alçağında.

Burada, gönül alçağı “Gönülsüz, kibirsiz, büyüklük taslamayan” tamlamasının çekimli biçimi olan alçağında ile iki sözcükten oluşan al çağında ögesi aynı ses izlenimi verdiği için cinas olarak kullanılmış, ayrı ayrı alanlardan kavramlar bir araya getirilerek okuyan-dinleyen birdenbire, etkili bir bildiriyle karşı karşıya bırakılmıştır. Aynı şiirdeki ses tekrarlarını (Hatâyî, hâl, Hak) ve öteki tekrarları da ses açısından hesaba katmak gerekmektedir.

Ses bilim (fonoloji) çalışmalarında kavşak adı verilen (İng. juncture, Alm. junketur) olay, birbirini izleyen dil birimleri arasındaki sınırların değişmesi ve durakların kaldırılmasıyla ortaya çıkan anlam ayrılığını gösterir. Örneğin biz “balkon açılmış” cümlesini, iki sözcük arasındaki durağın yerini değiştirerek, ikincinin başındaki ünlüyü önceki sözcüğün sonundaki ünsüzle birleştirerek okuyacak olursak bu ulama ve durak yeri değişmesiyle cümle “balkona çıkmış” biçimine girecek ve yepyeni bir anlam aktaracaktır.

Halk şiirimizde kesik mani adı verilen türdeki, aşağıdaki manide de kavşaktan yararlanılarak ilginç bir cinasa başvurulmuştur:

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

¹³ Prof. Dr. Doğan AKSAN, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, s. 218, Ankara 1993.

“Kuleden

Ses geliyor kuleden
O kaş o göz değil mi
Beni sana kul eden?”

Aynı olay, yabancı bir sözcüğün (Far. günah) Türkçe iki sözcüğe dönüştürülmesiyle, aşağıdaki mânide de karşımıza çıkmaktadır:

“Yaradanım affeyle

Bende kusur her günah
Bir vefasız yâr için
Çekiyorum her gün ah”

Bir söz sanatı olarak Divan şiirimizde cinasa sık sık yer verilmiş, değişik türleri belirlenmiştir. XVIII. yüzyılın güçlü şairi Şeyh Galip’in aşağıdaki beyiti bu sanatın güzel bir örneğini oluşturmaktadır:

“Gelince va’d-i

Visâle bahâneler söyler
O şâh-i kişver-i hüsn ü bahâ neler
Söyler”

Bu beyitte de bahâneler sözcüğüyle şâh-ı kişver-i bahâ tamlamasındaki bahâ ve buna eklenen neler soru zamiri arasında, kavşak aracılığıyla bir cinas oluşturulmuş bulunuyor. Bu örneğe daha birçoğları eklenebilir.”¹⁴

Ses tekrarları ile sağlanmış musikîli beyitlere âit örneklerle bu bahsi nihayetlendiriyoruz:

Yaktı Çeşmim aşk odın dedi dile gir yan ana
Ah kim rahm itmedi bu dide-i giryan ana¹⁵

(Ahmed Paşa)

¹⁴ Prof. Dr. Doğan AKSAN, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Ankara 1993.

¹⁵ İsa KOCAKAPLAN, *Açıklamalı Edebî Sanatlar*, s. 23, İstanbul 1992.

Gözüm, aşk ateşini yaktı (ve) gönlüme oraya gir, yan dedi. Ah! Bu ağlayan göz ona (gönlüme) acımadı.

Aşkın yolunda hicre tahammül günâh imiş
Uşşâkın işi anın için her gün âh imiş¹⁶

(Ahmed Paşa)

Ol goncanın ki bağ-ı cemâlinde lâle var
Nâr-ı firâkı kalbime dağ oldu lâle-var¹⁷

(Zâti)

Mey-âsâmân-ı bezmin sözleri hep câmdır Cem'dir
Bizim güftârımız sâkî mey-i gül-fâmdır femdir.¹⁸

(Cevrî)

Bize ey bâd bâdî-yi perîşânî olursak da
Dokun gâhî o zülf-i târümâra her çi bâd-a-bad¹⁹

(Sünbülzâde Vehbi)

Dil-i pürhûn elem-i hicrin ile cûş edeli
Çeşme-i çeşmin akan suları dem gibi gelir²⁰

(Bâkî)

Şehrin içinde şöhreti artar cemâlinin
Evsaf-ı verd-i ârızı vird-i zebân olur²¹

(Nef'î)

¹⁶ a.g.e., s. 23

Aşkın yolunda ayrılığa katlanmak günahmış. Bu yüzden âşıkların işi her gün ah (çekmek) imiş.

¹⁷ a.g.e., s. 24

O gonca dudaklının (sevgilinin) güzel yüzünün bağında lâle var ki (O'nun) ayrılık ateşi kalbime lâle gibi yara oldu.

¹⁸ a.g.e., s. 29

Eğlence meclisinde içki içenlerin sözleri hep şarap kadehidir, şarabı bulan hükümdar Cem'dir. Ey içki sunan güzel! Bizim sözümüz; gül renkli şaraptır, ağzı gül gibi olan (sevgili) ile ilgilidir.

¹⁹ a.g.e., s. 30

Ey rüzgâr! Bize perişanlık sebebi olursa da (olsun) O (sevgilinin) dağınık saçlarına her ne olursa olsun ara sıra dokun.

²⁰ a.g.e., s. 30

Kan içindeki gönül, ayrılık derdi ile kaynayalı göz çeşmesinin akan suları kan gibi gelir.

²¹ a.g.e., s. 31

Şehrin içinde (sevgilinin) yüzünün şöhreti artar: Gül yanağının vasıfları dilden dile dolanır.

Leb-i La'li bana nukl olduğunu nakletsem
Mey-i gül-reng ile câm-ı Cem'in ağzı sulanır²²

(Şeyh Gâlib)

Kalem olsun eli ol kâtib-i bed tahririn
Ki fesâd-ı rakamı sûrumuzu şur eyler
Gâh bir harf sukûtuyla kılur nâdiri nâr
Gâh bir nokta kusuruyla gözü kör eyler²³

(Fuzûlî)

Vâiz nihâni çekmiş o himnâ-geri geri
Eyler gelip dükkâna büt-i berber-î berî

Çıksa ne dem kabâ-yı hevâ-gûn ile o mâh
Pür nûr eder bu kubbe-i nilûferi ferî

Şeh-bâz-ı çeşm-i şûhuna müjgân değildir ol
Kurtuldu pençesinden atıp şehperî peri

Bî-behredir hilâle bakın sûz u tâbdan
Eyler mi merd-i bî-dili hiç hançeri cerî

İnsâf olunsa gonce-i bâğ-ı hayâ imiş
Gül-zâr-ı hüsn-i behçetin en bihteri terî

Başına buyruk olsa gelen gurûr-mend
Çekmezdi belki gaaib-i efseri seri

Ağyâre aldanır mı meğer nev resîdeler
Görmezse anda âşıkına benzeri zeri

²² a.g.e., s. 31

(Sevgilinin) kırmızı dudağının bana meze olduğunu anlatsam, gül renkli şarap ile Cem'in sihirli kadehinin ağzı sulanır.

²³ a.g.e., s. 32

Dâim tarîk-i Hak'ta budur akl ü nefse kâr

Biri Mesih-i rehber eder âharı harı

Dervîş-i kayd pûşîşe Gaalib ne ihtiyâc

Üryân-tenân câmesi bir hayderî derî²⁴

(Şeyh Gâlib)

Nazirin yoktur ey Zâtî lâtif elfaza mâliksin

Şu kim mâliktir elfâza kelim kalbi mâliktir²⁵

(Zâtî)

Cem' oldu bezm-i sohbet yârân birer birer

Câm aldı dest-i işrete rindân birer birer²⁶

(Nâbî)

Fem nâmına bir sırr-ı hüveydâdır bu

Ruh nâmına bir nûr-ı tecellâdır bu²⁷

(Şeyh Galib)

O kötü yazılı kâtibin eli yazı yazsın, yazısının bozukluğu sûr'u şur diye yazar. (Düğünü şamataya çevirir) Bâzen bir harf düşmesiyle nâdir'i nâr'a döndürür, bâzen de bir nokta eksikliğiyle göz'ü, kör diye yazar. (veya "gör" yerine "kör" yazar.)

²⁴ İsa KOCAKAPLAN, *Açıklamalı Edebî Sanatlar*, s. 33, İstanbul 1992.

Vâiz şarkı söyleyen o çalgıcıyı gizlice geri çekmiş. Dükkâna gelip saç kesen güzeli temize çıkarır. / O ay (yüzlü güzel) ne zaman mavi renkli kaftanı ile (ortaya) çıksa (O'nun) parlaklığı mavi gökkubbeyi aydınlıkla doldurur. / Neşeli yüzünün gösterişine o (doğan) kirpik değildir: Kanadının en uzun tüyünü atıp (sevgilinin) pençesinden kurtuldu. / Yeni aya bakın; ateş ve ışıktan mahrumdur. O'nun (ay yüzlü sevgilinin) hançeri, korkak insanı hiç cesur yapar mı? / Merhametli davranılsa güzellik bahçesinin en tazesini; namus bahçesinin goncasıymış. / (Dünyaya) gelen gururlu (insanlar) başına buyruk olsa belki başı taç (krallık) derdi çekmezdi. / Yeni yetişenler onda (başkalarında) sevgilisini andıran benzerlikleri görmese yabancılara inanır mı? Allah yolunda akıl ve nefse sürekli iş güç budur: Biri (akıl), Hz. İsa'yı, ikincisi (nefs) eşeği yol gösterici edindir. / Ey Gaalib! Ayağı zincirle bağlı dervîşin elbiseye ne muhtaçlığı var! Çıplak bedenlerin (Allah için fakirliği kabul eden kimselerin) elbisesi; bir dervîşlik hırkasıdır.

²⁵ a.g.e., s. 83

Ey Zâtî! Eşin benzerin yoktur; hoş sözlere sahipsin: Söyleyişin can alıcı kelimelere sahiptir.

²⁶ a.g.e., s. 133

Dostlar birer birer sohbet meclisine toplandı, içki içenler, rindler, birer birer içki kadehini eline aldı.

²⁷ a.g.e., s. 133

Bu ağız yerine açıklanmış bir sırdır: Câna, Hak nûrunun tesiriyle ilâhî sırların tecelli etmesidir.

Ruhsat bulunur dâmen-i cânân ele girmez
Cânân bulunur kûşe-i imkân ele girmez²⁸

(Haşmet)

Dîdem ruhunu gözler gözler ruhunu dîdem
Kıblem olalı kaşın kaşın olalı kıblem

Cennet gibidir rûyin rûyin cennet gibidir
Âdem doymaz sana sana doymaz Âdem

Gamzen ciğerim deldi deldi ciğerim gamzen
Bilmem nic'olur hâlim hâlim nic'olur bilmem

Vuslat bileli hicrin hicrin vuslat bileli
Mâtem görünür şâdî şâdî görünür mâtem

Zahmım göricek cânâ cânâ göricek zahmım
Merhem koyasın bir gün bir gün koyasın merhem

Sende nazarı dâim dâim nazarı sende
Âlem yüzüne meftun meftun yüzüne âlem

Olsun ko Nazîm ey gül ey gül ko Nazîm olsun
Her dem gülüne bülbül bülbül gülüne her dem²⁹

(Nazîm)

Cihânda âdem olan bî-gam olmaz
Anünçün bî-gam olan âdem olmaz³⁰

(Necâfî)

²⁸ a.g.e., s. 133

İzin çıkar, sevgilinin görüşüp konuşacağı kişi (âşık) ele geçmez (bulunmaz). Sevgili bulunur, görüşüp konuşulacak köşe bulunmaz.

²⁹ İsa KOCAKAPLAN, *Açıklamalı Edebî Sanatlar*, s. 14, İstanbul 1992.

(Ey sevgili!) Kaşın, darlıkta başvurulan kapım olalı (beri) gözüm yüzünü gözlüyor. / Yüzün cennet (bahçesi gibidir). İnsan sana (tadına) doyamaz. / Süzgün bakışın yüreğimi yaraladı. Bu kötü durumum nasıl düzeler, bilmem. / Senin ayrılığını sevgiliye kavuşma zannedeli, sevinç kendini acı olarak gösterir. / Ey sevgili! (Gönül) yarımı görüp bir gün (yaramın üstüne) -inşallah- merhem koyarsın. Devamlı bakışı sende: Dünyadaki insanlar yüzüne tutulmuş (güzelliğine âşık olmuş) / Ey sevgili! Bırak Nazîm (bu çılgın âşık) her an gül yüzüne bülbül olsun (Onu sevgilin olarak kabul et).

³⁰ a.g.e., s. 15

Dünyada insan olan gamsız olmaz. Onun için gamsız insan olmaz.

Süzme çeşmin gelmesin müjgân müjgân üstüne

Vurma zahm-ı sîneme peykân peykân üstüne³¹

(Râsîh)

3.e.- ÖLÇÜ, RİTM ve DÎVÂN ŞİİRİNDE ARUZ

“Ünlü düşünür Aristoteles, Poetika’ında şiirde ölçüyü bir çeşit ritm saymaktadır. Ünlü Fransız şair ve yazarı Paul Valery şiirle müziğin yollarının kesiştiğine inanmakta, dizelerin temel anlamı değiştirmeksizin, olabildiğince müzikal olmaları gerektiğini ileri sürmektedir. Sanatçıya göre şiir, sıradan dilin içermediği kadar müzik ve anlamla yüklü bir söylemdir.

Bugünkü dilbilimciler içinde de kimi eski bilginler gibi müzik ve dilin aynı kökten çıktığını ileri sürenler vardır. Örneğin Alman bilgini Schlerath bunlardan biridir. Dille müziğin olağanüstü çok ortaklıklara sahip olduklarını savunur. Şiir dili incelemelerinde ölçü ve ritmi oluşturan öğeler üzerinde uzun uzadıya durulduğunu görüyoruz: Bir şiirde dizeleri oluşturan sözcükleri hece sayıları, hece süreleri ve vurguları açısından inceleyerek dizenin ses yapısını aydınlatmaya çalışan alana da “metrik” adı verilmektedir. Ritm adı verilen şey, hecelerın belli sayıda öbekleşmeleriyle vurgulu ve vurgusuz uzun ya da kısa hecelerın düzenli dizilişiyile sağlanır. Aruz ölçüsü, Arapça’nın ses dizgesine uygun olan ve temelde, hecelerın uzun ve kısa ya da kapalı ve açık oluşuna dayanan bir ritm meydana getirir. Örneğin “Fe’ilâtün fe’ilâtün fe’ilâtün fe’ilün” kalıbında iki açık (kısa) ve iki kapalı (uzun) heceden oluşan bir hece öbeği üç kez tekrarlanır, iki açık bir kapalı heceyle sona erer. Böylece müzikteki gibi düzenli ses oluşumları elde edilerek söze müzik ögesi eklenmiş olur. Türk şiirinde ritm, aruzla yazılmış örneklerde aruzun kendi uzun-kısa hece düzeni ve kalıptaki hece sayısıyile sağlanmaktadır. Ölçü içindeki duraklarla belli bir kadans, belli bir ritm oluşturulmakta, orkestra içindeki kontrbas ve bateri gibi görev görmektedir. Gerek antik şiirde gerek klâsik Batı şiirinde gerekse Doğu şiirinde bu nedenle ölçüden yararlanılmıştır. Ölçünün sağladığı ritmin gücü “anaphora” adını alan sözcük ve sözcük grubu tekrarıyla daha da artmakta, seslerdeki uyum, ses tekrarları da buna eklenince söz müziğe dönüşmektedir.

³¹ a.g.e., s. 136

(Ey sevgili!) Gözlerini süzme; kirpiklerin üst üste gelmesin; göğsümün yarasına ok üstüne ok vurma!

Divan Şiiri'nde aruz, başlıca ritm aracı olmaktadır. Ritm açısından incelenince büyük şair Fuzûlî'nin şiirinde de bu ritmle karşılaşırız. O'nun aşağıdaki beyitlerinde ritm dışındaki öğelerden de yararlanılarak dizelerin ses etkisi güçlendirilmiş ve iç musikî sağlanmıştır:

- 1- Kamu bîmarına cânan devâ-yı derd eder ihsan
- 2- Niçün kılmaz bana derman beni bîmar sanmaz mı
- 3- Gül-i ruhsârına karşı gözümde kanlı akar su
- 4- Habîbim fasl-ı güldür bu akar sulan bulanmaz mı
- 5- Gamım pinhan tutardım ben didiler yâra kıl rûşen
- 6- Disem ol bîvefâ bilmem inanır mı inanmaz mı³²

Buraya üç beyitini aldığımız bu gazelde aruzun 4 mefâîlün ölçüsü kullanılmış, bir dizede dört kez yinelenen kalıp, kendi içinde rahat bölünebilme sağlamış, düzgün bir ritm oluşmasına yol açmıştır. Ayrıca 2. 4. 5. ve 6. dizelerin her birinde dize, 2 mefâîlünle cümle olarak dilbilgisi açısından ve yargı belirterek tamamlanmaktadır. Divan Şiiri'nde "musammat gazel" adını alan gazelerde olduğu gibi beyit sonunda yinelenen uyak dışında her beyitte 3 ayrı uyak daha yer almıştır:

- 1.-2. Dizelerde: cânân / ihsan / derman
- 3.-4. Dizelerde: karşı / su / bu
- 5.-6. Dizelerde: ben / rûşen / bilmen

Şiirin son iki beyitini de incelersek aynı özelliklerle karşılaşırız:

- 7- Değildim ben sana mâil sen ettin aklımı zâil
- 8- Bana ta'n eyleyen gâfil seni görgeç utanmaz mı
- 9- Fuzûlî rind-i şeydâdır hemîşe halka rüsvâdır
- 10- Sorun kim bu ne sevdâdır bu sevdâdan usanmaz mı³³

³² Sevgili, kendisi için hasta olan bütün (aşıklarına) deva başışlar. / Bana neden derman vermez, beni hasta sanmaz mı? / Yanağının gülüne karşı, gözümde kanlı su (yaş) akar. / Sevgilim, bu gül mevsimidir; akarsular bulanmaz mı? / Gamını gizli tutardım, dediler ki; "Sevgiline aç." / Söylesem o vefâsız, bilmem, inanır mı inanmaz mı?

³³ Ben sana meyletmiş değildim; sen benim aklımı aldın. / Beni ayıplayan habersizler senin (güzelliğini) görünce utanmaz mı? / Fuzûlî (aşktan) çılgına (dönmüş) bir rinttir. Her zaman halkın diline düşmüştür. / (O'na sorun), bu ne biçim sevdadır; bu sevgiden bıkmaz mı?

Yukarıdaki beyitlerde de 2 “mefâîlünle” bölünen dizelerde bu kesilmeyle bir ritm sağlanmakta “mâil / zâil / gâfil” gibi Arapça kelimelerin “fâil” ölçüsünde oluşu dikkat çekmektedir. Bu da kendi içinde ayrıca ritm sağlamaktadır. Fuzûlî'nin beyitlere sığdırdığı ileri bir şiir anlayışı, şiirin kelimelerle söylenir bir musikî olduğuna inanmasıdır. O, şairin bir saz, ses veren bir saz, bir musikî aleti olduğu inancındadır.³⁴ Fuzûlî böyle şiirlerinde kendi vücûdunu ney'e çeng'e ve musikâra benzetir. Aşk ıstırabıyla beli bükülmüş olduğu zamanlarda Fuzûlî bir çeng, sevgilinin oklarıyla delik delik olduğu zamanlarda ise şair boydan boya bu ateşle yanmış ve kurumuş bir ney'dir. “Heft Câm” isimli Farsça mesnevîsinde ise “ney, tef, çenk, ud, tambur, kanun” gibi sazlarla ve mutriple münazaralarda bulunur.

Fuzûlî'nin bazı şiirleri daha XVII. asırdan başlayarak Osmanlı bestekârları tarafından bestelenmiştir. Bu asırlara mensup Koca Osman O'nun “Âşiyân-ı mürğ-ı dil zülf-i perişânındadır” mısraıyla başlayan gazelini, Müezzîn Mustafa Ağa da;

“Âlem oldı şâd senden ben esîr-i gam henüz” mısralı gazelini bestelemiştir. Bazı şiirleri de mevlid cemiyetlerinde okunmuştur.

Divan Şiiri'nde aruzun, musikîyi sağladığını örneklemek üzere iki makaleye değinelim:

“Birkaç yüzyıldan beri harsımızın hece kadar öz ifadesi aruza Fuzûlîler, Nedimler ve nihayet Yahya Kemaller elinde Türkçeleşen aruza lâyük ehemmiyetini vermeliyiz. Çünkü onun çeşitli kalıpları içinde, Türk şairi, Parnassiensler'in hırsıyla aradıkları kelimeler musikîsini bir çırpıda bulmuş Nef'î'den beri sürüp giden şiirimizin ahenk an'anesi, veznin muntazam temposuyla Türkçe kelimelerin sertliğini eritmiş, dilimize kâh bahar tavsiriyle bülbül sesleri, kâh harp tasvirleriyle kılıç şakırtıları getirmiştir. Aruz o kadar millîdir ki en halis halk şairleri, en büyük mutasavvıflar, bir Yunus Emre bile, onu zamanında ve yerinde kullanmaya tereddüt etmemişler, bundan Halk edebiyatı namına hicap değil, şeref duymuşlardır. Ve nihayet, artık kullanılacak mevzulara göre de ayarlanabilen bu vezin, en yüksek kemâline ermiştir. Bir “Mefâî'lün” sesindeki kubbe uğultularını, bir “fâilâtün” sesindeki vakarı, o, Haşim'in sevdiği “Mef'ûlü-Mefâîlü-Feûlün” kalıbındaki hazin şiiriyeti,

³⁴ Prof. Dr. Doğan AKSAN, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, s. 233, Ankara 1993.

bilmeden kullandıkları kelimelerin silsilesinde bir ahenk sezdikleri anda taklit eden en büyük hece şairlerimiz de bunu ispat ederler.³⁵

“Atatürk yalnız millî, içtimâî, askerî ve siyasî hayatımızda değil, edebî hayatımızda da bir “Büyük hâdise”dir. Türk saz şairi, O’nun kahramanlığı etrafında destanlar söyledi, ölümüne ağıtlar yaktı. Aydınlar edebiyatında ise O’nun için yazılan şiir, nesir, roman, hikâye, tiyatro, makale, fıkra ve hatıralar daha şimdiden bir “Atatürk kütüphanesi” teşkil edecek ölçüdedir. O’nun için başka dillerde yazılan eserler ve söylenen sözler de yine kabarık ve göğüs kabartacak yekün tutuyor. Bu arada ilk feryat İbrahim ALÂADDİN’den yükseldi. Aslında bir büyük şair olmayan bu çalışkan Türk edibi, öteden beri aruzu korurdu. Fakat büyük matem yaklaştığı günlerde Dolmabahçe Sarayı’na ağır ağır yaklaşan ölümün bütün hüznünü, bütün acılığını yudum yudum tadıp da bir anda boşaldığı zaman söylediği “Tavaf” şiiri yalnız aruzun değil “şiirin” de bir başarısı olmuştur:

“Bir milletin melâlini söyler derin derin
Derya önünde çırpınarak Dolmabahçe’nin”

gibi yürekten inleyiş hatırlatan mısralarla başlayan bu şiir, birden boşalmış bir âlem ve ahenk çağlayanı hâlinde akmıştı. Zengin bir ses olgun bir his, pürüzsüz bir Türkçe ve bizim “Türk aruzu” dediğimiz bir vezin, bu matem şiirinin unsurlarını teşkil ediyordu.

Aruzun unutmayan ve ne yapıp edip aruzla söylemeyi öğrenen dünkü ve bugünkü Türk şairleri, bu en samimî anlarında ve bu en gönülden sarsıldıkları mevzuda neden aruzu tercih ettiler? Aruzun bir yabancı vezin zannedilip şiirimizden uzaklaştırıldığı yıllardan sonra, edebiyatımızda, hatta en genç şairlerimizin kaleminde zaman zaman canlanan aruz, bu büyük yaşama kudretini nereden alıyor? Ahmet Haşim gibi, şiirde ses unsurunu birinci plânda tutan bir “Hâlis şiir” san’atkârıyla, Mehmet Âkif ve Yahya Kemâl gibi “Millî Türk Şiiri” ne şaheserler söyleten iki büyük şair, çok sevdikleri Türkçe’yi çok iyi bilerek veya çok derinden işleyerek kullanan bu iki büyük imza, eserlerini münhasıran aruzla vermekte ısrar ettiler. Onlar’ın şiirlerinde Türkçe’nin ulaştığı zengin musikî cümlelerini yakından kavrayan bir çok genç şairlerde bu sihirli mısraların sırrını anlatmakta gecikmediler. Eskiler, zaman zaman aruza döndüler. Yeniler, şiirlerini aruzun sesiyle birleştirmeye çalıştılar. Bir tarafta hece şiiri, âşık tarzı söyleyiş ve nihayet serbest söyleyiş çeşitli

³⁵ Erdoğan METO, *Aruzun Müdafası*, Çınaraltı Kasım 1944, Sayı 112.

eserlerini verirken, öte yanda aruzla yazılan şiirler, ses bakımından hâlâ onlardan üstün oluyordu. Hatta serbest söyleyişin çok az muvaffakiyet kazanan bazı mısralarında gizli bir aruzun hâkimiyeti âşikârdı.

Bugünkü Türk şiirinde ses durumu böyledir: Açıkça aruzla söylenenler yanında, hatta serbest söyleyişin bir çok mısralarında bu “gizli aruz” sesleniyor. Çünkü aruz Türkçe’ye yabancı bir vezin olmak şöyle dursun; bugünkü Türkiye Türkçesi’nin belki en tabii veznidir. Çünkü aruz, hakikatte bir Arap veya Âcem vezni olmak mânâsını çoktan kaybetmiştir. Aruz, hakikatte şiirlerini dillerindeki hecelerin ses ölçülerine göre terennüm eder, mütekâmil Garp dillerinin mühim bir kısmında kuvvetle yaşayan bu manadaki aruz, bugünkü Türk söz sanatının çok iyi anlaşılması zaruridir. Genç şairlerimiz, şiir hangi söyleyişle terennüm ederlerse etsinler, ona bir “ses” vermeye mecburdurlar. Türk şiirine bu ses, Türkiye Türkçesi’nin ahenk sırlarını kavramakla verilir ki lisanımızın bir ehemmiyeti vardır. Çünkü ses güzelliği davası, Türkiye Türkçesi’nin en sevgili meselesidir. Ana dilleriyle şiir söyleyenler, şu gerçeği bilmelidirler ki, şiirde vezin, hecelerin sayılarına göre değil de seslerine göre ayarlandığı ölçüde vezindir. Ancak o zaman bir musikîdir ve ancak o zaman, kulaklarda hatta gönüllerde yer eden edebî mısralar söylenebilir. Çünkü gerçek şiir aruz; bilhassa Nâcî, Fikret, Âkif, Hâşim ve Yahyâ Kemâl dizesinin, her kalem tutuşunda biraz daha millileştirdikleri bir Türkiye Türkçesi musikîsidir.³⁶

³⁶ Nihat Sami BANARLI, *Aruzun Sesi*, Şiir ve Edebiyat Sohbetleri’nden, 1976.

II. BÖLÜM

1. DİVAN ŞİİRİNDE ŞEKİL VE RUH OLARAK MÜZİKALİTE

“Divan Edebiyatı Türk şiirinin has bahçesidir. Bu iklim içinde her his ve her fikir bir çiçek edâsıyla koklanır, klâsik bir zevkle duyulur, süslü bir üslupla yazılır ve üstüdüâne bir nefesle söylenir. Her şair söylediği şiirin kalıbı, kafiyesi, vezni, şekli, üslubu ve edâsına, ruhunun sesini ney’e üfler gibi üfleye üfleye işler. Şairler hemen her zaman insan gönül ve ruhunun en tabii duyularını belli bir sistem içinde tekrarlanan buhranlar gibi terennüm ederler. Bizler bu şairlerde birini bir gün çok beğenirken, bir başka gün ötekini daha çok severiz. Şairler de kah gönüllerinin hevâ ve hevesini sayıp döker, kâh hevâ ve heveslerine kapılırlar. Bu yüzden onları değişik ruh halleri içinde buluruz. Divan şairlerinin hemen hepsi aydın insanlardır. Çoğu medreseden yetişmiştir. Çağın ilimlerini de şiirlerine konu edinmişlerdir. Bu tür ilimlerin başında felsefe, hikmet, mantık, tıp, eczacılık, kimya, simya, astronomi, astroloji, sosyoloji, geometri, remil, diğerleri ve “Musikî” de gelmektedir.

Bu şairler hayatın acemisi olmayan, görmüş geçirmiş insanlardır. Hayat ile edebiyatı yoğururken ramazanı, bayramı, düğünü, merasimi, mektebi, medreseyi, eğlenceyi, bâde ve câmı, silah ve sporu zamaneden şikayeti tarih perspektifinden görür ve öyle ata binip savaşa gider bâzen rind bazen zâhit bazen sarhoşturlar. Şaka yapar, eğlenir, küser, gücenirler. Velhâsıl onlar da insandırlar. Adı geçen bu şairler ruha hitap eden yüksek duygu ve heyecanlarıyla ifadesindeki güzellik ve sağlam diliyle bütün güzelliği ön plâna çıkaran beyit yapısıyla, yoğun sanat gücü ve söyleyişi ile altı asrı aşkın bir zaman Osmanlı toplumundaki sanat zevkinin seçkin bir bölümü olan Divan edebiyatını vücuda getirmişlerdir.”³⁷ Bu edebiyat içinde bestelenmek üzere yazılmış “Gazel ve Şarkı” nazım şekillerinin bulunması da dikkat çekicidir. Bu nazım şekillerindeki ruh ve edâ daha bir neşelidir. Nedim’in

“Gidelim serv-i revânım yüri Sa’d-âbade” nakaratlı şarkısı;

“Bir safâ bahşidelüm gel şu dil-i nâşâde”

“Gülelüm oynayalum kâm alalum dünyadan”

“Geh şarkı okuyup geh gazel-hân olalum”

³⁷ İskender PALA, *Divan Edebiyatı*, s. 20, Alternatif Üniversite İst. 1992.

“Bir sen ü bir ben ü bir mutrib-i pakiz-edâ”³⁸

mısralarını taşımakta, şarkının içerisinden seçtiğimiz bu mısralar şairin neşeli ruh hâlini başarıyla yansıtmaktadır. O kadar ki servi boylu sevgilisini Sa’dabat isimli eğlence yerine götürebilmek için Cuma namazını bile fedâ eden şair:

“İzn alup cum’a namazına diyü maderden” mısrasıyla bunu açıklamakta, yanlarına bir de şarkıcı (mutrib) almayı teklif etmektedir. Bu şarkıda her kıta sonunda tekrarlanan:

“Gidelim serv-i revânım yüri Sa’d-âbade” nakaratı da şarkıya ayrıca bir musikî havası vermektedir.

Divan Şiiri’nde Şiir=Musikî anlayışı ile eser vermiş, mısralarında derin bir şekilde bu sesi işlemiş bir şair de Bâkî’dir. Bâkî, bir taraftan mizmâr üfleyen Davûdî sesiyle mezâmîr söyleyen Dâvud Peygamberin şiir anlayışını ses yönünü yürekten inanmış ve bunu şahâne bir beyitle edebîleştirmiştir:

“Âvâzeyi bu âleme Dâvud gibi sal
Bakî kalan bu kubbede hoş bir seda imiş”³⁹

Buna benzer bir musikîli söyleyiş, sevgilisine “Belimi büktün, beni ağlattın ve yaktın diyebilmek için:

“Kaddümi çeng eşkimi rud eyledün
Cismim âteş cânımı üd eyledün” beyitindedir.

Şair bir yandan sevgiliye olan sitemini dile getirmekte bir yandan da ruh hâlini, üzüntüsünü anlatırken musikî aletlerinin isimlerinden yararlanmaktadır. Beyitte “d” sesinin sık tekrarlanması ile yapılan alliterasyon ise ayrıca bir musikî sağlamaktadır.

³⁸ Gel şu kederli gönüle bir eğlence bağışlayalım. / Gülelim oynayalım, dünyadan tat alalım. / Bazı şarkı söyleyip bazı gazel okuyalım. / Bir sen, bir ben ve bir temiz edâlı şarkıcı...

³⁹ Şöhretini, (yüksek sesini) bu dünyada Dâvud Peygamber gibi bırak: Bu dünyada ölümsüz kalan güzel bir sesmiş.

2. TASAVVUF'TA MUSİKÎ

“Tasavvuf düşüncesini yaşatmak üzere kurulan dergâhların hepsinde büyük semâhâneler yapılmış, buralarda bir taraftan mutribler ney’ üfler, kudüm çalarken, na’atler, ilâhîler söylerken bir tarafta sema’ a kalkmış müridler görülürdü.

Tekkelerde yapılan kimi ayinler sırasında yüksek sesle okunan dualar da vardı. Bunlara da “Gülbang” denirdi. Kalenderî, alevî ve bektaşî, mevlevî tarikatlerinin ayrı gülbangları vardı.

Mevlânâ çok defa bir davette, yemekten sonra kaval ve gûyende denen ve ilâhî nağmeler okuyan kişiler bir neşîdeye başlarlar, mecliste rebab, tef gibi bir müzik aleti çalanlar varsa ilâhî okuyanlara katılırlar, bu sırada da Mevlânâ vecde gelir, sema’ a kalkardı. Mevlevî mukabelesi, yani önce namaz kılınıp Mesnevî şerhi dinlendikten sonra, naat, Mevlânâ’nın şiirlerinden birinin özel bestesiyle ve tek kişi tarafından okunması, sonra ayin denen Mevlevî neşîdeleri hangi makamda okunacaksa o makamda karar etmek üzere bir ney’ taksimi, ondan sonra semâhâne denen ve mukabele yapılan yerin çevresinde üç kere çalınan peşreve ayak uydurarak dönülmesi, ondan sonra da sema’ a başlanması, muayyen yerlerde üç kere hep birden durulup tekrar sema’ a gidilmesi, dördüncü devrin Kur’ân tilavetiyle bitmesi ve semâhânedeki şeyhin çektiği gülbangden sonra birer birer niyaz edilerek çıkılması ancak IX. yy’da kabul edilmiştir. 1124’de vefat eden İtrî tarafından bir naat bestelenmiş, dördüncü devrin biraz daha uzamasını sağlamak için okunan niyaz ayinin güfte ve besteleri, esas bozulmamak üzere mukabeleye eklenmiştir.

Mevlevîlerde semâ için çeşitli makamlardan bestelenmiş olan ve çoğu Mevlânâ’nın şiirlerinden seçilmiş bulunan ilâhîlere “ayin”, bunları meşkedip okuyanlara “ayinhan”, şeyhe karşı yüksek bir mahfelde toplu bir halde bulunan musikî heyetine “mutrib”, buldukları yere “mutribhane” ney’leri idare edene “neyzenbaşı” veya “ser-nâyi”, usulü kudümle idare edene “kudümzenbaşı” denir.

Mevlevîlik yalnız musikîde değil, edebiyatta da etkili olmuş, günümüze dek uzanan geniş bir Mevlevî edebiyatı oluşmuştur. Eflâki, Divane Mehmet Çelebi, Yusuf Sîneçak, Şâhidî, Şeyh Gâlip gibi mevlevî şairlerin yanısıra, mevlevî eğilimli şairlerde sayılamayacak kadar çoktur.

Câmilerde ve hâlen mevcut olmayan tekkelerde yapılan dinî tören ve toplantılarda okunan eserlerin bütünü, Türk edebiyatından seçilmiş manzum kıtalardır.⁴⁰

Bu bahsi burada nihâyetlendiriyor ve bestelenmiş şiirler üzerinde durmakta fayda görüyoruz. Bestelenmiş şiirleri de “Dinî Musikî” ve “Klâsik Musikî” olarak ikiye ayıracağız.



⁴⁰ Nihat Sami BANARLI, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, C. I, s. 293, İstanbul 1987.

3. BESTELENMİŞ ŞİİRLER

Divan Şiiri, aruz, kafiye v.b. dış unsurlarla musikîyi sağladıktan başka kimi eserler bestelenmiş ve böylece musikîde en üst noktaya erişilmiştir. İster bestelenmiş olsun isterse güfte olarak kalsın, Divan Şiiri'nde müzikalitenin yakalandığı âşikârdır. Tabii bestelenmek üzere yazılmış ya da yazıldıktan sonra bestelenmiş şiirler de konumuzu ilgilendirdiğinden bestelenmiş şiirlerden sözetmek gereği doğdu. Bu şiirleri dinî konulu olanlar ve klâsik musikî olarak iki ana maddede inceleyeceğiz.

3.a. DİNÎ MÛSİKÎ⁴¹

3.a.1. TEMCİD MÛNÂCÂTI: Ramazan aylarında terâvih namazından sonra, müezzinler tarafından minârede, çoğunlukla Arapça yazılmış, Allah'tan niyâz ifade eden ve edebiyatta "münacaat" adını alan manzum eserler okunurdu. Birinci kısımda tevhid ve ta'zim ifade eden Arapça bir münacaat, ikinci kısımda bir tek müezzin tarafında bir Na't-i Peygamberî Duraktavları tarafından usulsüz bestelenmiştir. Üçüncü kısımda ise bir kaç müezzinle birlikte Cumhur İlâhî okurlardı.

Örnek:

SEGÂH MÛNÂCAAT

Yâ Hazret-i Mevlâ, mevl-el Mevâli
 Entel-Kerîm-ül Bâkî ve Enter-Rahîm ü yâ Allah
 Entellezi teferrede bil-fadli vel keremi ve ulâ yâ Rahman
 İlâhün vâhidün Rabbi teâlâ huvallahül Bedîül Hakk-ul ulâ yâ mennân
 Subhâne mentâba alâ âdeme ve eshâbihi fectebühü Rabbuhû
 Verefea iles-semâvât-il ulâ yâ Subhan, Subhan
 Men encâ nûhan iles-sefîneti ve eshâbihi subhâne men ersele
 Mûsâ ilâ Fir'avn-i bil-âsâ, yâdeyyân, subhâne men ahsene
 Sevt-e Dûvûd verefea Îsâ, subhâne men tecellâ
 Vekelleme Mûsâ yâ hannân, subhâne men hâtemel-enbiyâ-e
 Bi-Muhammed-in il Mustafâ fidâke ebî ve ümmî min Halîlin ve İsmâil fedâ
 Allah, yâ hazret-i Mevlâ, lâ-ilâhe ill-Allah hak la ilâhe ill-Allah

Lâ-ilâhe ill-Allah evvel Adem Safiyullah, yâ Mevlâ, yâ Hazret-i Mevlâm
 Lâ ilâhe ill-Allah Muhammed-ün Resûlallah,
 Hakkan ve sıdkan ve salli-alen nebiyy-il Mustafa Ahmed'ül Hâdî
 Allah, yâ Hazret-i Mevlâ, Kerîm-ü Rahîm-ü Allah, yâ Mevlâ

(Hatib Zâhirî Hasan Efendi)⁴²

Örnek:

SEGÂH NA'T-İ PEYGAMBERÎ

Allahümme salli-alâ seyyid-ül-verâ ve sened-il fukarâ
 Fâtiḥ-il-bâb, bişefâat-il-yevm-il kıyâm
 Kâid-il-enâm elmukarreb-i illâ Cenab-ır Rabb-ir-Rahîm
 Vel müşerref-i bimulalâat-il-cemal ve müşâhedet-il vech-il Kerîm
 Mevlânâ ve Mevl-el-âlemeyen ebil-kasimî Muhammed

(Hatib Zâkirî Hasan Efendi)⁴³

3.a.2. CUMHUR İLÂHÎ: Cumhur ilâhiler çok defa Evsat, bazan da Devri Hindî üsûlü ile bestelenmiş ilâhilerdir. Bu ilâhileri tekkelerde okunan ilâhilerle karıştırmamak gerekir. Zikir esnâsında okunan ilâhiler, Sofyan, Düyek, Fahte, Hafif ve Muhammes gibi usullerle Zikir darbına uygun olarak bestelenmiştir. Son kısımda da “İsm-i Celâl” ve “Hû” sözü tekrarlandıktan sonra “Takabbel minna Yâ Allahu Fâtiha” denilerek son verilir.

Örnek:

HÜSEYNÎ AŞİRAN CUMHUR İLÂHÎ

Kıldan ince ve kılıçtan keskin ol şâhın yolu
 Her kemâl ehli kapusunda anın ednâ kulu
 Zerre zerre kıldı Mısırî'nin vücûdunu kazâ
 Katre katre kıldı zâtını onun aşkına yeli

(Lâ-edrî)⁴⁴

⁴¹ M. Ekrem KARADENİZ, *Türk Musikîsinin Nazariye ve Esasları*.

⁴² M. Ekrem KARADENİZ, *Türk Musikîsinin Nazariye ve Esasları*,

⁴³ a.g.e.

⁴⁴ M. Ekrem KARADENİZ, *Türk Musikîsinin Nazariye ve Esasları*.

3.a.3. MÎ'RÂCİYYE: Osman Dede tarafından bestelenen ve dinî musikîmizin en sanatlı eseri olan Mi'râciyye, Mîrac gecelerinde okunurdu. Altı bölümden oluşan Mi'râciyyenin her bölümü başka bir makamdan bestelenmiş olup her parçası "bahir" adını alır. Geriye kalan bölümlerinin bilen ve okuyanları pek azalmış olan bu eseri ne yazık ki tarihe mal olmuş gözüyle bakılabilir.

Örnek:

SEGÂH MÎ'RÂCİYYE

Güfte: Şeyh Nasûhî Efendi

Beste: Nâyî Osman Efendi

Nebde'ü bi'salâd (i) ve's-selâm
 'Ale'l-Hâdî şefi'u'l-enâm
 Sallû ya huzzâr (e) 'ale'n-nebiyi'l-muhtâr
 El-Kamer (ü)li-eclihi'n taraf
 'Af-Allahü 'amma selef
 Es-salâtü ve's-selâmü
 'Aleyke yâ Resûl'allah
 Seyyüdü'l-Kâinat, salâvât

3.a.4. NA'T-İ PEYGAMBERİ: Peygamberimizin vasıfları hakkında Türkçe veya Arapça yazılmış manzum eserlerin Durak tarzında usulsüz olarak bir kişi tarafından çeşitli makamlardan irticalen okunmasından ibarettir. Okuyanın musikî bilgisinin derecesine göre tesiri değişir. Na't'ler, tekkelerde zikir ayinleri sırasında veya diğer ibadet meclislerinde güzel sesli kişiler tarafından okunur. Genel olarak irticalen okunmakla beraber notaya alınmış örnekleri de vardır. Bir de Mevlevî ayinlerinde okunan Na't-i Mevlânâ vardır ki güftesi Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin Divan-ı Kebîr'inden alınmış ve İtrî tarafından Durak tarzında usulsüz olarak bestelenmiştir.

Örnek:

MÂHUR NA'T-İ ŞERİF

Eyleyen uşâkı şeydâ dâimâ
Tal'atındır yâ Resûlallah senin
Derd ile âh ettiren subhu mesâ
Hasretindir yâ Resulallah senin

Ey şefi 'almüznibîbiyn nûr-u ahad
Bir garîbindir Nâsûhî, kıl meded
Bâb-ı lûtfundan kerem kıl, etme red
Ümmetindir yâ Resulallah senin

(Üsküdarlı Hasan Efendi Zâde)⁴⁵

Örnek:

RAST-I NA'T-İ ŞERİF

Yâ Resûlallah şefâat eyle Allah aşkına
Ben garîbim, sen inâyet eyle Allah aşkına
Nâmuradım, bermurâd et yâ Resûlallah meded
Ben garîbim, sen inâyet eyle Allah aşkına

(Lâ-edrî)⁴⁶

Örnek:

NA'T-İ MEVLÂNÂ

Makam: Rast

Güfte: Mevlânâ Celâleddîn

Beste: İtrî

(Yâ Hazreti Mevlânâ, hak dost)

Yâ habîballah, resûl-i hâlik-i yektâ tüyi

Ber-güzîn-i zülcelâl-i pâk ü-bîhemtâ tüyi

⁴⁵ M. Ekrem KARADENİZ, *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*.

Ey Allah'ın Resûlü! Âşıkları her zaman divane (deli, çılgın) eyleyen, senin güzel yüzündür. Sabah-akşam dertle ah çektiren senin özlemindir. / Ey günah işleyenlerin bağışlanması için şefaet (aracılık) eden, insanları (nuruyla) aydınlatan! Tövbe eden (Kimse senin yardımını bekleyen) bir garipti, yardım et. Ey Allah'ın Resûlü! Senin ümmetinden (olanlara) bağış kapından iyilik et, (bizi) geri çevirme.

⁴⁶ A.g.e.

Ey Allah'ın Resûlü! Allah aşkına, günahlarımızın affi için aracılık et. Muradıma erişemedim, Ey Allah'ın Resûlü! Yardım et, dileğime kavuştun. Ben kimsesizim, Allah aşkına sen iyilik et.

Dost Sultânım

Nâzenîn-i Hazret-i Hak, sadr-i bedr-i kâinat

Nur-i çeşm-i enbiyâ, çeşm-i çerâğ-i mâ tüyi

Yâ Mevlânâ hak dost Sultânım

Der şeb-i mi'râc bûde Cibrâil ender-sikâle

(Dost)

Pâ-nihâde ber-serî nüh künbed-i hadrâ tüyi

Yâ Mevlânâ, hak dost Sultânım

Mahbûbî men dost dost dost dost

Yâ Resûlallah tü dâni ümmetaned âcîzend

Rehnümâ-yi âcizân-i bî-ser ü bî-pâ tüyi

(Hak dost dost Sultânım)

Serv-i bostan-i risalet, nev-bahâri ma'rifet

Gülbün-i bâğ-i şeriat, bülbül-i bâlâ tüyi

Yâ velîyullah dost hey

Şems-i Tebrîzî ki dâred 'nâ't-i peygamber ziber

Mustafâ vü müctebâ ân seyyid-i âlâ tüyi

(Yâ tabîbel kulûb yâa, velîyallah dost)⁴⁷

3.a.5. İLÂHÎ: Allah ve Peygamber, ayrıca din adamlarının meziyetleri hakkında yazılmış ve her makamdan çeşitli usullerle kendine mahsus bir tavırla bestelenmiş, Türkçe manzum eserlerdir.

BESTENİĞÂR İLÂHÎ

Usûlü: Düyek

Güfte: Niyâzi

Beste: Hoca Fehmi Efendi

Pâdişâhâ aşkıni humhâne kıl

Mâsivâye aşkıni bigâne kıl

Cezbe-i feyzin şerâbın doldurup

Bu Niyâzi bendeni mestane kıl⁴⁸

⁴⁷ M. Ekrem KARADENİZ, *Türk Musikîsinin Nazariye ve Esasları*.

⁴⁸ M. Ekrem KARADENİZ, *Türk Musikîsinin Nazariye ve Esasları*.

EVIŞ TEVŞİH İLÂHİSİ

Usûlü: Devri Hindî

Güfte: Lâ edrî

Beste: İsmail Hakkı Bey

Teveccüh eyledin beyt-ül-harama, yâ Resûlallah
 Delîlin r'efetindir Mısır u Şâm'a, yâ Resûlallah
 Hakîkte cemâlin kible-i erbâb-ı hakîkat
 Yöneldim kibleye, uydum imâma, yâ Resûlallah.⁴⁹

BESTENİĞÂR CUMHUR İLÂHİ

Usûlü: Evsat

Güfte: Yahyâ

Beste: Hoca Fehmi Efendi

Gel vücûdun perdesin kaldır, cemâl-i yâri gör
 Can gözünden sil gubârın çehre-i dîdârı gör
 Beyti ma'mûr oldu Yahyâ'nın bu beyt-i dil-küşâ
 Ayn-i ibretle hele ma'mûre bak mîmarı gör⁵⁰

3.b. Klâsik Musikî: Türk musikîsinin sanat yönünden zirveye ulaşmış örneklerinin en büyük bölümü “Klâsik Musikî” başlığı altında toplanır. Türk tarihi boyunca kurulmuş çeşitli Türk Devletlerinde sanatsever hakan padişahların da desteğiyle en fazla işlenmiş dal olan Klâsik Musikî'ye ait eserler bugün de tazeliğini korumakta ve zevkle dinlenmektedir.

RAST KÂR-I NÂTIK

Usûlü: Yürük Semai

Güfte: Lâ-edrî

Beste: DEDE

Rast getirib fend ile seyretti humâyı
 Düştü o dem hatıra bir beste Rehâvi

Aşğın kalbine Allah aşkını koy, Allah'tan başka bütün varlıklara olan sevgisini bırak. (Dünya ile ilgisini kes) İlâhî aşk ile kendinden geçmek (için aşk) şarabını doldurup (ruhunu coşturup) bu Niyâzi kulunu sarhoş et. (Allah ile yakınlaştır.)

⁴⁹ A.g.e

Ey Allah'ın Resûlü! Kâbe'ye doğru yöneldim. Mısır ve Şam'a yol gösteren (rehberlik eden) senin merhametindir. Gerçekte; güzel yüzün dürüst insanların darlıkta başvurdukları kapıdır. Ey Allah'ın Resûlü! İmama uydum, kibleye yöneldim. (Senin kapına geldim.)

⁵⁰ A.g.e.

Gel, vücûdun (varlığın; Allah'ın) hakikatini görmeyi engelleyen şeyleri ortdan kaldır; Allah'ın nurunu, ilâhî sırlarını gör, Yahyâ'nın bu gönül ferahlatıcı beyiti Firdevs Cenneti'ndeki Kâbe oldu: İbret gözüyle hele bir îmar edilene bak, sanatkârın varlığını anla!

Şûle gerek name-i Nikrîz'e giderken
 Vardı gönül Pencigâh'a etti karârı
 Anda durup eyledi Mâhûr'u temâşâ
 Düm tere lellâ ile gösterdi nevâyı
 Şevk ile Uşşak'a varup bu dil-i mecnûn
 Eyledi tanbûr ile bir nağme Bayâti
 Sonra Nişbur'a kadem bastı o perde
 Bu gece âh-u figanım çıktı Nühüft'e
 Vakt-i Saba'ya varınca sardı meyânı
 Etti gönül çâr eknûn Çâr-gâh'ı unuttu
 Aldı ele nây-ı hemen tuttu Dügâh'ı
 Saydı Hüseyni'de temâm nağme-i bârı
 Eyleyicek sâz icrâ devr-i Hisar'ı
 Oldu Muhayyer o güzel başladı cevre
 Bûselik için edecek gizli niyâzı
 Kûy-i Hicâz'a varıcak pâyına düştüm
 Etti o Şehnâz ile bir kerre nigâhı
 Râhat-ül-ervah'la kıldı bana mânendi izzet
 Bir kerre koyvermedi ol Bestenigâr'ı
 Şevk-i Arak'la verildi nağme'e revnâk
 Eviç ile etti gönül temâm makamı⁵¹

⁵¹ M. Ekrem KARADENİZ, *Türk Musikîsinin Nazariye ve Esasları*.

Uygun getirip devlet kuşunu hîle ile hareket ettirdi. O anda aklıma bir Rehâvi beste geldi. Nikris makamının ezgisine giderken ateş alevi gerekir. Gönül Pencigâh makamına ulaştı ve oradan ana makama döndü. Ana makamda durup mâhur makamını eğlenmek üzere izledi. "Düm tere lella" ile Nevâ makamını gösterdi. Bu âşık gönül sevinçle Uşşak makamına ulaşip tanburla bir bayâti makamı ezgisi çaldı. Sonra o ezgi Nişâbur makamına geçti. O parlak ayı (sevgiliyi) Nihâvend makamı tarafından alıp feryatlarım bu gece Nühüft makamına ulaştı. Sabâ makamını çalmaya başlayınca şarkının üçüncü mısrasını sardı. Gönül şimdi çare buldu, çargâh makamını unuttu. Çarçabuk eline neyi aldı ve Dügâh çalmaya başladı. Hüseyni'de izin nağmesini tamamlamış saydı. Çalgı, Hisar makamında baştan sona kadar (şarkı) okuyacak. Muhayyer çalınca o güzel (sevgili) eziyete başladı. Bûselik makamı için (öptükük vermek için) gizlice yalvarınca Hicaz'a (sevgilinin köyüne) varıp ayağının dibine düştüm. O, Şehnâz makamı ile bir defa baktı, bana Rahat-ül-ervah makamıyla bir gönül rahatlığı verdi. Bestenigâr makamını bir defa çalmadı. Ezgiye Şevk-i arak ile tazelik verildi. Gönül eviç ile makamları tamamladı.

RAST ŞARKI

Usûlü: Sengin Semâvi

Güfte: Fuzûlî

Beste: Ekrem KARADENİZ

Aşiyân-ı mürğ-ı dil zülf-i perîşanındadır
Kande olsam ey perî gönlüm senin yânındadır
Çekme dâmen nâz edüp üftâdelerden vehm kıl
Göklere açılmasın eller ki dâmânındadır⁵²

EVİCÂRÂ BESTE

Usûlü: Yürük

Güfte: Lâ-edri

Beste: Mehmet AĞA

Kâmet-i mevzûnu kim bir mısra-i bercestedir
Evcî yâ Şehnâz usulünde meyânî bestedir
Biz hemen olmâyacak endîşe-i hâm eyleriz
Meyve-i nârenc-i pistânî henüz nâ-rüstedir⁵³

MÂYE YÜRÜK SEMÂİ

Usûlü: Yürük

Güfte: Lâ-edrî

Beste: Mehmed AĞA

Bir âh ile üftâdeliğim yâre duyurdum
Râz-ı dili açtım hele bir pâre duyurdum
Sînem şererî şûlelenib tâb-ı ruhiyle
Suz-i dil-i hem vâre o dildâre duyurdum⁵⁴

⁵² M. Ekrem KARADENİZ, *Türk Musikîsinin Nazariye ve Esasları*.

Gönül kuşunun yuvası dağınık saçlarından. Ey peri (gibi güzel sevgili)! Nerede olsam, gönlüm senin yanındadır. Naz edip âşıklardan eteğini çekme, boş yere üzme. Eller 'Dua için) göklere açılmasın. (Çünkü âşıkların elleri senin) eteklerindedir.

⁵³ A.g.e.

(Sevgilinin düzgün, biçimli boyu en güzel mısra gibidir. En üst noktası Şehnâz makamı usulünde bestenin üçüncü mısraıdır. Biz hemen olgunlaşmayacak (diye) boşuna kaygılanırız, meme turuncunun meyvesi daha yetişmemiştir.

⁵⁴ M. Ekrem KARADENİZ, *Türk Musikîsinin Nazariye ve Esasları*.

Bir ah çekmekle âşık olduğumu sevgiliye duyurdum, gönül sırrını açıkladım, hiç olmazsa bir parça (O'nu sevdiğimi) duyurdum. Yüreğimin kıvılcıkları ruhunun ışığıyla alevlenip gönül ateşini sürekli o sevgiliye hissettirdim.

GERDÂNİYE BESTE

Usûlü: Zencir

Güfte: Lâ-edrî

Beste: Hacı Fâik BEY

Gelince vâd-ı visâle bahâneler söyler
O şâh-ı kişver-i hüsn-ü bahâ neler söyler
Tel ehli dâmına dil-bestedir ki tanbûrun
Birer birer suhân-i aşkı dâneler söyler⁵⁵

UZZÂL KISIM

Usûlü: Ağır Düyek

Güfte ve Beste: A. Avni KONUK

Nâme-i Uzzâl-i azletmiş idi ehl-i makam
Kâr'ımızda yer bulup verdik o ma'zûle nizam⁵⁶

ŞAHNÂZ BESTE

Usûlü: Zencir (Yürük)

Güfte: Lâ-edrî

Beste: DEDE

Açıldı lâ'l-i ızârın ciğerde dâğ-i derûn
Misâl-i şebnem akıttım gamınla girye-i hûn
Gönül ki beste-i zencîr-i zülfün ey şahnâz
Kalırsa başta bû sevdâ eder mi terk-i humûm⁵⁷

⁵⁵ A.g.e.

Sevgiliye kavuşmak için söz vermeye gelince; sözde sebep, yalandan özür söyler. O güzellik ülkesinin sultanı neler söyler? Çalgıcılar (sevgilinin) eteğine gönül bağlamıştır ki tambûrun (telleri) aşk sözlerini birer birer taneleyerek söyler.

⁵⁶ A.g.e.

Makam ustaları (bestekârlar) Uzzâl makamının ezgisini çıkarmıştı. Sanatımızda yer bulup o bestelenmiş makama düzen verdik

⁵⁷ M. Ekrem KARADENİZ, *Türk Musikîsinin Nazariye ve Esasları*.

Yanağının kırmızı (gülü) açıldı; yürekte gönül yarası (açtı). Senden ayrılmanın hüznüyle çiğ tanesi gibi gözyaşı akıttım. Ey nazlı sultan! (sevgili) Gönül (senin) saçına zincirle bağlanmış ki (bu yüzden) bu sevda başta kalırsa keder (beni) terk eder mi? (etmez)....

ZENGÛLE BESTE

Usûlü: Zencir (Yürük)

Güfte: Fuzûlî

Beste: Tanburî Ali Efendi

Kemâl-i hüsn verubdur şarâb-ı nâb sana
Sana helâldir ey muğpeçe şarâb sana
Fuzûlî bâşına ol serv sâye saldı bugün
Cefâ u cevri adû vermez ıztırâb sana⁵⁸

FERAHFEZÂ BESTE

Usûlü: Firengi Fer (Yürük)

Güfte: Lâ-edrî

Beste: DEDE

Ey kâş-ı keman, tîr-i müjen cânıma geçti
Tîr-i nighin herbiri bir yânıma geçti
Bû geç nigehe sabr ü tahammül nice mümkün
Evvel nazarın sîne-i sûzanıma geçti⁵⁹

DİLKEŞİDE BESTE

Usûlü: Lenk Fahte (Yürük)

Güfte: Lâ-edrî

Beste: A. Avni KONUK

Dil zülfüne bendoldu ey gonca dehânım gel
Vaslınla beni şâdet ey kaşı kemânım gel
Sahn-ı çemen-i aşka dil bülbül-i nâlende
Oldum sana ben bende ey mihr-i rahşânım gel⁶⁰

⁵⁸ A.g.e.

Güzelliğin mükemmeliyeti sana saf şarap vermektedir. Ey meyhaneci çırağı! Şarap sana helâldir. Fuzûlî bugün o servi boylu sevgilinin başına gölge saldı. (Yardım yolladı. Artık) Düşmanın eziyeti sana acı vermez.

⁵⁹ A.g.e.

Ey yay kaşlı sevgili! Kirpiğinin oku canıma geçti. Bakış okunun herbiri bir yanıma geçti. (Vücuduma saplandı) Bu geç (kalmış) bakışa sabretmek ve (buna) katlanmak nasıl olabilir? Önceki bakışın, yanan kalbimin (öte yanına) geçti.

⁶⁰ M. Ekrem KARADENİZ, *Türk Musikîsinin Nazariye ve Esasları*.

Ey gonca ağızlım (sevgilim)! Gönül, saçına bağlandı, gel, (ki) kavuşmanla beni sevindir, ey yay kaşlı (sevgilim) gel! Gönül aşk bahçesi meydanına inleyici bülbül (oldu). Ey parlak güneşim (güneş gibi parlak sevgilim)! Ben sana bağlandım(Âşık oldum, köle oldum) gel.

NÜHÜFT AĞIR SEMÂİ

Usûlü: Aksak Semâî

Güfte: Hanîf

Beste: İtrî

Mecbûr-ı aşkı olduğum her gören bilir
Bilmez o şûhu bilmeyen, ancak bilen bilir
İdmân-ı aşkı gör ki Hânîfâ ne çilledir
Hamyâzesin o kâş-ı kemânın çeken bilir⁶¹

CANFEZÂ

Usûlü: Aksak Semâî

Güfte ve Beste: A. Avni KONUK

Sâkî-i gül-çehre, meysun, aşka etme ezâ
Nâz-ı reftârınla ehl-i meclise ol canfezâ⁶²

RAHÂTÜL-ERVAH BESTE

Usûlü: Çenber

Güfte: Lâ-edrî

Beste: Tab'i Mustafa Efendi

Aldırıp kendini hüsnün seyreden seyyah olur
Sanma aşkına düşenler bir dahî iflah olur
Şöyle halet var kelâm-ı ruh bahşında senin
Her bir âğâzen makam-ı râhatülervâh olur⁶³

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

⁶¹ A.g.e.

Beni gören herkes (O'nu) sevmek zorunda olduğumu bilir. O hayasız güzeli tanıyan bilmez, (ancak) tanıyan bilir. Ey Hânîf! Aşkın alıştırmasını anla ki ne eziyetlidir. O yay kaşlının esnemesini (şekil değiştirmesini) çeken bilir.

⁶² A.g.e.

Gül yüzlü güzel (sevgili)! Şarap ver (aşk şarabı sun). Eziyet etme. Mecliste oturanlara, nazlı, salınarak yürüyüşünle ferahlık ver.

⁶³ M. Ekrem KARADENİZ, *Türk Musikîsinin Nazariye ve Esasları*.

(Sevgilinin) güzelliğini seyreden gezgin olur. (O'nun) aşkına düşenler bir daha kötülükten kurtulup iyi duruma gelir sanma. Senin, yanağını (öpmem için) verdiğin sözde, şöyle bir kıymet var: Her bir müzik başlangıcını Râhatülervâh makamı (ruhu rahatlatan sesler) olur.

SÛZİDİLÂRÂ BESTE

Usûlü: Hafif

Beste ve Güfte: III. Sultan Selim

Çîn-i keysûsuna zencîr-i teselsül dediler
Döndüler sonra hatâdır deyü kâkül dediler
Gonca-i la'l-i şeker-handesine gül der iken
Yanılıp zâida-sencân-ı heves mül dediler⁶⁴

ZÂVİL BESTE

Usûlü: Çenber

Beste ve Güfte: III. Sultan Selim

Bezm-i âlemde meserret bana cânân iledir
İmbisât-i ezeli vasıta-i cân iledir
Tirin gamzesi çok kimseleri etti esîr
Yürüyüş sülk-i derûne saf-ı müjgân iledir⁶⁵

SİPİHR BESTE

Usûlü: Hafif

Güfte: Yavuz Selim

Beste: Tanburî Ali Efendi

Merdüm-i dideme bilmem ne fûsun etti felek
Giryemi kıldı fûzun eşkimi hûn etti felek
Şîrler pençe-i kahrımdan olurken lertzân
Beni bir gözleri âhûya zebûn etti felek⁶⁶

⁶⁴ A.g.e.

(Sevgilinin) saçının kıvrımına (önce) sıralanmış zincir halkası dediler, sonra yanlışlık (oldu) diye (bu kıvrımlara) perçem dediler. Kırmızı renkli gonca dudağının sevgiliye tatlı gülüşüne “gül” derken (yine) yanılıp “arzu şarabının lezzetini ölçen” dediler.

⁶⁵ A.g.e.

Dünya meclisinde bana sevinç, sevgili iledir, (onunla beraber olmaktır.) Eskiden beri iç ferahlığı gönül aracılığıyla. Hakkı tanımayan, iyilik bilmeyen sevgilinin süzgün bakışı çok kimseleri düşkün etti. Gönül yoluna yürüyüş kirpikler yoluyla.

⁶⁶ M. Ekrem KARADENİZ, *Türk Musikîsinin Nazariye ve Esasları*.

Kader gözbebeğime (çok sevdiğime) ne sihir yaptı bilmem, ağlamamı çoğalttı, gözyaşımı kan etti. Arslanlar mahvedici elimde titrerken kader beni bir gözleri ceylana düşkün etti.

ŞEVK-I CEDÎD

Usûlü: Müsemmen

Güfte ve Beste: A. Avni KONUK

Kesme mutrib nağmeni gelsin dile Şevk-i Cedîd
Olsun ehl-i meclisin müstağrak-i zevkî medîd⁶⁷

NEVÂ KÜRDÎ BESTE

Usûlü: Lank Fahte

Güfte: Lâ-edrî

Beste: Zekâi Dede

Açıldı sahn-ı gülşen çeng-u çâgânelerle
Şevkâver oldu meclis hey hey terânelerle
Ey nev-nihal-i işve gel bezm-i zevkâ handân
Reddetme âşıkâni vâhî bâhanelerle⁶⁸

VECH-İ ŞAHNÂZ

Usûlü: Ağır Düyek

Beste ve Güfte: A. Avni KONUK

Vech-i Şahnâz-i temâşâ eyleyen üftâde
Bir dahî ol dilberi görmek için hasret çeker⁶⁹

SULTÂNÎ ARAK BESTE

Usûlü: Zencîr

Güfte: Lâ-edrî

Beste: Abuldahil AĞA

Bu hüsn-ü behced ile sana nâz lâzımdır
Bu sûz-i aşk ile bana niyâz lazımdır
Sâbâya etme sakın serfürû bu hüsnile sen
Nihâl-i işve biraz ser-firaz lâzımdır⁷⁰

⁶⁷ A.g.e.

Çalgıcı, güzel sesine son verme. Şevk-i Cedîd makamı söylensin. Eğlence toplantısındaki kişilerin eğlenceye dalması uzun sürsün.

⁶⁸ A.g.e.

Gül bahçesi saz ve teflerde (eğlenceye) açıldı. Toplantı yeri makam ezgileriyle neşe getirdi. Ey nazlı taze fidan! Eğlence meclisine gülerek gel, aşklarını sözde sebeplerle geri çevirme.

⁶⁹ A.g.e.

O nazlı sultanın (sevgilinin) yüzünü gören âşıklar o güzeli bir kez daha görmek için üzüntü çeker.

⁷⁰ M. Ekrem KARADENİZ, *Türk Musikîsinin Nazariye ve Esasları*.

(Ey sevgili!) Bu şirin güzellikle senin kendini ağırdan satman (nazlanman) gerekir. Bu aşk ateşi ile bana da dua etmek düşer. Sen bu güzellikle sabâ rüzgârına sakın başeğme. Naz fidanının biraz başını yukarı kaldırması (dik başlı, benzerlerinden üstün) olması gerekir.

ARAZBÂR BUSELİK BESTE

Usûlü: Darbeyn:

Güfte: Tâhir

Beste: Hacı Sadullah AĞA

Nice ey şûh-i cihân aşk ile nâlân olayım

Sun bana La'l-i lebin gül gibi hândân olayım

Eyleme Tahir-i mehcûr-ı cemâlin sanemâ

Kıl kerem ruhleri gül vaslına şâyân olayım⁷¹



⁷¹ A.g.e.

Ey dünyanın neşesi (güzel)! Aşk ile nasıl inleyeyim? Bana al dudağımı ver ki gül gibi güleyim, sevineyim. Put gibi güzel sevgili! Tâhir'i güzel yüzünden uzak tutma. Yanakları gül (sevgili), yardım et sana kavuşmaya lâayık olayım.

III. BÖLÜM

1- MAKAMLAR

“Klâsik anlamda Türk müziği, daha önceki çeşitli İslâm müziklerinin oluşturduğu zengin birikime dayanan Osmanlı müziklerinin ürünü olan makamlara dayalı müziktir. Makam; ayrıcalıklı birkaç sesin çevresinde, “seyir” denen ve sesler arasındaki ilişkiyi belirleyen kurallara göre melodinin biçimlediği çerçevedir.

Türk müziğindeki çalgılar gibi, makamlar ve beste türleri de pek çok Ortadoğu ülkesinin ortak malıdır. Ama bunları adları gibi içerik ve kullanım biçimleri de çoğunlukla farklıdır. Çeşitli metinlerde 600’ü aşkın makam adına rastlanırsa da, bunların ancak 200 kadarının örnekleri günümüze ulaşabilmiştir. Bugün ise ancak 40-50’si yaygın olarak kullanılmaktadır.

Her melodi ya da motif bir makamın seslerini ve öteki özelliklerini kullanır. Türk müziğinde doğaçlamalar dışında yalnızca bestelenmiş yapıtların biçimlenişine katkıda bulunan ve “usul” denen bir öge daha vardır. Usûller, çeşitli uzunluktaki kuvvetli ve zayıf vuruşların belli bir düzen içinde sıralanmasıyla ortaya çıkan birer ritm kalıbıdır. Usûl, yapıtın başından sonuna kadar aynı kalır. Çeşitli Türkçe metinlerde 100’ün üzerinde usul adı geçer. Ancak 80 kadarının örneği günümüze ulaşabilmiştir. Bunlardan sıkça kullanılan bazılarının içerdikleri zaman birimi sayısı şöyledir.

Semai (3)

Sofyan (4)

Türkaksağı (5)

Yürüksemaî (6)

Devrihindi (7)

Düyek (8)

Aksak (9)

Curcuna (10)”⁷²

Aksaksemaî (10)

⁷² *Temel Britanica Ansiklopedisi*, C. 18, s. 116-122, Hürriyet Ofset, İstanbul 1993.

Lenk fahte (10)

Mevlevî devrîrevânı (14)

Fahte (20)

Çenber (24)

Devrikebir (28)

Muhammes (32)

Hafif (32)

Bir eserin künyesini, kullanılan makamın ve ölçüldüğü usulün adları dışında, örneği olduğu beste türünün adı da belirler. Dindışı Türk müziği, söz müziği eserleri daha çoktur. Sayıca daha çok olan bu türlerde büyük ve küçük türler diye iki grupta toplanır. Büyük türler, daha uzun ve daha sanatlıdır. Başlıca büyük türler şunlardır.

Kârınâtık: Daha çok makam ve usulleri öğretmek amacına yönelik olan bu türden eserlerin güftelerinin her dize ya da beytinde bir makamın, bazı kârınâtıklarında aynı zamanda bir usulün adı geçer; o dize ya da beyit adı geçen makamda ve usulle bestelenir.

Kâr: Genellikle daha uzun olur; bestecinin tüm hünelerini ortaya koyduğu, birden çok usulün ve makamın kullanıldığı, güftenin başına ve arasına “terennüm” denen daha kıvrak melodilerle bestelenmiş söz ve heceler eklendiği eserlerdir.

Beste: Genellikle dört dizeli bir güfte üzerine, kârlar gibi ağdalı bir üslupla bestelenen eserlerdir. Bunların birinci, ikinci ve dördüncü dizeleri aynı melodiyle okunur, üçüncü dize ayrı bir makamda bestelenir ve “meyan” adını taşır. Her dizeden sonra terennüm tekrarlanır.

Ağırsemaî: Ya aksaksemaî ya da senginsemaî usulüyle ölçülen bu türden yapıtlar da dört dizeli bir güfte üzerine bestelenir. Birinci ve ikinci dizeleri, aralarına terennüm girmeden, apayrı melodilerle bestelenen ağırsemaîler, nakış olarak nitelenirler. Ağırsemaîlerde de bestelerde olduğu gibi dizelerden sonra terennüm tekrarlanır.

Yürüksemaî: Yürük semaî usulüyle ölçülen, çoğunlukla dört dizeli bir güfte üzerine bestelenen ve daha süratli olarak okunan bu türden eserler, biçim bakımından ağırsemaîlere benzer.

Küçük türlerin başlıcaları da şunlardır:

Şarkı: Güftelerinin dize sayısına göre yapılan bu türdeki eserler, beste ve semaîlere oranla, çoğunlukla daha yalın ve kısadır. 19. yüzyılda Hacı Ârif Bey'in doruğa ulaştırdığı şarkı türü ondan sonraki dönemin en önemli formu durumuna gelmiştir.

Küçükçe: Erkek dansçıların danslarına eşlik eden, canlı ve kıvrak melodilerle örülmüş ve sazların çaldığı ara nağmelerle birbirine bağlanan sözlü bölümlerden oluşur.

Kendisi de besteci olan hükümdarlar yalnız besteleri değil, yeni makamlar ve usuller bularak, müzik kitapları yazarları da ödüllendirerek müzik yaşamına canlılık katardı. II. Murat dönemini de kapsayan bu ilk dönem, yoğun bir Arap ve İran üslubu etkisi altında geçmiştir. İstanbul'un fethinden sonra buna Bizans etkisinde eklenmesi, özgün bir üslubun oluşmasını geciktirmiştir. Özgün bir Osmanlı-Türk üslubunun ancak 16. yüzyılın ikinci yarısında oluştuğu görülür.

Klâsik dönem, Osmanlı üslubunun ilk olgun örneklerini veren İtrî ile başlatılabilir. İtrî'den sonraki en büyük temsilcileri Ebûbekir Ağa, III. Selim, İsmail Dede Efendi, Dellâlzâde İsmail Efendi ve Zekâi Dede Efendi olan bu üslubun en parlak yılları kendisi de büyük bir besteci olan, bir çok yeni makam düzenleyen ve birçok besteci ve icracıyı koruması altına alan III. Selim'in saltanat yıllarıdır.

Klâsik Türk Musikisinde kullanılan başlıca makamlar şunlardır:

1.a. BASİT MAKAMLAR

1.a.1. Yegâh Perdesinde Karar Veren Makamlar:

- 1-Yegâh
- 2- Şedarâban
- 3- Sultânîyegâh
- 4- Müberkâ
- 5- Ferahnümâ

1.a.2. Hüseyinî Aşîran Perdesinde Karar Veren Makamlar:

6- Hüseyinî aşîran

7- Sûzidil

1.a.3. Acemaşîran Perdesinde Karar Veren Makamlar:

8- Acemaşîran

9- Rengidil

1.a.4. Arak Perdesinde Karar Veren Makamlar:

10- Arak

11- Eviç

12- Ferahnâk

1.a.5. Geveşt Perdesinde Karar Veren Makamlar:

13- Evicârâ

1.a.6. Rast Perdesinde Karar Veren Makamlar:

14- Rast

15- Mâhur

16- Sûzinak

17- Nihâvend

18- Nihâvend-i Kebîr

19- Nev'eser

20- Nikriz

21- Hicazkâr-ı Kadîm

22- Hicazkâr

23- Kürdîli Hicazkâr

1.a.7. Dügâh Perdesinde Karar Veren Makamlar:

24- Uşşak

25- Bayâti

26- Isfahân

27- Nevâ

- 28- Tâhir
29- Acem
30- Máyi
31- Hüseyñî
32- Gülizar
33- Gerdâniye
34- Necid Hüseyñî
35- Hûzi
36- Muhayyer
37- Karcıġar
38- Araban
39- Arazbar
40- Hisar
41- Kürdî
42- Hicaz
43- Uzzal
44- Hicaz Rûmî
45- Hümâyun
46- Şahnaz
47- Hicaz Şehsuvar
48- Hicaz Zengûle
49- Hümâyun Zengûle
50- Sabâ
51- Bûselik
52- Nişâburek
53- Zengûle

1.a.8. Segâh Perdesinde Karar Veren Makamlar:

- 54- Segâh
55- Hüzzam

1.a.9. Bûselik Perdesinde Karar Veren Makamlar:

56- Nişâbur

1.a.10. Çargâh Perdesinde Karar Veren Makamlar:

57- Çargâh

1.b. BİRLEŞİK MAKAMLAR**1.b.1. Yegâh Perdesinde Karar Veren Birleşik Makamlar:**

1- Ferahfezâ

2- Dilkeşîde

3- Sultânî Segâh

4- Segâh Araban

5- Şîvenümâ

6- Şeref Hamidi

7- Gülşen-i Vefa

8- Şerefnümâ

9- Bend-i Hisar

10- Gülizâr

11- Anberefşân

1.b.2. Hüseyinî Aşîran Perdesinde Karar Veren Birleşik Makamlar:

1- Nühüft

2- Rast Aşîran

3- Gerdâniye Aşîran

4- Bûselik Aşîran

5- Hicaz Aşîran

6- Mâye Aşîran

7- Sabâ Aşîran

8- Hisar Aşîran

9- Râhatfezâ

10- Canfezâ

11- Aşkefzâ

- 12- Acem Tarab
- 13- Ruhnüvaz
- 14- Âheng-i Tarab
- 15- Zîrefken
- 16- Arak Aşîran
- 17- Şevk-i Serab

1.b.3. Acem Aşîran Perdesinde Karar Veren Birleşik Makamlar

- 1- Şevk-i Tarab
- 2- Şevkefzâ
- 3- Şevkâver
- 4- Tarz-1 Cedîd

1.b.4. Arak Perdesinde Karar Veren Birleşik Makamlar

- 1- Rasthâverân
- 2- Dilkeşhâveran
- 3- Şahnaz
- 4- Tebrizhâverân
- 5- Beste Isfahân
- 6- Revnakümâ
- 7- Rûy-i Arak
- 8- Hicaz Arak
- 9- Râhatülervâh
- 10- Bestenigâr

1.b.5. Rast Perdesinde Karar Veren Birleşik Makamlar

- 1- Rast-1 Cedîd
- 2- Rast Mâye
- 3- Rast Lâlezâr
- 4- Rast Menekşezâr
- 5- Rast Murassâ
- 6- Rast Muzaffer

- 7- Rast Güldevri
- 8- Rast Mevc-i Deryâ
- 9- Pencgâh
- 10- Penegâh-ı Asil
- 11- Tavr-ı Mâhur
- 12- Sûzidilârâ
- 13- Zâvil
- 14- Sâzkâr
- 15- Rehâvi
- 16- Selmek
- 17- Tebriz
- 18- Büzürk
- 19- Pesendîde
- 20- Gûldeste
- 21- Şevk-ı Dil
- 22- Tarz-ı Nevin
- 23- Sûzinâk Karabatak
- 24- Dilnişîn
- 25- Zevk-ı Dil
- 26- Mâverâünnehr
- 27- Zerkeşîde
- 28- Nigâr
- 29- Nihâvend-i Rûmî

1.b.6. Dügâh Perdesinde Karar Veren Birleşik Makamlar

- 1- Sâzkâr Mâye
- 2- Isfahânek
- 3- Hûçek
- 4- Nevrûz
- 5- Sipihr
- 6- Bahrinâzik
- 7- Zevk-i Tarab

- 8- Eviç Hûzî
- 9- Sultânî Eviç
- 10- Şevk-ı Cedîd
- 11- Baba Tâhir
- 12- Tâhir Karcıgar
- 13- Tâhir Gerdâniye
- 14- Vech-i Hüseyî
- 15- Bayâti Araban
- 16- Ömer Horasânî Bayâti
- 17- Bayâti Cankurtaran
- 18- Dügâh
- 19- Kara Dügâh
- 20- Dügâh Dilküşâ
- 21- Vech-i Dügâh
- 22- Muhâlif Uşşâk
- 23- Dertli Uşşâk
- 24- Dalpâre Uşşâk
- 25- Araban Uşşâk
- 26- Uşşâk Renk Gerdâniyye
- 27- Uşşâk Renk Hicaz
- 28- Acem Dilfirib
- 29- Acem Murassâ
- 30- Acem Kürdî
- 31- Nevâ Kürdî
- 32- Araban Kürdî
- 33- Gerdâniye Kürdî
- 34- Muhayyer Kürdî
- 35- Muhayyer Sünbüle
- 36- Muhayyer Zengûle
- 37- Hüseyî Kürdî
- 38- Hüseyî Zemzeme
- 39- Sabâ Zemzeme

- 40- Sabâ Perîşan
- 41- Vech-i Şahnâz
- 42- Hicaz Karabatak
- 43- Hisar Vech-i Şahnâz
- 44- Sultânî Arak
- 45- Hicaz Acemî
- 46- Hicaz Sebzezâr
- 47- Hümâyûn Sultânî
- 48- Hümâyûn-i Arak
- 49- Sultânî Hicaz
- 50- Cihar Ağazin

1.b.7. Bûselik Makamı İle Karar Veren Birleşik Makamlar:

- 1- Hicaz Bûselik
- 2- Şahnâz Bûselik
- 3- Nevâ Bûselik
- 4- Acem Bûselik
- 5- Sabâ Bûselik
- 6- Dügâh Bûselik
- 7- Bayâti Bûselik
- 8- Bayâti Araban Bûselik
- 9- Hüseyinî Bûselik
- 10- Muhayyer Bûselik
- 11- Tâhir Bûselik
- 12- Gerdâniye Bûselik
- 13- Hisar Bûselik
- 14- Arazbar Bûselik
- 15- Eviç Bûselik
- 16- Mâhur Bûselik
- 17- Hicazkâr Bûselik

1.b.8. Nim Kürdî Perdesinde Karar Veren Birleşik Makam:

Nârefte

1.b.9. Segâh Perdesinde Karar Veren Birleşik Makamlar:

- 1- Mâye Segâh
- 2- Vech-i Arazbar
- 3- Müsteâr
- 4- Segâh Karabatak

1.b.10. Nim Hicaz Perdesinde Karar Veren Birleşik Makam:

Heftgâh

1.b.11. Nevâ Perdesinde Karar Veren Birleşik Makam:

Gonca-i Rânâ



2. MAKAMLAR VE HUSÛSİYETLERİ

YEGÂH : (*f.i.: müz. Makam ismi*) Türk müziğinin en eski makamlarından olan bir terkiptir. Yegâh Nevâ ile Neva'da Rast makamlarından mürekkeptir. İkinci dizi ile Yegâh (Re) perdesinde kalır. Bu ses aynı zamanda makamın terkipindeki ilk dizinin de güçlüsüdür. Güçlüsü "Nevâ'nın durağı olan Dügâh (la) perdesidir. Donanımına Neva gibi "si" koma bomolü ile "fa" bakiyye diyezi konulur. Umumiyetle inici olarak seyreder.⁷³

ŞEDARÂBAN: (*a.b.i.: Şedd-i araban, sıkı bağlanmış Arabân makamı*) Türk müziğinde bir şed makam olup en az beş asırlıktır. İfade kudretine haiz, tahassür, tahattür gibi hissiyatın tasvîrine pek müsâit bir makamdır. Oldukça rağbetle kullanılmıştır. Elimizde 177 kadar eser vardır. Şedarabân, Zengüle makamının Yegâh (re) perdesindeki şeddidir. Güçlüsü Dügâh (la) perdesidir. Donanımına "si" ve "mi" bakiyye bemolleri ile "fa" ve "do" bakiyye diyezleri konulur. Umumiyetle inici olarak seyreder.⁷⁴

SULTÂNİ-YEGÂH: (*a.f.b.i.: Sultan'la ilgili Yegâh makamı*) Dede Efendi tarafından II. Sultan Mahmud'a ithâfen tesmiye edilmiştir ki dört parçalık faslı, padişah vasfında medhiyedir. Tahmînen 130 seneliktir. Sultâni-Yegâh pûselik makamının re (yegâh) perdesindeki şeddidir. Güçlüsü beşinci derecede olan dügâh (la) perdesidir. Umumiyetle inici olarak seyreder. Bu makam rağbetle kullanılmıştır. Elimizde 149 kadar eser vardır. Gâyet güzel bir diziyeye sahip olup hayat dolu ve şuh aşk parçaları için tercih edilebilir.⁷⁵

MÜBERKÂ: (*a.i.: Başı beyaz kara renkli koyun, marya 2. Müz. Makam ismi*) Türk müziğinin en az altı asırlık bir mürekkep makamıdır. Zamanımıza kalmış bir tek peşrev vardır ki sahibi meçhuldür. İtrî'nin bu makamdan eserleri eski mecmualarda görüldüğüne göre XVIII. Asra kadar kullanıldığı anlaşılmaktadır.⁷⁶

FERAHNÜMÂ: (*a.f.b.i.: Sevinç gösteren 2. Müz. Makam ismi*) Türk müziğinin şed makamlarındandır. 1910'da H. Saadettin Arel tarafından isimlendirilmiştir. Kürdî makamının Yegâh perdesindeki şeddidir. Orta sekizlideki sesleri şöyledir: Yegâh, Nîm-

⁷³ Ferit DEVELLİOĞLU, *Osmanlıca - Türkçe Lûgat*, s. 1392.

⁷⁴ Ferit DEVELLİOĞLU, *a.g.e.*, s. 1177.

⁷⁵ Ferit DEVELLİOĞLU, *a.g.e.*, s. 1155.

⁷⁶ İskender PALA, *Divan Şiiri Sözlüğü*, s. 368,

hisar, Acem-aşîran, Rast, Dügâh, Kürdî, Çargâh, Nevâ. Güçlüsü dördüncü derecede olan Rast'tır. Dizisi umumiyetle inicidir. Donanımına si ve mi için iki küçük mücenneb bemolü konur.

HÜSEYNÎ-AŞÎRAN: (*a.f.b.i.: Hüseyin'le ilgili Aşîran makamı*) Türk müziğinin en eski mürekkep makamlarındandır. Hüseyinî makamının pest tarafına, Hüseyinî-aşîran perdesine nakledilmiş bir uşak dörtlüsü ilavesinden mürekkep olup bu dörtlü ile Aşîran perdesinde kalır. Güçlü bir derecede Hüseyinînin durağı olan Dügâh'tır. Donanımına Hüseyinî gibi "si" koma bemolü ile "fa" bakıyye diyezi konur. Eskiden "Vech-i Hüseyinî" de denilen bu makam esasen Hüseyinî'nin pest tarafına tabii olarak bir dörtlü katılmak suretiyle yapılmıştır ki Aşîran perdesinde kalan Hüseyinî'den başka bir şey değildir.⁷⁷

SÛZİDİL: (*f.b.i.: Gönül yakan 2. Müz. Makam ismi*) Türk müziğinde bir şed makamdır. Tahmînen Abdülhalim Ağa'nın icâdı ve 180 seneliktir. Çok kudretle ve bariz olarak his tebliğ eden Sûzi dil'deki aşk ızdırabı, mazi hasreti gibi duygular sezilir. Elimizde 178 kadar eser vardır. Zengüle'nin Hüseyinî-aşîran (mi) perdesindeki şeddidir. Güçlüsü, beşinci derecede olan Pûselik (si) dir. Umumiyetle inici olarak seyreder.⁷⁸

ACEMAŞÎRAN: (*a.f.b.i.: Müz. Makam ismi*) Türk musikisinde kullanılan şed makamlarından biridir. Bu makam, Çargâh makamının Acem-aşîran perdesi üzerine nakledilmiş şeklidir. Dominantı çârgah tonikası Acem-aşîran perdeleridir.⁷⁹

RENGİDİL: (*f.b.i.: Gönül rengi 2. Gönül oyunu, gönül hilesi 3. Gönül sûretinde 4. Müz. Makam ismi*) Müzisyenlerden mühendis Halis Bey tarafından Nev-eser makamının bir derece pesti olan Acem-aşîran (fa) perdesindeki şeddine verilmiş isimdir. Güçlü, beşinci derece olan Çargâh (do)dir. Donanımına "si" ve "mi" koma, "la" ve "re" bakıyye bemolleri konulur. İnici-çıkıcı olarak seyreder. Orta sekizlideki sesleri, pesten tize doğru şöyledir: Acem-aşîran, Rast, Zengüle, Segâh, Çargâh, Hicaz, Dikhisar ve Acem.⁸⁰

ARAK: (*a.i.: 1. Ter 2. Şarap, rakı 3. Kökler, damarlar 4. Bir çeşit takke 5. s. Pek çok, en çok*) Bu makamla ilgili, kaynaklarda tatminkar bir bilgiye rastlanamamıştır.

⁷⁷ Ferit DEVELLİOĞLU, *Türkçe Osmanlıca Lûgat*, s. 467.

⁷⁸ Ferit DEVELLİOĞLU, *a.g.e.*, s. 1157.

⁷⁹ Ferit DEVELLİOĞLU, *a.g.e.*, s.8.

⁸⁰ Ferit DEVELLİOĞLU, *a.g.e.*, s. 1063.

EVIÇ: Eski makamlardandır. Bu makam, Irak makamının inici şeklidir. Segâh dörtlüsünün Irak perdesindeki şeddi ile Uşşâk dörtlüsünün karışmasından mürekkep bir makamdır. Durak Irak ve birinci derecede güçlü Dügâh'dır. Donanıma si koma bemolü ile fa bakiyye diyezi konulur. Ancak bestekârlar hemen her zaman mi diyez (Acem) kullanmışlardır. Makam tiz perdelerde dolaştıktan sonra inici bir şekilde Irak'da karar verir.⁸¹

FERAHNÂK: (*f.b.s.: Sevinçli, gönül ferahlatıcı*) Türk müziğinin mürekkep makamlarındandır. Tahminen 1820 senelerinde Şakir Ağa tarafından terkip edilmiştir. Biraz Eviç makamına benzese de ifade itibariyle ondan farklıdır, şen ve hafif mevzûlar, bahar tasvirleri gibi parçalarda kullanılabilir. Bu makam Nevâ'da Rast beşlisi ve Nim-hicâz'da Hicâz dörtlüsünden mürekkeptir. Bu diziler ekseriya karşık bir surette kullanılır. Makam Ferâh-nâk beşlisi ile karar eder. Durak Irak ve güçlü birinci derecede Dügâh perdeleridir.⁸²

EVİCÂRÂ: (*a.f.b.s.: 1. Bir şeyin en yücesini süsleyen 2. Astr. 21 haziranda arzın yörüngesinde güneşten en uzak bulunduğu noktayı süsleyen*) III. Selim'in adlandırdığı bir makamdır. Bu makam Zirgüle makamının fa diyez (Irak) perdesindeki şeddidir. Donanımına fa, do, sol, için üç diyez ve si için bir koma bemolü konur. Orta sekizlideki eserleri şöyledir: Irak, Rast, Kürdî, Segâh, Nim-hicaz, Nevâ, Acem, Evic. Güçlü, beşinci derece olan Nim-hicazdır.⁸³

RAST: (*f.s.: Doğru, düz / Sağ taraf / Doğruluk, dürüstlük / Doğru söz / Doğru, güvenilir adam / Uygunluk*) Türk müziğinin en eski makamlarındandır. 4 numaralı basit makam olan Rast, Rast beşlisi ile Rast dörtlüsünden müteşekkildir. Durağı Rast, (sol) ve güçlüsü Nevâ (re)dir. Makam çıkıcıdır. Donanımına si koma bemolü ile fa bakiyye diyezi konulur. Orta sekizlisindeki sesleri pesten tize doğru olmak üzere şöyledir: Rast, Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hüseyinî, Evic, Gerdâniyye. Rast en çok kullanılmış makamlardandır. En eski devirlerden zamanımıza kadar bu ehemmiyetini ve rağbetini muhafaza etmiştir. Türk musikisinde bu makamdan yapılmış pek çok eser vardır: İtrî'nin Darb-ı Türkî Naat'ı, Âsım Bey'in Devr-i Kebîr Peşrev'i, Gazi Giray'ın, Kantemiroğlu'nun ve Benli Hasan

⁸¹ Ferit DEVELLİOĞLU, *Osmanlıca-Türkçe Lûgat*, s. 287.

⁸² Ferit DEVELLİOĞLU, *a.g.e.*, s. 308.

⁸³ İskender PALA, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, s. 157.

Ağa'nın saz semaileri, Dede Efendi'nin Ağır Düyek Kâr-ı Nev'i, Zaharyan'ın Ağır Çember'i, Zekâi Dede'nin Zencir Beste'leri ve Sengin'i, Suphi Ziya Özbekkan ve Lemi Atlı'nın şarkıları örnek gösterilebilir.⁸⁴

MÂHUR: (*f.i.: Güneşimiz*) Türk müziğinin en eski makamlarındandır. Neşeli, şuh, ferahlık verici bir makamdır. Asırlardan beri rağbetle kullanılmıştır. Mâhur, Çârgâh makamının Rast (sol) perdesindeki şeddidir. Güçlüsü Nevâ (re)dir. Dizinin umumî seyri inicidir. Donanımına (fa) için bir küçük mücenneb diyezi alır. Yani Garb müziğindeki “sol majör”ün aynıdır. Orta sekizlisindeki sesleri tizden peste doğru şöyledir: Gerdâniye, Mâhur, Hüseyinî, Nevâ, Çargâh, Püselik, Dügâh, Rast.⁸⁵

SÛZİNÂK: (*f.bir.s.: Yakan, yakıcı, dokunaklı*) Türk Müziğinin 13 numaralı (sonuncu) basit makamıdır. Basit makamların en yenisidir. Basit makamların diğerlerinin hepsi pek eskidir. Tahminen 1780 senelerinde Abdülhalim Ağa veya Mehmet Ağa'dan biri tarafından icat edilmiştir. O zamandan beri en ziyade rağbet edilen makamlardan biridir. Sûznâk ve Zengüle'li Sûznâk'den elimizde 462 kadar eser vardır. Bu eserlere örnek olarak H. S. Arel'in Ayin'i 3 Durak'ı ve 2 İlâhisi, Zekâi Dede'nin Ayin'i, 7 İlâhisi 3 Şuğulu, Haşim Bey'in Âyin'i , Mesut Efendi'nin, Musullu Osman Efendi'nin, Şeyh Mehmed Dede'nin İlâhileri, Emin Ağa'nın Devr-i Kebîr, Kanunî Arif Bey'in Devr-i Kebir, Tatyos'un Çenber, Suphi Ezgi'nin Devr-i Kebir, Etem Dede'nin Devr-i Kebir Pevşrevleri, Zekâi Dede'nin Hafif Kâr-ı Zencir ve Lenk Fahte Besteleri ile Yürük Semaisi gösterilebilir. İçli bir hüznün telkin eder. Rast beşlisi ile hicaz dörtlüsünden yapılmıştır. Rast beşlisi ile Rast (sol) perdesinde durur. Güçlüsü, beşli ile dörtlünün birleştiği beşinci derecede olan Nevâ (re) dir. İnci çıkıcı olarak karışık seyreder. Donanımını “si” koma bemolü “mi” bakıyye bemolü ve “fa” bakıyye diyezi konulur. Orta sekizlisindeki sesleri tizden peste doğru şöyledir: Rast, Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Evic ve Gerdâniye.⁸⁶

NİHÂVEND: (*f.i.: İran'da şehir*) En eski makamlardan olup eskiden Nihâvend-i Kebir'den ayırmak için Nihâvend-i Rûmî diye de adlandırılmıştır. Son bir asırdan beri özellikle son yüzyılda Türk müziğinin tutulan ve rağbetle kullanılan makamlarından biridir. Garp müziğindeki sol minördür. Yâni Püselik makamının bir perde peste göçürülmüş

⁸⁴ *Meydan Larousse*. C. 16 s. 248.

⁸⁵ Ferit DEVELLİOĞLU, *Osmanlıca-Türkçe Lûgat*, s. 682.

⁸⁶ *Meydan Larousse*, c. 18, s. 382.

şeddidir. Rast perdesinde durur. Güçlüsü Nevâ (re) dir. Donanımına “si” ve “mi” için iki küçük mücenneb bemolü konulur. Çıkıcı-inici seyri vardır. Orta sekizlideki sesleri, pesten tize doğru şöyledir: Rast, Dügâh, Kürdî, Çargâh, Nevâ, Nim-hisar, Evic, Gerdaniye. Ahmet Ağa'nun, H. S. Arel'in Ayin-i Şerifleri, Dede Efendi'nin, Nuri Bey'in Aksak Semailer'i, Ali Efendi'nin ve İ. Hakkı Bey'in Nakış Yürük Semai'leri, bu makama örnek gösterilebilir.⁸⁷

NIHÂVEND-İ KEBÎR: (*f.a.s.: Büyük Nivahend*) Türk müziğinin en az dört asırlık bir mürekkep makamıdır. İnici-çıkıcı olarak seyreder. Nihâvend ile Rast (sol) perdesinde kalır. Güçlüleri birinci derecede Nihâvend'in güçlüsü ve Sultâni Yegâh'ın durağı olan Dügâh (la) dır. Donanımına Nihâvend gibi si ve mi için iki tane küçük mücenneb bemolü konulur.⁸⁸

NEV-ESER: (*f.a.b.i:1. Yeni eser 2. Son zamanlarda çıkmış eser. 3. Taze eser. 4. Müz. Makam*) Dede Efendi tarafından tahminen bir buçuk asır önce veya biraz daha sonra terkip edilmiş bir mürekkep makamıdır. Nîkrîz beşlisine Hicaz dörtlüsünün ilavesinden mürekkeptir. Durağı Rast (sol) ve güçlüsü Nevâ (re) dir. Dizisi inici-çıkıcı seyreder. Donanımına si ve mi bakıyye bemolleri ile fa ve do bakıyye diyezleri konur. Şedârâban makamına pek benzer. Orta sekizlideki sesleri pesten tize doğru şöyledir: Rast, Dügâh Dik-Kürdî, Nim-hicâz, Nevâ, Hisar-eviç, Gerdâniye. Çok kullanılmakla beraber hayâl ve melankoli tasvirlerine müsait bir makamdır.⁸⁹

NİKRÎZ: (*f.i.müz. makam*) Türk müziğinin en eski mürekkep makamlarındandır. Eskiden “nîriz” denilirdi. Dizisi, bir sekizli içinde gösterilebilen basit görünüşlü mürekkep makamlarındandır. Nîkrîz beşlisi ile Rast dörtlüsünden, ikinci şekli ise gene Nîkrîz beşlisi ile Pûselik dörtlüsünden müteşekkildir. Çıkıcı-inici olarak seyreder. Donanımına “si” bakıyye bemolü ile “fa” ve “do” bakıyye diyezleri konulur. Orta sekizlideki sesleri pesten tize doğru şöyledir: Rast, Dügâh, Dik-kürdî, Nîm-hicaz, Nevâ, Hisar, Eviç, Gerdaniye. Kederli bir azamet, esrarlı bir hüznü taşıyan Nîkrîz, orta derecede kullanılmıştır.⁹⁰

Ferit DEVELLİOĞLU, *Osmanlıca - Türkçe Sözlük*, s. 1157

⁸⁷ Ferit DEVELLİOĞLU, *a.g.e.*, s. 999.

⁸⁸ Ferit DEVELLİOĞLU, *a.g.e.*, s. 1000.

⁸⁹ Ferit DEVELLİOĞLU, *Osmanlıca-Türkçe Lûgat*, s. 992.

⁹⁰ Ferit DEVELLİOĞLU, *a.g.e.*, s. 1002.

HİCAZKÂR: (*a.f.b.i: 1. Hicaz işi 2. Hicaz sanatı 3. Hicazlı 4. Müz. Makam*) Türk müziğinin şed makamlarındandır. Tahminen 170 sene önce terkip edilmiştir. Rağbetle kullanılmış bir makamdır. Çok hususî bir eda taşıyan bir diziye maliktir. Dizisi, inicidir. Donanımına “si” koma “mi” ve “la” bakıyye bemolleri ile “fa” bakıyye diyezi konulur. Orta sekizlideki sesleri şöyledir: Gerdâniye, Eviç, Hisar, Nevâ, Çârgâh, Segâh, Zirgüle, Rast. Üç veya dört yüzyıllıktır. Bugün 617 örneği vardır. En güzel makamlardandır.⁹¹

KÜRDİLİ HİCÂZKÂR: (*a.t.f.b.i: 1. Müz. Makam*) Bu makamdan elimizde 970 eser vardır. Hacı Ârif Bey'in icat ettiği bir makamdır. Aşağı yukarı 90 senelik olan bu makam, bu müddet içinde çok büyük bir rağbete mazhar olarak bihsassa şarkı formu için bol bol kullanılmıştır. Güçlüsü, Çârgâh (do)dır. Donanımına, “si” “mi” ve “la” için üç tane küçük mücenneb bemolü alır. Dizisinin seyri, umumiyetle inicidir. Orta sekizlisindeki sesleri tizden peste doğru şöyledir: Gerdâniye, Acem, Nîm-hisâr, Çârgâh, Kürdî, Nîm-zirgüle, Rast.⁹²

UŞŞÂK: (*a.ç.i.: 1. Âşıklar 2. Müz. Makam*) Türk müziğinde 5 numaralı basit makam. İnici şekline Bayâti denmiştir. Çok tabîî bir dizi arz eden Uşşâk en eski ve esas tabîî makamlardandır. Aşk, garam, tasavvufi hissiyet için iyi kullanılırsa en yüksek bir ifade vasıtası olabilir. Asırlardan beri en çok kullanılmış olan Uşşâk, bugün Türk müziği eserleri içerisinde birinci gelmektedir. 917 parça Uşşâk eserin notası tespit edilmiştir. Makam, Uşşâk dörtlüsüne Pûselik beşlisi ilavesinden ibarettir. Makam, çıkıcı olarak seyreder. Donanımına “si” için koma bemolü konulur. Pesten tize doğru orta sekizlisindeki sesleri şöyledir: Dügâh, Segâh, Çârgâh, Nevâ, Hüseyinî, Acem, Gerdâniye, Muhayyer.⁹³

BAYÂTİ: (*f.i.l. Oğuzlar'ın Bayat Boyu ile ilgili, 2. Müz. Makam*) Bu makamdan elimizde 359 parça vardır. Türk müziğinin en eski makamlarından olup hâlâ kullanılmakta ve çok kullanılmış bir makamdır. Uşşâk dörtlüsüne Pûselik beşlisi ilavesinden meydana gelen ve Uşşâk makamının inici şekli olan bir makamdır. Uşşâk'dan farkı, tiz perdelerden başlaması, bu perdelerde gezinerek inici bir şekilde karar etmesidir. Donanımına “si” için bir koma bemolü konulur. Orta sekizlideki sesleri şöyledir: Dügâh, Segâh, Çârgâh, Hüseyinî, Acem, Gerdâniye, Muhayyer, Bayâti. Uşşâk kadar ruha huzur verici değildir.

⁹¹ *Meydan Larousse*, C. 9 / s. 48.

Türk Musikîsi Ansiklopedisi, C. 1 / s. 264.

⁹² Yılmaz ÖZTUNA, *Türk Musikîsi Ansiklopedisi*, C. I / s. 359.

Uşşak'ın Tasavvufî ve felsefî karakterine mukabil Bayâti'nin biraz hüzne kaçan bir karakteri vardır.⁹⁴

ISFAHÂN: (f.ö.i.: 1. İran'da ünlü şehir, 2. Müz. Makam) Elimizde 246 parça eser vardır ve makamlar arasında 19. sıraya girer. En az 7 asırlıktır. Türk müziğinin en eski mürekkep makamlarındandır. Pûselik beşlisi, Dûgâh perdesine nakledilmiş bir Rast dörtlüsü ve Bayâti makamından meydana gelmiştir. Güçlüsü, Dûgâh ve Nevâ perdeleridir. Dizisi, inici-çıkıcıdır. Donanımına "si" koma bemolü konulur. Pûselik beşlisi için "si" koma bemolü konulur.

Bekr ve Rast dörtlüsü için "si" bekâr ile "sol" bakıyye diyezi kullanılır. Eskiden Bayâti makamına "İsfahân" denilirken, İsfahâne makamının terkipini mütakip bir kaç asırdan beri İsfahâne yerine İsfahân denilmeye başlamış, Bayâti yeni bir bünyeye girmiştir.⁹⁵

NEVÂ: (f.i.: 1. Ses, seda, makam, ahenk 2. Refah 3. Levâzım, kuvvet, zenginlik 4. Nasip, kısmet 5. Müz. Makam) Türk müziğinin 7 numaralı basit makamı olup en eski makamlardan biridir. Uşşâk dörtlüsüne Rast beşlisinin ilavesinden meydana gelmiştir. Seyri çıkıcıdır. Durak Dûgâh (la) dır. Güçlü dörtlü ile beşinin birleştikleri Nevâ (re) dir. Donanımına si koma bemolü ve fa bakıyye diyezi konulur. Orta sekizlideki sesleri pesten tize doğru şöyledir: Dûgâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hüseyinî, Evic, Gerdâniye, Muhayyer.⁹⁶

TÂHİR: (a.s: 1. Temiz, pâk 2. Abdesti bozan şeylerden biri, içinde bulunmayan 3. Erkek adı 4. Müz. Makam) Türk müziğinde en eski makamlardan biri olup eskiden çok kullanılmıştır. Son zamanlarda az kullanılmış bulunuyor. Bugün elimizde 54 kadar parça vardır. Tâhir, Nevâ'nın inici şeklini teşkil etmesi yönüyle girift bir makamdır. Nevâ gibi Uşşâk dörtlüsüne Rast beşlisinin ilavesinden yapılmıştır. Uşşâk dörtlüsü ile Dûgâh "la" perdesinde kalır. Güçlü, dördüncü derece Nevâ "re" perdesidir. Donanımına "si" koma bemolü ile "fa" bakıyye diyezi konulur. Ekseriya tiz durağı olan Muhayyer "la"

⁹³ Ferit DEVELLİOĞLU, *Osmanlıca-Türkçe Lûgat*, s. 1351.

⁹⁴ Yılmaz ÖZTUNA, *Türk Musikîsi Ansiklopedisi*, C. 1 / s. 100.

⁹⁵ Yılmaz ÖZTUNA, *a.g.e.*, C. 1 / s. 283.

⁹⁶ Ferit DEVELLİOĞLU, *Osmanlıca-Türkçe Lûgat*, s. 988.

perdesinden başlayıp inici olarak seyrederek. Orta sekizlisindeki sesleri tizden peste doğru söyler: Muhayyer, Gerdâniye, Eviç, Hüseyinî, Nevâ, Çargâh, Segâh, Dügâh.⁹⁷

MÂYE: (f.i.: 1 Maya, asıl, esas lüzumlu madde 2. Para, mal 3. İktidar, güç 4. Bilgi 5. Dişi deve 6. Müz. Makam) Türk musikisinde eskiden kullanılmış en az altı asırlık çok yaygın mürekkep makamıdır. Günümüze nümunesi kalmamıştır. Mâye-büzürg, Mâye-hicâz, Mâye-hüseyinî, Mâye-ıraq, Mâye-ısfahan, Mâye-atik, Mâye-kebir, Mâye-kevser, Mâye-kuçek, Mâye-nevâ, Mâye-pûselik, Mâye-rast, Mâye-rehâvi, Mâye-uşşâk, Mâye-zengûle ismini taşıyan makamlar olmasına rağmen hiçbirinin nümunesi kalmamıştır.⁹⁸

HÜSEYNÎ: (a.s.: Hüseyin ile ilgili, Hz. Muhammed'in torunu Hüseyin'in çocukları. 2. Meşhur bir çeşit lale 3. Makam ismi 4. Kadın elbiselerinde süs olarak kullanılan şerit kaytan, saçak vb. gibi şeyler) Türk müziğinin altı numaralı basit makamıdır. En eski makamlardandır. Hüseyinî beşlisi ile Uşşâk dörtlüsünden müteşekkildir. Durak Dügâh, güçlü Hüseyinî perdeleridir. Dizisi çıkıcıdır. Donanımına “si” koma bemolü ile “fa” bakıyye diyezi konulur. Orta sekizlideki sesleri şöyledir: Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hüseyinî, Eviç, Gerdâniyye, Muhayyer. Hüseyinî, klâsik bestekârlar tarafından da en çok kullanılan bir kaç makamdan biri olmakla beraber bilhassa Türk halk müziğinde en çok kullanılmış olan makamdır. Altı yüzyıllık bir geçmişi olduğu sanılan bu makamdan örnek olarak 969 eser vardır. Bu makamdan bestelenen saz eserleri arasında Lavtacı Andon Efendi'nin Peşrev ve Saz Semaisi en çok çalınan eserleridir. Dinî eserlerin ruhânî havasına oldukça uyan bu makamın en güzel örnekleri arasında Lâ Mevlevî Ayini'ni ve Yürük Semai Tevşih'ini sayabiliriz.⁹⁹

GÜLİZÂR: (f.b.i.: 1- Gülbahçesi, gül tarlası 2. Gül yanaklı, al yanaklı, 3. Müz. Makam ismi) Türk müziğinin mürekkep makamlarındandır. Tahminen beş asır önce terkip edilmiştir. Buna “Hüseyinî gülizar” da denilir. Karcıgar Hüseyinî makamlarından mürekkeptir. Hüseyinî ile Dügâh perdesinde kalır. Güçlüsü Nevâ'dır. Donanımına “si” koma bemolü ve “fa” bakıyye diyezi konulur. Makamın umumi seyri incidir. Bugün bilinen makamdan 61 parça eser vardır. Başlıcaları, peşrevler: Lâ Gazi Giray, II (hafif), Baba Zeytun İshak (hafif). Saz Semailer: İshak, Kanunî Arif Bey, Dürrü Turan. Şarkılar: Dede

⁹⁷ Ferit DEVELLİOĞLU, *a.g.e.*, s. 1218.

⁹⁸ Ferit DEVELLİOĞLU, *a.g.e.*, s. 702.

⁹⁹ *Meydan Larousse*, C. 9 / s. 271

İsmail Hakkı Bey (aksak ve devr-i hindî) Mustafa Çavuş (yürük aksak), Lâtif Ağa (düyek).¹⁰⁰

GERDÂNİYYE: (f.s.:1. Dönücü, dönen, devreden 2. Felek, dünya, semâ, 3. Türk müziğinde “Çârgâh-Tiz Çârgâh” sekizlisindeki sol perdesine verilen ad. 4. Sol anahtarına göre portede aşağıdan yukarıya doğru beşinci çizginin üst kısmına yazılan nota. 5.i. Müz. Makam) XV. Asırda yedi avâzededen altıncısı bu adla anılıyordu. Halk müziğinde çok tutulmuş fakat sanat müziğinde pek uygulanmamıştır. Türk müziğinin en eski mürekkep makamlarındandır. En az dört asırlıktır. Halk müziğinde en çok rağbet edilmiş bir makam olan Gerdâniyye bilhassa hamasî ve millî karakterli parçalarda kullanılmıştır. Rast ve Hüseyinî makamlarından mürekkeptir. Hüseyinî ile Dügâh perdesinde kalır. Rast’ın güçlüsü Nevâ, durağı Rast, Hüseyinî’nin güçlüsü Hüseyinîdir. Donanımına “si” için koma bemolü ve “fa” için bakıyye diyezi konur.¹⁰¹

HÛZÎ: (f.i.a.i.: 1. Suya girme 2. Havuzla ilgili, havuza girme 3. Sakınılacak işe girişme. Kelimenin aslı havz olsa gerekir. 4. Müz. Makam ismi) Bu makamdan 14 örnek vardır. Makamlar listesinde 102. sıradadır. Tahminen altı asırlık ehemmiyetsiz bir mürekkep makamıdır. Corci’nin peşrev ve saz semaisi ile Dede Efendi’nin Darb-ı fetih bestesi bu terkibe örnektir. Uşşakdan ibarettir. Dügâh da kalır. Birinci güçlü Nevâ, ikinci güçlü Çârgâh perdeleridir. Donanımına “si” için bir koma bemolü alır.¹⁰²

MUHAYYER: (a.i. 1. Beğenilmediği taktirde geri verilmek şartıyla alınan. 2. Seçmeli, beğenmeye bağlı, beğenmece. 3. Şeker renginde güzel sanatlarda kullanılan bir çeşit kağıt. 4. Müz. Makam ismi) Türk müziğinin en eski ve en çok kullanılan makamlarındandır. Hüseyinî’nin inici şekline verilen addır. Basit bir makamdır. Durağı Dügâh (la), güçlüsü Hüseyinî (mi) dir. Orta sekizlisindeki sesleri tizden peste doğru: Muhayyer, Gerdâniyye, Eviç, Hüseyinî, Nevâ Çârgâh, Segâh, Dügâh. Muhayyer, coşkun, biraz içli bir karakterdedir. Özellikle halk müziği ezgilerinde çok kullanılır. Yapısı duygulu ve yumuşak bir özellik gösterir.¹⁰³

Yılmaz ÖZTUNA, *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, C. 1 / s. 273.

¹⁰⁰ R. FERSAN, *Meydan Larousse*, C. 8 / s. 226.

¹⁰¹ *Meydan Larousse*, C. 7 / s. 511.

Yılmaz ÖZTUNA, *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, C.1 / s. 231.

¹⁰² *Meydan Larousse*, C. 9 / s. 245.

¹⁰³ *Meydan Larousse*, C. 14 / s. 208.

KÜRDÎ: (*a. Kürt tarzı, Kürtlerinkine benzer*) Türk müziğinin üç numaralı basit makamı. Kürdî dörtlüsü ile Pûselik beşlisinden ibarettir. Pûselik beşlisi ile Dügâh'da durur. Güçlüsü Nevâ'dır. Donanımında "si" küçük mücenneb bemolü mevcuttur. Dizisi umumiyetle çıkıcı olarak seyredir. Orta sekizlideki sesleri pesten tize doğru şöyledir: Dügâh, Kürdî, Çargâh, Nevâ, Hüseyinî, Acem, Gerdaniyye, Muhayyer. Kürdî son asırlarda kullanılmış ve bu yüzden bünyesi hakkında musikî severlerce ihtilafa düşülmüştür. Halbuki en eski makamlardan olup eskiden kullanılmış, asıl makama rağbet edilmemiştir. Her makamın sonuna Kürdî dörtlüsü ilave edilerek pek çok kürdîli makamlar terkip edilmiştir. Bu makamdan günümüze 56 eser kalmıştır.¹⁰⁴

HİCAZ: (*a.i.: Hicâz, Suudi Arabistan Krallığı'nda genel valilik. Merkezi Mekke'dedir. 2. Makam ismi*) Türk Müziğinin 8 numaralı basit makamıdır. En eski zamanlardan beri kullanılmakta olup hâlen de en büyük rağbetle kullanılan bir makamdır. Hicaz dörtlüsüne Rast beşlisi ilavesinden ibarettir. Durağı Dügâh, güçlüsü Nevâ'dır. Dizisi inici çıkıcıdır. Donanımına si bakıyye bemolü ile fa ve do bakıyye dizeleri konulur. Orta sekizlideki sesleri pesten tize doğru şöyledir: Dügâh, Dik Kürdî, Nim-Hicâz, Nevâ, Hüseyinî, Eviç, Gerdâniyye, Muhayyer. III. Selim, Hicâz Aşîran makamlarının mürekkebinden (Hicâzeyn) isimli bir makam oluşturmuştur.¹⁰⁵

UZZAL: (*a.i.: Müz. Makam ismi*) Türk müziğinde 10. basit makam. Hicâz beşlisine Uşşâk dörtlüsünden ibarettir. Çıkıcı, nadiren inici olarak kullanılmıştır. Güçlüsü Hüseyinî (mi) perdesidir. Donanımına "si" bakıyye bemolü ile "fa" ve "do" bakıyye diyezleri konur. Orta sekizlideki sesleri pesten tize doğru şöyledir: Dügâh, Dik Kürdî, Nim-Hicaz, Nevâ, Hüseyinî, Eviç, Gerdâniyye, Muhayyer.¹⁰⁶

HÜMÂYUN: (*f.s. 1. Mübarek, kutlu. 2. Padişaha ait 3. Müz. Makam ismi*) Türk müziğinin 9 numaralı basit makamıdır. En eski makamlardan biridir. Hicâz ailesindedir. Hicâz dörtlüsü ile Pûselik beşlisinden ibarettir. Durak Dügâh ve güçlü Nevâ'dır. Donanımına "si" bakıyye bemolü ile "do" bakıyye diyezi konur. Dizisi umumiyetle

¹⁰⁴ Yılmaz ÖZTUNA, *Türk Musikîsi Ansiklopedisi* C.1 / s. 358.

¹⁰⁵ Yılmaz ÖZTUNA, *a.g.e.*, C.1 / s. 261.

¹⁰⁶ Ferit DEVELLİOĞLU, *Osmanlıca-Türkçe Lûgat*, s. 1353

çıkıcıdır. Orta sekizlideki sesleri pesten tize doğru şöyledir: Dügâh Dik Kürdî, Nim-hicaz, Nevâ, Hüseyinî, Acem, Gerdâniyye, Muhayyer.¹⁰⁷

ŞEHNAZ: (*f.i.: Nazlı Padişah 2. Müz. Makam ismi*) Türk müziğinin en eski mürekkep makamlarındandır. Çok güzel ve karakteristik bir makam olup Hicazkâr'ın daha yumuşağı ve nazlısı, masal edasına çok müsait bir çeşididir. Eskiden pek çok, son zamanlarda orta derecede kullanılmıştır. Elimizde 148 kadar parça vardır. Güçlüleri birinci derecede Nevâ (re) ikinci derecede Hüseyinî (mi) perdeleridir. Karışık fakat daha çok inici bir seyri vardır. Donanımına “si” bakıyye bemolü, “fa” koma diyezi, “do” ve “sol” bakıyye diyezleri konulur.¹⁰⁸

SABA: (*a.i.: 1. Sabahları gün doğusundan esen serin, hafif ve lâtif rüzgâr. 2. Makam ismi*) Türk müziğinin en eski ve tanınmış makamlarındandır. Türk müziğinin en orijinal ve karakteristik makamlarından biri olan Sabâ, yürek parçalıyıcı, gönül yakıcı bir hüznün, elem, zühd ve pişmanlık duygusunu gayet net olarak bildirir. Rağbetle kullanılmış bir makamdır. Çârgah'ta Zengûle ile Sabâ dörtlüsünden mürekkeptir. Bu dörtlü ile Dügâh perdesinde kalır. Donanımına “si” koma bemolü ile “re” bakıyye bemolü konulur.¹⁰⁹

BÜSELİK: (*f.t.b.i.: 1. Öpücük, öpüş, 2. Makam ismi*) Türk müziğinin 2 numaralı basit makamı ve Batı müziğindeki minörün karşılığıdır. En eski makamlardandır. Püselik beşlisi ile Hicâz dörtlüsünden ibarettir. Durağı Dügâh (la), güçlüsü Hüseyinî (mi) dir. Dizisi çıkıcıdır. İnici şekli Şehnâz-Püselik adını alır. Orta sekizlisindeki sesleri pesten tize doğru şöyledir: Dügâh, Püselik, Çârgah, Nevâ, Hüseyinî-acem, Nim-zengûle, Muhayyer. Donanımı boştur. Makamın türlü şedleri Türk müziğinde çok kullanılmıştır. Büselik ise orta derecede kullanılmıştır.¹¹⁰

NİŞÂBUREK: (*f.b.i.: 1-Küçük Nişâbur 2- Müz. Makam ismi*) Türk müziğinin üç asırlık bir mürekkep makamıdır. Rast makamının Dügâh (la) perdesindeki şeddi ile Uşşak makamının Püselik (si) perdesindeki şeddinden mürekkeptir. Rast dizisi ile Dügâh'da kalır. Umumiyetle inici olarak seyredir. Güçlüleri Hüseyinî (mi), ikinci derecede Püselik (si) dir.

¹⁰⁷ Yılmaz ÖZTUNA, *Türk Musikîsi Ansiklopedisi*, C.1 / s. 271.

¹⁰⁸ *Meydan Larousse*, C. 5 / s. 339.

¹⁰⁹ Ferit DEVELLİOĞLU, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, s. 1084.

¹¹⁰ Yılmaz ÖZTUNA, *Türk Musikîsi Ansiklopedisi*, C. 1 / s. 115.

Donanımına la küçük mücenneb, do bakıyye ve sol bakıyye diyezleri konulur. Nişâburek orta derecede kullanılmıştır.¹¹¹

ZENGÛLE: (*f.i.*: 1. *Çıngırak* 2. *Makam ismi*) Türk müziğinde 11 numaralı basit makam. En eski makamlardandır. Hicâz ailesindedir. Bu makam az kullanılmış fakat şedleri çok kullanılmıştır. Zengûle'den bugün elimizde 35 kadar eser vardır. Hayal ve ısrar telkin eden bir makamdır. Hicaz beşlisi ve Hicâz dörtlüsünden müteşekkildir. Dügâh (1a) perdesinde durur. Güçlü, Hüseyî (mi) perdesidir. Umumiyetle çıkıcı, inici ve çıkıcı, inici çeşitleri de kullanılmıştır. Donanımına "si" bakıyye bemolü ile "do" ve "sol" bakıyye diyezleri konulur. Orta sekizlideki sesleri pesten tize doğru şöyledir: Dügâh, Dik-Kürdî, Nim-Hicâz, Nevâ, Hüseyî-acem, Nim-Şehnâz, Muhayyer¹¹²

SEGÂH: (*f.i.*) Türk müziğinin en eski makamlarındandır. Kuvvetli bir zühd ve açık bir hüznü bildirir. En eski devirlerden beri rağbetle kullanılmıştır. Segâh beşlisi ile Hicâz dörtlüsünden mürekkeptir. Donanımına "si" ve "mi" koma bemolleri ile "fa" bakıyye diyezi konur. Durağı Segâh, güçlüsü Nevâ perdeleridir. Umumiyetle çıkıcı olarak seyredir. Orta sekizlideki sesleri pesten tize doğru şöyledir: Segâh, Çargâh, Nevâ, Dik-Hisar, Eviç, Gerdâniyye, Sünbüle, Tiz Segâh.¹¹³

HÜZZAM: (*i.*) Türk müziğinin mürekkep makamlarındandır. Bilhassa bir buçuk iki asırdır pek çok rağbet görmüştür. Türk müziğinin koyu hüznü arz eden makamlarından biri olan bu makam dizisi bir sekizli içinde ifade edilebilen mürekkeptir. Durak Segâh, güçlü Nevâ'dır. Dizisi inici-çıkıcıdır. Donanımına "si" koma, "mi" bakıyye bemolleri ile "fa" bakıyye dizesi konur. Orta sekizlideki sesleri pesten tize doğru şöyledir: Segâh, Çargâh, Nevâ, Hisar, Eviç, Gerdâniyye, Muhayyer, Tiz Segâh.¹¹⁴

NİŞÂBUR: (*f.ö.i.*: *Horasan'ın tarihteki dört başkenti içinde en önemlisi. Ortaçağ İran'ın er büyük şehirlerinden biridir. 2. Müz. Makamı*) Türk müziğinin en az beş asırlık bir mürekkep makamıdır. Sultânî Yegâh makamının pest tarafına Pûselik, Nim-Hicâz ve Nevâ perdelerinden oluşan bir Nişâbur ölçüsü ilavesinden mürekkeptir. Makam bu üçlü ile Pûselik (si naturel) perdesinde karar eder. Bu perdede kalan tek klâsik Türk müziği

¹¹¹ Ferit DEVELLİOĞLU, *Osmanlıca-Türkçe Lûgat*, s. 1006.

¹¹² Ferit DEVELLİOĞLU, *a.g.e.*, s. 445.

¹¹³ *Meydan Larouse*, c. 17 / s. 445.

¹¹⁴ Ferit DEVELLİOĞLU, *Osmanlıca-Türkçe Lûgat*, s. 469.

makamıdır. Donanımına do bakıyye dizesi konulur. Güçlüsü Nevâ (re) perdesidir. Şu dizelerde karışık olarak seyreder: Çargâh beşlisi, Pûselik sekizlisi, Kürdî dörtlüsü ve Uşşak dörtlüsü.¹¹⁵

KARCIĞAR: (*Müz. Makam*) Türk müziğinin 12 numaralı basit makamıdır. En az beş asırlık ise de ancak bir buçuk asırdan beri bestekârlar tarafından kullanılmaktadır. Coşkun bir makam olup Türk halk müziğinde fazla görülür. Uşşak dörtlüsüne Hicâz beşlisinin ilavesinden müteşekkildir. Güçlüsü Nevâ (re)dir. Dizisi inici-çıkıcı bir seyirdedir. Donanımına “si” koma ve “mi” bakıyye bemolleri ile “fa” bakıyye diyezi konur. Durak perdesi Dügâh (la) perdesidir. Orta sekizlideki sesleri pesten tize doğru şöyledir: Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hisar, Eviç, Gerdâniye, Muhayyer¹¹⁶

ARABAN: (*fr. Arabonne, eşanl. Arapasidi*) Türk müziğinde şimdi kullanılmayan bir makam. Bu makamdan elimizde 20 parça vardır. Şedâraban makamının bir sekizli tiz şeklidir. Şedâraban gibi Yegâh’da değil, Nevâ perdesinde kalır. Ayrıca bir makam sayılmasına imkân yoktur.¹¹⁷

ARAZBAR: (*f.blş.i.: Mal-mülk belirtisi, işâreti / Mal-mülk meyvesi*) Türk müziğinde şimdi kullanılmayan bir mürekkep makam. Bu makamdan elimizde 63 parça vardır. Türk müziğinin pek eski mürekkep makamlarındandır. Nevâ’da Beyâtî ile Rast beşlisinin Çârgâh’daki şeddi ve Uşşak dörtlüsünün birleşmesinden meydana gelmiştir. Donanıma mi için bir koma bemolü konur. Nevâ’da Beyâtî için si küçük mücenneb bemolü, diğer iki dizi için de si koma bemolü konur. İnici bir şekilde (la) Dügâh perdesinde kalır. Güçlü birinci derecede Nevâ’da, Beyâtî’nin Çargâh’ta Gerdâniyye, ikinci derecede do-Çârgâh perdeleridir. Bu makama Pûselik dörtlüsü veya beşlisi ilave edilmesiyle III. Selim’in oluşturduğu “Arazbar-pûselik” makamı meydana gelmiştir.¹¹⁸

HİSAR: (*a.i.: 1. Kuşatma, etrafını alma. 2. Kale, etrafı istihkamlı kale, bent. 3. f.i.: Makam ismi*) Türk müziğinin en eski mürekkep makamlarındandır. Sûzidil makamına Hüseyinî beşlisinin veya Hüseyinî makamının ilavesinden mürekkeptir. Hüseyinî ile

¹¹⁵ Ferit DEVELLİOĞLU, *a.g.e.*, s. 1006.

¹¹⁶ Yılmaz ÖZTUNA, *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, C. 1 / s. 328.

¹¹⁷ Yılmaz ÖZTUNA, *a.g.e.*, C. 1 / s. 42.

¹¹⁸ Yılmaz ÖZTUNA, *a.g.e.*, C. 1 / s. 43.

Dügâh'da kalır. Güçlüleri birinci derecede Hüseyinî, ikinci derecede Püselik'tir. Donanımına sol ve re bakıyye diyezleri konulur.¹¹⁹

ÇARGÂH: (*f.s.:* 1. Dört yön 2. Dünya 3. Müz. Makam ismi) Türk müziğinin 1 numaralı basit makamı ve ana dizisidir. Çargâh beşlisinin tiz tarafında bir Çargâh dörtlüsü katılmasından meydana gelmiştir. Durağı Kaba, Çargâh ve güçlüsü Rast perdelere dir. Orta sekizlideki sesleri şöyledir. Kaba Çargâh, Yegâh, Hüseyinî-Aşîran, Acem-Aşîran, Rast, Dügâh, Püselik, Çargâh. Makam çıkıcı olarak seyredir. Do perdesinde duran ve ayrı ad taşıyan tek makam budur. Bu makamdan elimizde 125 parça vardır.¹²⁰

FERAHEFEZÂ: (*a.f.b.i.:* 1. Ferah arttıran 2. Meşhur bir çeşit lâle 3. Müz. Makam ismi) Türk müziğinin mürekkep makamlarındandır. Tahminen 1780 senelerinde Ahmet Ağa tarafından terkip edilmiştir. Şuh, neşeli ve zarif mevzularda kullanılabilir güzel bir makamdır. Acem-Aşîran ve Sultâni-Yegâh makamlarından mürekkeptir. Sultâni-Yegâh ile Yegâh pendesinde durur. Güçlüleri, birinci derecede Acem, ikinci derecede Çargâh, üçüncü derecede Dügâh'tır. Donanıma yalnız si küçük mücenneb bemolü konur.¹²¹

DİLKEŞİDE: (*f.b.i.:* 1. Gönül çeken, çekici 2. Müz. Makam ismi) Ahmed Avni KONUK tarafından geçen yüzyılın son yıllarında yapılmıştır. Muhayyer makamına Ferahfezâ terkipinin ilavesinden oluşmuştur. Umumiyetle inicidir. Yegâh perdesinde durur. Güçlüler birinci derecede Dügâh, ikinci derecede Hüseyinî, üçüncü derecede Acem-aşîran'dır. Donanıma "si" için koma bemolü ve "fa" için küçük mücenneb bemolü ve "do" için bakıyye diyezi ilave olunur. Bu makamdan elimizde 13 parça vardır.¹²²

SULTÂNİ SEGÂH: (*a.i.:* 1. Sultana ait, sultanla ilgili 2. Çekirdeksiz bir üzüm çeşidi. 3. Osmanlı Devleti'nde değerli bir kâğıt türü. 4. Müz. Makam ismi) Türk müziğinde mürekkep bir makamdır. Tahminen bir asır önce terkîp edilmiştir. Arap müziğinde de kullanılır. Segâh ve Müstear ile şedaraban makamlarının birleşmesinden doğmuştur. Şedarâban ile Yegâh (re) perdesinde kalır. Güçlüler birinci derecede Segâh, ikinci derecede Dügâh (la) dır. Donanımına Segâh "si" ve "mi" koma bemolleri ile "fa" bakıyye diyezi konulur. Umumiyetle inici olarak seyredir. Aziz Dede'nin Saz Semai'si, Etem Efendi'nin

¹¹⁹ Yılmaz ÖZTUNA, a.g.e., C. 1 / s. 226.

¹²⁰ *Meydan Larousse*, C. 4 / s. 357.

¹²¹ Yılmaz ÖZTUNA, a.g.e., C. 1 / s. 218.

¹²² *Meydan Larousse*, c. 5 / s. 339.

Düyek Peşrev'i ve Saz Semai'si, Zencir ve Darbeyn besteleri ile, Ağır Aksak ve Yürtük Aksak, Yürük Semai'leri ve 6 tane şarkısı bu makama örnek gösterilebilir.¹²³

ŞİVENÜMÂ: (*f.b.s: 1. Naz gösteren 2. Müz. Makam ismi*) Türk müziğinde bir mürekkep makamdır. Üç asırlık kadardır. Sâba ile Ferahfezâ'dan mürekkeptir. Ferahfezâ ile Yegâh (re) perdesinde kalır. Güçlüleri birinci derecede Dügâh (la), ikinci derecede Çargâh (do) perdeleridir. Donanımına Sabâ ile "si" koma bemolü, "re" bakıyye bemolü konulur.¹²⁴

ŞEREF HAMİDÎ: (*a.b.i.: 1. Hamid'in ululuğunun övülmesi 2.i. Müz. Şeref-nümâ makamı*) Sermüezzin Tevfik Bey'in terkip ederek II. Abdülhamid'e ithaf ettiği makamdır. İsmi sonradan Dr. Suphi EZGİ tarafından "Şeref-nümâ" olarak değiştirilmiştir.¹²⁵

ŞEREFNÜMÂ: (*a.f.b.i: 1. Ululuk, seçkinlik gösteren 2.i. Müz. Makam*) Türk müziğinde bir mürekkep makamdır. Tahminen 70 senelik kadardır. Hicâz ve Aşîran'da Beyâtî ile Yegâh'da Rast makamlarından mürekkeptir. Son makam ile Yegâh perdesinde durur. Güçlüleri birinci derecede Dügâh (la) ikinci derecede Nevâ (re) perdeleridir. Donanımına Hicaz'ın "si" bakıyye bemolü ile "fa" ve "do" bakıyye diyezleri konulur. İnci-çıkıcı, karışık bir şekilde seyredir.¹²⁶

GÜLŞEN-İ VEFÂ: (*f.a.b.i: 1. Vefanın gül bahçesi 2.i. Müz. Makam*) Türk müziğinin mürekkep makamlarındandır. Ferâizcizâde İbrâhim Vefa efendi tarafından 1900 senelerinde terkip edilerek bir peşrev ile bir saz semaîsi yazılmıştır. Bu makam daha sonra başka bir bestekâr tarafından kullanılmamıştır.¹²⁷

BEND-İ HİSÂR: (*f.a.b.i: 1. Kaleye bağlanmış (yol) 2. İ. Müz. Makam*) Sûzi dil, Pûselik ve Yegâh makamlarından mürekkeptir. Makam Sûltanî-yegâh ve Yegâh perdesinde kalmaktadır. Güçlü, birinci derecede Hüsyenî mi, ikinci derecede Dügâh'tır. Umumiyetle inicidir. Donanımına sol ve re bakıyye diyezleri konulur.¹²⁸

¹²³ *A.g.e.*, c. 18 / s. 355.

¹²⁴ *A.g.e.*, c. 18 / s. 543.

¹²⁵ *A.g.e.*, c. 18 / s. 543.

¹²⁶ *Meydan Larousse*, c. 18 / s. 508.

¹²⁷ Yılmaz ÖZTUNA, *Türk Musikîsi Ansiklopedisi*, C. / s. 239.

¹²⁸ Yılmaz ÖZTUNA, *a.g.e.*, C. / s. 105.

NÜHÜFT: (*f. s. 1. Gizli, saklı 2.i. müz. Makam*) Türk müziğinin en eski mürekkep makamlarındandır. Yegâh makamına “mi” perdesine Hüseyinî-aşîran nakledilmiş bir Uşşâk dörtlüsü ilavesinden mürekkeptir. Bu dörtlü ile Hüseyinî-aşîran (mi) perdesinde durur. Güçlüleri birinci derecede Nevâ (re) ikinci derecede de Dügâh (la) perdeleridir. Umumiyetle inici olarak seyreder. Donanımına “si” koma bemolü ile “fa” bakıyye diyezi konulur.¹²⁹

PÛSELİK AŞİRAN: (*f.b.i.: 1. Samimî arkadaşların öpücüğü. 2. Müz. Makam ismi*) Türk müziğinde en eski makamlardandır. Uşşâk ile Pûselik makamlarından mürekkeptir. Pûselik beşlisi veya sekizlisi ile Dügâh (la) da kalır. Güçlüleri birinci derecede Hüseyinî-aşîran (mi), la ve mi'nin muhtelif sekizlileridir. Makam, inici olarak seyreder.¹³⁰

SABÂ-AŞİRÂN: (*a.i: 1. Sabahları esen hafif ve serin rüzgar. 2.i. Müz. Makam*) Elde yalnız nümûnelik fahte usulünde “la” bir peşrevle bir saz semaîsi bulunan mürekkep makam. Sebâ ile Aşîrân'da Uşşâk'dan ibarettir. Umumiyetle inici olarak seyrettikten sonra ikinci dizi ile Aşîran (mi) perdesinde kalır. Güçlüleri birinci derecede Çargâh'da (do) ikinci derecede Dügâh (la) perdeleridir. Donanıma “si” koma bemolü ile “re” bakıyye bemolü konulur.¹³¹

HİSAR-AŞİRÂN: (*blş.i. Fars. Hisar ve Aşîran'dan: Makam ismi*) Râkım ERKUTLU tarafından yapılmıştır. Bir “Devr-i Kebir Beste” bestelenmiş olan mürekkep makamdır. Hisar'dan tek farkı: Hüseyinî makamı veya beşlisi kullanılmayıp yerine Uşşâk dörtlüsünün Hüseyinî-aşîran perdesindeki şeddini kullanmak ve böylece Aşîran perdesinde karar kılmaktır. Güçlüsü, Pûselik'tir.¹³²

RAHATFEZÂ: (*a.f.blş. s:1 Rahat attıran. 2.i. Makam*) Türk müziğinin bir mürekkep makamı olup “Hicaz-aşîran” veya “Hicaz muhâlif” de denilen bu makamı tahminen İsmet Ağa terkip etmiştir. Aşağı yukarı bir asırlıktır. Makam hümayun veya Hicaz yahut en çok Uzzâl makamı ile Aşîran'da Uşşâk'dan mürekkeptir. İnici olarak ikinci makam ile Aşîran (mi) perdesinde kalır. Güçlüleri birinci derecede Dügâh (la), ikinci

¹²⁹ Ferit DEVELLİOĞLU, *Osmanlıca-Türkçe Lûgat*, s. 1013.

¹³⁰ Ferit DEVELLİOĞLU, *a.g.e.*, s. 1041

¹³¹ *Meydan-Larouse*, C. 5. / s. 160.

¹³² *A.g.e.*, C. 9. / s.118.

derecede Nevâ (re) dir. Donanımına si bakıyye bemolü ile fa ve do bakıyye diyezleri konur.¹³³

CANFEZÂ: (f. b. s.: 1. Can arttıran, gönüle ferahlık verici, cana can katıcı. 2. Ayın yirmi üçüncü günü 3, müz i. Makam) Tahminen beş altı asırlık olup pek az kullanılmış bir mürekkep makamdır. Sabâ makamının pest tarafına Dügâh perdesinden itibaren Hüseyinî-aşîran perdesine nakledilmiş bir Uşşâk dörtlüsünün ilavesinden ibarettir. İnici olarak sesleri şöyledir: Dügâh, Rast, Irak, Aşîran. Donanımına “si” için koma bemolü, “re” için bakıyye bemolü konulur. Türk musikisinde bugün kullanılmayan ve 21 parça örneği kalmış bir makamdır.¹³⁴

AŞKEFZÂ: (a.f.b.i: 1, Aşk arttıran, aşk çoğaltan. 2. Müz. Makam) Kürdî makamının Hüseyinî-aşîran (mi) perdesindeki şeddine H. Sadeddin AREL tarafından verilmiş olan isimdir. (Meydan Larousse’ye göre bu isim, Dr. Suphi EZGI tarafından verilmiştir.) Güçlüsü Dügâh lâ perdesidir. Elimizde bu makamda çoğu H. Saadettin AREL’in olmak üzere 24 parça vardır. H.Sadettin AREL’in “Ayin-i Şerif’i, Devr-i Revan Peşrev’i ve Fenâ-yı Hayat” isimli parçası bu makama örnektir.¹³⁵

RUHNÜVAZ: (a.f.b.i: 1. Ruh okşayan, 2.i. Müz. Makam) Dr. Suphi EZGI tarafından Pûselik’in aşîran (mi) perdesindeki şeddine verilmiş isimdir. Güçlü (Pûselik) si perdesidir. Donanımına fa için bir küçük mücenneb diyezi konulur. Sesleri pestden tize doğru şöyledir: Hüseyinî-aşîran, Mâhur, Rast, Dügâh, Çargâh, Nevâ, Nîm-hisar, Hüseyinî. Umumiyetle çıkıcı olarak seyreder.¹³⁶

ZIREFKEND: (f.s.1. Altı düşünülmüş. 2.i. Müz. Makam) Türk müziğinde en az beş-altı yüzyıllık bir birleşik makam. Son asırlarda pek çok kullanılmamış veya hiç kullanılmamıştır. Gazi Giray Han’ın Darb-ı Fetih usulündeki 5 hâneli peşrevi ile Sengin Semai usulündeki 5 hâneli Saz Semai’si bu makamdadır. Umumî çatısı itibâriyle makam şöyledir: Mâhûr, Ruhnüvâz, Çargâh, Aşîranda Sabâ. Umumiyetle incici olarak seyreder.

Donanımına Mâhur'un "fa" küçük mücenneb diyezi konulur. Güçlüler: Rast (sol), Çargâh (do), Nevâ (re), Pûselik (si)¹³⁷

ŞEVK-I TARAB: (a.b.i.: 1. Neş'e, sevinç ve coşkunluk. 2.i. Müz. Makam) Türk müziğinde bir mürekkep makamdır. III. Selim tarafından terkip edilmiştir. Elimizde 48 kadar eser vardır. Sabâ ve Acem-aşîran ile Hüseyinî-aşîranda (mi) Kürdî dörtlüsünden mürekkeptir. İnci-çıkıcı olarak karışık bir şekilde seyredir. Kürdî dörtlüsü ile Hüseyinî-aşîranda kalır. Güçlüler, Çargâh (do), ikinci derecede Dügâh (lâ), üçüncü derecede Acem-aşîran (fa) perdeleridir. Donanımına "si" koma bemolü ile "re" bakıyye bemolü konur.¹³⁸

ŞEVKEFZÂ: (a.f.b.s.:1. Şevklendiren, neş'e arttıran. 2.i. Müz. Makam) Türk müziğinde bir mürekkep makam olup tahminen III. Selim tarafından terkip edilmiştir. Biraz kuvvetli, lirik, içli bir makamdır. Oldukça rağbetle kullanılmıştır. Elimizde 159 kadar eser vardır. Bu makam Aşk-efzâ, Acem-aşîran, Çargâh'da Zengûle ve Acem-aşîran, Çargâh'da Zangûle ve Acem-aşîran'da Nikrîz beşlisinden mürekkeptir. Nikrîz beşlisi ile Acem-aşîran (fa) perdesinde kalır.¹³⁹

ŞEVKÂVER: (a.f.b.s.: 1. Neş'e getiren, neş'e veren. 2.i. Müz. Makam) Türk müziğinde bir mürekkep makam olup Ârif Mehmet Ağa tarafından terkip edilmiştir. Çergâh'da Rast ve Nihâvend ile Acem-aşîran makamlarından mürekkeptir. Acem-aşîran ile Acem-aşîran (fa) perdelerinde durur. Güçlüleri Çargâh (do) ikinci derecede Rast (sol) üçüncü derecede Nevâ (re) perdeleridir. Donanımına Acem-aşîran'ın "si" küçük mücenneb bemolü konulur. Nihâvend için "mi" küçük mücenneb bemolü ilave edilir. Çargâh'ta Rast için ise "si" bekâr ve "si" koma bemolü ile "mi" koma bemolü kullanılır.¹⁴⁰

TARZ-I CEDÎD: (a.b.s.: 1 Yeni şekil, yeni suret, 2. Yeni üslup, yeni usul, yeni yol. 3.i. Müz. Makam) Türk müziğinde mürekkep bir makamdır. Kazasker Mustafa İzzet Efendi tarafından terkip edilmiştir. Sultânîyegâh veya Yagâh'ta Rast mürekkeptir. İnci-çıkıcı olarak seyrederek bu dizelerde gezinir. Acem-aşîran ile Acem-aşîran (fa) perdesinde karar eder? Güçlüleri birinci derecede Nevâ (re), ikinci derecede Dügâh (lâ) üçüncü derecede

¹³⁷ Ferit DEVELLİOĞLU, a.g.e., s. 1430.

¹³⁸ Ferit DEVELLİOĞLU, a.g.e., s. 1190

¹³⁹ Ferit DEVELLİOĞLU, a.g.e., s. 1190

¹⁴⁰ Ferit DEVELLİOĞLU, a.g.e., s. 1190

Rast (sol), Dördüncü derecede Çargâh (do) perdeleridir. Donanımına “si” küçük mücenneb bemolü konulur.¹⁴¹

DİLKEŞ HAVERÂN: (f.b.s.: 1. *Gönül çekici şark “doğu”* 2. *İ. Müz. Makam*) Tahmînen 5, 6 yüzyıllık veya daha eski bir makamdır. En güzel mürekkep makamlardan biridir. Bu makam, Hüseyinî makamına Irak makamının dizisinden bir parçanın eklenmesinden mürekkeptir. Irak perdesinde durur. Güçlü, birinci derecede Hüseyinî, ikinci derecede Dügâhtır. Donanımına “si” için koma bemolü ve “fa” için bakıyye diyezi konulur.¹⁴²

ŞEHNÂZ-HÂVERÂN: (f.b.i.1. *Şark Şehnâzi*, 2.i. *Müz. Makam*) Türk müziğinde bir mürekkep makamdır. Tahmînen bir, bir buçuk asır veya daha evvel terkip edilmiştir. Dellâlzâde'nin ilâhisi, Musullu Hâfız Osman Efendi'nin ilâhisi bu makama misaldir. Şehnâz ile Irak makamlarından mürekkeptir. Irak ile Irak perdesinde kalır.¹⁴³

REVNAKNÜMÂ: (a.f.b.s. 1. *Güzellik, gözalıcılık, parlaklık, tâzelik, gençlik gösteren*. 2.i. *Müz. Makam*) Türk müziğinde bir mürekkep makam. Tahminen bir asır evvel terkip edilmiş ve pek az kullanılmıştır. Müstear ile Irak makamlarından mürekkeptir. Irak ile Irak perdesinde kalır. Güçlüsü birinci derecede Segâh, ikinci derecede Dügâh perdeleridir. Donanımına “si” ve “mi” koma bemolleri ile “fa” ve “do” bakıyye diyezleri konulur.¹⁴⁴

RÂHATÜLERVÂH: (a.b.i. 1. *Ruhların rahatı* 2.i. *Müz. Makam*) Türk müziğindeki mürekkep makamlardan biridir. En eski terkiplerden olmakla beraber son asırlarda az kullanılmıştır. Hicâz veya Hümâyun yahut daha çok Uzzâl makamı ile Irak'dan veya Irak dizisinin bir parçasından mürekkeptir. İnci olarak Irak makamıyla Irak perdesinde kalır. Güçlüleri birinci derecede Dügâh (lâ), ikinci derecede Nevâ'dır. Donanımına Hicâz ve Uzzâl'ın “si” bakıyye bemolü ile “fa” ve “do” bakıyye diyezleri konulur. Irak için “si” bekâr ve koma bemolü ile “do” bekâr kullanılır.¹⁴⁵

¹⁴¹ Ferit DEVELLİOĞLU, *a.g.e.*, s. 1238.

¹⁴² *Meydan Larousse*, C. 5 / s. 339.

¹⁴³ Ferit DEVELLİOĞLU, *Osmanlıca - Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, s. 1180.

¹⁴⁴ *Meydan Larousse*, C. 16 / s. 517.

¹⁴⁵ Ferit DEVELLİOĞLU, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, s. 1046.

BESTENİGÂR: (f.b.i. 1. Resim ahengi, resim makamı. 2. Güzel sevgilinin makamı. 3.i. Müzik Makamı) En eski mürekkep Türk makamlarındandır. Husûsî ve orjinal bir kıymet taşıyan bu makam, rağbetle kullanılmıştır. Hâlen de kullanılmaktadır. Bilhassa kuvvetli hüznün, ızdırıp ve dindarlık konularında kullanılabilir. Sabâ makamına Irak makamının pest dörtlüsünün ilavesinden meydana gelmiştir. Bu dörtlü ile Irak perdesinde durur. Güçlü, Çargâh (do) perdesidir. Donanımına “si” için koma ve “re” için bakıyye bemolü konulur.¹⁴⁶

RAST-I CEDÎD: (f.s. 1. Yeni Rast. 2.i. Müz. Makam) III. Selim tarafından düzenlendiği sanılan bir mürekkep makam. Yegâh’da Hicâz ile Rast’dan ibarettir. Rast ile (sol) perdesinde kalır ve “si” koma bemolü ile “fa” bakıyye diyeziyle donanır. Güçlüler birinci derecede Nevâ (re), ikinci derecede Eviç’dir. Yusuf Dede’nin Saz Semai’si III. Selim’in Hafif Bestesi ve Yürük Semai’si, Dede Efendi’nin Çember Bestesi ile Sengin ve Yürük Semai’leri, Hamamizâde Osman Bey’in İlâhî’si örnek gösterilebilir.¹⁴⁷

RAST MÂYE: (f.b.i. 1. Asıl Rast 2. Rast Bilgisi 3. Güçlü Rast 4.i. Müz. Makam) Türk müziğinde bir mürekkep makamdır. En az beş-altı asırlık olmalıdır. Uşşâk, Segâh ile Rast’dan ibarettir. Rast ile Rast (sol) perdesinde kalır. Donanımına “si” koma bemolü ile “fa” bakıyye diyezi konur¹⁴⁸

PENCGÂH: (f.b.s. 1. Çiçek zamanı, çiçek yeri. 2. Müz. Makam) Türk müziğinin en eski mürekkep makamlarındandır. Asırlarca önce rağbetle kullanılırken sonra itibardan düşmüştür. Makam, Rast ve Bayâti dizileri ile Pencgâh beşlisinden ibarettir. Pencgâh beşlisi ile sol perdesinde kalır. Güçlüler birinci derecede re (Nevâ), ikinci derecede lâ (Dügâh)dır. Donanımına Rast dizisinin “si” koma bemolü ile “fa” bakıyye diyezi konulur. Bayâti için “fa” bekâr, Pencgâh beşlisi için de “si” bekâr ile “do bakıyye diyezi” kullanılır.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Yılmaz ÖZTUNA, *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, s. 108.

¹⁴⁷ *Meydan Larousse*, C. 16 / s. 428.

¹⁴⁸ *Meydan Larousse*, C. 16 / s. 428.

¹⁴⁹ Ferit DEVELLİOĞLU, *Osmanlıca - Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, s. 1027.

PENCGÂH-I ASİL: (*f.a.b.s. 1. Sağlam, köklü Pencgâh. 2.i. Müz. Makam*) Türk müziğinin en eski makamlarındandır. Pencgâh beşlisinin sadece bir geçki mahiyetinde bulunup Rast ile karar veren bir çeşididir.¹⁵⁰

SÛZİDİLÂRÂ: (*f.b.i. 1. Gönül yakan 2.i. Müz. Makam*) Türk müziğinde bir mürekkep makamdır. III. Selim tarafından terkip edilmiştir. Az kullanılmıştır. Elimizde 30 kadar eser vardır. Çargâh ile şeddi olan mâhurdan mürekkeptir. Mâhur ile (sol) Rast perdesinde kalır. Güçlüsü Çargâh (do), ikinci derecede Nevâ (re) dir. İnci-çıkıcı karışık bir şekilde seyredir. Donanımını Mâhur'un "fa" küçük mücenneb diyezi konur. Çargâh için bu perde nota içerisinde bekâr yapılıdır.¹⁵¹

ZÂVİL: (*f.i.1. Müz. Makam*) Türk müziğinde en az beş altı asırlık bir birleşik makamdır. Az kullanılmıştır. Mâhur ile Nikriz'den mürekkeptir. Kararda Nikriz beşlisi gösteren bir Mâhurdan ibarettir. Bu beşli ile Rast (sol) perdesinde durur. Güçlü Nevâ (re) perdesidir. Donanımına Mâhur'un "fa" mücenneb diyezi yapılıdır. Umumiyetle incici olarak seyredir. Zâvil'den elimizde 60 kadar eser mevcuttur. Bu makama örnek olarak Zeki Mehmed Ağa'nın Hafif Peşrev-i Arif Mehmed Ağa'nın Saz Semai'si, İ. Hakkı Bey'in Devr-i Kebîr Peşrev'i, III. Selim'in Yürük Semaisi gösterilebilir.¹⁵²

SAZKÂR: (*f.b.s. 1. Uygun, muvafık, 2. Müz. Saz çalan sanatkar, sâzende, 3. Müz. Makam*) Türk müziğinde bir mürekkep makamdır. En az altı asırlıktır. Son asırlarda az kullanılmıştır. Segâh, Uşşâk dörtlüsü ve Rast'dan mürekkeptir. Son makam ile Rast (sol) perdesinde durur. Güçlüleri birinci derecede Nevâ (re) ikinci derecede Dügâh (la) dir. Yalnız "si" koma bemolü ile donanır.¹⁵³

REHÂVÎ: (*f.i.müz. 1. Makam*) Türk müziğinde bir mürekkep makam olup en eski terkiplerdendir. Bayâti ve Rast dizilerinden mürekkeptir. Dizisi incici-çıkıcı olarak seyredir. Rast ile Rast (sol) perdesinde kalır. Güçlüleri birinci derecede Nevâ (re), ikinci derecede Dügâh (la) dir. Rast'ın "si" koma bemolü ile (fa) bakıyye diyezlerini alarak donanır.¹⁵⁴

¹⁵⁰ Ferit DEVELLİOĞLU, *a.g.e.*, s. 1028

¹⁵¹ Ferit DEVELLİOĞLU, *a.g.e.*, s. 1157.

¹⁵² Ferit DEVELLİOĞLU, *a.g.e.*, s. 1410.

¹⁵³ Ferit DEVELLİOĞLU, *a.g.e.*, s. 1108.

¹⁵⁴ Ferit DEVELLİOĞLU, *a.g.e.*, s. 1059.

SELMEK: (*f.i.müz. 1. Makam*) Türk müziğinde en eski bir mürekkep makamdır. Az kullanılmış son asırlarda hiç rağbet edilmemişken R. FERSAN 1948’de bir saz semaîsi yazmıştır. Elimizde başka örnek yoktur. Hüseyinî geçkili bir Rast makamıdır. Rast ile Rast (sol) perdesinde kalır. Güçlüleri birinci derecede Nevâ (re), ikinci derecede Dügâh (la), Üçüncü derecede Hüseyinî (mi) perdeleridir. Donanımına “si” koma bemolü ile “fa” bakıyye diyezi konur.¹⁵⁵

BÜZÜRK: (*f. s. 1. Ulu, büyük, uzun 2. İhtiyâr 3. Güçlü 4. Kutsal 5. Başkan 6. Müz. Makam*) 3 Asırdan fazla bir zamandan beri mevcûd olan çok az kullanılmış bir mürekkep makamıdır. Hüseyinî beşlisinin Hüseyinî perdesindeki şeddi, Pûselik beşlisi ve Çargâh beşlisinin Rast perdesindeki şeddinden meydana gelmiştir. Ekseriya inici bir şekilde Rast perdesinde durur. Güçlü birinci derecede Hüseyinî, ikinci derecede Nevâ, üçüncü derecede Dügâh’dır. Donanım boştur. Bu makamdan bestelenmiş 21 eser bulunmaktadır.¹⁵⁶

PESENDÎDE: (*f. s.1 Beğenilmiş, takdir edilmiş, seçilmiş 2.i. Müz. Makam*) Türk müziğinin bir mürekkep makamıdır. III. Selim tarafından terkip edilmiştir. Aşağı yukarı bir buçuk asırlıktır.¹⁵⁷

GÜLDESTE: (*f.i. 1. Gül demeti, çiçek demeti, 2. Şiir antolojisi, 3. Tasav. Bektaşî nefeslerinde kullanılan bir deyim.3.i. Müz. Makam*) Türk müziğinin mürekkep makamlarındandır. Eskiden mevcûd olup da ismi bilinmeyen bu makama H. Sâdettin AREL tarafından bu isim verilmiştir. Pûselikte Zirgüle, Ruhnûvaz ve Mâhur makamlarından mürekkeptir. Bu diziler serbest ve karışık kullanılabilir. Mâhur veya Mâhur’un ilk beşlisi ile Rast perdesinde kalır. Güçlüsü birinci derecede Hüseyinî’dir. Donanımına yalnız fa için bir küçük mücenneb diyezi konur ki makamın terkiбинdeki üç dizide ortaktır. Salih Dede’nin Muhammes Peşrev’i, Saz Semaisi, kimin olduğu bilinmeyen bir Düyek Şarkı bu adla anılır.¹⁵⁸

ŞEVK-I DİL: (*a.i.1. Şiddetli gönül arzusu 2. Müz. Makam*) Türk müziğinde bir mürekkep makam olup en az bir buçuk asırlıktır. Rast ile Sûzinak makamlarından

¹⁵⁵ Ferit DEVELLİOĞLU, *a.g.e.*, s. 1119,
Meydan Larousse, C. 17 / s. 483.

¹⁵⁶ *Meydan Larousse*, C. 3 / s. 538.

¹⁵⁷ *Meydan Larousse*, C. 16 / s. 22.

¹⁵⁸ *Meydan Larousse*, C. 8 / s. 219.

mürekkep olup her iki dizinin müşterek seslerinden istifade edilmiştir. Sûzinak ile Rast (sol) perdesinde kalır. Güçlüsü Nevâ (re) dir. Donanımına “si” koma bemolü ile “fa” bakıyye diyezi konulur.¹⁵⁹

TARZ-I NEVİN: (*f.a.b.i.1. Yeni, yepyeni şekil, yeni biçim. 2. Yeni usul, yeni yol, yeni üslup. 3. Müz. Makam*) Türk müziğinde bir mürekkep makamdır. Haşim Bey tarafından terkip edilmiştir. Bugün elimizde 43 kadar eser vardır. Şevk-efzâ ile Rast’da Kürdî dörtlüsü ve bazan da bunun yerine Rast’da Uşşâk dörtlüsünden mürekkeptir. Sondaki dörtlü “do” ikinci derecede Acem-Aşîran “fa” perdeleridir. Donanımına “si” küçük mücenneb ve “re” bakıyye bemoleri konulur.¹⁶⁰

DİLNİŞİN: (*f.b.s. 1. Gönülde yer tutan, hoş, lâtif 2.i. Müz. Makam*) Tahminen iki asırlık bir mürekkep makamıdır.¹⁶¹

ZEVK-İ DİL: (*a.i.1. Gönül zevki, 2.i. Müz. Makam*) Türk müziğinde vaktiyle kullanılmış eski makamlardan biridir. Sûznâk’tan sonra kısa bir Rast ile karar eder. Durak Rast, güçlü Nevâ (re) perdeleridir. Donanıma Sûznâk’ın işaretleri konulur. A.Avni KONUK’un Kâr-ı Nâtık’ın Devr-i Revân Usûlündeki 24 numaralı parçası bu makama örnek gösterilebilir.¹⁶²

MÂVERÂÜNNEHİR: (*Nehrin ötesi: 1. Orta Asya’da Ceyhun Nehrinin Kuzeyinde bulunan ülkeye Araplar tarafından verilen coğrafi bir isimdir. 2. Müz. Makam*) Türk müziğinin eski bir mürekkep makamı. Bir devr-i kebîr, öteki fahte usulünde iki tane müellifi belli olmayan peşrev ile bir tane semaî bu makama misaldir.¹⁶³

ZİRKEŞİDE: (*f.s. 1. Altı çekilmiş, 2.i. Müz. Makam*) Türk müziğinde vaktiyle kullanılmış en az beş altı asırlık bir mürekkep makam olup zamanımıza kalmış örneği yoktur.¹⁶⁴

NİĞÂR: (*f.i.1. Resim 2. Resim gibi güzel sevgili, 3. S. Resmedilmiş, resmi yapılmış 4. Put 5. Kadın Adı 6. Müz. Makam*) Türk müziğinin en az altı asırlık bir mürekkep

¹⁵⁹ *Meydan Larousse*, C 18 / s. 515.

¹⁶⁰ Ferit DEVELLİOĞLU, *Osmanlıca - Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, s. 1238.

¹⁶¹ Yılmaz ÖZTUNA, *Türk Musikîsi Ansiklopedisi*, C. I / s. 168.

¹⁶² *Meydan Larousse*, C. 20 / s. 479

¹⁶³ *Meydan Larousse*, C. 20 / s. 479.

makamıdır. Bir zamanlar unutulmuş olduğu III. Selim'in "Sûz-idil-ârâ" ismiyle aynı terkipte fakat başka adla bir makam yapmasından anlaşılmıştır.¹⁶⁵

NİHÂVEND-İ RÛMÎ: (a.s.1. Anadolu Nihavendi 2. Müz. Makam) Nihâvend makamına vaktiyle bu ad verilmiştir.¹⁶⁶

ISFAHÂNEK: (f.b.i.1. Müz. Makam.) Türk müziğinin en az altı asırlık bir mürekkep makamıdır. Pûselik beşlisi ile başlanması ve bu beşlide biraz fazlaca gezinmesinden başka "İsfahan" makamından hiçbir farkı yoktur.¹⁶⁷

KÛÇEK: (f.i.1. Müz. Makam) Türk müziğinin en eski mürekkep makamlarından biridir. En az beş buçuk asırlık olduğu bilinmektedir. Bugün elimizde 20 parça vardır. Sebâ makamı ile Hüseyinî beşlisinden mürekkeptir. Sabâ ile Dügâh (la) perdesinde durur. Güçlü birinci derecede Çârgâh, ikinci derecede Aşîran (mi) dir. Donanımına si koma bemolü ile re bakıyye bemolü konur. Makam umumiyetle çıkıcıdır.¹⁶⁸

NEVRÛZ: (f.b.i. 1. Yeni gün 2. Güneş'in koç burcuna girdiği gün, rumî martın dokuzu, ilkbahar başlangıcı ve Celâlî takvimine göre yılbaşı 3. Müz. Makam) Türk müziğinin en eski mürekkep makamlarından biridir. Ürmiyeli Safiyüddin'in kitabına yazmış olduğu Arapça güfteli remel beste bu makama misaldir. İ. Hakkı Bey bu makamdan darbeyn ve hafif besteler ile aksak ve yürük semaîler, iki de şarkı bestelenmiştir.¹⁶⁹

SİPİHR: (f.i.1. Gökyüzü 2. Felek, talih 3. Müz. Makam) Türk müziğinde bir mürekkep makap olup en az altı asırlıktır. Az kullanılmıştır. İki çeşidi vardır. Birinci nev'i Şehnâz ile Hisar makamlarından ikincisi ise Hisar ile Kûçek makamlarından meydana gelir. Birinci çeşidine Eski Sipihir denir. Her iki çeşit de Dügâh (la) perdesinde kalır. Güçlü, birinci derecede her ikisinin de Hüseyinî (mi) perdesidir. İkinci derecede güçlü, birincisinde Nevâ, ikincisinde ise Çârgâh'tır. Donanımına "sol" ve "re" bakıyye diyezleri konulur. Zekâi Dede'nin Devr-i Revan Bestesi, aksak ve Yürük Semaî'leri, Dilhayat Kalfa'nın

¹⁶⁴ Ferit DEVELLİOĞLU, *Osmanlıca - Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, s. 702.

¹⁶⁵ Dr. İskendre PALA, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, s. 391.

¹⁶⁶ Ferit DEVELLİOĞLU, *Osmanlıca - Türkçe Ansiklopedik Lûgat*,

¹⁶⁷ Ferit DEVELLİOĞLU, *a.g.e.*,

¹⁶⁸ Ferit DEVELLİOĞLU, *a.g.e.*,

¹⁶⁹ Ferit DEVELLİOĞLU, *a.g.e.*, s. 994.

Muhammes Peşrev'i Kantemiroğlu'nun Fer-Muhammes Peşrev'i, III. Selim'in Saz Semaîsi bu makama örnek gösterilebilir.¹⁷⁰

BAHRİNÂZİK: (a.b.i.1. *Ince belli 2. Terbiyeli, saygılı 3. Güzel, zarif 4. Müz. Makam*) En az beş altı asırlık bir makamdır. Segâh'ın tam dizisinin veya bir parçasının geçki olarak karıştığı bir Hicâz'dan ibarettir. Dügâh perdesinde kalır. Güçlü birinci derecede Nevâ'dır. Si bakıyye bemolü, fa ve do bakıyye diyezleri ile donanır.¹⁷¹

ZEVK-İ TARAB: (a.i.1. *Eğlence 2. Müz. Makam*) Türk müziğinde bir mürekkep makam olup "Şevk-i Cedîd" ve "Araban Kürdî" de denmiştir.¹⁷²

EVİÇ-HÛZÎ: (a.i.1. *Yüce, Yüksek Hûzî 2. 21 Haziranda arzın odak noktası üzerinde güneşten en uzak bulunduğu nokta 3. Müz. Makam*) Altı yedi asırlık bir mürekkep makamdır. Sengin semaî, düyek ve sofyân usüllerindeki 4 Bektâşi nefesi makama misaldir. Eviç makamına Uşşâk ilavesinden mürekkeptir. Uşşâk ile Dügâh perdesinde kalır. Donanımına "si" için koma bemolü konulur.¹⁷³

VECH-İ HÛSEYNÎ: (a.b.i.1. *Hüseyinî tarzı 2. Müz. Makam*) Hüseyinî-aşîrân makamına bazı eski eserlerde verilen isimdir.¹⁷⁴

BAYÂTÎ ARABAN: (f.b.i. *Müz. Makam*) Türk müziğinin mürekkep makamlarındandır. Çok eski bir terkip ise de bir kaç asır tutulmuş ve XVIII. asrın son senelerinde Sâdullah Ağa tarafından tekrar ortaya atılarak ihya olunmuştur. Bayâtî makamına Araban ilavesinden mürekkeptir. Terkîbindeki Bayâtî ile Dügâh (la) perdesinde kalır. Bu perde Araban'ın da güçlüsü olmaktadır. Bayâtî'nin güçlüsü Nevâ (re) perdesi, makamın birinci derecede güçlüsüdür. Donanımına si koma bemolü ile mi bakıyye bemolü ve (fa) bakıyye diyezleri konulur. Makamın terkihi bu şekilde ise de son yarım asırda biraz değişikliğe uğrayarak bestekârlar tarafından Hicaz beşlisinde fazla dolaşan bir Karacığâr gibi kullanılmaya başlanmıştır. Elimizde bu makamda 205 parça vardır.¹⁷⁵

¹⁷⁰ *Meydan Larousse*, c. 18 / s. 124.

¹⁷¹ Ferit DEVELLİOĞLU, *Osmanlıca - Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, s. 82.

¹⁷² Ferit DEVELLİOĞLU, *a.g.e.*, s. 1423.

¹⁷³ Yılmaz ÖZTUNA, *Türk Musikîsi Ansiklopedisi*, C. I / s. 202.

¹⁷⁴ Ferit DEVELLİOĞLU, *Osmanlıca - Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, s. 1372.

¹⁷⁵ *Meydan Larousse*, C. 2 / s. 35

DÜĞÂH: (*f.i.1. İki defa, iki kere 2. Müz. Makam*) Türk müziğinin en eski mürekkep makamlarındandır. Bu makam, Sabâ terkipine Şed-arâban makamından veya Nev-eser'in Yegâh perdesindeki birkaç sesin ilavesinden mürekkeptir. Durak perdesi, Düğâh'dır. Güçlüsü, birinci derecede Çargâh'dır. İkinci için koma ve re için bakıyye bemolleri konur. Bu makamdan elimizde 122 parça vardır.¹⁷⁶

UŞŞÂK RENK GERDÂNİYYE: (*a.f.b.s. 1. Sazların etrafında dönüp dolaşan âşıklar 2. Müz. Makam*) Türk müziğinin en az altı asırlık bir mürekkep makamı olup günümüze nümunesi kalmamıştır.¹⁷⁷

ACEM KÜRDÎ: (*a.f.b.i. Müz. Makam*) Türk musikisinde kullanılan bir mürekkep makamdır. Acem makamını teşkil eden Acem-aşîran ve Uşşak makamları dizilerinin pest tarafına bir Kürdî dörtlüsünün katılmasıyla terkip edilmiştir. Makamın melodik seyrinde önce Acem makamının sonra Kürdî makamının özelliklerini gösterir.¹⁷⁸

NEVÂ KÜRDÎ: (*a.f.b.i. 1. Âhenkli Kürdî 2. Müz. Makam*) Türk musikisinde III. Selim tarafından terkip edilmiş mürekkep makamlardan biridir. Şu hâlde 1,5 asırlık veya daha eskidir. Nevâ makamına Kürdî dörtlüsü ilavesinden meydana gelmiştir. Kürdî dörtlüsü ile Düğâh lâ'da kalır. Güçlüleri, birinci derecede Nevâ (re) , ikinci dereced (do)dur. Donanımına "si" küçük mücenneb bemolü kullanılır. Bu makama örnek olarak Neyzen Reşit Efendi'nin Düyek Peşrev'i, İsmet Ağa'nın Saz Semaîsi, Zekâi Dede'nin Lenk-Fahte Nakış ve Devr-i Revân besteleriyle Aksak ve Yürük Nakış Semaîleri'nden mürekkep faslı gösterilebilir.¹⁷⁹

ARABAN KÜRDÎ: (*a.b.i. müz. Makam İsmi*) İsmail Dede Efendi'nin terkipi olup az kullanılmış bir mürekkep makamdır. Şimdi kullanılmamaktadır. Bayâti-araban kürdî, Şevk-i Cedîd, Zevk-u tarab da denir. Bayâti-araban makamına bir Kürdî dörtlüsünün ilavesinden mürekkeptir. Si koma bemolü, mi bakıyye bemol, fa bakıyye diyezi ile donanır. Lâ-düğâh perdesinde durur. Güçlüsü birince derecede Nevâ'dır. Bu makamda elimizde 17 parça vardır.¹⁸⁰

¹⁷⁶ A.g.e., c. 5 / s. 569.

¹⁷⁷ Ferit DEVELLİOĞLU, *Osmanlıca - Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, s. 1351.

¹⁷⁸ Ferit DEVELLİOĞLU, *a.g.e.*, s. 8.

¹⁷⁹ Ferit DEVELLİOĞLU, *Osmanlıca - Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, s. 990.

¹⁸⁰ *Meydan Larousse*, c. 2 / s. 47.

veya bu makamların muhtelif dizi parçalarından ibaret karışık bir mürekkeptir. Dügâh (la) perdesinde kalır. A. Avni KONUK'un Kâr-ı Natık'ının 52 numaralı Ağır Düyek parçası bu makama misaldir.¹⁸⁶

HİCAZ ACEMÎ: (*a.b.i.1. Müz. Makam*) En az altı asırlık mürekkep bir Türk müziği makamı olup elde bir nümunesi yoktur.¹⁸⁷

HİCAZ BÜSELİK: (*a.f.i.1. Müz. Makam*) Türk müziğinin mürekkep makamlarındandır. 170 yıllıktır. İlk defa Dede Efendi tarafından kullanıldı. Makam Hicâz'a Pûselik beşlisi ilavesinden mürekkeptir. Pûselik ile Dügâh'ta kalır. Güçlü, birinci derecede Nevâ'dır. Donanımına "si" bakıyye bemolü ile "fa" ve "do" bakıyye diyezleri konulur.¹⁸⁸

ŞEHNÂZ BÜSELİK: (*f.b.i.1. Müz. Makam*) Türk müziğinde en az altı asırlık bir makamdır. Elimizde 64 kadar eser vardır. Basit ve mürekkep olmak üzere iki çeşidi vardır. Basit olanı Pûselik'in inici şeklinden ibarettir. İkinci şekli ise Şehnâz ile Pûselik beşlisinden ibarettir.¹⁸⁹

ACEM BÜSELİK: (*a.f.b.i.1. Müz. Makam*) Tahminen iki asırlık bir mürekkep makamdır. Acem mürekkebine bir Pûselik beşlisi ilavesinden doğmuştur. Lâ-dügâh perdesinde durur. Pûselik beşlisini inici bir şekilde icrâ ederek karar verir. Güçlü perdesi re-nevâ'dır. Donanımına "si" için bir koma bemolü konulur.¹⁹⁰

SABÂ BÜSELİK: (*a.f.b.i.1. Müz. Makam*) Türk müziğinde bir mürekkep makamdır. Tahminen birbuçuk asır evvel veya biraz daha yakın bir zamanda Dede Efendi tarafından terkip edilmiştir. Sabâ'nın sonuna Pûselik beşlisi veya Pûselik'in tam dizisinin ilavesinden mürekkeptir. Pûselik ile Dügâh (la) perdesinde kalır. Güçlüler birinci derecede Çârgâh (do), ikinci derecede Hüseyinî (mi) perdeleridir. Umumiyetle çıkıcı olarak seyreder. Donanımına Sabâ'nın "si" koma bemolü ve "re" bakıyye bemolleri konulur.¹⁹¹

¹⁸⁶ Ferit DEVELLİOĞLU, *a.g.e.*, s. 1372.

¹⁸⁷ Ferit DEVELLİOĞLU, *a.g.e.*, s. 437.

¹⁸⁸ *Meydan Larousse*, C. 9 / s. 48.

¹⁸⁹ Ferit DEVELLİOĞLU, *Osmanlıca - Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, s. 1180.

¹⁹⁰ Ferit DEVELLİOĞLU, *a.g.e.*, s. 8.

¹⁹¹ Ferit DEVELLİOĞLU, *a.g.e.*, s. 1084.

DÜĞÂH BÛSELİK: (*f.b.i.1. İki kere Bûselik 2.i. Müz. Makam*) Türk müziğinin birkaç asırlık ehemmiyetsiz mürekkep makamlarından biridir. Dügâh terkibine bir Bûselik beşlisi ilavesinden mürekkeptir. Bu beşli ile Dügâh perdesinde kalır. Güçlü, Çârgâh'tır. Dügâh gibi donanır ve değiştirilir.¹⁹²

BAYÂTÎ BÛSELİK: (*f.b.i.1. Müz. Makam*) Zekâi Dede'nin terkîp ettiği bir mürekkep makamdır. Bayâti ile Pûselik makamının tam dizisinden oluşur. Pûselik makamı ile Dügâh perdesinde kalır. Güçlü birinci derecesinde Nevâ, ikinci derecede Hüseyinî perdeleridir. Donanımına "si" için bir koma bemolü konulur. Bu makamdan elimizde 14 parça vardır.¹⁹³

BAYÂTÎ ARABAN BÛSELİK: (*f.b.i.1. Müz. Makam*) Fahri Efendi'nin terkîp ettiği bir makamdır. O'nun Fahte Peşrev'i ile Saz Semaisi makamın yegâne nûmuneleridir. Dügâh perdesinde karar kılar. Bayâti araban gibi donanır.¹⁹⁴

HÛSEYNÎ BÛSELİK: (*a.f.b.i. Müz. Makam*) Türk müziğinin bir kaç asırlık mürekkep makamlarındandır. 70 yıl önce Kâzım UZ tarafından düzenlendi. Bugün bu makamdan 5 parça vardır. Pûselik beşlisi veya Pûselik makamı ilâvesinden mürekkeptir. Pûselik ile Dügâh'da kalır. Güçlüsü Hüseyinî'dir. Donanımına "si" koma bemolü ile "fa" bakıyye diyezi konulur.¹⁹⁵

MUHAYYER BÛSELİK: (*a.f.b.i. 1. Beğenmeye bağlı Bûselik 2. Müz. Makam*) Türk müziğinin mürekkep makamlarından olup tahminen dört asır önce terkîp edilmiştir. Muhayyer makamına bir pûselik beşlisi veya sekizlisinin ilâvesinden ibarettir. Durak ve güçlü Dügâh (la) ve Hüseyinî (mi) dir. Donanımına Muhayyer'in "si" koma bemolü ve "fa" bakıyye diyezi konulur. Pûselik için "si" bekâr "fa" bekâr ve "sol" diyez değişiklikleri yapılır.¹⁹⁶

TÂHİR BÛSELİK: (*a.f.b.i. 1. Temiz Buselik 2. Müz. Makam*) Türk müziğinde bir mürekkep makamıdır. Tahmînen iki asır evvel terkîp edilmiş, saf ve baharla ilgili bir makamdır. Oldukça rağbet edilmiştir. Bugün elimizde 110 kadar parça vardır. Tahir'e bir

¹⁹² Ferit DEVELLİOĞLU, *a.g.e.*, s. 228.

¹⁹³ Ferit DEVELLİOĞLU, *a.g.e.*, s. 119.

¹⁹⁴ Ferit DEVELLİOĞLU, *Osmanlıca - Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, s. 119.

¹⁹⁵ *Meydan Larousse*, C. 9 / s. 271.

¹⁹⁶ *A.g.e.*, C. 14 / s. 208.

Buselik beşlisi veya tam dizisi ilavesinden oluşur. Bu dizi ile Dügâh (la) perdesinde kalır. Güçlüler birinci derecede Nevâ (re), ikinci derecede Hüseyinî (mi) perdeleridir. Donanımına Tâhir'in "si" koma bemolü ile "fa" bakıyye diyezi konulur. Bûselik için "si" bekâr, "sol" bakıyye diyezi kullanılır. İnci olarak seyreder. III. Selim'in terkip ettiği Nevâ-Pûselik makamı, Tahir-Pûselik'in çıkıcı şeklidir ve aralarında başkaca fark yoktur.¹⁹⁷

GERDÂNİYYE BÛSELİK: (*f.b.i.1. Müz. Makam*) Türk müziğinin altı asır kadar önce terkip edilmiş bir mürekkep makamıdır. Gerdâniyye makamı ile Pûselik beşlisinden mürekkep olup bu beşli ile Dügâh perdesinde kalır. Donanımına "si" koma bemolü ve "fa" bakıyye diyezi konulur. Bûselik beşlisi için "sol" bakıyye diyezi ve "si" bekâr kullanılır. Az kullanılmış bir makamdır.¹⁹⁸

HİSÂR BÛSELİK: (*f.t.b.i. 1. Sağlam Bûselik 2. Müz. Makam*) Türk müziğinin tahminen iki buçuk asırlık bir mürekkep makamıdır. Hisâr ile Bûselik makamlarından mürekkeptir. Bûselik ile Dügâh perdesinde durur. Güçlüleri birinci derecede Hüseyinî, ikinci derecede Bûseliktir. Donanımına "sol" ve "re" için iki tane bakıyye diyezi konulur. Bûselik makamı için "re" diyez bekâr yapılır. Makamlar dizisinde elli sekizincidir. Bu makamdan bugün 53 örnek vardır. Bugüne gelen başlıca örnekleri: Lâ Arapça Tesbih, Lâ Naat. Hâfız Post'un Çenber Tevşih'i, Lâ Darb-ı Fâtih Sakıyl.¹⁹⁹

ARAZBÂR BÛSELİK: (*a.f.b.i. Müz. Makam*) III. Selim'in icad ettiği mürekkep makamlardan biridir. Arazbâr mürekkebine bir Bûselik dördlüsü veya beşlisi ilavesinden meydana gelmiştir. İnci bir şekilde lâ Dügâh perdesinde kalır. Donanımına yalnız "mi" için bir koma bemolü konur. Türk müziğinde şimdi kullanılmayan bir makamdır. Bu makamdan elimizde 31 parça vardır.²⁰⁰

EVİÇ BÛSELİK: (*f.b.i.1. Yüce Bûselik, doruktaki Bûselik. 2. Müz. Makam*) İki asırlık bir mürekkep makamıdır. Eviç'e bir Bûselik beşlisi ilavesinden mürekkeptir. Bu beşli ile Dügâh perdesinde kalır. Güçlü, birinci derecede "fa" diyezidir. Donanımına

¹⁹⁷ Ferit DEVELLİOĞLU, *Osmanlıca - Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, s. 1219.

¹⁹⁸ *Meydan Larousse*, C. 7 / s. 511.

¹⁹⁹ *A.g.e.*, C. 9 / s. 118.

²⁰⁰ *A.g.e.*, c. 2 / s. 72.

“si” koma bemolü ile “fa” bakıyye diyezi konulur. Bûselik beşlisi içinse bu sesler bekâr yapılır.²⁰¹

HİCAZKÂR BÛSELİK: (*a.f.b.i.1. Müz. Makam*) Santûrî Edhem Efendi'nin terkip ettiği ilk makamdan biridir. Hicâzkâr makamına bir Bûselik beşlisi ilavesinden mürekkeptir. Bûselik beşlisi ile Dügâh perdesinde kalır. Güçlü birinci derecede Nevâ'dır. Donanımı na “si” koma “mi” ve “la” bakıyye bemolleri ile “fa” bakıyye diyezi konulur. Bûselik makamı için bunlar bekâr yapılır. Sol için bakıyye diyezi kullanılır. Bu makamdan elimizde 13 eser vardır.²⁰²

VECH-İ ARAZBÂR: (*a.f.b.i.1. Arazbar tarzı, Arazbar üslubunda Müz. Makam*) Kemânî Hızır Ağa tarafından terkip edilmiş iki asırlık bir mürekkep makamdır. Tamburî İsak'ın Devr-i Kebir Peşrev'i ile Saz Semaisi, Ahmet Ağa'nın Hafif Bestesi ile Ağır Aksak Semâisi ve bir Ağır Düyek Şarkı, Balıkçı makamının ilk iki dizisi olan Yegâh'da Bayâti ve Çârgâh'da Rast beşlisi ile Segâh dörtlüsünden ibarettir. Donanımına “si” ve “mi” koma bemolleri yazılır. Segâh dörtlüsü ile Segâh'da durur. Güçlüsü, Gerdâniyye'dir. İkinci derecede güçlüsü Nevâ'dır.²⁰³

MÛSTEAR: (*a.s.1. Eğreti takma ad. 2. Müz. Makam*) Türk müziğinin iki buçuk - üç asırlık bir mürekkep makamıdır. Segâh perdesinde durur. Güçlüsü Nevâ (re)dir. “si” koma bemolü “mi” koma bemolü “fa” bakıyye diyezi ile donanır. Orta derecede kullanılmış makamlardandır.²⁰⁴

HEFTGÂH: (*f.b.i.1. Yedi zaman, yedi vakit 2. Yedi yer 3. Müz. Makam*) Türk müziğinin mürekkep şed makamlarındandır. Segâh makamının Nîm-hicâz perdesindeki şeddidir. Durak Nîm-hicâz, güçlü Hüseyinî-aşîrandır. Nîm-hicâz perdesinde kalan yegâne Türk müziği makamıdır. Donanımına si, fa, do, sol, için bakıyye diyezleri konulur. Orta sekizlideki sesleri şöyledir. Kaba Nîm-hicâz, Yegâh, Aşîran, Irak, Nîm-Zirgüle, Dügâh, Çârgâh, Nîm-hicâz.²⁰⁵

²⁰¹ Ferit DEVELLİOĞLU, *Osmanlıca - Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, s. 287.

²⁰² *Meydan Larousse*, C. 9 / s. 48.

²⁰³ Ferit DEVELLİOĞLU, *Osmanlıca - Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, s. 1372.

²⁰⁴ Ferit DEVELLİOĞLU, *a.g.e.*, s. 890.

²⁰⁵ Ferit DEVELLİOĞLU, *a.g.e.*, s.419.

GONCE-İ RÂNÂ: *(f.a.b.i.1. Güzel, hoş görünen gonca, güzel tomurcuk 2. Müz. Makam)* Türk müziğinin mürekkep makamlarındandır. En az iki asırlıktır. Heftgâh ile Hüseyinî beşlisinin Nevâ'daki şeddinden mürekkeptir. Bu beşli ile Nevâ veya Yegâh perdesinde kalır.²⁰⁶ Eskiden Heftgâh ile Hüseyinî beşlisinin şeddinden mürekkep bir makamdı.



²⁰⁶ *Meydan Larousse, C. 8 / s. 28.*

IV. BÖLÜM

1. ÂŞIK VE SEVGİLİNİN MÜZİK ÂLETİ OLARAK MÜŞEBBİHİNBIHİ

Mûsiki ilmi çeşitli makamları, terimleri ile Divan şairlerince ele alınmıştır. Özellikle makam adları, birer mazmun olarak karşımıza çıkar. Aşağıda sıralanan beyitler, Divan şiirinde mûsiki ili ilgili teşbihleri örneklemekte ya da mûsiki ile ilgili terimleri içermektedir. Örnek beyitler, Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü²⁰⁷ ve Son Asır Türk Şairleri²⁰⁸ kitaplarından alınmıştır.

1.a-Âşığm gönlü yakıcı bir “ahenk” taşır: (f. i.) Uzunluk, düzen, armoni. Nesirde veya şiirde bir sözün kulağa hoş gelecek şekilde ve pürüzsüz söylenmesidir. Âhenk ile âdetâ şiirde bir musikî ortaya konulmuş olur. Şeyh Galib’in;

“Güm güm öter âsuman sedadan
Güm-geşte zemîn bu mâcerâdan”²⁰⁹

beyitinde “Güm güm ötmek” ve “Güm-geşte” kelimeleriyle bir gök görülsünün sesi verilmiştir. Nef’î’nin;

“Evc-i havâda sıyt-ı çakâçak-ı tiğden
Âvâz-ı ra’d-u sâika reh-güm-künân olur”²¹⁰

beytinde bir savaş tasviri zihnimizde canlanır. Aşığın gönlü ise sevgilinin derdiyle yanmakta, bu yüzden sıcak nağmelerle dolu bir ahenk taşımaktadır. Diğer musikî terimleri ve müzik aletleri ile birlikte kullanılır.

“Tevekkül postunu seccâde-i şiraze benzettim
Rübabı şirü hülyayı kırık bir saza benzettim
Bu viran dilde aksetmez o muhrik nağmeler şimdi
Gönül âhengini artık makamı lâze benzettim”

(Mehmed Nuri)

²⁰⁷ Dr. İskender PALA, C. I, Ankara 1989.

²⁰⁸ İ. Mahmud Kemal İNAL, Cüz VII, M.E.B. İstanbul

²⁰⁹ Gökler seslerden güm güm öter, bu olup bitenlerden yeryüzü telef olur.

²¹⁰ Tevekkül makamını Şiraz motifine benzettim. Şiir ve hayallerimin sazını, kırık bir saza benzettim. Bu üzgün gönülde şimdi o yanık sesler yankılanmaz: Gönül nağmesini artık cehennem makamına benzettim.

1.b- Kuşların ötüşü bir “ahenk” taşır:

“Kalbe safa serpiyor hep şu bulutlar bugün
Başka bir ahenk ile ötmeye kuşlar bütün
Zannedirim eyliyor burda tabiat düğün
Neş’eye gark oldu dil terk edemem bu yeri”

(Nuri Bey)

1.c-Güzel, hoş sesler “âvâze”dir: Âvâze (f.i.) yüksek ses, şöhret anlamındadır. Ses, seda anlamında “âvaz” kökünden olan bu kelime daha çok Dâvud peygamberin güzel sesini telmîhen ya da “sâdâ” ile tenâsüb içinde kullanılır.

“Avâzeyi bu âleme Dâvud gibi Sal
Bâkî kalan bu kubbede bir hoş seda imiş”

(Bâkî)

1.d-Kuşların neş’eli sesleri “âvâze”dir:

“Neş’eden doğmuş bulunsun kuşların avâzesi
Her seda bir şavkı tefsir etsin efgân olmasın”²¹¹

1.e- Bir musikî aleti ve çalgıcısının adı “barbed”tir: Barbed (f.ö.i.) isimli müzik aleti, İran Şâhı Hüsrev Perviz’in çalgıcısının adı ile birlikte tevriyeli kullanılır.

“Çaldım taşa ben şîşe-i namus ile nengi
1.Mutrîb kerem et sen dahi çal barbet u çengi”²¹²

(Lamiî)

“Bu savt-ı tarab-nak ile işüdüben anı
Ud’un bırağur Barbed ü çengi Nigîsâ”

(Ahmed Paşa)

1.f- En eski makamlardan biri ve sevgilinin dudağı “bûseliktir”: (f.t.b.i.) Pûselik şeklinde de kullanılır. Divan şiirinde özellikle “bûse (öpücük)” kelimesiyle ilgi kurularak tevriyelim kullanılmıştır. Sevgilinin dudağını kastederek âşık Bûselik makamını arzular.

²¹¹ Kuşların sesi neş’eden doğmuş bulunsun; her ses coşkun bur neş’eyi yorumlasın, ıztrabla inleme sesleri olmasın.

²¹² Ey çalgıcı! Ben utanmayı bıraktım, sen beni bağışla, bana barbed ve çeng sazı çal.

“Dehânın nağme-perdaz eyledikçe eyledim istifsâr
Sorarsan bu makam bûseliktir dedi ol dildâr”²¹³

(Lâ-edrî)

“Niyâzım bûselikdir sâki-i gül-çehreden ammâ
Muhayyerdir bu kârım dem-be-dem redd ü atasından”²¹⁴

(Ferdî)

“Uşşak ile ol nevâya demsâz
Geh bûselik eyle geh şehnâz”²¹⁵

(Sabuhî)

1.g- Âşıkların eğlencesi ve bir musikî aletinin ibli “cünbüş”tür: (f.i.) Eğlenti, zevk, hareket anlamları da taşıyan kelimenin doğrusu “cünbiş”dir. Müzik aleti olarak tambura benzer, mızrapla çalınan madenden gövdesi olan bir sazın adıdır. Diğer müzik terimleriyle veya daha çok eğlence anlamında tevriyeli kullanılır.

“Sîb ü bîh arzeder oldu yine yârâna zekân
Görelî cümbüş-i uşşakını mestane zekân”

(Celâlî)

1.h- Bir diğer mûsiki aleti “çal-pâre”dir: (f.b.i.) Dört veya iki parça ağaçtan kaşık hokkası gibi yapılan müzik aletine verilen addır. Şimdiki parmak zillerini andırır. Köçekler ve çengiler tarafından kullanılırmış. Diğer müzik terimleriyle tenâsüplü kullanılır.

“İstemezdim çıkayım üstüne çengi güzelin
Elde çarpâresi çık çık diye ibrâm etdi”²¹⁶

(Lâ-edrî)

²¹³ Ağzın güzel söz anlattıkça sorular sordum: O sevgili “Eğer sorarsan bu makam Bûselik (öpücük) makamıdır” dedi.

²¹⁴ İçki sunan gül yüzlü sevgiliden isteğim öpücüktür ama işim her zaman bu geri çevrilme ve bağışlamasından birini seçmektir.

²¹⁵ Âşıklar ile o sese arkadaş ol: Bâzen Bûselik, bâzen Şehnâz (makamı) çal. (Uşşak makamı ile Nevâ makamında şarkı söyle: Bazen Pûselik, bâzen Şehnâz makamı çal.)

²¹⁶ Dr. İskender PALA, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, C. 1, Ankara 1989

Ben, sevda amacına (ulaşmak için) çesurca ortaya çıkayım, aşk ney'i ile üzüntü sazına arkadaş olayım demezdim ki...

“Sînemi deldi bugün bir âfet-i çâr-pâreli
Gül yanaklı gülgülü kerrâkeli mor hâreli”²¹⁷

(Nedim)

1.1- Çal-pâre’ye benzeyen bir başka musikî aleti “çegâne”dir: (f.i.) Bi çeşit çalpara; küçük tef. Çengilerin çaldığı bu küçük müzik aleti diğer müzik terimleriyle kullanılır.

“Bu gülşende hezarı zar çokdur
Figansız bülbüle dildar yokdur
Şuyı hüsnî sıytınla zeman
Salarken her yere çenk ü çeğane”²¹⁸

1.1-Âşık (şair) “çeng”tir: Âşık sevgilinin derdiyle iki büküm olmuş, boynunu eğmiştir. Bazan keman (yay), bazan da çeng olur. Âşığın ah ve feryâdı çengten çıkan şiddetli nağmeleri andırır. Böylece âşık boy denen sazını çalmış olur. Çeng Kanun’a benzeyen fakat dik tutularak parmakla çalınan ve bu nedenle harp’i andıran bir tür çalgı aletidir. Çanağı torba gibi olup boynu uzun ve eğridir. Bu nedenle âşığın boynunun sevgili karşısında eğri oluşu, boyun büküşü ile birlikte anılır.

“Ben demezdim ki hevâ yoluna serbâz gelem
Ney-i aşk ile gamın çengine demsâz gelem”²¹⁹

(Ahmed Paşa)

“Gönül her nağme kim Çeng-i gamında ihtirâ’ eyler
Koyub elden felekde Zühre sâzın istimâ’ eyler”²²⁰

(Bâkî)

“Kaddümü çeng eşkümi rûd eyledün
Cismim ateş cânımı ‘ûd eyledün”²²¹

(Bâkî)

²¹⁷ a.g.e.

Ey gönül! Her ezgin, notaların çalındığı sazda benzeri görülmemiş yeni şeyler bulur; gökte çalgıcı yıldız Zühre sazını elden bırakıp kulak vererek (seni) dinler.

²¹⁸ Boyumu saz, gözyaşımı kemeçe yaptın. Bedenimi ateş, gönlümü ud (ağacı) yaptın.

²¹⁹ Ben, sevda amacına (ulaşmak için) cesurca ortaya çıkayım, aşk neyi ile üzüntü sazına arkadaş olayım demezdim ki...

²²⁰ Ey gönül! Her ezgin, notaların çalındığı sazda benzeri görülmemiş yeni şeyler bulur; gökte çalgıcı yıldız Zühre sazını elden bırakıp kulak vererek (seni) dinler.

²²¹ Boyumu saz, gözyaşımı kemeçe yaptın. Bedenimi ateş, gönlümü ud (veya ağaç) yaptın.

“Bezm-i belâda nâle vü âhınla Bâkıyâ
Müstağniyüz terâne-i çeng ü rebâbdan”²²²

“Ûn verir can riştesi ham kâmetimden çeksem âh
Yel deĝip çeng üzre bir âvâza gelmiş târ tek”²²³

(Fuzûlî)

“Ehl-i aşkın nâlesin ney kaametın çeng eyledin
Pâdişehsin ettiĝin şimden gerü kaanûn olur.”²²⁴

(Bâkî)

“Dil ki dutmaya gamın çengine def gibi yüzün
Ney gibi her dem işi nâle vü efgân yaraşır.”²²⁵

(Ahmet Paşa)

“Geçer nâlem felekten ham kaddimni çenge benzetmen
Ki çıkmaz perdeden çengin seda-yi nâle vü zârı”²²⁶

(Fuzûlî)

“Makâm-ı gamda oldu kâmetim çeng
Edelden perde-i uşşâk âheng”²²⁷

(Taşlıcalı Yahyâ)

“Ham kad ile ağlarım ol turra-i tarrârsız
Gerçi derler çengden çıkmaz terennüm târsız”²²⁸

(Fuzûlî)

²²² Ey Bâkî! Gam meclisinde inilti ve ah sesinle saz ve kemençe nağmesinden (yana) doyunuz. (İsteĝimiz yok)

²²³ Eğri boyumdan ah çeksem, gönül baĝı, saz üstüne rüzgâr dokununca ses çıkarmış bir tel gibi seda verir.

²²⁴ (Sana) âşık olanların iniltisini ney, boyunu saz hâline getirdin, sen padişahsın (gönlümün sultanısın); bundan sonra, yaptıkların kânun olur. (İsteklerin benim için kânundur, uymak zorundayım.)

²²⁵ Gönül, tef gibi (deriden yapılmış) yüzünü keder sazına (doĝru) çevirmesin; her zaman ney gibi, yaşamına inilti ve ıztırap uygun düşer.

²²⁶ Eğri boyumu saza benzetmeyin; iniltim gökyüzünden (öte) geçer çünkü sazın inilti ve ağlama sesi parmakla basılan yerden (telden) çıkmaz.

²²⁷ Uşşâk makamı (âşıkların şarkısı) çalınalı beri boyum, keder makamında saz oldu.

²²⁸ Telsiz sazdan şarkı (sesi) çıkmaz derlerse de ben eğri boyumla, O, telleri kıvırcık saçlı (sevgilisiz) ağlarım. (Şarkı söylerim)

1.j- Divan Şiirinde bülbül “Çeng”tir:

“Açıl ey fasl-ı dey sen gülistanlardan açılısın gül
Terennüm eyle, bülbül mutribim çengim rübâbımsın”²²⁹

(Nedim)

1.k- Menekşe “çeng” çalar:

“Hem benefşe eline çeng aldı
Bülbül âfâka velvele saldı”²³⁰

(Kara Fazlı)

1.l- Zühre yıldızı “çeng” çalar:

“Asmânda bırakıp Zühre elinden çengi
Tef gibi kızdı yüzü dâireden el çekti”²³¹

(Nedim)

1.m- Kadın oyuncu veya çeng çalan kişi “çengi”dir: (f.i.) Kadın oyunculara çengi denilirse de köçek (erkek oyuncu)lere de çengi özellikleri yakıştırdı. Çengiler özel eğlencelerde veya düğünlerde oynarlardı. Bâzen çeng çalan kişiler de çengi diye adlandırılabilir.

“Zenneye çıksa oyunda çengi
Yüreği oynar uçardı rengi”²³²

(Sünbülzâde Vehbî)

1.n- Âşığın gönlü “def”tir: (a.i.) Dâire (deff); Tef. Zilli veya pullu bir çenbere gerilmiş daire biçimindeki deri. Divan edebiyatında musikî terimleri arasında anılan def, daha çom âşığın gönlünü veya sevgilinin yüzünü temsil eder. Gönüle def denilmesinin nedeni; âşığın çektiği acılara tempo tutması veya ahenk oluşturmasıdır. Yüz oluşu ise yuvarlaklığı nedeniyledir.

²²⁹ Ey kış mevsimi! Sen gül bahçelerinden uzaklaş, gül açılısın. Ey bülbül! Şarkıcı, sazım, kemençemsin, şakı, makamla, yavaş ve güzel bir sesle şarkı söyle.

²³⁰ Menekşe eline saz aldı, (onunla) birlikte bülbül göklere feryat saldı.

²³¹ Gökyüzünde zühre yıldızı elinden sazı bırakınca tef hemen öfkeleni, (Zühre) tef çalmayı bıraktı.

²³² a.g.e. Çengi (erkek oyuncu) oyunda kadın rolünde çıksa; heyecanlanır, rengi değiştirdi.

“Bir neyzene üftâde olup dâire berkef
Alüfte makamında hevâ-yı neye düştüm.”

(Sabit)

1.o- Dügün, başram ve savaşlarda çalınan bir musikî aleti “davul”dur: (a.i.) büyükçe bir kasnağın iki tarafına deri geçirilerek yapılan, bir tarafı çubuk, diğer tarafı tokmakla çalınan çalgı. Mehterhânelerde davula önem verilir. Mehter takımında çeşitli davullar bulundurulurdu.

“Çalındı kûslar tabl u nakûre kaldı âvâze
Dügün bayram idi gûya guzâta cenk meydânı”²³³

(Bâkî)

“Hâl eden kimse riyâzette riyâz-ı cenneti
Şah-ı bî-taöl u ‘alemdir kenz-i lâ-yefnûile”²³⁴

(Yahya Bey)

1.ö- Sevgilinin bulunduğu yer ve onun mahallesi “hicaz”dır: (a.i.) Arap yarımadasında Mekke ile Medine’nin bulunduğu bölge. Aşığın Kâbesi, sevgilinin mahallesi olarak düşünülmüştür. Âşık orayı tavaf eder. Vuslatın da bazen Hicaz olduğu görülür. Bu bölgedeki harâmîler ise ayrılık acısı olup âşığı yağmalarlar. Hicaz kelimesi klâsik Türk musikîsi makamlarından birinin de adıdır. Bir musikî terimi olmak dolayısıyla da tevriye ve tenâsüp yoluyla diğer musikî terimleri arasında kullanılır.

“Neyler yakında hecr harâmisi vaslının

Emn ile şart etti Hicâz’ın Hudâ yolun”

(Necâtî)

“Harem-i vasla reh-i rast mahabbet yoludur
Râh-ı uşşak’dan âheng-i hicâz eyleyeyim”²³⁵

(Bâkî)

²³³ A.g.e. Büyük davullar çalındı, davul ve boru sesleri yükseldi. Gâzilere savaş meydanı sanki düğün, bayram yeri gibiydi.

²³⁴ A.g.e. “Kanaat tükenez hazinedir” sözüyle nefsi kırmada dervişler gibi coşan kimse, Cennet bahçelerini hakketmiştir ve dünyanın davulsuz şahıdır.

²³⁵ Sevgiliyle kavuşma yerine doğru giden yol, sevgi yoludur: Âşıkların yolundan giderek Hicaz makamı çalayım.

“O yerde Aşkiyâ kalmaz gönül mir’atının pası
Hicâz u Isfahân seyrin kılur mürğ-i hoş-âvası”²³⁶

(Aşkî)

“”Uşşâk-vâr şevk ile huccac raks eder
Âheng-i âh u nâlelerimden Hicaz’da”²³⁷

(Şeyh Galip)

1.p. Irak-Isfahân:

“Ne mâyedir ki edvârda nevâsı yoh
Irak’a varsa müberkâ ben ana nerlenürem”²³⁸

(Kadı Burhaneddîn)

“Isfahân’ı vü Irak’ı Zatiyâ seyr eyleyip
Bu makama gelmeğe etdikçe şeh nâz ağlarım”²³⁹

(Zâtî)

1.r-Sevgilinin sözleri “kânun”dur: Kânun, Arapça isim olup ilk anlamı; “Herkesçe uyulmak üzere devlet tarafından konulan kural”dır. Müzik anlamında ise ilk defa Fârâbî tarafından yapıldığı söylenen, bir köşesi kesik, diktörtgen şeklinde ve dizler üzerinde parmakla çalınan bir çalgının adıdır. Yetmiş iki teli vardır. Tellerin sayısı değişebilir. Çalarken parmaklara “yüksük” denilen tırnak geçirilir. Divan Şiiri’nde sevgiliye kimse hesap soramaz çünkü sözleri ve yaptıkları kânundur. O, eğlence âlemi ve bezmin de vazgeçilmez kişisidir. Bu nedenle “kânun” kelimesi tevriyeli kullanılır:

“Ehl-i aşkın nâlesin ney kaametın çeng eyledin
Pâdişehsin ettiğin şimden gerü kaanûn olur”²⁴⁰

(Bâkî)

²³⁶ Ey Aşkî! O yerde gönül aynasının kederi kalmaz: Güzel sesli kuşları, Hicaz ve Isfahan’da gezintiye çıkıp gam dağıtır.

²³⁷ Acı ve iniltelerimin söylediği beste (olan) Hicaz makamında (beni) hicvedenler, Âşıklar gibi neşeyle danseder.

²³⁸ Müzik kitabında (bile) yeri olmayan makamın ne değeri varki! Müberkâ makamı Irak makamının düzeyine erişirse ben ona üzülürüm.

²³⁹ Ey Zâtî! Isfahân ve Irak’ta gezintiye çıkıp gam dağıtır, Şehnâz makamı bu makamlara gelmeğe (niyet) ettikçe ağlarım.

²⁴⁰ (Sana) âşık olanların iniltisini ney, boyunu saz hâline getirdin. Sen padişahsın (gönlümün sultanısın); bundan sonra yaptıkların kânun olur. (İsteklerine uymak zorundayım)

1.s-Âşığın hüzünlü hâlini söyleyen kavaldır: (t.i.) Çobanların çaldığı, içli ve yumuşak sesli bir düdük. Şairi bu hazîn sesiyle etkiler. Daha çok gerçek anlamıyla kullanılır. Ancak kavalın da ney' gibi delikli bir alet olduğu düşünülürse ney' gibi inleyen aşığı, kaval da sesiyle etkilemekte, âşığın hüzünlü hâlini söylemektedir.

“Elde kaval bak çoban eylemede hasbihal
Dinlemede hep sürü çünkü hazîndir kaval
Burda göründü bana naz ile ol gül cemal
Sevdi gönül neyleyeyim terk edemem bu yeri”

(Mustafa Nuri Bey)

1.ş. Sevgilinin kaşı “keman”dır: Keman ençok kullanımı sevgilinin kaşı için yapılan benzetmelerde bulmuştur. Âşığın beli de kemana dönebilir. Keman, yaylı bir çalgıdır. Farsça bir isim olan keman, yay, kavis anlamı da taşır ve “keman-ebrû” sıfatıyla kaşları yay gibi güzel, biçimli olan keman kaşlı sevgili için kullanılır. Keman, çene altı ile omuz arasına sıkıştırılarak çalınır. Solo ve orkestra çalgılarının en önemlisidir. Dört teli vardır. Boyu, ortalama 60-62 cm'dir. 25 cm kadarı saptır. Yay, 75 cm. uzunluğundadır.

“Çünkü tîr-i hacr ile oldun zahmnâk ey gönül
Çek çevür kendün ki bir kâşi keman lâzım sana”²⁴¹

(Nedim)

“Kurdı kemânı fitne kaşun sağ olan görür
Yârın hadeng-i gamzen ucundan ne kân olur”²⁴²

(Rûhî)

“Bir dil mi kalmıştır bu tîr-i gamzede kan olmamış
Bir can mı vardır ol keman ebrûya kan olmamış”²⁴³

(Ahmet Paşa)

²⁴¹ Ey gönül! (Sevgilinin) yasaklama oklarıyla yaralandın, bu yüzden kendini toparla, çeki düzen ver; sana bir yay kaşlı (sevgili) gerek.

²⁴² Karışıklık çıkarın kaşın, yayını işler hâle getirdi; sağ olan yarın süzgün bakış okunun ucundan ne kanlar döküleceğini görür.

²⁴³ Bu süzgün bakışının okundan kan olmamış bir gönül mü vardır? (yoktur). O yay kaşlıya kan dökmemiş bir can mı vardır? (yoktur)

“Peyveste ebruvânunu yâd eyleyüp senün
Gitmez tanin guş-ı kemân-ı keşîdeden”²⁴⁴

(Nedîm)

“Nigâhun ebruvânun görmeden evvel inanmazdum
Ki dirler nazdan hançer tegâfülden keman vardır”²⁴⁵

(Nedim)

“Tir-i firkat canuma kar itdi bilmem neyleyem
Ah o kurban olduğum ebru kemânım gelmedi”²⁴⁶

(Bağdatlı Rûhî)

1.t- Mevlevî semainda ritm aleti “kudûm”dür: (a.i.) İçi boş, çom zaman hindistan cevzinin büyüğünden, üstüne deri gerilerek yapılar birbirine ekli küçük dâiredir. Küçük iki sopa (zahme) ile çalınır. Ney ve benzeri tekke terimleri ile birlikte bir arada kullanılır.

“Sûr mu mâtem mi bilinmez yakîn
Nây o kudûm ile gelir âh âh”

(Şeyh Gâlib)

“Gülbang-ı kudûmum çekilir arş-ı Hudâ’da
Esmâ-ı şerîfin anılır arz u semâda”

(Şeyh Gâlib)

1.u- Bir çeşit büyük davulun ismi “Kûs”dur: (f.i.) Bir diğer ismi kôs. Davulun sekiz on misli büyüklüğündedir. Deve sırtında taşınır ve kûs-ı hâkânî denir. Harp meydanında zafer bununla îlân edilir. Davul anlamında kullanıldığında “kûs-ı rihlet” (göç davulu) tamlamasını kurar.

“Tutup âfâkı sert eser fûrûğu âfitâb-âsâ
Cihânı kıldı pür sıyt ü seda kûs-ı şevketde”

(Nedîm)

²⁴⁴ Senin bitişik kaşlarını hatırlayınca çekilmiş yayın kulağından cınlama (sesi) gitmez.

²⁴⁵ (Sevgili için) “gönül aldatan hançeri, anlamazdan gelen yayı vardır” derlerdi ki, bakışını, kaşlarını görmeden önce inanmazdım.

²⁴⁶ Ayrılık oku canıma işledi, ne yapacağımı bilmiyorum. Ne yazıkki uğruna feda olduğum o yay kaşlı (sevgilim) gelmedi.

“Tuttu cihânı debdebe-i kûs-ı şöhretim
İşitmez anı gûşı hasûdun girân olur”

(Nefî)

1.ü- Bezm'in vazgeçilmez unsurlarından bir “mutrib”dir: (a.i.) Çalgı çalan, çalgıcı, şarkıcı. Tasavvuf da Mevlevî semâhânelerinin giriş kapısı üstünde bulunan kısma “Mutribhâne” denir. Diğer musikî aletleriyle ve bezm tasvirleri içinde karşımıza çıkar.

“İçip meclisde sahbâ aşk-ı dilberden eder şîven
Harîf-i rinddir mutrib aceb mi çalsa her kıldan”

(Nâdirî)

“Bir sen ü bir ben ü bir mutrib-i pâkize edâ
İznin olursa eğer bir de Nedîm-i şeydâ”

(Nedîm)

1.v- Şair “mûsikâr”dır: Mûsikâr eski nefesli sazlardar biridir. Bir kaç ney'in bir araya getirilmesiyle oluşur. Musikî adı bu kelimedenden doğmuştur. Divan Şiiri'nde âşık, sevgilinin derdinden incelenmiş, zayıf, inleyen bir mûsikârdır.

“Ten-i zerdimde pehlû üstühânı sayılır bir bir
Beni seyr-etmeyen ahbab mûsîkarı görsünler”²⁴⁷

(Bâkî)

“Nâlen ey dil za'fdan ol mâhı söyletmek midir
Yoksa mûsikâr-veş efvâhı söyletmekmidir.”²⁴⁸

(Nailî)

“Sînemi nây okların deldi dem urdukça gönül
Ûn verir her bir delikten dâle mûsîkar tek”²⁴⁹

(Fuzûlî)

1.y- Âşığın sevgiliyi etkilemek için söylediği makamlardan biri “neva”dır: (f.i.) Ses, seda, ahenk, makam ismi. Divan Şiiri'nde diğer musikî terimleri içinde, tevriye ve tenâstüp yoluyla kullanılır. Âşıkları olgunlaştıran bir makam olarak gösterilerek hüsn-i talîle

²⁴⁷ Sarı, soluk bedenimde yan tarafımın kemikleri bir bir sayılır: Beni görmeyen dostlarım (delik deşik ince kamıştan yapılan) neyi görsünler (yeter).

²⁴⁸ Ey gönül! Zayıflıktan inlemen, o ay yüzlüyü (sevgiliyi) konuşurmak için mi yoksa mûsikâr (sazı) gibi deliklerden ses çıkartmak için midir?

yol açar. O kadar ki bu makamın güzelliği melekleri bile etkiler. Bazen de bülbül yani âşık bu makamda şarkılar söyleyerek sevgiliyi kandırmaya çalışır.

“Olur âğâz-ı nevâ ruha gıdâ
Dinlese âşık-ı bîberg ü nevâ”²⁵⁰

(Sâmî)

“Nevâ-sâz olmada bin şevk ile aşufte bülbüller
Çerâğın vakti geldi lâlezârın dîdesi rûşen”²⁵¹

(Lâ-edrî)

“Zebûr-ı aşka demsâz ol nevâdan
Ki sana mürğ-i kuds insün hevâdan”²⁵²

(Sûzî Çelebi)

“Bülbül nevâ ederken oturmak çemende hoş
Yar ile bir nefes şeref-i rüzgârdur”²⁵³

(Ahmedî)

1.z-Makam ismi ve baharın başlangıcı “nevrûz”dur: (f.b.i.) Bu adı içinde taşıyan yirmiye yakın makam olup çoğunun günümüze nümûnesi kalmamıştır. Nevrûz, ilkbaharın başlangıcı olduğu için Divan Şiiri’nde baharla ilgili özellikler içinde verilir. Makam ismi olarak tevriyeli kullanıldığı ve mübâlağa yapıldığı da olur.

“Ârâyiş-i nevrûz ile oldu cihân bâğ-ı İrem
Gülşende sâz u söz ile ârifler etsin def’i gam”²⁵⁴

(Nâdirî)

1.aa- Nühüft: “Nühüfte” şekliyle de karşımıza çıkan bu makam; gizli, saklı anlamıyla tevriyeli kullanılır.

²⁴⁹ Gönül ses çıkarmak için neye üfledikçe ney okları (s00esi) yüreğimi deldi: İnilti sesi, her bir delikten mûsikâr (sazı) gibi acılı ses verir.

²⁵⁰ Elinde avucunda hiç bir şey olmadan âşıklar Nevâ müziğinin başlangıcını dinlese; ruhu beslenir, olgunlaşır.

²⁵¹ Aştan çıldırılmış bülbüller neşeyle çalgıcı olmaktadır. Şenlik zamanı geldi, lâle bahçesinin bekçisi meydana çıktı.

²⁵² Aşk mektubuna Nevâ makamından arkadaş ol ki, sana gökten kutsal melekler insin.

²⁵³ Bülbül, Nevâ makamında şarkı söylerken yeşil bahçede oturmak güzel: Sevgili ile geçen kısa bir süre (bile) zamanın en seçkinidir.

²⁵⁴ İlkbaharın süsleyişi ile dünya Cennet bahçesi oldu. Meşhur çalgıcılar gülbahçesinde saz ve şarkılarıyla üzüntüyü gidersizler.

“Ben ki uşşâkın nevâsını nühüfte kıluram
Bu sipâhân perdesinde ne revâdır çalalar”²⁵⁵

(Kadı Burhaneddîn)

1.ab- Rast: Diğer makamlarla birlikte tenâsüp içinde ve tevriyeli kullanılır.

“Harem-i vasla reh-i rast mahabbet yoludur
Râh-ı uşşâkdan âheng-i hicâz eyleyeyim”²⁵⁶

(Bâkî)

1.ac- Ruhâvî: Diğer makamlarla tenâsüp içinde kullanılan bu makam, aşağıdaki beyitte eleştiri maksadıyla kullanılmıştır.

“Ben bağ-ı hüner sünbülüyem sünbüle-beste
Nâbî'nin usulünde makam ise Ruhâvî”²⁵⁷

(Sünbülzâde Vehbî)

1.ad- Ruhefzâ: Hem makam hem de XV. asırda kullanılmış bir çalgı aletinin ismi olarak karşımıza çıkar. Makam ve müzik aletleriyle tenâsüp yapılır ve tevriyeli kullanılır.

“Nâya demsaz edeli nâlem o ruh-efzâ benim
Erdiğince sem'ime âvâze-i saz ağlaram”²⁵⁸

(Zâtî)

1.ae- Sabâ: Doğu cihetinden eses hafif ve latif rüzgâr. Âşık sevgiliden haber getiren bir postacıdır. Âşık bazan da kendini sabânın ellerine bırakır ve sevgilisine götürmesini ister. Bu özellikleriyle makam ismi de olan sabâ tevriyeli olarak kullanılır.

“Sahn-ı çemende salınsın sabâ ile
Azâdedir çemende nihâl bugün berg ü bârdan”²⁵⁹

²⁵⁵ Ben âşıkların sesini Nühüfte makamında çalarım, öyleyse bu asker müziğinde ne uygunsa (o şarkıyı) çalsınlar! (Ben, âşıkların askerdeki ihtiyaçlarını, kaybolmaması için saklıyorum öyleyse askerleri bu bölmesinde eşyalar çalınmaz.)

²⁵⁶ Sevgiliye kavuşma yerine doğru giden yol, sevgi yoludur. Âşıkların yolundan giderek Hicaz makamı çalayım. (Âşıkların yöntemini izleyerek sevgilinin köyüne varayım.)

²⁵⁷ Ben, hüner (mârifet) bahçesinin sünbülüyüm. Sünbüle makamında (şarkı söylerim) Nabî'nin ise önce Ruhâvî makamını (öğrenmesi lâzım)

²⁵⁸ O Ruh-efzâ makamı, benim iniltilerimi ney'e sırdaş edeli (beri) kulağıma saz sesi geldikçe ağlarım.

²⁵⁹ Sabâ (makamı) ile bahçenin ortasında ahenkle yürüsün. Taze fidan (sevgili) bugün bahçede ahenk ve nağme yönünden serbesttir.

1.af- Sünbüle: Başak. Başak burcu. Divan şiirinde, bu burcun etkisi altında doğan kişilerin özellikleriyle birlikte kullanılır. Sevgilinin saçına benzeyen sünbül çiçeği ile de tenâsüp içinde kullanılan makamın adının geçtiği yerde, menekşeyle birlikte kulağı burularak akort edilen sazlardan sözedilir. Böylece sünbül, menekşe, sevgilinin saçı, kulak, ud'un kulağının burulması arasında ilgi kurulur.

“Hep mutribin terâne vü âvâzı Sünbüle
Hep çalınan kulağına ûd'un benefşe-zâr”²⁶⁰

(Nev’î)

“Yüzünde meh be-terâzi vü sünbüle’de güneş
Anı görüp nice yanmaz müneccim-i miskîn”

(Kadı Burhaneddin)

1.ag- Vurmalı çalgılardan bir diğeri “nakkâre”dir: (a.i.) Dümbelek. Ağzına deri gerilmiş kâse biçiminde, vurularak çalınan bir çalgı. Diğer musikî aletleriyle birlikte anılır.

“Çalındı kûslar tabl u nakare kaldı âvâze
Düğün bayram idi gûya guzâta cenk meydânı”

1.ah- Mehter çalgularından bir diğeri “nefir”dir: (a.i.) Boynuzdan yapılmış boru, Savaşta veya baskın zamânında halkı haberdâr etmekte kullanılır. İki arşın uzunluğundadır. İsrâfil’in üfûreceği Sûr’a nefir denildiği de olur.

“Sûr idi gûyâ nefir-i mehterân bir nefh ile
Eyledi düşmenleri üftâde-i hâk ile fenâ”

(Sâmî)

“Çalındı kıyâmetin nefîri
Ey sağır işitmedin safiri”

(Nesimî)

1.aı- Müzik eşliğinde neş’e ile oynamak “raks”tır: (a.i.) Oyun, sıçrayarak oynama. Eski dönemlerin raksı günümüzün danslarına benzemezdi. Köçek denilen rakkaslar tarafından oynan efeleme, zeybek, horon vs. oyunlar raks olarak nitelendirilirdi.

²⁶⁰ Çalgı çalan şarkıcının makamı ve şarkı başlangıcı her zaman Sünbüle (iledir) Ud’un ses çıkarması için çalınan da devamlı Benefşe-zâr (makamı)dır.

Divan şiirinde bir neş'e alâmeti olarak görülür ve daha çok musikî aletleriyle birlikte anılır. Yerine göre kırlardaki çiçekler ve âşıkın gözyaşları raks urabilir. Raks urmak, oynamaktır.

“Sana teşbîh olduğun işitti şâh-ı yâsemen
Raks urur bezm-i çemende sâid-i sîmin salıp”

(Ahmed Paşa)

“Seyr olup raksı yine dilber-i mümtâzların
Yine eflâke çıkar nâleleri sâzların”

(Nedîm)

“Canımla ahımı görüp rakîb raks eyler
Karanu gîcede şeytan şihâb ile oynar”

(Necâti)

1.ai- Şair gam meclisinde âh eden bir “rebap”tır: Rebap Arapça isim olup müzikte bir çeşit kemençedir. Gövdesi hindistancevizi kabuğundan yapılmış uzun saplı bir sazdır. Birkaç çeşidi vardır. Bu çeşitlerden biri kemençedir. Kemençe y.y.lar boyu çok değişikliğe uğramıştır. Dize dayanarak yayla çalınmasına karşılık rebap mızraplada çalınır ve kemençe üz telli, rebapa göre daha küçük bir sazdır. Divan Şiiri'nde âşık âh sesleri çıkaran bir rebâpa teşbîh edilir.

“Bezm-i belâda nâle vü âhınla Bâkıya
Müstağniyüz terâne-i çeng ü rebâpdan”

(Bâkî)

1.aj- Haberci ve bir makam ismi “sabâ”dır: (a.i.) Doğu cihetinden esen hafif ve latîf rüzgâr. Âşıkta haber getiren bir postacıdır. Âşık bazan da kendini sabânın ellerine bırakır ve sevgilisine götürmesini ister. Makam ismi de olan sabâ, bu özellikleriyle tevriyeli olarak kullanılır.

“Sahn-ı çemende salınsın sabâ ile
Azâdedir çemende nihâl bugün berg ü bârdan”

(Bâkî)

1.ak- Âşığın gönlünü yansıtan makam “sûzinâk”tır: (f.b.s.) Yakan, yakıcı, dokunaklı anlamlarıyla Sûzinâk makamıyla birlikte tenâsüp içinde veya tevriyeli olarak kullanılır.

“Dilerdi yapmayı dil sūzinakden taksim
Efendi destime devran bugün keman mı verir”

(Halil Nihad)

1.al- Sevgilinin saçı ve bir makamın adı “sünbüle”dir: (a.i.) Sevgilinin saçlarıyla ilgili olarak ele alınan sünbül, deste deste oluşu, tâzeliği yönünden ve sevgilinin saçını konu edinen bestelerle birlikte alınır. “Muhayyer sünbüle”makamı da sanki ismini “Sünbüle benzeyen sevgilinin saçlarının seçilmesinden almıştır.

“Beste kıldım sâz-ı efkârı o zülfi sünbüle
Oldu Galip perde-i âhım muhayyer sünbüle”²⁶¹

(Şeyh Galip)

“Yüzünde meh be-terâzî vü sünbüle’de güneş
Anı görüp nice yanmaz münecim-i miskin”

(Kadı Burhâneddin)

1.am- Sevgili “şehnâz”dır: (f.i.) Türk musikisinde çok kullanılan bu makam, Divan Şiiri’nde diğer musikî terimleri ile birlikte tenâsüp içinde ve çok zaman tevriyeli geçer.

“Ey rekb-i Irâkî hele Uşşâka haber kıl
Şehnâziyçün âlemi gel zir ü zeber kıl”

(Kadı Burhâneddin)

1.an- Âşığın gönlü gezinti “taksim” yapmak ister: (a.i.) Gezinti, bölme, parçalara ayırma, akarsuların ayrıldığı yer, anlamları da olan taksim, müzikte; Şark musikisinde faslın başında ve ortasında yalnız bir çalgıcı tarafından akıldan yapılan bir gezinti, özel yorumdur.

“Dilerdi yapmayı dil sūzinakden taksim
Efendi destime devran bugün keman mı verir”

1.ao- Zühre yıldızının saçı “tanbur”un telidir: Tanbur, Arapça isim olup Türk musikisinin temel aletlerinden biridir. Mızrapla ve yayla çalınan karnı yuvarlak, sapı uzun tahtadan yapılmıştır. Tekne denilen gövdesi yarım küreden daha büyüktür. Telleri mâdendir. Türk musikisinin ünlü ustaları arasında tanbur ustası olarak Tanburî Cemil Bey’i

sayabiliriz. Kelimenin aslı “Tunbûr” olmakla birlikte dilimizde tanbûr veya tambur şeklinde kullanılır. Aşağıdaki beyitte uzun ve sağlam oluşu sebebiyle Zühre'nin saçı tanbur teline teşbîh edilmiştir. Bu yıldız Divan Şiiri'nde çok zaman şarkı, aşk, güzellik ve çalgı ile birlikte anılır.

“Nâhidi kâsd olınsa şikâr eylemek degül
Tanbur-ı bezme zülfini tar u bem eylerüz”

(Nedim)

1.aö- Sıkça kullanılan bir makam ismi “uşşâk”dır: (a.i.) Kelime makam adı olarak ve “Âşıklar” anlamıyla şairler tarafından oyunlar yapılarak kullanılır. Tenâsüp içinde ve tevriyeli şekilde karşımıza çıkar.

“Elâ ey bezm-i aşkın nağme-sazı
Düzet kânun-ı uşşâk üzre sâzı”

(Sûzi Çelebi)

1.ap- Eleştiri almış şairin kalemi boru, sözleri zurnadır: Zurna kelimesinin aslı “sûr-nay” olup Farsça birleşik isimdir. Düğünde çalınan ney anlamına da gelir. Zurna, nefesli bir açık hava çalgıcısıdır. Daha çok düğünlerde çalınır. “Boynuzdan yapılmış büyük boru” anlamına gelen “sûr” ile tevriyeli olarak düdük anlamında da kullanılır. Keskin bir ses çıkarır. Daha çok davulla birlikte çalınır. Çok eskiden beri bilinir. Geniş ölçüde Türk folkloruna girmiştir. Divan Şiiri'nde de rastladığımız aşağıdaki beyitte, şairleri beğenilmeyen yeteneksiz bir şair, keskin sesli zurnaya teşbîh edilmiştir.

“Öttürür gâhice boru gibi çatlak kalemin
Nefesi yetse çalardı kaba zurna-yı suhan”

(Sünbülzâde Vehbi)

²⁶¹ Üzüntülerimin çalgıcısıyla, o güzelin saçına beste yaptım: Galip'in acısının sesi (böylece) Muhayyer sümbole (makamı) oldu.

SONUÇ

“Bir şiirin sunuluş, söyleyiş açısından taşıdığı nitelikler, rahat, has ve içten anlatım, dilin musikî yönünü oluşturan kafiye, vezin, ahenk, ses tekrarları gibi unsurların başarılı bir şekilde kullanılmış olması; kalıcılığı sağlama bakımından ağır basmaktadır. Günümüz dünyü şiirinde kafiye, vezin, ahenk gibi unsurlar büyük ölçüde bir yana bırakıldığı için bunların hafızada kalması klâsik şiirdeki kadar güçlü değildir. Musikî unsurlarının bilhassa vezin ve kafiyenin eksikliği hafızada kalma bakımından olduğu kadar, dinleyiciyi sesle etkileme bakımından da tesirsiz kalmaktadır. Bu nedenle yeni şiir de musikî unsuru sağlayan kafiye ve tekrarlardan tamamen vazgeçememiştir.

Bir milletin sevilmiş, unutulmamış, iyi şiirlerinde, sunuluş açısından bakılınca; kafiye, vezin, ahenk, ses tekrarları gibi musikî ağırlıklı unsurlardan yararlanma dikkat çekmektedir. Hem ses, hem de anlam bakımından güçlendirici, pekiştirici bir vazife gören tekrarlarla yer verme gibi nitelikler tekrarlara muayyen bir hâl almaktadır. Yeni şiirin de bu unsurlardan tamamen vazgeçememesi bunu göstermektedir. Ancak ne yalnızca söyleyiş, ses özellikleri ne de yalnızca duygu ve düşünce güçlü bir şiir ortaya koymaya yetmez. Bir sanatçının bütün başarısı her iki yöne bir bütün oluşturabilecek biçimde bağdaştırılabilmesidir. Tıpkı sözleri etkileyici, iyi bir metnin iyi bir besteyle müziğe dönüştürüldüğünde, iki yönü arasında uyum sağladığı zaman meydana gelen gerçek bir sanat ürününde olduğu gibi... Nurullah Ataç: “Şiir mânadır diyenlerle de sestedir diyenlerle de anlaşılamam. Çünkü ikisi de doğrudan ama ayrı ayrı değil, bir araya gelince doğrudur.” demektedir. Türk şiirinin kimi örneklerinde bilhassa Divan şiirinde ses ve anlam bütünlüğünü bir arada buluyoruz. Fuzûlî’de, Bâkî’de anlam, ses uyumu doruğa çıkmaktadır. Büyük şair, taptaze, yepyeni imgeleri dile getirebilen, onları şekil, kafiye, vezin gibi unsurlara fedâ etmeyen sanatçıdır. Bu taptaze imgeler, duygular bir de söyleyiş, sunuluş güzelliğiyle, ses unurlarıyla, özgün, değişik kafiyelerle zenginleşince gerçek şiir ortaya çıkmaktadır. Gerçek şiirin ortaya konabilmesi, bir şair yeteneğine sahip olabilmenin yanı sıra dile bütünüyle hâkim olmayı, dilin bütün sırlarını, güçlerini yeterince tanıyabilmeyi de gerektirmektedir. Mallerme’nin ressam, Degas’ya dediği gibi şiir,

kelimelerle yazılmaktadır.”²⁶² Kelimelerse seslerden oluşmaktadır. Ses unsurunun hem edebiyat hem de müzik için bir, temel yapı taşı olduğunu unutulmamalıdır. Ses olmadan ne şiir yazabiliriz, ne musikî nağmeleri dile getirebiliriz ne de yazdığımız şiirleri besteleyebiliriz. O halde şiir ve musikî hem birbirine muhtaç, hem de ayrılmaz bir ikilidir.

Sonuç olarak Divan Şiiri'mizin eşsiz bir ahenk ve kaliteli bir musikî taşıdığı unutulmamalıdır. İşte bu vasıf onu kalıcı kılmış ve “Bâkî kalan bu kubbede hoş seda imiş” mısrasında bu yargı ölümsüzleşmiştir.



²⁶² Prof. Dr. Doğan Aksan, *Şiir Dili Türk Şiir Dili*, s. 275.

KAYNAKLAR

- AKALIN, L. Sami, *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul 1996.
- AKSAN, Doğan, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Ankara 1993.
- AKSOY, Ömer Asım, *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*, Ankara 1971.
- ARASLI, Hamid, *Sohbetü'l-Esmar (M. Fûzûlî) C.II*-Bakü 1958.
- ARAT, R. R., *Eski Türk Şiiri*, Ankara 1965.
- , *Edebiyatımızda İlk Lirik Şiir C.II*, 1960.
- BAHADINLI, Yusuf ZİYA, *Türkçe Deyimler Sözlüğü*, İstanbul 1996.
- BANARLI, Nihat Sami, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, M.E.B., İstanbul 1987
- BELVİRANLI, A. Kemal, *Aruz ve Âhenk*, İstanbul 1965.
- BOZTEPE, N. Nihat, *Nedim Divanı*, İstanbul 1340 H.
- Büyük Britanica Ansiklopedisi*
- CENGİZ, H. Erdoğan, *Divan Şiiri Antolojisi*, Ankara 1967.
- CLAUSON, S.G. An Etymological Dictionary-Centruy Turkish, Oxford 1972.
- ÇANKIRLI, A. Talat, *Türk Şiirinin Vezni*, İstanbul 1933.
- ÇELEBİ, Asaf Halet, *Mevlâna ve Mevlevîlik*, İstanbul 1957.
- Dergâh Yayınları, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, İstanbul 1986.
- DEVELLIOĞLU, Ferit, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara 1988.
- , *Osmanlıca-Türkçe Küçük Lûgat*, İstanbul 1949.
- EFLATUN, *Devlet*, III. M.E.V. Yayını İstanbul 1944.
- ERGUN, S. Nüzhet, *Bâkî Divanı*, İstanbul 1935.
- , *Türk Musikîsi Antolojisi CII.*, İstanbul 1943.
- FAZIL, (Enderunlu), *Çenginâme*, İstanbul 1258 H.
- Fuzûlî Divanı*, Komisyon, Ankara 1997.
- GÖLPINARLI, Abdülbâki, *Fuzûlî Divanı*, İstanbul 1948.
- , *Tasavvuftan Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri*, İstanbul 1997.
- İNAL, I.M. Kemal, *Son Asır Türk Şairleri*, M.E.B. İstanbul 1958.
- İPEKTEN, Haluk, *Nâilî Kadîm Divanı*, İstanbul 1970.

-----, *Nâilî Divanı*, 1990.

İslâm Ansiklopedisi, M.E.B., İstanbul 1960.

KABAKLI, Ahmet, *Türk Edebiyatı*, İstanbul 1989.

KARADENİZ, M. Ekrem, *Türk Musikîsinin Nazariye ve Esasları*.

KARAHAN, Abdülkadir, *Nef'i, Hayatı, Sanatı, Şiirleri*, 1-2. Baskı, İstanbul 1953-1954.

KOCAKAPLAN, İsa, *Açıklamalı Edebî Sanatlar*, İstanbul 1992.

Komisyon, *Meydan Larousse C.12*, 1973.

KÖPRÜLÜ, M. Fuat, *Aruz ve Acem Aruzu*, Ankara s. 637.

KÜRKÇÜOĞLU, K. Edip, *Beng ü Bâde Fuzûlî*, İstanbul 1955.

LAJOS, Ligeti, *Türkçe'de Uzun Vokaller*, Türkiyât M. 7. S. 82.

ONAN, Necmeddin Halil, *Izahlı Divan Şiiri Antolojisi*, İstanbul 1940.

Osmanlıca'dan Türkçe'ye Cep Klavuzu, T.D.K., İstanbul 1955.

ÖZÜNLÜ, Ünsal, *Dilbilimin Dünü, Bugünü, Yarını*, Ankara 1987.

PALA, Iskender, *Divan Edebiyatı*, İstanbul 1992.

-----, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü C.I*, Ankara 1989.

Şemseddin Sami, *Lisan ve Edebiyatımız*, Tercümân-ı Hakikat 1987.

Tahir'ül Mevlevî, *Edebiyatı Lûgatı*

TUĞCU, Reste, *Çengâmenin Transkripsiyonu ve Edebî Tahlili*.

Türk Ansiklopedisi, M.E.B., Ankara 1961.

Türkçe Sözlük, Medya Ofset, 1998.

Yahya Kemal'in Hatıraları, Yahya Kemâl Enstitüsü, İstanbul 1960.

YAZICI Rıfıkı, *Örneklerle Edebî Sanatlar*, Erzurum 1976.