

## TÜRK-İSLÂM SANATLARININ FELSEFESİ BAĞLAMINDA MÜZİK-ŞİİR YAKINLAŞMASI ve HÂTEM DİVANI'NDA MUSİKİ

Öğr. Gör. M. Celâl VARIŞOĞLU\*

Türk-İslâm sanatları söz konusu olduğunda, hangi sanatla meşgul olursa olsun, sanatkârın tek meşgalesinin iştigâl ettiği sanat olmadığını kabul etmek gerekir. Türk-İslâm devletlerinde doğan her insan, rafine bir kültür ortamında doğuyor, çocukluğundan itibaren bu atmosferi soluyor ve istese de istemese de kendini bu atmosferin içerisinde buluyordu. Hele bir de, devrin geçerli ilimlerinin yanında sanat eğitimi de almışsa, en azından bir sanat dalında epeyce mesafe alırdı. Sanatlar arasında geçişin olduğu, bu sebeple hiçbir sanatın tek başına ele alınamayacağı, yani bağımsız bir sanat olmadığı vurgulanır zaman zaman. Hâtem Divanı'nı incelerken, böyle bir yapıyla karşılaştık. Şairin aruza hâkim olduğunu söyleyebiliriz. Bu, şairin şiir sanatında ustalığının bir göstergesi olabilir. Fakat Divan şairi için ölçü, kafiye, redif gibi dış unsurlar tek başına belirleyici olamaz. Şiir üzerine incelememizi derinleştirdiğimizde, Hâtem'in şiirlerinin sadece bu dış unsurlardan ibaret olmadığını gördük ve hem bu yapının hem de şiirini bu yapıyla işleyen şairin (Hâtem) tanıtılması gerektiğini düşündük. Fakat bunu yaparken de şairi sadece bir birey olarak değil, içinde yetiştiği toplumun bir parçası olarak ele aldık, onu ve şiirini bu bütünden hareketle yorumlamaya çalıştık. Divan'daki şiirlere Türk-İslâm felsefesi bağlamındaki onlarca sanat açısından bakılabilir belki, ama biz bu yazıda, dikkati, şiirlerde geçen ve hiç de azımsanmayacak ölçüde olan musiki terimlerine çekeceğiz. Şairin Divan'ında geçen yüzlerce terim, Divan şairinin ve Divan şiirinin tesadüfi bir yanının olmadığını ve ayakları yere sağlam basan bir geleneğin görkemini yansıtır. Konumuz olan musiki ise, özellikle Osmanlı Devleti'nin yaşadığı çöküş

---

\* Gaziantep Üni. Fen-Ed. Fak. Türk Dili ve Ed. Böl.

döneminde belki de tek çıkış noktasıydı. Musikinin yükseliş yaşadığı ve Osmanlı'nın zarafetini yansıttığı 18.yüzyılda yaşayan Hâtem'in şiirleri, bu açıdan belli bir döneme tanıklık eder.

## İslâm'da Musiki

Haramlığı-helâlligi yüzyıllardır tartışılmış olmasına rağmen musikin Osmanlı toplumunda tuttuğu büyük yeri inkâr etmek mümkün değildir. Kur'an-ı Kerim'de musiki konusunda olumlu ya da olumsuz ayet bulunmaz. Aksine, Peygamber'in, güzel ve faydalı olan her şeye ve bu arada müziğe olan tutumu, olumlu bir örnek teşkil eder. Hz. Peygamber, bir defasında *"Habeşistan'dan gelen ve Medine'deki mescidin avlusunda mızraklarıyla gösteri yapan bir grup Habeşliyi Hz. Âişe ile birlikte seyretmiş ve bayramlarda ve düğünlerde çalgı çalınmasını istemiştir."*<sup>1</sup> Elbette bu düğünlerin, *"İslâm'ın koyduğu yasakları ihlâl etmeyen bir biçimde yapıldığına hiç şüphe yoktur."*<sup>2</sup> Fakat tüm bunlara rağmen, radikal düşünen bazı din adamları, bazı ayetleri zorlamalarla tevil ederek müziğin haram olduğunu ispatlamaya çalışmışlarsa da, bu sanat, İslâm medeniyetinde tabîî gelişimini sürdürmüştür.

Mutasavvıflar, müziğin haram olmadığını başka görüşlerle de savunmuşlardır. Bu görüşlerin en önemlilerinden biri de, cennete ilişkin tasvirlerde karşımıza çıkar. Bu betimlemelerde cennette müzik çalınacağı ve cennet ehlinin bununla eğleneceği vurgulanır. Hatta mutasavvıflar, görüşlerini daha da ileri götürerek sema meclislerinin cennetteki sema meclisinin yansıması olduğunu dile getirmişlerdir. Onlara göre, *"cennetteki semâ meclisi, onların meclislerinin en üst örneği (prototip) idi. Bu nedenle müminler dünyada birtakım şartları hazırlayabildikleri takdirde dünyada bu nimet kendileri için caiz olmaktadır"*.<sup>3</sup> Cennetteki müzik, ağaçların yapraklarının hareketinden çıkan seslerden ve güzel bakirelerin ve hurilerin okudukları şarkılardan ibaret olarak düşünülmüş; cennette bulunan ve semâ meclislerinin üst örneği olan meclis ise

<sup>1</sup> Süleyman Uludağ: **İslâm Açısından Mûsiki ve Semâ**, İrfan Yayınevi, İstanbul, 1976, s. 59; Yusuf el-Kardavî : **İslâm'da Helâl ve Haram**, (çev. Mustafa Varlı), Ankara, 1970, s. 315.

<sup>2</sup> Nusret Çam: **İslâm'da Sanat Sanatta İslâm**, Akçağ Yayınları, Ankara, 1997, s.14.

<sup>3</sup> Nasrullah Pürcevâdî: **Can Esintisi**, (çev.Hicabi Kırlangıç), İnsan Yayınları, İstanbul, 1998, s.346.

Davud peygamberin güzel sesiyle Zebur okuduğu meclis olarak ele alınmıştır.

Yine bu konuyla ilgili olarak, Mevlânâ'dan daha önce yaşamış olan Ahmed er-Rıfâî (h. 512-578/m. 1118-1183) el-Burhânu'l-Müeyyed'de, Hz. Âdem'in, yeryüzüne indirildiğinde üç yüz sene boyunca ağladığını, Allah'ın, 'Niçin ağlıyorsun?' sorusuna, cennetten ayrıldığı ya da cehennemden korktuğu için değil, Arş'ın etrafında raks eden güzel yüzlü yetmiş bin meleğe olan özleminden ağladığını belirterek cevap verdiğini, bunun üzerine Allah'ın, ona başını kaldırıp bakmasını söylediğini, Âdem'in de, başını kaldırınca, Arş'ın etrafında bunların semâ' ettiklerini, Cebrail'in ise onlara başkanlık ettiğini, Mikâil'in zâkirbaşılık yaptığını gördüğünü ve ağlamayı kestiğini belirtir.<sup>4</sup>

Yukarıda da işaret ettiğimiz üzere İslâm dünyasında tasvir konusunda olduğu gibi, musiki konusunda da, tarih boyunca tartışmalar süregelmiş; tezler ve anti-tezler ortaya konmuştur. Bu konuda son fetvalardan birini El-Ezher'in rektörlerinden Mahmud Şaltut verir: "*Şaltut'a göre, musiki ile uğraşmak veya musiki dinlemek, lezzetli yiyecekler yemek, güzel elbiseler giymek gibi, Allah'ın kullarına bağışladığı zevklerdendir. Bu bakımdan İslâm, musikinin kendisine değil, bazı türlerinin muhtevalarına karşı çıkmaktadır. Âyetlerde ve hadislerde bu konuda herhangi bir yasak konulmamıştır. Öyleyse Allah'ın yasaklamadığını insanlar nasıl yasaklayabilir?*"<sup>5</sup>.

Musikiyle ilgili tartışmalar sadece İslâm coğrafyasında yaşanmamış; bu konuda sadece İslâm devletlerinde eserler kaleme alınmamıştır. Zaman zaman batılı düşünürler ve ilim adamları da bu konuya yaklaşmışlar; İslâm'ın müziğe bakışı ve tasavvufî düşüncede müziğin yeri konusunda batıda da eserler yazılmıştır.<sup>6</sup>

### *Mistisizm ve Müzik - Klâsik Musiki ve Tasavvuf*

Müzik, sadece İslâm dininde değil, hemen tüm mistik doktrinlerde önemli bir noktadadır. Özellikle mistiklerin transa geçmesini sağlayan

<sup>4</sup> Ahmed el-Rıfâî: *El-Burhânu'l-Müeyyed Tercümesi*, İstanbul, 1303, s. 37.

<sup>5</sup> Beşir Ayvazoğlu: *Aşk Estetiği*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1993, s.183.

<sup>6</sup> Bu çalışmalardan birkaçı; D. B. Macdonald: "*Emotional Religion in İslam as Affected by Mystic and Singing*", *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1901; Marijan Mole: *La Danse exstatique en İslam*, in: Sources Orientales, cilt 6, Paris 1963; Eric Schroeder: *Muhammad's People: A Tale by Anthology*, Portland, Maine, 1955.

müzik, bu yönüyle ibadethânelerin inşasında da akustik bir karakter gözetilmesini zorunlu kılmıştır. Öteden beri müzik, dinî hayat ile ilişki içerisinde olmuştur. İslâm dininde de önemli bir konumda bulunan musikiye “gerçek değerini teslim eden, İslâm kültür ve medeniyet alanı içerisinde, tasavvuf olmuştur”.<sup>7</sup>

Dünyadaki tüm müziklerin, çıkış noktası olarak din merkezli olduğunu biliyoruz ve bu müzikler doğal olarak, dinî atmosferi çevreleyen mekânlarda -üç büyük din düşünülüğünde, cami, kilise, sinagog gibi mekânlarda- icra edilmiştir. İslâm dini bağlamında, ibadethanede –camide- insan sesi dışında bir enstrümanın kullanılması yasaktır; “zira insan sesi, bütün yalınlığı içinde, bir insanın değil, onu yaratanın elinden çıktığı için, 'en mükemmel müzik âleti' olarak kabûl edilmiş”<sup>8</sup>, “bugüne kadar icat edilen tüm sazlar ise bu en mükemmel müzik âletini taklit etmek ve ona refâkat etmek amacıyla kullanılmışlardır. Dolayısıyla bir eserin icrasında, melodinin, en iyi enstrüman olan sestten başkasıyla terennüm edilmesi düşünülemez”.<sup>9</sup>

Tüm mistik doktrinlerde vazgeçilmez bir yere sahip olmasına rağmen, müziğin bu mistik boyutu, doğuda, batıya oranla daha fazladır. Bu yönüyle Doğu müziği Batı müziğinden ayrılır ve resmini perspektif kaygısından, hikâyesini dramatik karakterden azade tutan bu mistik niteliği, belki de Doğu musikisini tek sesli olmaya zorlamıştır. Bu zorunluluk, Şark sanatları söz konusu olduğunda karşımıza çıkan, sanatkârın, geleneğin kalıplarını kıramadığının bir başka göstergesidir. Bir yazısında genel anlamda İslâm sanatları üzerine bir değerlendirme yapan Sabahattin Eyuboğlu, “Yazıda, musikide, minyatürde, halıda, mimaride yüzyıllarca tekrarlanmış, dindarca bir sadakatle çoğaltılmış şekiller, renkler ve makamlar hemen göze çarpar. Sanatkârlar da, kendiliklerinden, esere ferdî bir damga vurmaktan kaçınmışlardır.”<sup>10</sup> diyerek doğu sanatları hakkında bir genelleme yapar, fakat bir başka yazıda, Türk musikisi üzerinde de ayrıca durur. Alaturka müziğinin Batı müziğiyle uzlaşamamasını sadece tek sesliliğe değil; aynı zamanda tek konulu olmasına bağlar: “Alaturkanın tek konusu aşk, hem de belli bir aşk, hep o zalim sevgili olmuş, tek ses de

<sup>7</sup> Yalçın Çetinkaya: “İslam Dünyasının Musikisi”, [www.özgürvebilge.com](http://www.özgürvebilge.com), S.8, Eylül 2002.

<sup>8</sup> Cinuçen Tanrıkorur: **Türk Mûsikîsi El Kitabı** (Yayımlanmamış).

<sup>9</sup> Tolga Bektaş: “Klâsik Türk Mûsikisinde Güfte-Beste Dokusu ve Etkileşimi”, [www.turkmusikisi.net](http://www.turkmusikisi.net), Ağustos 2000.

<sup>10</sup> Sabahattin Eyuboğlu: **Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1997, s. 638.

*bu tek konuyu inceden inceye işlemesine yetmiş*<sup>11</sup>. Gerek kendi içinde yüzyılların getirdiği birikimle sistemli bir sanat olarak, gerekse diğer Türk-İslâm sanatlarında, zaman zaman estetik bir amaç, zaman zamansa amaca hizmet eden önemli bir araç olarak klâsik musiki oldukça önemli bir yere sahiptir. İslâm dünyasında musiki üzerine yapılan tartışmalar, şeriat-tarikat ikilemi çerçevesinde düşünüldüğünde, tarikat ehli, musikiden yana tavır koymuş ve dolayısıyla musiki, sufilerin sekr hâline geçişlerini kolaylaştırdığı için özellikle tasavvuf çevrelerinde gelişmiştir. Musiki, sûfnin görünür dünya ile bağlarını kopararak onu ilâhî âleme taşır. Apollonien (resim, heykel gibi, duylulara seslenen, görsel sanatlar) bir sanat değildir musiki, dionysiendir (soyuttur). Dinleyeni somut düşüncelerle bağlamaz, onu soyuta taşır. Dinleyenin duyluları değil, hisleri ön plândadır musikide. Musiki, insanı görsel ya da işitsel olarak herhangi bir somut bağla sınırlamaz. Bu sebeple, diğer sanatlara oranla insana daha fazla tesir eder. *“Musikinin bu etkisi, nağmelerin göklerin dönüşünden alınmış olmasına bağlanmaktadır”*<sup>12</sup>. Efsaneye göre musikiyi, feleklerin hareketinin çıkardığı sestten hareketle Pisagor (Pythagoras) icat etmiştir.

Sözü edilecek konu tasavvufî aşk olduğunda, en kısa ve etkili yol şiir ve musikidir. Çünkü, *“musikide olduğu gibi, şiirde de ritmin önemi büyüktür. Şair, aruz'un tefileleriyle varlığın temelindeki ritmi, değişen şeylerin ardındaki değişmeyen ahengi aramaktadır”*.<sup>13</sup>

Doğu musikisi çerçevesinde değerlendireceğimiz Türk musikisi de tasavvufî gelenele güç kazanmıştır. Kendisi de rebâb çalan ve “ney”e özel bir önem atfeden Mevlânâ’dan<sup>14</sup> sonra, fakat onun yaşayış ve duyuş tarzından hareketle kurulan Mevlevihaneler birer konservatuvar görevi görmüş, klâsik musiki özellikle Mevlevî bestekârların ve müzisyenlerin gayretleriyle yüzyıllar boyunca ayakta kalmıştır. Yine, musiki konusunda ilâhiyatçılarla tutuştuğu ateşli tartışmalar, söz konusu sanatın, onun hayatındaki yerini ortaya koymaktadır.<sup>15</sup> Ayrıca eserlerinde, dile getirdiği sembollerde musiki terimlerinin yoğunluğu

---

<sup>11</sup> Eyuboğlu, age., s. 360.

<sup>12</sup> Ayvazoğlu, age., s.185.

<sup>13</sup> Ayvazoğlu, age., s.168.

<sup>14</sup> Mevlana'nın konuyla ilgili değerlendirmeleri için bak. **Mesnevi ve Şerhi**, Mevlânâ Celâleddîn Rûmî, Şerheden: Abdülbâki Gölpınarlı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2000, C.IV/ b. 730-744.

<sup>15</sup> Annemarie Schimmel: **Ben Rüzgârım Sen Ateş**, (çev.Senail Özkan), Ötüken Yayınları, İstanbul, 1999, s.198.

göze çarpar. İlk on sekiz beytini bizzat yazdığı Mesnevîsi'nin ilk mısraındaki “ney” kelimesi sadece malum enstrümanın göstergesi değildir. Göndergeleri arasında insan-ı kâmil, kalem, mümin, Hz. Peygamber, Âdem peygamber, Hüsâmeddin Çelebi, Mevlânâ'nın kendisi, Mesnevî-yi Manevî de vardır.<sup>16</sup>

Mevlevî geleneğinde saygı duyulan ve “nây-ı şerîf” diye adlandırılan ney, tasavvufî sembolizmde, daha çok, “insan-ı kâmil”i çağırıştırır. Elest bezmini ve Allah'ın ruhlara hitabını hatırlayan sufi, “*musikinin ritmine uyarak döner, dönerken yerçekiminin, yani toprağın kendine çeken kuvvetinden kurtulur. Artık şekillerden büsbütün kopmuş ve sevgiliyle yeniden bir olmanın zevkini yaşamaya başlamıştır. Bu anlamda sema (raks), vuslatın sembollerinden biridir*”.<sup>17</sup> “*Mevlânâ için yaratılış vak'ası ilâhî müziğin ilk sesidir; zira ilâhî sesle dirilen müstakbel yaratıklar, âlemin raksına katılmak için birbirini sıkıştırırlar*”.<sup>18</sup>

Benzer bir ritüel de Bektaşî geleneğinde vardır. Bu geleneğin gülbankla sona eren formel ayininden sonra da sohbet ve eğlence devam eder. Bu sohbette müzik, gülbankta olduğu gibi, anahtar pozisyonadadır.<sup>19</sup>

İslâm dünyasında bu musiki geleneğinin oluşması kuşkusuz uzun bir sürecin sonucudur. Özgün ve yaratıcı olmak isteyen şair, bütün bu süreci bilmek, yani donanımlı olmak zorundadır. Medreselerde verilen eğitim, aynı zamanda, bu donanım açısından Divan şairini halk şairine göre daha avantajlı konuma getirmiştir. Dolayısıyla, genellikle düzenli bir medrese eğitimi alan Divan şairleri, şiirlerinde dolaylı da olsa bu süreci - geleneğin de bir gereği olarak- göz önünde bulundurmışlardır.

Kendini bu geleneğin içinde bulan şair, gelenekten taşmayacak ama öncekilerden de farklı olacaktır ve bu farklılığa ve başarısına göre büyük şair olacaktır. Yani şair, söylenmiş daha iyi söylemeyi amaç edinecek ve bunu yaparken de, birtakım enstrümanlar (araçlar) kullanacaktır. Bu araçlardan birisi de musikidir. Müzikal yapının, sadece Divan

<sup>16</sup> Âmil Çelebioğlu: **Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları**, MEB Yayınları, İstanbul, 1998, s. 532.

<sup>17</sup> Ayvazoğlu, age., s. 24.

<sup>18</sup> Schimmel, age., s. 202.

<sup>19</sup> Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bak. John Kingsley Birge: **The Bektashi Order of Dervishes**, Londra: Luzac, 1937, s. 198-199.

şairinin değil, tüm dünya edebiyatlarındaki, hemen tüm şairlerin amacı olduğu düşünüldüğünde, “*Mezâmîr'deki 'Gök kubbe altında söylenmemiş söz yoktur' hikmeti uyarınca, söylenmemiş sözler aramaktan ziyade, 'hoş sadâ'yı yakalamaya çalışan şair, artık musikinin peşindedir. Çünkü 'Bâkî kalan bu kubbede hoş bir sadâ'dır... Her kelimenin plâstik değeri yanında melodik değeri de vardır ve beyit kendi içinde gelişmesini tamamlayan bir musiki cümlesidir*”<sup>20</sup>.

### **Şiir-Müzik Yakınlaşması**

“*Hegel'in meşhur tasnifinde bütün sanatlar bir musiki küllü içinde*”<sup>21</sup> toplanırlar. Divan şiiri de, sahip olduğu perspektif karakteriyle, yine aynı karaktere sahip olan ve “ân”ı yakalamaya çalışan -“Kün” emri devam etmektedir ve bu, “ân-ı dâîmî”dir; Divan şairi de bunun bilincindedir- müzikle birleşir. Bu açıdan Osmanlı şiiri ve musikisi, ontolojik olarak tek noktada buluşur. Musikide enstrümanlar arasında en temel noktada insan sesinin bulunduğu göz önüne alındığında bu ilişki ortaya çıkar. Diğer enstrümanlar, temelde, bu sese bağımlıdır. Louis Massignou'nun, İslâm sanatlarının felsefesi bağlamında, ölçü için “*musikide olduğu gibi gürültüden başka bir şey değildir*”<sup>22</sup> değerlendirmesi bu açıdan dikkate değer. Ritim sazlar ise, “*tek başlarına bir müzik eserinin bütününi temsil etmezler, sadece sürekliliği bildirirler ve müzik eserinin atmosferini korurlar. Ritim sazlardan çıkan bir gürültüdür gerçekten; ama bağlamı olan bir gürültüdür bu*”<sup>23</sup>.

Sözden önce sesin, yani müziğin, var olduğunu bilen sanatçı, şiirinde de ritmi, ahengi -genel anlamda müziği- sözün önüne geçirmiş ve amaç edinmiş, şiirini “ilk ses”e yaklaştırmayı denemiştir. Aslında bu, bir bakıma şairin varlığı için bir zorunluluktur. “*Müzik insanı önce kendisiyle, sonra da diğer insanlar ve evren ile bütünleştiren en etkili araç ya da en kısa yoldur. Var edilen her şey "ol" emri, yani bir ses ile yaratılmıştır. Bu nedenle hepsinin özünde ritim ve ton yani müzik vardır. Gerçek*

<sup>20</sup> Ayvazoğlu, age., s. 166.

<sup>21</sup> Eyuboğlu, age., s. 15.

<sup>22</sup> Louis Massignou: **Din ve Sanat**, (Haz. ve çev.: Burhan Toprak), Varlık Yayınları, İstanbul, 1962, s.18.

<sup>23</sup> Mehmet Can Doğan: “*Bakışlı Bir İlişki*”, **Ludingirra**, (Yaz-Güz 99), S.10-11, s.34.

*müziğin farkına varan ve onun ardındaki sırrı çözebilenler, bütün evren ile aynı frekansta titreşir ve her şeyle anlaşır, konuşabilirler*"<sup>24</sup>.

Şair, şiirinde kelimeler arasında böylesine bir örgü oluşturacak ve okuyucuyu, kurguda sağladığı bu müzikal yapıyla etkileyecektir. Dolayısıyla, gösterdiği başarı ölçüsünde şiiri itibar bulacaktır. Yani şair bir bakıma bir mimarî yapı kuracaktır. Okuyucuda asıl etkiyi yapacak olan, şairin, kelimelerle, kelimelerin iç ahengiyle ve ölçü, kafiye ve redif gibi dış unsurlar yardımıyla sağlayacağı düzendir. Müzikal yapı bu açıdan çok önemlidir ve şairin varlık gösterebilmesi için elzemdir: "*Divan şairleri ses düzenlemelerinde, ünlü ünsüz ilişkilerinden, değişik düzeylerdeki tekrarlardan, kafiye, redif ve vezin gibi ritmik unsurlardan söz sanatlarından yararlandıkları gibi dilde oluşmuş ses değerlerinden de istifade ederler. Kelimeyi yeniden biçimlendirirler*"<sup>25</sup>. Yarattığı bu musiki sayesinde şair, okuyucuyu Divan şiirinin minyatürü andıran ve yanlısımları inkâr eden gerçekçi âlemine götürecektir ve ona "an"ı yaşatacaktır. "*Ritim bir bakıma oluşu tek bir oluş ve 'yekpâre bir an' olarak kavramamızı ve onda yoğunlaşmamızı sağlar. Mevlânâ'nın, kuyumcular çarşısında çekiç seslerinin ritmine kapılarak sema etmesi, ritmin niteliğini ve fonksiyonunu gösteren tipik bir hadisedir. Kozmik âhenge ulaşan insan, bütün tezatlardan arınmış, görünüşler dünyasının yarattığı "abes" duygusundan kurtulmuştur*"<sup>26</sup>. Yine, "*şiir, ritm üzerine kurulmuş bir ifadeler bütünü, sözel bir düzendir. Aslında ritm bütün güzel sanatların temelini, özünü meydana getirir. Çünkü ritmin olmadığı yerde, birlikten yoksunluk, düzensizlik ve hareketsizlik vardır.*"<sup>27</sup>. "*Şiirde musiki yaratabilmek için bir şairin en çok sahip olması gereken şeyler, ritm anlayışı ve bu ritmik yapıyı şiirle kaynaştırabilme gücüdür... Bir şiir veya bir şiirin bir parçası önce ritmik bir yapı olarak gerçekleşir, sonra bu ritmik yapı, kelimelerde ifade bulur ve fikir ve imajları da doğurur*"<sup>28</sup>.

Bu bakımlardan şiirin ve müziğin rolü oldukça önemlidir. Şiir ve müzik, ibadet kabul edilmiş ve bu sanatların yeri, meclis olmuştur. Mec-

<sup>24</sup> *İnayat Khan: Müzik, İnsan ve Evren Arasındaki Köprü*, (çev. Kaan H.Ökten-Tuğrul Ökten), Arutan Yayınları, arka kapak.

<sup>25</sup> Muhsin Macit: *Divan Şiirinde Ahenk Unsurları*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1996, s. 10.

<sup>26</sup> *Ayvazoğlu, age., s. 187-188.*

<sup>27</sup> *Macit, age., s. 75.*

<sup>28</sup> T. S. Eliot: *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (çev. Sevim Kantarcıoğlu), Ankara, 1983, s. 147.

lis, itibar gören bir yerdir ve bezm olarak adlandırılır. Bezmin kendine has kuralları vardır: Ham insanlar, şiirden anlamayanlar, sevgiden yoksunlar, zahitler buraya giremez. Meclisin de bir “pîr”i (sâkî) vardır. Müritler, pîrin etrafında daire olurlar. Burada batınî hâller yaşanır. Kısacası şiir ve müzik, bir mürşidin idaresindeki müritler tarafından, duyuları değil; batınî his merkezi olan gönlü hedefleyerek vecd hâlinin yaşanmasını sağlamakta kullanılmıştır<sup>29</sup>. “*Meclis, Osmanlı toplumu için çok uzun bir dönem boyunca bir evrensel; Osmanlı ve Osmanlı kültürü için, şiir ile meclis arasındaki ilişki, konu ağırlıklı değil, tersine birincil, bütünüleyici ve evrensel bir ilişkiydi*”<sup>30</sup>. Öte yandan, gazel ile meclis arasında doğrudan bir ilişki söz konusudur. Bünyesinde aşkı, nükteyi, sohbeti barındıran şiir, aynı zamanda meclisin bir parçasıdır. Mecliste sohbet ve yeme-içme kadar şiir ve müzik de odaktadır. Şiirsiz ve onun tamamlayıcısı olan musiksiz bir meclis düşünülemez.

Müzik, Osmanlı Devlet geleneğinde<sup>31</sup> de önemli bir yer tutar ve padişahla özdeşleşen bir sanat hâline gelir. Bunda, Türk Devlet geleneğindeki rolü de etkilidir. Osmanlı geleneğinde devlet, saray, padişah terimleri kavram ve mekân olarak bir bütünlük içerisindedir. Devlet denildiğinde, onu temsil eden padişah, padişahın evi ve devletin yönetildiği mekân olan saray bir arada düşünülür. Dolayısıyla saray da padişahla birlikte, devletin simgesi hâline gelir. Osmanlı Beyliği'nin devlet hâline gelmesinde egemenliği ve devleti simgeleyen işaretler arasında musiki de önemli bir konumdadır. Osman Gazi'ye, Karacahisar'ı Bizans'tan alması üzerine; Konya'daki Selçuklu sultanı Gıyaseddin Mesud'un, beylik ve egemenlik simgesi olarak gönderdiği<sup>32</sup> kemer, hançer, altın kakmalı kılıç, birkaç tavlâ at yanında, kurt başlı sancak,

<sup>29</sup> Ray Livingston: **Geleneksel Edebiyat Teorisi**, (çev.Necat Özdemiroğlu), İnsan Yayınları, İstanbul, 1998, s. 198.

<sup>30</sup> Walter G. Andrews: **Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000, s. 184.

<sup>31</sup> Musiki eğitimi sadece şehzadeler ve hanım sultanlar için değil; aynı zamanda, saraydaki cariyeler için de geçerliydi ve bu konu haremde sistemli bir şekilde yürütülürdü. Saraydaki musiki eğitimi konusu ve yine saraya musiki aleti alımı ve bu aletlerin tamiiri için tutulan özel kayıtlar için bak. İsmail H. Uzunçarşılı: “*Osmanlılar Zamanında Sarayda Musiki Hayatı*”, **Bellekten**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, c. XLI, S. 161, (Ocak 1977), s.79-114; M.Nazmi Özalp: **Türk Musikisi Tarihi**, M.E.B.Yayınları, İstanbul, 2000, C.I, s.34.

<sup>32</sup> Bu konuyla ve Mehter'in serüveniyle ilgili olarak bak. Ruşen F. Kam: “*Mehter Musikisi*”, **Radio**, c.1, s.1-2; Ruşen F. Kam: “*500 Senelik Mehterhane, Mehterin İlk Kurulma Tarihine Bir Bakış*”, **Hafta**, 1946; Mahmut R. Gazimihal: **Yüzyıllar Boyunca Mehterhane ve Türk Müzik Kalkınışı**, Maarif Matbaası, İstanbul, 1957.

tabl (davul) ve tuğ, “Osmanlı'da saraya bağlı Cemaat-ı Mehteran-ı Alem, Mehteran-ı Tabl u Alem-i Hassa, Mehterhane-i Tabl u Alem gibi adlar da alan ‘Tabl u Alem Mehterleri’ni doğurmuştur. Saraya bağlı olan Tabl u Alem Mehterleri saltanat sancağının korunmasıyla görevli alemdarlar ile çalıcı mehterlerden oluşmuştu”<sup>33</sup>. Bu "Tabl u Alem"i alan Osman Bey bununla "Nevbet" vurdurur ve ayakta dinlerdi. “Bu gelenek Fatih Sultan Mehmed'in zamanına kadar sürmüş, daha sonra Fatih tarafından kaldırılmıştır”<sup>34</sup>. Mehter<sup>35</sup> her gün ikinci üstü padişahın bulunduğu yerde, ya çadırının önünde ya da sarayda her zamanki yerinde çalardı. Bu konuya, İstanbul'da kaldığı birkaç yıllık sürede yazdığı hatıralarında Antoine Gallard da değinmiştir<sup>36</sup>.

Aynı düşünceyi Tanpınar, 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi adlı kitabında ortaya koymuş ve musikiyi, hükümdarın otoritesini ve gücünü gösteren üç önemli kavram arasında göstermiş; sarayın görkemini muharebe ve avın yanında, şarap ve musiki meclisinde de ortaya çıktığını söylemiştir:

“Bunların ilk ikisinde hükümdarın kahramanlığı ve fizik kuvveti görünür, üçüncüsünde ise o bir gül gibi, sadece güzelliği ile ve her şeyi yani bütün sarayı etrafına toplayarak parlardı. Dindarlıkta ve adalette daima İslâmlığın dört halifesine benzeyen hükümdarın bu üç işte yine ‘Şehname’den, yani masallaşmış İran tarihinden gelme kıyas hadleri vardı. Kaba bir ayırma ile Hüsrev ve Dara muharebe için Behram av için, Cemşid bezm için örneklerdi”<sup>37</sup>.

Osmanlı, musikiyle, padişahın kişiliğinde bu şekilde bütünleşmiş; hatta musiki, onun uzviyetinden bir parça hâline gelmiş; dolayısıyla, Osmanlı'yı tanımak için önce onun musikisini tanımak zorunluluğu ortaya çıkmıştır. Bu konuyu oldukça önemseyen Yahya Kemâl, musikiyi, Türk insanının özünü saklayan bir kimlik gibi görmüş; Türk insanının

<sup>33</sup> Ersu Pekin: “Sarayda Müsiki”, [www.turkmusikisi.net](http://www.turkmusikisi.net).

<sup>34</sup> M.Nazmi Özalp: **Türk Musikisi Tarihi**, M.E.B.Yayınları, İstanbul, 2000, c.I., s. 37.

<sup>35</sup> Mehter marşının kökeni ve bu marşın eski Türk toplumlarındaki ve devletlerindeki şekli, mehter türleri, mehter esnafı için bak. Bahaeddin Ögel: **Türk Kültür Tarihinin Giriş**, Kültür Bakanlığı Yayınları, C. 8, 1987; M.Nazmi Özalp, age., C.I, s.35.

<sup>36</sup> Antoine Gallard: **İstanbul'a Ait Günlük Hatıralar (1672-1675)**, (Şerhlerle Yayımlayan: Gharler Schefer; çev. Nahit Sırrı Örik), TTK Yayınları, Ankara, c.I. s.672.

<sup>37</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar: **19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, 8.baskı, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1997, s. 7.

tanınması için önce Türk müziğinin anlaşılması gerektiğini vurgulamıştır: “*Avrupa, şekli sanatlarımıza bu kadar âşinâ olmakla beraber, bizi anlayamadı. Çünkü bir millet ancak şiiri ve mûsikîsiyle anlaşılabilir*”<sup>38</sup>.

Yahya Kemal’in öğrencisi ve yakın dostu olan Tanpınar’da da benzer düşünceleri görmekteyiz. Kendisini mazisinde bulabileceğini düşünen Tanpınar’ın Huzur’unda yoğun bir musiki atmosferiyle karşı karşıya kalmamız tesadüfi değildi. “*Bütün sanatlar musikinin içinde*”<sup>39</sup> diyen Tanpınar da biliyordu ki; “*Osmanlı münevveri için, musikinin dışında olmak, yaşamın dışında olmak demektir, musikide bütün bir hayat akmakta idi*”<sup>40</sup>.

Tanpınar, musikiyi oldukça önemsemiş ve eskiyle aramızdaki en önemli bağ olarak musikiyi görmüştür. Devam düşüncesini musikide arayan Tanpınar’a göre, “*bir kültürün musiki anlayışı, zekâsının zamana en yüksek tasarruf şekli, yani kudretini harcama tarzıdır*”<sup>41</sup> ve “*musikimiz kendi içinde değişene kadar, hayat karşısındaki vaziyetimiz değişmez*”<sup>42</sup>. Musikimizde, “*bütün medeniyetimiz, kırımımız, pasımız, güzel taraflarımız*” gizlidir ve “*Garb’ın bizi anlamaması, aramızda yabancı olarak gezmesi de, yine onu anlamamaktan*”<sup>43</sup> kaynaklanır. Kısacası Tanpınar’a göre, insanımız “*Alaturka musiki dedikleri acayip tokmakla dövüle dövüle*”<sup>44</sup> olgunlaşmıştır ve “*bunun için hâlâ direnme gücü vardır. İnkıraz döneminde musikinın ön plâna çıkması ve asıl büyük hamlelerini bu devirde yapması da ancak bu sanatın bizi kendi hayatımıza bağlayan en güçlü bağlantı noktası olmasıyla açıklanabilir*”<sup>45</sup>. Türk insanı bu noktada batılı insandan farklı bir konumdadır ve bu farklılığını realite anlayışına borçludur. Aynı fark, musikimizde de ortaya çıkmış ve Türk musikisi, insanımızın evrene bakış tarzı ve gerçeklik anlayışy-

<sup>38</sup> Yahya Kemal: **Edebiyata Dair**, 4.baskı, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul, 1997, s.76.

<sup>39</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar: **Edebiyat Üzerine Makaleler**, M.E.B. Yayınları, İstanbul, 1969, 557.

<sup>40</sup> Hilmi Yavuz: **Osmanlılık Kültür Kimlik**, Boyut Yayınları, İstanbul, 1996, s.113

<sup>41</sup> *Tanpınar: Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 37.

<sup>42</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar: **Huzur**, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul, (tarihsiz), s. 125.

<sup>43</sup> *Tanpınar, age.*, s. 124.

<sup>44</sup> *Tanpınar, age.*, a.y.

<sup>45</sup> *Ayvazoğlu, age.*, s. 244.

la şekillenmiştir. Bu realite anlayışı, kendisini sadece musikide değil, edebiyatta ve diğer sanatlarda da göstermiştir.

Müziğin, Türklerin hayatında tuttuğu yeri, Lady Montegu, mektuplarında ortaya koyar: “...İşte bakınız, bu millet öyle zannettiğimiz gibi vahşi mi imiş! Bence, Türkler hayattan istifadenin yolunu biliyorlar. Ömürlerini musiki ile, bahçelerde, şarapla, iyi yemekle geçiriyorlar”<sup>46</sup>.

Yine Antoine Gallard, aynı ilişkiyi, “...Yeryüzünde belki de Türkler kadar, musikiye düşkün millet yoktur... Vaktiyle şehzadeler ve hatta hükümdarlar şarkı çalışması yapardı.” sözleriyle belirtir ve Türklerin kuş sevgisini de musiki aşkına bağlar: “Türklerin musiki aşkı, kuşların ötüşüne olan aşırı düşkünlükleriyle de kendini gösterir. Birçokları, evlerinde bülbül vb. ötücü kuşlar beslerler”<sup>47</sup>.

Müziğin, edebiyatla ilişkisi, bugüne dek birçok defa ele alınmıştır. Edebiyatta, bağlamımız Divan şiiri olduğunda, şiirin -Divan şiirinin, genel anlamıyla beyit bütünlüğüne esas bir yapısı olduğunu ve beytin kendi içerisinde başlayan ve biten bir musiki cümlesi olduğunu hatırlarsak- bir musiki eseri olduğunu, nesrin ise, yine ahengi ve aliterasyon, asonans gibi ses özellikleriyle müziğe yaklaştığını göz önünde bulundurmalıyız. “Sadece Divan edebiyatı metinlerini incelerken değil, genel olarak şiirin musikiye yaklaştığı bu nokta üzerinde zaman zaman değişik düşünceler belirmiş ve hatta sembolistler daha da ileri giderek şiirin musikiden ibaret olduğunu iddia etmişlerdir”<sup>48</sup>. Çünkü “herhangi bir şiirde yer alan yinelemeler, vurgu ve ezgi açısından koşutluklar, eşlikler doğurduğu için şiirin ses bakımından etkisini ve müzikalitesini artırmaktadır”<sup>49</sup>. Öte yandan “musiki, kımlıdayan bir mimarî ve mısra, donmuş bir musikidir”<sup>50</sup>.

Müziği bir nev’î ibadet olarak gören ve bu konuda Farabî’nin görüşlerinden, “kün” hitabındaki musikiden yola çıkan mutasavvıfların varlığını biliyoruz. Yine mimarîde musiki kaygısının -özellikle cami,

<sup>46</sup> Lady Montegu: **Şark Mektupları**, (çev. Ahmed Refik; yayına haz. Dursun Gürlek), Timaş Yayınları, İstanbul, 1998, s.128.

<sup>47</sup> Gallard, age., s.672.

<sup>48</sup> Macit, age., s. 58.

<sup>49</sup> Doğan Aksan: **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, İstanbul, 1993, s. 237.

<sup>50</sup> Eyuboğlu, age., s. 15.

Mevlevîhane gibi yapılardaki akustik kaygılar-<sup>51</sup> göz önünde bulundurulduğu da bir başka gerçektir. Müziğin diğer sanatlarla iç içe geçmiş olduğu böyle bir asırda yaşayan insanımızın doğrudan ya da dolaylı olarak musiki ile ilgilenmemesi, musikiden etkilenmemesi şüphesiz düşünülemez. Hele hele 17. yüzyılda klâsik musikinin İtrî<sup>52</sup> ile sistemli bir dönüşümle daha da ön plâna çıktığı ve 18. asrın sonunda Dede Efendi gibi bir dahinin yetiştiğini düşünecek olursak; özellikle 18. ve 19. yüzyıl şairlerinde bu etkiyi daha da net görebiliriz.

### ***Hâtem Divanı'nda Musiki***

18.yüzyılda yaşayan Nedim<sup>53</sup>, Şeyh Gâlib gibi büyük şairlerde, müziğin etkisi ortadadır. Fakat bu etkiyi, sözünü ettiğimiz şairlerin gölgesinde kalan, yüzyılın diğer şairlerinde de görmemiz mümkündür. Makalemizde, bu şairlerden Hâtem'in şiirlerindeki musiki atmosferini yansıtmaya çalışacağız.

Kendisi de bir şair olan ve musiki, hat ve hakkâklık gibi güzel sanatlarla da ilgilenen, iyi bir bestekâr ve usta bir tanbûrî olan; padişahlığı zamanda musiki sanatının gelişmesine destek veren I.Mahmud'a <sup>54</sup> da kasideler sunan Hatemî'nin divanını okurken, dikkatimizi çeken şey, söz konusu şiirlerde musiki usul, makam adları ve diğer musiki terimlerinin çoklukta olmasıydı ve bu kavramlar, hem gerçek anlamlarıyla hem de musiki terimi olarak anlamlandırılabilirdi. Şairin musiki usul ve makam adlarını içeren bir kasidesi, bir gazeli ve bir şarkısı, baştan sona musiki atmosferiyle doluydu ama diğer şiirleri de incelediğimizde hemen her manzumede musikiyle ilgili en az bir terimle karşılaştık. Taradığımız hiçbir kaynakta, musiki geçmişiyle alâkalı herhangi bir bilgiye rastlaya-

<sup>51</sup> Bu konuda bak.: Tolga Işıkyıldız: “*Mekân, Müzik ve Yansımalar*”, Temmuz, 2000, [turkmusikisi.com](http://turkmusikisi.com); Steen Eiler Rasmussen: **Yaşanan Mimari**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994.

<sup>52</sup> İtrî hakkında bak.: M. Nazmi Özalp, age., C.I, s.409-426; Müstakimzade Sadeddin Efendi: **Tuhfe-i Hattatîn**. (Hazırlayan: İbnülemin Mahmud K. İnal), TTK Encümeni Neşriyatından; Ruşen F. Kam: “*Radyomuzda İtrî*,” **Radyo**, c. 1, Sayı 7, s. 9; Ruşen F. Kam: “*Rahmetli Üstadım Necati Lugal ve Büyük Bestekarımız İtrî Hakkında*”, **Necati Lugal Armağanı**, TTK Basımevi, Ankara 1965.

<sup>53</sup> Nedim'in şiirindeki ahenge ilk dikkat çeken Yahya Kamal Beyatlı'dır. Bkz. Edebiyata Dair, Yahya Kemal Ens. Yay., İstanbul 1971, s.4-5, 24.

<sup>54</sup> Özalp age., s. 408.

masak da şiirlerindeki yoğunluk, bizi, şairin bugüne kadar hiç ortaya konmamış bir yönüne götürdü.

Şiirlerinin musikiyle bu kadar yoğrulduğunu gördüğümüz şairin musiki eğitimi almamış ve en azından bir enstrümanı kullanmamış olması -elimizde biyografik açıdan somut veriler bulunmasa da- imkânsız görünüyor. Yine, şiirlerini yapısal açıdan musikiyle çevreleyen şairin, şiirlerinin iç dikişinde de musikiyi ihmal etmesi çok zor bir ihtimaldir. Ama şairin şiirlerinde dikkate değer yönlerden biri de, sadece klâsik Türk musikisi çalgılarının, makam ve usul adlarının ve diğer terimlerin değil; aynı zamanda Türk halk müziğinde, önceki yüzyıllarda kullanılmış olan ama bugüne gelmeyen bazı enstrümanların ve halk müziği terimlerinin de yer almasıdır. 17.yüzyıl sonlarında tekrar ortaya çıkan ve 18. yüzyılda da etkili olan -Sâbit'in misyonunu göz önünde tutmamız gerekir- sadeleşme akımının görüldüğü bu devirde Hâtem'in de aynı kaygıları taşıdığı -şiirleri incelendiğinde, bu sadelik rahatlıkla fark edilecektir- söylenebilir. Bunun yanında, şairin halk deyimlerine çoklukla yer vermesi ve bu makalenin konusunu oluşturan musiki terimleri içerisindeki etnografik malzeme de, oldukça büyük önem taşımaktadır.

Klâsik musikinin özellikle Mevlevîlik geleneğinde neşv ü nemâ bulduğunu ve bir bakıma bu gelenekle özdeşleştiğini biliyoruz. Yine taramış kaynaklarda dikkatimizi çeken noktalardan birisi de “dede” unvanlı bestekârların ve klâsik musiki icracılarının çoğunlukta olmasıydı. Fakat müzik, Osmanlı'da, sadece Mevlevîlerin değil, diğer tarikat mensuplarının ve tarikat mensubu olmayanların da ilgi alanıydı. Kaynaklara göre Nakşibendî olduğu söylenen Hâtem de -her ne kadar Nakşibendî olsa da, bir Mevlevî olan Şâhidî'nin Tuhfe'sini şerh ettiğini<sup>55</sup> unutmamak gerekir- tasavvufun getirdiği mistik ruhla, sözle anlatamayacağı duygularını musiki terimlerine yüklemiştir. Dolayısıyla şiirlerinin bu bağlamda değerlendirilmesi, bu enstrümanlar sembolik anlamlarıyla ele alındıklarında bizi farklı noktalara götürecektir. Zaten beyitlerin bütünü söz konusu olduğunda, seçilen diğer kelimelerin de bu yapıyı desteklediğini görmekteyiz.

Hâtem, gelenek düşünüldüğünde, önemli bir ayrımda durmaktadır. 18.yüzyıl, bir değişimin yaşandığı yüzyıldır. Bu değişim, 17.yüzyıl sonlarında başlamış ve sonraki yüzyıllarda genişleyerek sürmüştür. Musiki de, diğer sanatlar gibi, bu değişimden payını almıştır. Tanpınar'a göre,

<sup>55</sup> Mehmed Süreyya: **Sicill-i Osmanî**, (çev. Seyit Ali Kahraman), Kültür Bakanlığı ve Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı'nın Ortak Yayını, İstanbul, 1996, s. 1560.

17.yüzyıldan itibaren, sanatlarımızda resim ve heykele doğru bir genişleme vardır. Hatta bir sonraki asırda minyatür sanatı ile gerçekçi resim arasında bir yakınlık başlamış ve özellikle Levnî'nin minyatürlerinde de gördüğümüz gibi perspektife doğru bir kayma yaşanmıştır. Yazı zevkimizin geçirdiği değişim üzerinde duran Tanpınar'a göre, bu yüzyıldan itibaren yazı sanatımız bile müziğe doğru kanat açmıştır:

*"Sülüs'ün, Celi'nin ve Nesih'in monümantal frizlerine âdeta nağme karışır... Şurası var ki, bu devirde yetişen yazı üstatlarının büyük kısmı aynı zamanda musikişinas idiler. Ritmi sabit bir konuşmada değil, musikiye mahsus gelişmelerde anlıyorlardı. Kazasker Mustafa İzzet Efendi gibi bazılarında ise bu iki sanat birbirinin aynasıdır. Bu sonuncusunun bazı yazılarında, Şehnaz Beste, yazının çerçevesini âdeta kırar ve kâğıt veya taşın sathını âdeta tanbur kâsesi yapar"* <sup>56</sup>.

Yine bu bağlamda, İtrî ve Dede Efendi gibi dâhi bestekârların aynı zamanda hat sanatında da çok ileri seviyede olduklarını belirtmemiz gerekir.

18.yüzyılda mimaride ve süslemedeki barok tarzına yönelişe karşın musikimiz III.Ahmed ve I.Mahmud gibi padişahların ve Damat İbrahim Paşa'nın da destekleriyle kendisini korumuştur. Yine 17. yüzyılda *"İtrî ile başlayan musikideki değişim rüzgârları, Lâle Devri'nde tüm ihtişamıyla ve ekolleşmiş olarak karşımıza çıkar"* <sup>57</sup>. Ayrıca, XVIII. yüzyıl sonlarında ve XIX. yüzyıl başında, diğer sanatlardaki yozlaşmaya karşın musikimizde -Dede Efendi gibi dehaların da sayesinde- gelişme, mükemmellik çizgisine gider.

Mora yakınlarındaki Akova'da doğan Hâtem'in <sup>58</sup> doğum tarihi belli değildir. Asıl adı Ahmed'dir ve Dîvân-ı Hümâyün kalem memurların-

<sup>56</sup> Ayvazoğlu, age., s. 130.

<sup>57</sup> M.Fatih Salgar: **III.Selim Hayatı, Sanatı, Eserleri**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2001, s. 30.

<sup>58</sup> Hâtem ile ilgili bu ve sonraki bilgiler için bak. Râmiz: **Âdâb-ı Zurefâ**, Süleymaniye Ktp. Es'ad Efendi, nr. 3873, 30a; Fındıklılı İsmet Efendi: **Tekmiletü's-Şakâik Fî Hakk-ı Ehli'l-Hakâik**, Çağrı Yayınları, İstanbul, 1989, s.507-509; Müstakîmzâde Süleymân: **Tuhfe-i Hattatîn**. (Hazırlayan: İbnülemin Mahmud K. İnal), Devlet Matbaası, İstanbul 1368, s. 95; Fatîn Dâvud: **Tezkire-i Hâtîmetü'l-Eş'âr**, İstanbul, 1271, s. 80; Bursalı Mehmed Tâhir: **Osmanlı Müellifleri**, Matbaa-i Âmire, İstanbul, 1311, c.2., s.175; Silâhdârzâde Mehmed Emîn: **Silâhdâr Tezkiresi**, İst. Üniv. Ktp., T.Y., nr.2557, "H" harfi; Komisyon: **Türkçe Yazma Divanlar Kataloğu**, İstanbul, 1943, C III, s.766; **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1981, C IV, s.154; **Büyük Türk Klâsikleri**, Ötüken-Söğüt, İstanbul, 1987, C VI, s.357;

dan Saray-Bosna'da kütüphanesi olan Akovalı Osman Şehdî Efendi'nin oğludur. Babasının Akovalı oluşu sebebiyle Akovalızâde olarak da bilinir. Bu bilgiyi kendi el yazısı ile yazılı ahlâka dair Arapça bir kasidesinin sonuna,

*"Hâdim-i benî Âdem Akovalızâde Hâtem"*

kaydını düşerek kendisi vermiştir. Kaynaklarda ise; "Hâtem", "Ahmed Hâtem Efendi", "Hâtem Ahmed Efendi", "Şeyh Ahmed Hâtem", "Şeyh Ahmed Hâtem Efendi", "Akovalızâde Ahmed Hâtem Efendi" gibi isimlerle zikredilir.

Şair, ilme ve ilmî eserlere düşkün olan babasının da teşvikleriyle makâmât-ı ulûmdan birçok eser okur. (Hâdim-i ‘aşk) terkinin gösterdiği "H.1115 /M.1703" tarihinden sonra İstanbul'a gider. Dâru'l-Fuhûla girer. Mîr-âhûr Emîr Efendi gözetiminde hüsn-i hat, sülûs ve nesih yazı çalışmaları yapar, bu konuda icazet alır. Şehzâde Sultan Mehmed Han Camii'nde bulunan Nakşibendî tarikatı şeyhlerinden Tokâdî Mehmed Emîn Efendi'ye intisap eder. Mekke'ye gider ve Yek-dest Ahmed Cürânî'ye intisap eder. İrşat için ruhsat aldıktan sonra Mısır'a gider ve orada on sene kadar kalır, bu süre zarfında fennî ilimlerle iştigal eder. Bir müddet Keşan ve Turhal'da bulunur. İlim aşkıyla ayrıldığı memleketi Yenişehir-i Fener'e kırk sene sonra zahîrî ve bâtinî ilimlerle teçhiz edilmiş bir şekilde döner.

Hâtem ömrünün son demlerini geçirdiği memleketi Yenişehir-i Fener'de H.1168 (M.1754) Rebiü'l-âhîr'inin yirmi yedisinde vefat etmiştir. Şair, Yenişehir-i Fener'de, Kozlu Camii ile Murad Ağa Camii arasındaki kabristanda medfundur.

Hâtem'in Türkçe, Arapça ve Farsça şiirlerinden oluşan Divan'ının dışında ahlâk ilmine dair Arapça bir manzumesi ve şerhi, Tuhfe-i Şâhidî şerhi, Bedrî Reşîd'in Elfâz-ı Küfr risalesinin şerhi, hesaba dair Şerhü'l-lem'a isimli bir eseri ve Mültekâ şerhi vardır. Ayrıca, şairin Arapça takrîrleri, talebelerinden "İbn-i Reyhân" lâkabıyla anılan Muhammed Sa'îd Efendi tarafından Fevâid-i Hâtem ismiyle bir araya getirilmiştir.

---

Şemseddin Sâmî: **Kâmûsu'l-A'lâm**, Mihran Matbaası, İstanbul, 1311, C III, s.2007; **Şefkat Tezkiresi**: Bayezid Devlet Ktp., Cevdet Paşa, nr.130, "H" harfî; Mehmed Süreyyâ: **Sicill-i Osmânî**, Matbaa-i Amire, İstanbul, 1309, C.2, s.263-264; C.3, s.178; Faik Reşit Unat: **Hicrî Tarihleri Milâdî Tarihe Çevirme Kılavuzu**, TTK Yayınları, Ankara, 1994: 76; Atilla Özkırımlı: **Türk Edebiyatı Ansiklopedisi**, İstanbul, 1987, C III, s.618; Vasfî Mahir Kocatürk: **Türk Edebiyatı Tarihi**, Ankara, 1970, s.520; **Meydan Larousse**: Hâtem maddesi.

Hâtem'in tahsil için geldiği 1703 yılında İstanbul'da şiir ve edebiyat, hikemî tarzın Türk şiirindeki en büyük temsilcisi olarak kabul edilen<sup>59</sup> Nâbî'nin tesiri altındadır. Hâtem, Nâbî'nin "görmüşüz" redifli gazelini (G.53) ve Nedim'in bir gazelini (G.35) tanzir etmiştir.

Hâtem'den bahseden tüm kaynaklar onun zahirî ve bâtinî ilimlere olan vukûfiyetinden, faziletinden, şairliğinden övgüyle söz ederler. Aşağıda yaptığımız alıntılarda da görüleceği üzere, değişik kaynaklarda şairden; şöyle bahsedilir:

Tuhfe-i Hattâtîn'de,

"... fâzıl, kâmil, 'âlim, mâlik-i hıfz-ı vücûh-ı seb'a ve 'aşer, zâhir ü bâtında ekmel-i beşer, müşerref-i hâl-i kulûb, şâir-i hoş-edâ vü münşî-yi hûb olub...(s.95)"; Âdâb-ı Zurefâ'da, "... Şeyh-i mezbûr dâniş ü 'irfân ile meşhûr evsâf-ı kerâmet-ittisâfları bîrûn-ı takrîr u beyân ve be-tahsis şi'r ü inşâda fâ'iku'l-akrân bir şâ'ir-i mâhîr-i belâgat-beyân olub meclis-i safâ-enîsleri be-gâyet nefîs ve kelâm-ı rûh-ı encâmı tesliyet-bahş-ı mürde-dilân-ı garîb ve 'âşık-nevâz bir şeyh-i melâ'ik-celîs idi..." (35b);

Tekmiletü's-Şakâik Fî Hakk-ı Ehli'l-Hakâik'ta,

"... 'ârif ve âgâh bir velî-yi bî-iştibâh idi."(s.510);

Osmanlı Müellifleri'nde,

"Âlim şâ'irlerden fen bilgisine de sâhib bir zâtdır.(s.175)"

Hâtem'in en önemli özelliklerinden birisi de güçlü bir musiki kültürüne sahip olmasıdır. Nâbî'nin de kuvvetli bir musiki kültürünün bulunduğu, hatta bu konuda Diyarbakırlı Seyyid Yahyâ'dan ders aldığını biliyoruz<sup>60</sup>. Hâtem bu şahsı bir gazelinin makta' beytinde zikreder:

Hây u hû hân-kah-ı dilde kim oldı Hâtem

Vird olaldan dil-i nâlânıma *Seyyid Yahyâ*(G.2-11)

<sup>59</sup> Tunca Kortantamer: "Nâbî'nin Osmanlı İmparatorluğu'nu Eleştirisi", **Tarih İncelemeleri Dergisi II**, İzmir, 1984, s. 83.

<sup>60</sup> Abdülkadir Karahan: **Nâbî**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987, s. 25.

Eğlence hayatı musikisiz düşünülemez. Bu sebeple eğer bir beyitte eğlenceden bahsediliyorsa orada mutlaka bir musiki unsuru bulunur. Kuvvetli bir musiki kültürüne sahip olan Hâtem, şiirlerinde musiki makam ve terimlerine tevriyeli bir şekilde, sık sık başvurmuştur. Aşağıda bu beyitlerden bir kısmını sunuyoruz.<sup>61</sup>

*Perdesinden düşürür ‘andelibi âhir-i kâr*  
 Jâle durmaz dehen-i gülde hemân kuyı kazar(K.1-55)  
 Sözi *sazı* alana satsun edeble o fodül  
 Çok *çal*andır *çık*amaz *perde*-i ‘*uşşâka* hezâr(K.1-58)  
 Olsun o nev-tırâş *miyân-beste*-i ‘*acem*  
 Gördiyse *ısfahân*uñ eger çâr-bağımı(K.3-6)  
*Parmak hesâbı*dır deyu *âhengi neyzenüñ*  
 Yine *neyüñ nefes* dede *burmuş kulağ*ımı(K.3-10)  
 İrmek isterse *makâmât-ı dem*-i vuslata şeyh  
 Aña âğûşu gibi *halka-i edvâr* olmaz(K.7-10)  
 Hâl-i sevdâ-ger-i la’liyle *nevâ*-yı ‘*uşşâk*  
*Bezm*-i *meyde ‘arabân zemzemesi*dir gûyâ(G.3-2)  
*Dönmem usûl-i dâ’irede feth-i darbdan*  
*Def* gibi dest-i ‘aşka *göğüs* gerdim ağlarım(G.96-8)  
*Taksîm*-i *evc* idince o *mutrib nevâ*ların  
*Âvâzeler ‘Irâkı* geçer *ısfahân* olur(G.47-3)  
*Makâm-ı râstı* ne-şinâs-ı kec-reviş bilmez  
 O *perdelerde yem*-i ‘aşkı bilmemiş bilmez(G.55-1)  
 Ne hâcet itmege fer’-i *nevâyı beste-nigâr*  
*Usûl*-i evfer-i ‘*uşşâk nâle*den bilinür(G.45-2)

Hatem Divanı’nda ayrıca, musiki usul ve makamlarına dair bir de manzume bulunur. Musikiyle alâkalı terim ve deyimler içeren bu manzume bir “kâr-ı nâtik”<sup>62</sup> örneğidir. Hâtem’in bu kasidesi, onun musiki kültürünün boyutlarını ortaya koyması açısından dikkate değer:

<sup>61</sup> Hâtem’in şiirlerinden verilen örnekler için bak; “M.Celâl Varışoğlu: **Hâtem, Hayatı, Edebî Şahsiyeti, Eserleri, Divanının Tenkitli Metni ve İncelemesi**, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 1997”.

<sup>62</sup> “Lâ-dinî Türk müziğinin büyük bir şeklidir. Birbirini takiben gelen makamlardan teşekkül etmiştir. Eser, çok zaman, aynı makam ile başlayıp biter ve o makamın ismi-

**Fihrist-i Makâmât u Usûlât Ber-Vech-i İmâ vü Rumûzât**

- 1 Beni kays itdi hâlâ *râst*-bâlâ bir şeh-i hûbân  
 Ki *zencîr*-i ham-ı zülfünde biñ leylâsı var pinhân  
 2 *Rehâvî*-yi *fireng*-i zülfüne reh-yâb olub *mutrib*  
 Revâ-yı *çîni* bî-*âheng* ider nâ-*bang*-ı hâdî-şân  
 3 Ber-eflâk olsa âh *penc-gâhı* ‘âşik-ı zâruñ  
*Muhammes şîr-pençe*yle iderdi *çerhı* nâ-sâmân  
 4 Amân ey bî-amân *zenbûrek*-i *nikrîz*-i gamzeñden  
 Ki anuñ *feth-i darb*-ı destidir ma’ mûre-i destân  
 5 Şebistân-ı hayâlim mâh-ı *Nişâbûr'a bast* itsem  
 Olur hayfâ ser-i refâtâr ümîdim gibi reh-pîçân  
 6 Çekilmez kuhl-bâr-ı *İsfahân* ‘ayn-ı hayâlimde  
 O şûhuñ meyl-i ebrû-yı *haff*-i nâzıdır her an  
 7 Ser-âveng-i *hevâ*-yı pîçiş-i *mâhûr*-nâz itmiş  
*Nesîmi* zülf-i *çenber-beste* bir tıfl-ı *nigârîstân*  
 8 *Nevâ*-yı bülbül-i teb-hâle-dâr-ı la’li reşk eyler  
 Dehân-ı gonçeye şebnem *sakîl* olmazsa da çendân  
 9 Niyâz u nâzı ter-dâmân ider gül-gûne-veş ‘*uşşâk*  
*Ber-efşân*-ı ‘*Irak* ruhsârın itse âteşîn-efşân  
 10 Şeb-âvîz olsa da *âvâze*-i ‘ârif *beyâtî*dir  
 Sözüm yok tercümân-ı sûfiyândır *bezm*-i hak-gûyân  
 11 *Nühüft* itse tekâver *şivesin* ol *şeh*-süvâr-ı *nâz*  
 Anı *çifte dü-yekle cünbiş*-endâz eyler ‘ayyârân  
 12 Hotozlu gonçeyi itmiş ‘*Acem* ferzendi der-destâr  
 Anuñçün ber-ser *üfürdür hevâ*-yı bülbül-i nâlân  
 13 ‘*Aşîrân*-ı ‘*Acem* âşüfte bir ferzend-i istiğnâ  
 Nihâl-i nâ-hırâmen terk-i *darbı*yla ider *mey*-sân  
 14 O âhû-yı *nihâvendî* sebük-refâtâr ise çendân

---

ni taşır; eğer başladığı ve bittiği makamlar ayrı ayrı ise, bittiği makamın ismini alır. Güftede daima bir edebî sanat ile üzerinde durulan makam zikredilmiştir; bu sebeple “nâtık” sıfatı verildiği kolayca anlaşılmaktadır. Bu şekilde eserin “didaktik” bir mahiyet taşıdığını da ilâve etmek lâzımdır. Kâr-ı nâtık, eski bestekârlar arasında bir hüner nişânesi olarak rağbet bulmuştur” Ferit Devellioğlu: **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, 11.Baskı, Aydın Kitabevi, Ankara, 1993, s. 488.

- Yine dar-bîn-i çeşmân-ı gazâlâneñ ider pûyân  
 15Garaz bâr-ı cefâ âzâr-ı cevher-dâr-ı dilberdir  
 Ne deñlü nîm-*sakîl* olsañ degil sûfi saña şâyân  
 16**Baba Tâhir** gönülden çıksa ey meh sûd-mend olmaz  
*Nesîm*-âsâ *remel*-gûn olsa remmâl-i rehûñ cûyân  
 17**Sabâya** el salar yelpâze-i zülfüñ deyu şâyed  
 Olur her sûya şeh-bâl-i nigâhım *fâhte*-veş perrân  
 18O çâr-ebrû *nigâr*-ı nâzı zîb-i *çârgâh* itmiş  
 Olaldan *çâr-darb*-ı *Nakş*bendî sırrına çeşpân  
 19Şikest itdi *Hüseynî perdesin âvâze*-i hüsni  
 O şûhuñ nâ-hat-âver sâde rûyun *meşk* ider elân  
 20O tıfluñ *bûselik* der-*kâr*ına ser-rişteler virmiş  
 Sarîr-i sübha-i *devr-i kebîr*-i *çille*-i merdân  
 21Ser-â-ser der-'*aşîrân* üstüvâr-ı mezra'-ı hüsnüñ  
 Niçün *devr-i revân*-ı âla hâs olmuş ruhuñdan ân  
 22**Yarım ağızla ney-zen** gibi *kürdî* şûhunuñ gördüm  
 Gelû-yı şîşe-i nâzında *nîm devr*-i perî-rûyân  
 23**Müselles** vefk-i istiğnâ-yı der-*kâr*ı *segâh* itseñ  
 Bilürler fi'l-asıl fer'-i kenârı *halka*-ber-gûşân  
 24**Hisâr**-ı nâliş-i dildir tahassün-kerde-i 'âşık  
 Aña *sengîn semâ'î*-yi cefâdan yapılıur eyvân  
 25Ruhı mihr-i *Hicâz* ol meh-veşüñ vasfında zanneyler  
 Füsûn-*sâz*-ı hilâli gûş iden *aksak semâ'î*-hân  
 26'Arak-rîz-i ruh-ı her hefti bir mihr-i '*Irâkîmüñ*  
*Müsebba'* kevkeb-ârâ *çerhi* hîç eyler mi bâlâ-şân  
 27O *sehnâzuñ* nedendir bilmem âzâr-ı dil-efgârı  
*Hezec*-pîrâ-yı âhım itdi *hem-âheng*-i *serhengân*
- 28**Dem**-i vuslatda *gerdâniyye fashın* tîz-gûş itse  
 Cenâb-ı şeyh olur *yügrük semâ'î*lerle hû-*gerdân*  
 29**Muhayyer** mi sanur vuslat *dem*inde kendüyi zâhid  
 İderken *evsatî*'l-hâl-i nevâziş hâhişi lertzân  
 30N'ola *beste-nigârı* olsa sûfi ol büt-i nâzuñ  
*Fireng-i çîn*-i *zülf*ünde niçe sâlûsı var hayrân  
 31Ser-â-pâ *râhatü'l-ervâh* idi ol tıfl-ı hand-â-hand  
 İdeydi nîm-*haff-i* gül-be-şekker la'lini erzân

32Ne çend *âvâz*-i âviz-i zebânım *evc*-hiz itsem  
 Olur *asma karâr*-ı hâme *nim-devr*-i *revân* pâyân  
 33Serây *vâdfi serheng*-i *edâ edâ*larım Hâtem  
 Virince 'arsa-i rağbetde esb-i tab'ıma meydân(K. 16)

Yine, şairin bir gazelinde musiki terimleri ve deyimleri bulunur:

1Hazer kim *tel* kırar *vâdfilerinde* zülf-i *santûruñ*  
*İki telli* hatuñla *bâğlama* 'uşşâk-ı rencûruñ  
 2Ser-i zühhâda *çal neyzen* 'asâ-yı *nâyı* ben şimdi  
*Girift*-i pençe-i *kânûmıyam* bir *şâh-ı Mansûruñ*  
 3Belim bükdi *kemânî* kaşlaruñ *çengî edâ*larla  
*Kavâl* itdi beni *pes-perde* istiğnâ-yı mevfûruñ  
 4Kara *düzen* virür mi kadr-i *miskâl* âşık-ı zâde  
*Bozukdur* *kâr-sâz*-ı *erganûmı çerh*-i pür-şûruñ  
 5Düdüksün hem-*nefir*-i mahremân-ı 'işret olmazsun  
 Efendi *perdesizdir* *sûrne*-i minkâr-ı menkûruñ  
 6Tulum gibi *çığırtma* şeyh efendi şûh-ı *bulgârî*  
*Kudûm*-i vaslını *çal* pâreletme râz-ı mestûruñ  
 7Şikâr-ı *tabl-bâz*-ı 'âlem-i hâbide-hûş olma  
 Uyan *tabluñ* be-düş-ı *nefhasıyla* 'ûd-ı pür-şûruñ  
 8Rebâb olmaz mı *tabl*-ı sîne-i *def* germ-i 'uşşâkî  
*Boru*-yı turş ile *kös* diñlemiş bir *mehter*-i hûruñ  
 9Gelince *meclise* ol âfitâb-ı mağribî Hâtem  
 Açıldı *perde*-i *şarkîsi* şiven-gâh-ı *tanbûruñ*(G.86)

Şairin bir şarkısı baştan sona musiki terimleriyle doludur:

I

1Ruhuñ reşk-âver-i mihr-i *hicâz*-ı tâbiş-efzâdır  
 2Nesîm-i gülşen-i hüsnüñ *sabâ*-yı *evc*-bahşâdır  
 3Dir isem *râst-kârım* ol *nühüft*-i hande-i nâzuñ  
 4Usûl-ı *zülf*-i *çenber-bestes*i bir *nakş*-ı ra'nâdır

## II

- 1 Hayâl eyle *Hüseynî nağmesin* aç *perde*-i râzuñ  
 2 *Açıl*sun gül-'izâr-ı mâyesi *nevrûz*-ı âvîzüñ  
 3 *Dü-yek* 'uşşâka *evc*-i 'işvesin *taksîme* mâ'ildir  
 4 O âfet *İsfahân vâdî*leri *tavr*ında yektâdır

## III

- 1 Göñül şimdi *Baba Tâhir*dir bir tıfl-ı hûbânuñ  
 2 Garaz bâr-ı cefâ düşünâm-ı cevher-dârıdır ânuñ  
 3 Perişân perçemi *beste-nigâr*ıdır gülistânuñ  
 4 N'ola nâz eyler ise *sünbüle* a'lâdan a'lâdır

## IV

- 1 O *şehnâz* eyledikçe *bûselik*de *meşk*-i istiğnâ  
 2 *Segâh*-ı hatt-ı şeb-günunda ağlar Hâtem-i şeydâ  
 3 *Muhayyer*dir *nevâ*-endîş-i la'liyle göñül ammâ  
 4 *Hevâ*-yı kâküli başımda bir püsküllü sevdâdır(Ş.2)

Şairin divanında, musiki ile ilgili beyitlerin sayısı bunlarla sınırlı değil elbette. Taradığımızda, Hâtem'in, Divan'ını, nakış nakış musikiyle dokuduğunu fark ettik. Fakat bu beyitlerin tamamını burada sıralamak, hem makalenin tekdüze bir şekilde uzamasına sebep olacak, hem de zaten ortaya koyduğumuz manzumelerde geçen kelimelerin birer tekrarı olacaktı. Bu sebeple, tespit ettiğimiz musiki terimlerini ilgili manzumeye ve beyte atıf yaparak makalemizin sonunda gösteriyoruz.

Ayrıca daha önce musiki konusunda yapılmış çalışmalarda<sup>63</sup> bu terimlerle ilgili teferruatlı bilgi verildiği için ve yine sözlüklerden, ansiklopedilerden, musiki tarihi ve bizatihi musiki ile ilgili kitaplardan bu terimlerle ilgili bilgiler elde edilebileceğinden, teker teker her terimin açıklamasını yapmadık.<sup>64</sup> Bu, amacımızla da örtüşmezdi. Gayemiz, musiki terimlerini açıklamak değil, bir tespitte bulunmaktı.

<sup>63</sup> Bak. Mustafa Aslan: "Sâmî Divânında Musiki", *İlmî Araştırmalar*, İlim Yayma Cemiyeti, İstanbul, 1998, S.6, s.35-62.

<sup>64</sup> Bu terimlerin açıklanması konusunda; Ferit Devellioğlu: *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi, 11.Baskı, Ankara, 1993; M.Nazmi Özalp: *Türk Musikisi Tarihi*, M.E.B.Yayınları, İstanbul, 2000, C.I, s.34; İsmail Hakkı Özkan: *Türk Musikisi Nazariyatı Kudüm Velveleleri*, 3.Baskı, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1990;

Bulduğumuz bu terimler bizi özellikle 18.yüzyıl Osmanlı şiiri konusunda farklı noktalara götürdü. Diğer tüm Divan şairleri gibi, geleneğe bağlı kalarak şiir yazan Hâtem, şiir geleneğinin değişim geçirdiği -örnek olarak, bu yüzyılda yetişen iki büyük şair, Nedim ve Şeyh Gâlib'in çizgi dışı şairler olduğunu söyleyebiliriz- 18.yüzyılda ürün vermiştir. 17.yüzyılda yetişen Nâbî'nin eleştirel şiirini, Sâbit gibi şairlerle ortaya çıkan ve 18.yüzyılın diğer şairlerinde de etkili olan sadelik ve halka yakınlaşma hareketlerini -ki Nedim'in ve Şeyh Gâlib'in heceyle yazdığı manzumeler, geleneğin kabuğunu kırma çabasının somut bir başka göstergesidir- göz önünde bulundurarak, benzer gayretleri Hâtem'de de aradık ve bulduk.

Halk deyimlerine yer veriş, örnek manzumeler incelendiğinde de gözlemlenecek olan, halk diliyle ifade kabiliyeti, şiirlerindeki senli benli üslûbu bizi bu noktada haklı çıkarır. Fakat gözden kaçırılmaması gereken en önemli şey, Hâtem'in sadece klâsik Türk musikisi enstrümanlarını değil, aynı zamanda halk müziği çalgılarını da isim olarak zikretmesidir.<sup>65</sup> Belki de bugün birçoğu kullanılmayan bu enstrümanlar, o dönem halk tarafından kullanılmaktaydı ve Hâtem, şiirleriyle, etnografik birer değer olan bu aletlerin unutulmamasına hizmet etmiştir.

Hâtem'in şiirleri, gelenek açısından da oldukça önemlidir. Divan şairlerinin gelenekten beslendikleri, özellikle son iki yüzyılın birkaç şairi dışında bu gelenekten taşmadıkları, bilinen bir gerçektir. Dolayısıyla şiirler, en azından musiki geleneği ve kültürü çerçevesinde değerlidir ve şairin bu özelliği ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu yönüyle şair, biyografisini çevreleyen klişe tanımların (şeyh, âlim, fâzıl vs.) daha da ötesinde olduğunu göstermiştir. Bu tespitler, şairin biyografisine bir musiki dipnotu eklememizi gerektirmiştir.

Aşağıda, Hatem Divanı'nda tespit ettiğimiz musiki terim ve deyimlerinin dizinini veriyoruz

---

Mütercim Âsım Efendi: **Burhân-ı Katı**, (Haz. Mürsel Öztürk, Derya Örs), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2000; Yakup Fikret Kutluğ: **Türk Musikisinde Makamlar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000; M.Ekrem Karadeniz: **Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları**, İş Bankası Yayınları, Ankara, (tarihsiz) adlı kaynaklardan yararlanılabilir.

<sup>65</sup> Örnek olarak, *bağlama, boru, bozuk, bulgâri, çığırtma, çifte, düdük, kara düzen, kaval, kös, sürne, tabl-bâz, tulum* adlı çalgıları söyleyebiliriz.

## SÖZLÜK

**Acem:** K16, 12a; G4, 5b; G61, 5a.

**Acem-aşîrân:** K16, 13a.

**Aç-:** Ş2, II 1, 2.

**Aheng:** K16, 2b.

**Aksak-semâî:** K 16, 25b.

**Arabân:** G3, 2b; G64, 2a.

**Asma karâr:** K16, 32b.

**Aşîrân:** K 16, 21a.

**Âvâz:** K16, 32a; G111, 4b.

**Âvâze:** K6, 4a; K16, 10a, 19a; G10, 7a; G12, 6a; G47, 3b.

**Baba Tâhir:** K16, 16a; Ş2, III 1.

**Bağlama, Bağla-:** K14, 2a; G86, 1b.

**Bâm, bem:** K2, 8b; K13, 11b; T4, 1b.

**Bang:** K16, 2b.

**Bast:** K16, 5a.

**Bel:** G86, 3a; G89, 1b.

**Ber-efşân:** K16, 9b.

**Beste:** K9, 8b; K16, 7b; G9, 5a; G10, 10a; G48, 7b; G62, 1a; G65, 2a; G93, 3b; G98, 4a; G121, 3a; G122, 2a; G127, 5a; Muhammes I-III; Ş2, I 4; Muhamma 1.

**Beste-nigâr:** K16, 30a; T27, 1b; G45, 2a; G77, 9a; G122, 2a; Ş2, III 3.

**Beyâtî:** K16, 10a.

**Bezm:** K.2, 48a; K3, 8b, 25a, 27a, 45a, 56a, 59a, 74b; K9, 14b; K16, 10b; T1, 4a, 21a; T2, 8a;

T4, 15b; T6, 5a; T.18, 3b; T.24, 8b; T27, 1a; T27, 8a; T43, 9a; T44, 6b; G3, 2b; G7, 4a; G8, 6a; G7, 4a; G8, 6a; G9, 2a; G12, 7a; G14, 6a; G19, 1b; G29, 10b; G32, 2a; G36, 9a; G.39, 4a; G40, 1a, 7a; G.41, 1a, 5a; G.43, 8b; G46, 3a; G51, 3b; G51, 7b; G57, 3a; G58, 1b; G59, 7a; G61, 1b; G78, 10b; G80, 10b; G81, 3a; G88, 9a; G88, 9a; G89, 7a; G96, 6a; G101, 4a; G105, 2a, 4a; G106, 7a; G107, 8a; G120, 6b, 22b; G122, 3b; G123, 6a; ŞI-IV; Muhammes II-I; Kıt'a, 2; Kıtâ 3; Lugaz.

**Borû:** K2, 3a; G86, 8b.

**Bozuk, bozok:** G86, 4b.

**Bulgârî:** G86, 6a.

**Bûselik:** K16, 20a; G18, 7b; Ş2, IV 1.

**Cünbüş:** K2, 18a; K12, 18a; K13, 1b; K16, 11b; T27, 7a; G10, 7b; G27, 9a; G47, 10b.

**Çalmak:** K2, 3a; K3, 43b; G18, 7b; G40, 8a; G57, 3a, 8a; G65, 4a; G90, 10b; G86, 2a, 6b; G125, 1b, 5b; ŞI-III.

**Çâr-darb:** K16, 18b; T20, 5b.

**Çârgâh:** K16, 18a.

**Çenber:** K16, 7b; T4, 8b; G23, 6a; G88, 2a; Ş2, I 4.

**Çeng:** K14, 6b; T4, 9b; G12, 6a.

**Çengî:** G86, 3a.

**Çerh:** K2, 56b, 62a, 67a; K3, 20a, 33a, 38b, 40b, 45b, 78b; K5, 17b; K6, 16b; K14, 4b, 8b; K16, 3b, 26b; T2, 10b, 28a; T4, 6b; T18, 6a; T32, 5b; T44, 4a; G6, 4a; G53, 9b; G62, 3a; G78, 4a; G79, 13a; G80, 3b; G86, 4b; G90, 9b; G91, 7a; G117, 3a; Kit'a 4; Muamma 44, Muamma 60.

**Çığırma:** G86, 6a.

**Çıkmak:** K14, 6b; T2, 7b; T40, 7a; G66, 3a; G76, 4b; G90, 4b.

**Çifte:** K16, 11b.

**Çille :** *K11, 9b; K15, 14b;* K 16, 20b; *T1, 9b; G8, 8b; G48, 4a; G88, 2b; G94, 3a; G125, 6b.*

**Çûb:** *K7, 12b; G29, 6b.*

**Daire:** K1, 124b.

**Darb:** K15, 7b; K16, 13b; K16, 18b; G41, 7b.

**Darb-ı feth:** G96, 8a; K16, 4b.

**Dede:** G.18, 9a; G78, 9a.

**Def:** G77, 7b; G81, 3b; G86, 8a; G96, 8b; G99, 6a.

**Dem:** K7, 10a; K16, 28a, 29a; T27, 7a; T35, 3a; G.10, 3b; G10, 10a, 10b; G11, 1b; G19, 4b; G23, 6b; G32, 1a, 1b; 2b, 3b, 4b, 5a, 5b, 6b, 7b; G40, 11a; G48, 2a; G51, 11a; G57, 8b; G60, 8a; G67, 1b; G76, 5b; G78, 9a; G93, 1a; G94, 5a; G100, 1a; G118, 5b; G125, 7b; Kit'a 2.

**Demdeme:** G3, 7b; G.10, 1b.

**Devr:** K2, 48a; K5, 17a; K14, 3a; T2, 26a; T6, 5b; G52, 5a, 9a; G62, 6a; G81, 7b; G99, 5b; G105, 1a; G110, 4b; G118, 7a; G120, 22a; G121, 2b.

**Devr-i kebîr:** K 16, 20b.

**Devr-i revân:** K 16, 21b, 32b.

**Dil-efgâr:** G65, 3a; G106, 7b.

**Dil-sûz:** K1, 5a.

**Dön-:** K3, 8a; G51, 7b; G51, 11a; G57, 3b; G61, 5b; G69, 9a; G71, 2a; G72, 4b; G81, 4a; G91, 5a, 5b; G94, 7b; G95, 1b; G96, 8a; G110, 4a; G113, 2b; G113, 3b; Muamma 6; Muamma 23.

**Düdük:** G86, 5a.

**Dü-gâh:** G32, 2a.

**Dü-yek:** K16, 11b; T2, 25a; G22, 8a; G117, 2b; Ş2, II 3.

**Edâ:** K16, 33a; G21, 1b; G35, 6a; G86, 3a.

**Edvâr:** K7, 10b.

**Erganûn:** G86, 4b; T.43, 3a; G114, 1b.

**Evc:** K16, 32a; T4, 9b; T12, 3a; G47, 3a; G118, 6a; Ş2, I 2; Ş2, II 3.

**Evsat:** K16, 29b.

**Fâhte:** K16, 17b.

**Fasl:** K16, 28a; G49, 6a; Muamma 12.

**Feth-i darb:** G96, 8a.

**Fireng-i çîn:** K16, 2a, 30b; G98, 4a.

**Gerdân:** K16, 28b.

**Gerdâniyye:** K16, 28a.

**Girift:** G20, 2a; G38, 4b; G86, 2b;  
G110, 4a; G116, 7b.

**Gögüs ger-:** G96, 8b.

**Gûş etmek:** K14, 6a.

**Güldeste:** K4, 15a; K15, 18a.

**Haff:** K16, 6b, 31b.

**Halka:** K7, 10b; K 16, 23b; G18,  
8a; G.28, 3a; G29, 2a; G62, 3a;  
G66, 4b; G72, 4a; G77, 7b;  
G90, 4a; G100, 3b; G107, 2a;  
G113, 5a; G123, 7a; Muamma  
6.

**Halka-i edvâr:** K7, 10b.

**Hâne:** G80, 1b.

**Hem-âheng:** K 16, 27b.

**Hevâ:** K3, 27b; K16, 12b; T20, 5b;  
G14, 6a; G16, 4b; G18, 7a;  
G29, 3a; G48, 1b; G65, 3a;  
G66, 2b; G73, 3b; G89, 3a, 4a;  
G100, 6b; G111, 4b; G120,  
22b; G123, 6a; Ş2, IV 4;  
Müfred 16.

**Hezec:** K 16, 27b.

**Hicâz:** K 16, 25a; Ş2, I 1.

**Hisâr:** K 16, 24a.

**Hüseynî:** K16, 19a; G77, 9a; Ş2, II 1.

**Irâk:** K6, 4a; K16, 9b, 26a; G47,  
3b; G52, 10a; G118, 6a.

**İsfahân:** K6, 4b; K16, 6a; G47, 3b;  
Ş2, II 4.

**İki telli:** G86, 1b.

**İşret:** K13, 2b; K14, 4a; K14, 4a;  
T2, 5b; T4, 9a; G6, 3a; G8, 8b;  
G25, 5a; G39, 4a; G48, 7a;

G72, 2a; G86, 5a; G113, 3a;  
Muhammes I-II; Kıtı 3.

**Kânun:** T43, 3b; G86, 2b.

**Kâr:** K3, 54a; K6, 3a; K 16, 20a,  
23a; G18, 8a; G65, 3b; G69,  
4b; G72, 4a; G88, 1a; G88, 2b;  
G91, 5b; G95, 7a; G110, 4a;  
G122, 2a.

**Kara düzen:** G86, 4a.

**Karâr:** K16, 32b.

**Kâr-sâz:** G86, 4b.

**Kavâl:** G.18, 7b; G60, 8b; G86, 3b.

**Kec-reviş:** G55, 1a.

**Kemân:** K15, 14a; G62, 3b; G72,  
5b; G77, 5a; G86, 3a; G94, 3b;  
G98, 4a; Muhammes II-II.

**Kös:** G86, 8b; G90, 10b.

**Kûçek:** K15, 6a; G88, 4b.

**Kudüm:** G86, 6b.

**Kulak:** G92, 4b.

**Kürdî:** K 16, 22a.

**Mâhûr:** K16, 7a.

**Makâm:** K7, 10a; T1, 12b; T1,  
23b; T2, 6a; T4, 9a; G32, 2b;  
G44, 2b; G55, 1a; Müfred 14.

**Meclis:** K14, 10b; G4, 7b; G84, 2a;  
G86, 9a; Muhammes I-IV.

**Mehter:** G86, 8b.

**Meşk:** K3, 67a; G40, 8a; Ş2, IV 1.

**Mey:** K3, 48a, 49a, 52a, 57b, 60a,  
61a, 62a, 64a, 65b, 66b; K4,  
2b; K9, 9a, 10b; K11, 5b; K15,  
8b; K16, 13b; G2, 4b; G3, 2b;  
G4, 7a; G5, 8b; G7, 3a; G11,  
6a; G12, 4a, 7b; G16, 1b; G17,  
1a, 2a, 3a, 7a, 9a; G18, 9a;

- G19, 7b; G21, 13a; G24, 1b; G35, 9a; G36, 3b; G36, 7a; G40, 10a; G44, 1b; G48, 5a; G52, 6b; G57, 2b; G69, 2a; G70, 2b, 5a, 6b, 7a; G71, 2a, 2b, G72, 2b; G74, 1b, 3b; G78, 10b; G80, 5a; G81, 1a, 8b; G82, 4b; G84, 6a; G88, 10b; G106, 8a; G112, 4b; G114, 3a; G126, 3a; Ş1, IV, 1; Ayrıca gazel 120, mey rediflidir.
- Miskâl:** G86, 4a.
- Miyân, miyâne :** K3, 67a; K6, 3a; T27, 8b; G9, 5a; G18, 5a; G20, 4b; G27, 8a; G34, 9b; G69, 4a; G71, 1b; G71, 7b, 10a; G72, 1a, 4b; G73, 2a; G76, 3a; G89, 2a; G90, 2b; G94, 6b; G95, 4b; G100, 3a; G120, 10b; G121, 5a; Muhammes I-I; Muamma 12; Muamma 34.
- Muhâlif:** K6, 4a.
- Muhammes:** K16, 3b.
- Muhayyer:** K16, 29a; Ş2, IV 3.
- Mutrib:** K16, 2a; T4, 9a; G7, 4b; G32, 2b; G47, 3a; G111, 4a.
- Müsebba':** K 16, 26b.
- Müselles:** K 16, 23a.
- Nağme:** K4, 6b; K14, 6a; T43, 3b; G45, 7a; G76, 3b; G127, 5b; Ş2, II 1.
- Nakş:** K1, 75b; K2, 81b; K9, 17a; K10, 6a; K13, 16b; K16, 18b; T2, 15a, 26b; T4, 6a; T18, 7a; T22, 4a; T32,4a; T43, 7a; G18, 10a; G24, 6b; G31, 8a; G55, 8a; G61, 3b; G68, 7b; G69, 9b; G85, 13a; G94, 5b; G97, 5b; G98, 7a; G105, 6a; 106, 1b; G109, 7b; G114, 1b; G116, 3a; G121, 8a; G123, 3a; G126, 6a; G127, 2b; Ş2, I 4; Lugaz, 3b; Muamma 38; Muamma 51.
- Nây:** K2, 5b; G9, 7b; G35, 4b; G35, 6b; G86, 2a; Müfred 12.
- Nefes:** G18, 7a, 9a; G19, 4a; G32, 4a; G60, 8a; G78, 9a.
- Nefha:** G86, 7b.
- Nefir:** G86, 5a.
- Nesîm:** K16, 7b; K16, 16b; T.40, 7b; G8, 5a; G16, 6b; G20, 1b; G20, 8b; G109, 1b; Ş2, I 2.
- Nevâ:** K16, 8a; T4, 9b; G3, 2a; G11, 1a; G28, 1a; G32, 2a; G42, 4b; G45, 2a; G47, 3a; G48, 2b; G48, 4b; G57, 8b; G62, 7b; G69, 9a; G127, 2a; G127, 5a; Ş1-I, II; Ş2, IV 3.
- Nevrûz:** T24, 4a; G.10, 2a; G.36, 1b; Ş2, II 2; Kit'a 3.
- Ney:** K15, 20b; G10, 1b; G28, 3b; G57, 8b; G60, 8b; G69, 9a; G74, 6a; G78, 9b; G111, 4a; Ş1-III.
- Neyzen:** K 16, 22a; G3, 7b; G8, 2a; G19, 4a; G48, 7b; G78, 9b; G86, 2a; ŞI-II; Muhammes I-II.
- Nigâr:** K16, 7b; K16, 18a; T18, 3b; T27, 8a; G11, 1a; G22, 3a.:
- Nihâvend:** K16, 14a.
- Nikrîz:** K16, 4a.
- Nîm-devr:** K 16, 22b, 32b; G69, 9a.

- Nişâbûr:** K16, 5a; G52, 10a.
- Nühüft:** K16, 11a; Ş2, I 3.
- Parmak hesâbı:** G43, 9a.
- Penc-gâh:** K16, 3a.
- Perde :** K16, 19a; T2, 9b, 10b; T12, 3b; T43, 18a; G55, 1b; G86, 3b, 5b, 9b; G99, 6b; Ş2, II 1; Muamma 38.
- Perdeden düşür-:** K1, 55a.
- Pes-perde:** G86, 3b.
- Peşrev:** K15, 14b.
- Râhatü'l-Ervâh:** K16, 31a; G16, 1b.
- Rast:** K3, 54b; K10, 7b; K16, 1a; T1, 14b; T2, 4b; G40, 4b; G52, 10a; G55, 1a; G118, 6a; Muamma 8; Muamma 30.
- Rast-kâr:** Ş2, I 3.
- Rebâb:** G12, 6b; G86, 8a.
- Reftâr:** K9, 8b; G76, 7a; Muhammes II-IV.
- Rehâvî:** K16, 2a.
- Remel:** K16, 16b.
- Revân:** G42, 4b; G62, 5b; G98, 4a; Muhammes II-II.
- Sabâ:** K16, 17a; T2, 12b; G.16, 2b; G51, 9b; G66, 2b; G71, 3a; G76, 6a; G89, 4b; G111, 2a; Müstezad; Muhammes I-II; Ş2, I 2; Müfred 14.
- Sabâ-reftâr:** G101, 7b.
- Sakîl:** K16, 8b; K16, 15b.
- Santûr:** G86, 1a.
- Sâz:** K 16, 25b; T2, 3b; G21, 7a; G48, 2a; G57, 3a, 8a; G67, 1b, 2b; G84, 7a; G120, 22b; G122, 1a; G122, 5b.
- Segâh:** K 16, 23a; Ş2, IV 2.
- Semâ:** Muamma 18; Muamma 23; Müfred 12.
- Sengîn-semâi:** K 16, 24b.
- Serâ:** K14, 5a; T1, 9b; T2, 2b, 5a; T43, 1a; G22, 3a.
- Serheng:** K 16, 27b, 33a.
- Sûr:** K2, 12b; K14, 10a; T4, 8b; G43, 8b; G86, 7b.
- Sûrne:** G86, 5b.
- Sünbüle:** Ş2, III 4.
- Şâh-ı Mansûr:** G86, 2b.
- Şarkî:** G86, 9b.
- Şeh-nâz:** K 16, 27a; Ş2, IV 1.
- Şikest, şikeste:** G.11, 5a; G61, 4a; G80, 6a.
- Şîr-pençe:** K16, 3b.
- Şîve:** K16, 11a.
- Tabl:** G86, 7b; G86, 8a.
- Tabl-bâz:** G86, 7a.
- Tâhir:** K16, 16a; Ş2, III 1.
- Taksîm:** G47, 3a; G127, 2a; Ş2, II 3.
- Tanbûr:** G86, 9b; G99, 6b.
- Tarab:** T43, 3a.
- Tel:** G22, 7a; G89, 2b; G92, 1b; G107, 8a; G111, 3b; G121, 5a; Müstezad.
- Tulum:** G86, 6a.
- Ûd:** K4, 22b; T4, 9b; T24, 8a; G86, 7b.
- Usûl:** G21, 2a; G35, 4a; G45, 2b; G48, 4a; G76, 3b; G86, 1a; G96, 8a; G117, 2b; G127, 5b; Ş2, I 4.

**Usûl-i dâire:** G96, 8a.

**Uşşâk:** K6, 4b; K16, 9a; T1, 11a;  
G3, 2a; G23, 3b; G29, 2b; G40,  
6b; G45, 2b; G48, 4b; G49, 2b;  
G51, 6b; G86, 1b, 8a; G127,  
2a; Ş2, II 3.

**Üfür-:** K16, 12b.

**Vâdî:** K16, 33a; G86, 1a; Ş2, II 4.

**Yarım ağız:** K 16, 22a.

**Yügrük-semâî:** K16, 28b.

**Zavîl (makamı):** G44, 2b.

**Zemzeme:** T35, 3b; G3, 2b.

**Zenbûrek:** K3, 39b; K16, 4a.

**Zencîr:** K16, 1b; G42, 4a; G112,  
2a; Muhammes II-IV.

**Zülf:** K16, 30b; G.11, 1a; G20, 1b;  
G22, 7b; G61, 3a; G64, 1a; G64,  
1a; G66, 2a; G98, 4a; G100, 6a;  
G105, 1a; G107, 2a; Ş2, I 4; Mu-  
amma 2.

### KAYNAKÇA

- Ahmed er-Rifâî, (1303), el-Burhânu'l-Müeyyed Tercümesi, İstanbul.
- Aksan, Doğan, (1993), Şiir Dili ve Türk Şiir Dili, İstanbul.
- Andrews, Walter G., (2000), Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Aslan, Mustafa, (1998), "Sâmî Divânında Musiki", İlmî Araştırmalar, İstanbul, S.6, s.35-62.
- Ayvazoğlu, Beşir, (1993), Aşk Estetiği, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Ayvazoğlu, Beşir, (1996), Geleneğin Direnişi, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Bektaş, Tolga, (Ağustos 2000), "Klâsik Türk Mûsikîsinde Güfte-Beste Dokusu ve Etkileşimi", www.turkmusikisi.net"
- (Beyatlı), Yahya Kemal, (1997), Edebiyata Dair, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul, 4.baskı.
- Birge, John Kingsley, (1937), The Bektashi Order of Dervishes, Londra: Luzac.
- Bursalı Mehmed Tâhir, (1311), Osmanlı Müellifleri, İstanbul, Matbaa-i Âmire, c.2.
- Büyük Türk Klâsikleri, (1987), Ötüken-Söğüt, İst, c.6.
- Çam, Nusret, (1997), İslâm'da Sanat Sanatta İslâm, 2.Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çelebioğlu, Âmil, (1998), Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları, MEB Yayınları, İstanbul.

- Çetinkaya, Yalçın, (Eylül 2002), "İslam Dünyasının Musikisi", [www.özgürvebilge.com](http://www.özgürvebilge.com), S.8.
- Devellioğlu, Ferit, (1993), Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat, 11.Baskı, Aydın Kitabevi, Ankara.
- Doğan, Mehmet Can, (Yaz-Güz 99), "Bakışlımlı Bir İlişki", Ludingirra, S.10-11.
- Eliot, T.S., (1983), Edebiyat Üzerine Düşünceler, (Çev.Sevim Kantarcıoğlu), Ankara.
- Eyuboğlu, Sabahattin, (1997), Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Fatîn Dâvud, (1271), Tezkire-i Hâtimetü'l-Eş'âr, İstanbul.
- Fındıklılı İsmet Efendi, (1989), Tekmiletü's-Şakâik Fi Hakk-ı Ehli'l-Hakâik, Çağrı Yayınları, İstanbul.
- Gallard, Antoine, İstanbul'a Ait Günlük Hatıralar (1672-1675), Şerhlerle Yayımlayan Gharler Schefer, çev. Nahit Sırrı Örik, TTK Yayınları, Ankara, c.I.
- Gazimihal, Mahmut R., (1957), Yüzyıllar Boyunca Mehterhane ve Türk Müzik Kalkınışı, Maarif Matbaası, İstanbul.
- Gölpınarlı, Abdülbâki, (2000), Mesnevi ve Şerhi, Mevlânâ Celâleddin Rûmî, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, C.IV.
- Işıkıldız, Tolga, (Temmuz 2000), "Mekân, Müzik ve Yansımalar", [turkmusikisi.com](http://turkmusikisi.com).
- İnayat Khan, Müzik, İnsan ve Evren Arasındaki Köprü, çev. Kaan H.Ökten-Tuğrul Ökten, Arıtan Yayınları, arka kapak.
- Kam, Ruşen F., "Radyomuzda İtrî," Radyo, c. 1, Sayı 7.
- Kam, Ruşen F., (1946), "500 Senelik Mehterhane, Mehterin İlk Kurulma Tarihine Bir Bakış," Hafta.
- Kam, Ruşen F., (1965), Rahmetli Üstadım Necati Lugal ve Büyük Bestekarımız İtrî Hakkında, Necati Lugal Armağanı, TTK Basımevi, Ankara.
- Kam, Ruşen F., Mehter "Musikisi", Radyo, c. I.
- Karadeniz, M.Ekrem, (tarihsiz), Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları, İş Bankası Yayınları, Ankara.
- Karahan, Abdülkadir, (1987), Nâbî, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Kocatürk, Vasfi Mahir, (1970), Türk Edebiyatı Tarihi, Ankara.
- Komisyon, (1943), Türkçe Yazma Divanlar Katalogu, c.3, İstanbul.
- Kortantamer, Tunca, (1984), "Nâbî'nin Osmanlı İmparatorluğu'nu Eleştirisi", Tarih İncelemeleri Dergisi II, İzmir.

- Kutluğ, Yakup Fikret, (2000), Türk Musikisinde Makamlar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Macdonald, D.B., (1901), Emotional Religion in İslam as Affected by Mystic and Singing, Journal of the Royal Asiatic Society.
- Macit, Muhsin, (1996), Divan Şiirinde Ahenk Unsurları, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Massignon, Louis, (1962), Din ve Sanat, (Haz. ve çev.: Burhan Toprak, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Mehmed Süreyyâ, (1309), Sicill-i Osmânî, Matbaa-i Amire, İstanbul, c.2, s.263-264; c.3.
- Mehmed Süreyya, (1996), Sicill-i Osmanî, Kültür Bakanlığı ve Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı'nın Ortak Yayını, (çev. Seyit Ali Kahraman), İstanbul.
- Meydan Larousse, Hâtem maddesi.
- Mole, Marijan, (1963), La Danse exstatique en İslam, in: Sources Orientales, cilt 6, Paris.
- Montegu, Lady, (1998), Şark Mektupları, (Çev. Ahmed Refik, yayına haz. Dur-sun Gürlek), Timaş Yayınları, İstanbul.
- Müstakimzade Süleyman, (1368), Tuhfe-i Hattatîn. (Hazırlayan: İbnülemin Mahmud K. İnal), Devlet Matbaası, İstanbul.
- Mütercim Âsım Efendi, (2000), Burhân-ı Katı, (Haz. Mürsel Öztürk, Derya Örs), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ögel, Bahaeddin, (1987), Türk Kültür Tarihine Giriş, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, c. 8.
- Özalp, M. Nazmi, (2000), Türk Musikisi Tarihi, M.E.B.Yayınları, İstanbul, c.I.
- Özkan, İsmail Hakkı, (1990), Türk Musikisi Nazariyatı Kudüm Velveleleri, 3. Baskı, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Özkırımlı, Atilla, (1987), Türk Edebiyatı Ansiklopedisi, İstanbul, c.3.
- Pekin, Ersu, "Sarayda Mûsikî", www.turkmusikisi.net
- Pürcevâdî, Nasrullah, (1998), Can Esintisi (Çev.Hicabi Kırlandıç), İnsan Yayınları, İstanbul.
- Râmiz, Âdâb-ı Zurefâ, Süleymaniye Ktp. Es'ad Efendi, nr. 3873.
- Rasmussen, Steen Eiler, (1994), Yaşanan Mimari, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Ray Livingston, (1998), Geleneksel Edebiyat Teorisi, (çev. Necat Özdemiroğlu), İnsan Yayınları, İstanbul.

- Salgar, M.Fatih, (2001), III.Selim Hayatı, Sanatı, Eserleri, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Schimmel, Annemarie, (1999), Ben Rüzgârım Sen Ateş, (çev. Senail Özkan), Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Schroeder, Eric, (1955), "Muhammad's People: A Tale by Anthology", Portland, Maine.
- Silâhdarzâde Mehmed Emîn, Silâhdâr Tezkiresi, İst. Üniv. Ktp., T.Y., nr.2557, "H" harfî.
- Şefkat Tezkiresi, Bayezid Devlet Ktp., Cevdet Paşa, nr.130, "H" harfî.
- Şemseddin Sâmî, (1311), Kâmûsu'l-A'lâm, Mihran Matbaası, İstanbul, c.3.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, (1969), Edebiyat Üzerine Makaleler, M.E.B. Yayınları, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, (1997), 19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, 8.baskı, Çağlayan Kitabevi, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, (tarihsiz), Huzur, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul.
- Tanrıkorur, Cinuçen, (Yayınlanmamış) "Türk Mûsikîsi El Kitabı".
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, (1981), Dergâh Yayınları, İstanbul, c.4.
- Uludağ, Süleyman, (1976), İslâm Açısından Mûsiki ve Semâ, İrfan Yayınevi, İstanbul.
- Unat, Faik Reşit, (1994), Hicrî Tarihleri Milâdî Tarihe Çevirme Kılavuzu, TTK Yayınları, Ankara.
- Uzunçarşılı, İsmail H., (Ocak 1977), *Osmanlılar Zamanında Sarayda Musiki Hayatı*, Belleten, C. XLI, S. 161.
- Varişoğlu, M.Celâl, Hâtem, (1997), Hayatı, Edebî Şahsiyeti, Eserleri, Divanının Tenkitli Metni ve İncelemesi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.
- Yavuz, Hilmi, (1996), Osmanlılık Kültür Kimlik, Boyut Yayınları, İstanbul.
- Yusuf el-Kardavî, (1970), İslâm'da Helâl ve Haram (çev. Mustafa Varlı), Ankara