



Doç. Dr. Melek DİKMEN

Süleyman Demirel Üniversitesi
İlahiyat Fakültesi
Türk İslam Edebiyatı Anabilim Dalı
Isparta/TÜRKİYE
kahraman_melek@hotmail.com
ORCID

Arş. Gör. Kübra BALCI

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
İslami İlimler Fakültesi
İslam Edebiyatı Anabilim Dalı
Ankara/Türkiye
ORCID

**SULTÂN-I SÂHİB-İ SEYF Ü
KALEM Ü MIZRÂB: İLHÂMÎ
DİVANI'NDA MÛSİKÎ**

SULTAN WHO HAD A SWORD,
PENCIL AND ZITHER: MUSIC IN
ILHAMI DIWAN

Makale Türü: Araştırma Makalesi
Yükleme Tarihi: 28.06.2022
Kabul Tarihi: 20.09.2022
Yayımlanma Tarihi: 31.10.2022

Article Information: Research Article
Received Date: 28.06.2022
Accepted Date: 20.09.2022
Date Published: 31.10.2022

İntihal / Plagiarism

Bu makale **turnitin** programında taranmıştır.
This article was checked by **turnitin**.



Atıf/Citation

Dikmen, Melek ve Balcı, Kübra, "Sultân-ı Sâhib-i Seyf ü Kalem ü Mızrâb: İlhâmî Divanı'nda Mûsikî", *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]*, Yıl 8, Sayı 17, Güz 2022, s. 60-84.

Dikmen, Melek and Balcı, Kübra, "Sultan Who Had a Sword, Pencil and Zither: Music in Ilhami Diwan", *Hikmet-Journal of Academic Literature*, Year 8, Volume 17, Fall 2022, p. 60-84.



10.28981/hikmet.1136815



Doç. Dr. Melek DİKMEN

Arş. Gör. Kübra BALCI

SULTÂN-I SÂHİB-İ SEYF Ü KALEM Ü MIZRÂB: İLHÂMÎ DİVANI'NDA MÛSİKÎ

SULTAN WHO HAD A SWORD, PENCIL AND ZITHER: MUSIC IN ILHAMI DIWAN

ÖZ

Cihan padişahı olarak nitelendirilen Osmanlı sultanları yalnız devlet yönetimi ve siyasetle meşgul olmakla kalmamış; sanat, edebiyat, mûsikî gibi sahalarla da ilgilenmişlerdir. Hatta bazı padişahların bu alanlarda birer üstat oldukları söylenebilir. 18. yüzyılın yenilikçi padişahlarından III. Selim de mûsikî, hat ve şiirde kendini göstermiştir. Şehzadeliği döneminde yaşadığı kafes hayatında ilgilenmeye başladığı mûsikî ile bağına padişahlığı döneminde de koparmamıştır. Ta'lik hatta usta olan Sultan, aynı zamanda şairdir. İlhamî mahlasıyla yazdığı şiirler Divan'da toplanmıştır.

Klâsik Türk Musîkîs'i'nde bir deha olarak kabul edilen İlhamî, ney ve tambur icra etmiş, makam icat etmiş ve besteler yapmıştır. Onun mûsikî bilgisinin etkisini şiirlerinde de görmek mümkündür. Şair, Klâsik Türk mûsikîsinde kullanılan enstrümanların tınılarını, makamların uyandırdığı hisleri, mûsikî eşliğinde yapılan eğlenceleri ve mekânlarını kendine özgü anlatımlarla birlikte zikretmiştir. Bu çalışma, Divan'da yapılan taramalar ışığında mûsikî ile ilgili hususları ele almayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: III. Selim, İlhamî, Divan, Mûsikî, 18. Yüzyıl.

ABSTRACT

The Ottoman sultans, who were described as the sultans of the world, were not only busy with state administration and politics, but also were interested in art, literature and music. It can even be said that some sultans were masters in these fields. III. Selim, one of the reformist sultans of the 18th century, also showed his ability in music, calligraphy and poetry. In his period of sultanate, he did not break his ties with music, which he started to take an interest in the cage life during his principedom. The Sultan, who is a master in the style of Talik, was also a poet and his poems that he wrote under the pseudonym İlhamî are included in his Divan.

It is possible to see the influence of İlhamî's musical knowledge in his poems. He was accepted as a genius in Classical Turkish Music, played ney and tambur, invented maqams and composed. The poet mentioned the timbres of the instruments which are used in our classical music, the feelings evoked by the maqams, the entertainments accompanied by music, and the venues with his own specific expressions. This paper aims to deal with the issues related to music based on his Divan.

Keywords: III. Selim, İlhamî, Divan, Music, 18th Century.

Giriş

Osmanlı sultanları ve şehzadeleri siyasî kimlikleri, devlet yönetimindeki güç ve otoritelerinin yanında, farklı yönlerden de eğitim alarak ilgi alanlarını zenginleştirmişlerdir. Şiir, mûsikî (Erdemir, 1999), hüsn-i hat (Karatay, 2008) gibi alanlarda sanatkâr kimliğine sahip olan sultanlar, aynı zamanda sanatı ve sanatçıyı da teşvik ve himaye etmişlerdir. Divan oluşturacak kadar şiir yazan Fatih Sultan Mehmed (Avnî), II. Bayezid (Adlî), Cem Sultan (Cem), Kânûnî Sultan Süleyman (Muhibbî), Şehzâde Bâyezid (Şâhî), III. Murad (Murâdî), I. Ahmed (Bahtî), II. Osman (Fârisî) ve III. Selim (İlhâmî) bu minvalde değerlendirilebilecek şair sultanlardır. Hükümdarlar siyasî otorite olmanın yanında sözün inceliklerini bilmiş, söz mülkünün de sultanı olmuşlardır.

Çalışmaya konu olan hükümdar, 26. Osmanlı padişahı III. Mustafa ile Mihrişah Sultan'ın oğlu III. Selim'dir. Babası, oğlunun eğitimine büyük itina göstermiş, devlet işlerini öğrenmesi hususunda titiz davranmıştır (Beydilli, 2010: 29). 1774 yılında III. Mustafa'nın vefatı üzerine tahta geçen amcası I. Abdülhamid döneminde Şehzade Selim için kafes hayatı başlamıştır. Bu süreçte III. Selim şiir, mûsikî, hat gibi farklı sanat dallarıyla uğraşmıştır (Özalp, 2000: 495; Beşiroğlu, 2010: 655). Tahta çıktığında birçok sıkıntı ile karşı karşıya kalan devletin eski gücüne ulaşması için çeşitli ıslahatlar yapmıştır. 1807'de ortaya çıkan bir ayaklanma sonucu tahttan indirilmiş, bundan kısa bir müddet sonra da şehit edilmiştir (Beydilli, 2009: 423).

Padişahlığı döneminde yaptığı reform ve ıslahatlarla bilinen III. Selim İlhâmî mahlasıyla şiirler yazan bir şair; hat sanatıyla uğraşmış ve özellikle ta'lik yazıda şöhret kazanmış bir hattat; ney ve tanbur icracısı ve pek çok makam icat etmiş mûsikîşinas bir şahsiyettir. Yaşadığı devrin ünlü şairi ve Mevlevî dedesi Şeyh Gâlib ile dostluk kurmuş ve onunla edebî sohbetlerde bulunmuştur (İsen, 1995: 39-44). III. Selim, mûsikî alanında I. Abdülhamid'in müezzınbaşısı Kırıklı Hâfız Ahmet Kâmil Efendi'den (Özcan, 2009: 96) usul ve eser dersleri almış, Ortaköylü bestekâr Tanbûrî İsak'tan (Körükçü, 1998: 66) da tambur meşk etmiştir. Enderun'da yetişmiş ve görev yapmış Kemânî Âmâ Corci ve Musahip Kemânî Hızır Ağa, eğitim aldığı diğer hocalarıdır (Beşiroğlu, 2010: 656). Şehzadeliliğinin son dönemlerinde zamanının büyük bir kısmını mûsikîyle geçiren III. Selim'in mûsikî nazariyatına olan vukufiyeti, bestekârlığı; Türk mûsikîsi açısından önde gelen simalardan biri olmasını sağlamış, kendi adıyla anılan bir mûsikî ekolü meydana getirmiştir (Özcan, 2009: 425). "III. Selim ekolü" içinde Şâkir Ağa, Sadullah Ağa, Vardakosta Ahmed Ağa, Zeki Mehmed Ağa, Ârif Mehmed Ağa, Abdülbâki Nâsır Dede gibi geleneksel anlayışı devam ettiren bestekârlar bulunmaktadır. Bunun yanında Basmacı Abdi Efendi, Tâhir Ağa, Kemânî Ali Ağa, Nûman Ağa gibi şarkı formunda ya da bir raks müziği türü olan köçekçe ve tavşancalara rağbet eden bestekârlarla birlikte, Hammâmizâde İsmâil Dede Efendi ve ekole ismini veren III. Selim gibi hem geleneksel formlarda hem de yeni form, usul ve makam terkiplerinde besteler yapan bestekârlar bulunmaktadır (Beşiroğlu, 2010: 659). III. Selim, ayrıca saltanatı devrinde musiki ile alakasını kesmemiş, saraydaki mûsikîşinasları etrafında toplayarak himaye etmiştir.

Mûsikîde deha olarak tavsif edilen III. Selim, dinî ve din dışı söz ve saz mûsikîsinde eserler vermiş, çeşitli türlerde birçok beste yapmıştır. Sultan'ın eserlerinin sayısı ile ilgili kaynaklarda farklı tespitler ve görüşler bulunmaktadır (Öztuna, 1990: 279-281; Beşiroğlu, 2010: 658). Kendisi de bir Mevlevî olan ve sık sık Galata Dergâhı'na giden İlhâmî, Galata Mevlevihânesi dervişler defterine “Selim Dede” adıyla imza atmıştır. III. Selim ve ekolü, fasıl besteciliğinin yanında Mevlevî mûsikîsi için de mühimdir. Mevlevî âyini bestelemeye teşvikte bulunan III. Selim'in döneminde bestelenen Mevlevî âyini sayısı on beştir ve kendisi de Sûzidilârâ makamında bir Mevlevî âyini bestelemiştir (Beşiroğlu, 2010: 660). Bestekârlığın yanında tertip ettiği makamların olduğu da bilinmektedir. Abdülbâkî Nâsır Dede tarafından III. Selim'in terkihi olduğu belirtilen makamlar, “Arazbar-bûselik, Dilârâ, Evcârâ, Gerdâniye-kürdî, Hicâzeyn, Hûzzâm-ı cedîd, Isfahânek-i cedîd, Muhayyer-sünbûle, Nevâ-bûselik, Nevâ-kürdî, Sûzidilârâ, Şevk-i dil”dir. Hâşim Bey Mecmuası'nda III. Selim'in terkiplerine ilave edilen makamlar ise, “Pesendîde, Rast-ı cedîd ve Şevk-efzâ”dır (Beşiroğlu, 2010: 656-657; Salgar, 2001). Türk mûsikîsine yeni makamlar ve bestelerle katkı sağlayan III. Selim, mûsikîye bir ilim olarak da önem vermiştir. Hamparsum Limonciyan ve Şeyh Abdülbaki Nasır Dede'ye iki ayrı nota sistemi tertip ettirmiştir. III. Selim ekolü içerisinde Hamparsum notası 20. asır başlarına kadar kullanılmıştır (Öztuna, 1990: 282; Beşiroğlu, 2010: 661; Karakaya, 2011: 601; Körükçü, 1998: 32).

Millî bir kimliğin teşekkül etmeye başladığı 18. yüzyıl edebiyatında mahallî konular ve günlük hayata dair konular yoğunlaşmaya başlamış, edebiyat halkın zevkine yaklaşmıştır. Divanlardaki kelime dünyası değişmiş, önceki yüzyıllara nispetle mahallî renkler artmış, kalıplaşmış kuralların ötesinde yeni mazmunlar kullanılmaya başlamıştır (Cançelik, 2010, 16). Hem bestekâr hem icracı olarak Klâsik Türk mûsikîsinde önemli bir yeri olan III. Selim (İlhâmî), *Divanı*'nda mûsikî terimlerine ve mûsikîyle ilgili bazı unsurlara yer vermiştir. Bu hususlar sevgili ile alakalı kullanılmasının yanında, bir bahar gününü anlatan ya da eğlence meclislerini çağrıştıran beyitlerde de yer almaktadır. Çalışmamızda *İlhâmî Divanı* mûsikî ile ilgili unsurlar açısından incelenmiş; mûsikî âletleri, makamlar, eğlence mekânları ve mûsikîyle ilgili bazı hususlar tasnif edilmiştir.

1. Mûsikî Aletleri:

III. Selim gazel, kaside, şarkı nazım şekilleri başta olmak üzere farklı şiirlerinde rebâb, çarpâre, kôs, dâire, şeş-târ, tanbur, keman, def, ney gibi enstrümanlardan bahsetmiştir. Bazen mûsikî âletlerini kelime anlamıyla tevriyeli olarak, bazen de eğlence meclislerindeki yerini, çıkardığı sesi, kullanım şekli gibi özelliklerini vurgulamak suretiyle kullanmıştır. Enstrüman isimlerinin dışında genel bir ifade olarak sazı da zikretmiştir.

Saz kelimesi Halk müziğinde bağlama, cura gibi telli çalgılar için kullanılmakla beraber her çeşit mûsikî aletine de verilen bir isimdir (Ayverdi, 2011: 1070). İlhâmî, şiirlerinde saz kelimesini genel bir ifade ile enstrüman anlamında kullanmıştır. Şair, bir şarkısında sevgilinin vefasızlığından âh u zâr eden gönlünü, mutribin çaldığı saz (enstrüman) ve meyle teselli ettiğini belirtmektedir:

...

*Mey içip sâz-ı mutrib ile hem def'-i humâr etmiş**Vefâsız bir gülün şevkiyle gönülüm âh u zâr etmiş¹* Tercî-i Bend 1/4

Bir müfredinde ise, sazendelerin mûsikî âletlerini, şarkı söyleyen hânendeye mutabık kalarak, onunla uyumlu olacak şekilde çaldıklarını söylemektedir. Mûsikîdeki âhengin gereği sâz ile söz, güfte ile beste elbette uyumlu olmalıdır:

*Sâzını sazendeler hânendeye uyup düzer**Ehl-i 'irfân dil-beri sayd etmege elbet gezer* Müf. 25

Şair, bir başka şarkısında baharın gelmesi ve leylakların açmasıyla birlikte yanına birkaç saz ile bir güzel alarak Üsküdar'a gidip eğlenmek istediğini ifade etmektedir. Burada geçen saz kelimesi, enstrüman anlamının yanında "çeşitli mûsikî aletleri çalanlardan ve okuyuculardan ibaret topluluk, çalgı takımı" (Ayverdi, 2011: 1070) anlamında da kullanılmıştır. Beyitteki anlatım, Levnî'nin minyatürlerini hatırlatmaktadır (Resim 1):

*Üsküdâra gidelim geldi çü vakt-i leylâk**Bir iki sâz ile al dilberi gel zevkine bak* Ş. 30/2**a.Çâr-pâre (Çalpara):**

"Dört parça" anlamına gelen çâr-pâre (çehâr-pâre), özellikle oyun havaları ve köçekçelerde usûl vurmaya yarayan, dört parça sert tahtadan yapılmış, ikişer ikişer avuçlara geçirilerek çalman bir çeşit kastanyet, olarak tanımlanmıştır (Ayverdi, 2011: 214; Sâmî, 1989: 496). Zamanla bu mûsikî aletinin adı çalpara söyleyişine dönüşmüş, halk arasında şakrak olarak da kullanılmıştır (Öztuna, 1990: 197). Türk mûsikîsinde bir usul vurma âleti olan çâr-pârelerin en güzel ses verenlerinin İstanbul'da yapıлып dünyaya dağıtıldığı ifade edilmektedir (Onay, 1992: 101).

İlhâmî, bir mukatta'sında rakkasenin çar-pâre çalıp raks etmesini istemektedir. Çar-pâre ile eğlenen rakkasenin elinden çıkan "çıkır çıkır" sesini, tanburzenin sazına mızrap vurdukça çıkan "şıkır şıkır" yankısını, eğlencenin şevki ve coşkusu ile kalp atışlarının da "tıkır tıkır" eşlik edişini anlatmakta, adeta eğlencenin sesini duyurmaktadır. Mısraların sonunda yer alan yansıma sesler, müzikteki coşku ve hareketliliği yansıtmaktadır. Ayrıca "çık, çar-pâre, çal, çıkır çıkır, oynadıkça" kelimelerinde baskın olan "ç" sesi de âdeta çarparenin sesini kulaklarda çınlatmaktadır:

*Raks ile meydâna çık çâr-pâre çal çıkır çıkır**Oynadıkça bile oynar kalbimiz tıkır tıkır*

¹ *Divan*'dan yapılan alıntılarda Kâşif Yılmaz'ın çalışması esas alınmıştır. (Yılmaz, 2001.)

Nâz etme nev-civânsın şevk ile dolsun cihân

Mutribâ tanbûruna mızrâbı ur şıkır şıkır

Kıta 20

İlhâmî, bir gazelinde çârpârenin sesini rebâbın sesine tercih ettiğini vurgulamaktadır. Raks eden güzelin beyitte tavusa benzetilmesi de dikkati çekmektedir. Başındaki sorgucu, rengârenk kanat ve kuyruk tüyleriyle diğer kuşlardan farklı ve çekici bir görünüme sahip olan tâvus, görenleri kendisine hayran bırakan bir özelliğe sahiptir. Raks eden güzel de başındaki takıları ve sorgucu, cazibesi, rengârenk kıyafetiyle tavusa benzemektedir. Beyitte güzelin omuzlarına dökülen zülûfleriyle birlikte zikredilmesi, tavusun güzel ve parlak tüylerine benzetilmesi dolayısıyladır. Ayrıca sevgilinin yürüyüşü ile tavusun salınışı arasında münasebet kurulmuştur. Rakkasenin salınarak kollarını açması esnasında renkli kıyafetleriyle görünüşü, tavusun kanatlarını gerip kuyruğunu açtığı andaki parlak tüyleri ile görkemli ve alımlı duruşunu tedai ettirmektedir (Ceylan, 2011: 184-185). Beyti okurken sanki Levnî'nin rakkâse minyatürleri de gözümüzde canlanmaktadır (Resim 2):

Zülfünü dök düşünâ tâvûsveş raks et salın

Çar-pâren nagmesi gibi rebâb olmaz bana

G. 3/4

b. Çığirtma:

Üflemeli çalgılardan biri olan çığirtma; üstte altı, altta bir deliği bulunan, karnî veya ağaçtan düdük şeklindeki nefesli çalgıdır (Öztuna, 1990: 200). İlhâmî, bir şarkısında çığirtmanın ve kemanın çalınmasıyla birlikte ortaya çıkan cümbüş havasına, bülbülün de sesiyle eşlik etmesini arzulamaktadır. Zira şair, bu sazların vereceği zevk ve sefa zamanının geldiğine işaret etmektedir:

Ağardı tan yeri togdu güneş 'âlem 'ayân oldu

Hele İlhâmîye ol nağmeler şevk-i cenân oldu

Çığirtmalar çalındı cünbiş-i zevk-i kemân oldu

Aman şakı hemân bülbül safâlar vaktidir şimdi

Ş. 102/4

c. Def-Daire:

Daire şeklindeki bir kasnağa deri gerilmek suretiyle yapılmış ve kasnağın üzerinde belirli aralıklarla yerleştirilmiş ziller bulunan def, vurmali bir çalgıdır. Kullanıldığı müziğe göre çapları farklı genişliklerde olabilmekte ve “daire”, “bendir” gibi değişik adlarla anılmaktadır (Körükçü, 1998: 94). Fasil müziğinde genellikle ritim çalgısı olarak kullanılan (Öztuna, 1990: 212; Özcan, 1994: 85) bu enstrüman, *İlhâmî Divanı*'nda def ve dâire isimleriyle zikredilmektedir.

Şair, şarkı söyleyen güzelden dairesini eline alıp çalmasını istemekte, güzel bir fasıl geçerek gönlünü hoş etmesini arzulamaktadır. “Dâire, âfet-i hânende, fasl etmek, eğlemek” kelimeleri mûsikî ve eğlence meclisleri ile ilgili olup tenasüplü kullanılmıştır:

Ele al dâ'iren ey âfet-i hânende biraz

Bir güzel fasl edip egle dil ü cânım diyerek

G. 158/4

Benzer bir söyleyiş, şairin başka bir beytinde daha yer almaktadır. Bu kez şair, hânendeye arûs defini eline almasını söylemektedir. Arus kelimesi gelin anlamının yanında mecazen gelin gibi güzel ve kıymetli şeyler için de kullanılmaktadır (Ayverdi, 2011: 70). İlhâmî, düğünlerde çalınan ve belki de bu yüzden arûs defî olarak bilinen defin, gelin gibi güzel bir hânendenin elinde güzel sesine eşlik ederek çalındığını söylemektedir:

Ele al 'arûsun defini amân ey hânende güzeli

Ne olur bir fasıl söylemez misin diyerek

G. 23/4

İlhâmî, bir başka şiirde ise yüzünü def tutarak gizleyen sevgiliye sitem etmektedir. Zira şairin gönlü, sevgilinin ay yüzünü görmeyi istemektedir.² Defin yuvarlaklığı ile def çalan güzelin yanağı (ruhsâr) ve ay gibi parlak yüzü (meh-pâre) arasında şekil benzerliği de ayrıca söz konusu edilmiştir. Beyitteki perde kelimesinin tevriyeli kullanımı da dikkat çekmektedir. Zira def ile yüzünü gizleyip perde etmesi anlamının yanında “ses, sesin peslik ve tizlik derecesi” (Öztuna, 1990: 188) manasını da çağrıştırmaktadır:

Perde etme deffini ruhsârına ey bî-vefâ

Görmek ister gönlüm ey meh-pâre gayet de seni

Kıta 28

Bunların dışında *Divan*'da “deff” redifli bir şarkı da bulunmaktadır. Şarkıda, eline defini almış, nağmeleriyle âşıkları mest ederek yakıp kavuran gelin gibi nazenin bir güzel tasvir edilmektedir. Defî çalmakta öylesine mahirdir ki çıkan nağmeler bülbülün şakıması gibidir. Def çalarken söylediği şarkı, dinleyen âşıklara heyecan vermekte ve meclisin hararetini artırmaktadır. Müsikî ile ilgili kelimelerin yoğun bir şekilde kullanıldığı şiirde uşşâk, âşıklar anlamının yanında makam adı olarak da düşünülebilir. Bu bağlamda, müsikî meclisinde Uşşâk makamında bir şarkı dinleyip coştukları da anlaşılmaktadır:

Kemâl-i nâz ile etmiş defî ol nâzenîn ber-keff

Dil-i bülbül gibi söyler elinde ol arûsun deff

Okurken nâz ile şarkı alır uşşâkı tâb ü teff

Dil-i bülbül gibi söyler elinde ol arûsun deff

Ş. 53/1

d. Keman:

Farsça “yay” manasına gelen keman, aynı zamanda yaylı bir enstrümanın adıdır. 18. yüzyıldan itibaren Osmanlı'da görülmeye başlayan keman, giderek artan bir rağbetle fasıl müziğinin belli başlı çalgılarından biri olmuştur. 19. yüzyılda da popülerliğini sürdürmüş, bu dönemlerde Kemânî Ali Ağa, Kemânî Mustafa Ağa,

² Def redifli şarkısında da “Yüzüne tutma defî âşık pek öyle nâz etme” diyerek şair, aynı talebi dile getirmiştir. Ş. 53/3.

Tatyos Efendi gibi birçok keman icracısı (Kemanî) yetişmiştir (Soydaş ve Beşiroğlu, 2007: 8). Günümüzde bu saz, Batı müziğinde önemli ölçüde kullanılmaktadır.

İlhâmî, *Divan*'ındaki bir şarkıda Boğaz'a doğru piyade ile giderken keman çalmaya başladıklarını anlatmaktadır.³ Böyle bir eğlencenin anlatıldığı şarkıda, Boğaz'da sefa yapma arzusuyla binilen üç çifteli piyade ile sazların ve kemanın yanında iki güzelin şarkı söylediği ifade edilmektedir. “Piyade, semt-i Boğaz, kemân, nağme, sâz, meh-pâre, şarkı, ağâze” kelimeleri mehtap sefalari ile ilgili tenasüplü kelimelerdir. Geceye eşlik eden kemanın sesinin, şairin kulağına hoş geldiği ve huzur verdiği de anlaşılmaktadır:

...

*Piyâde başlayıp semt-i Boğâza doğru pervâza
Biri aldı kemânın nagmelerle başladı sâza
İki meh-pâre birden eyleyip şarkıya âgâze
Hele meşrebce zevk etdim bugün ben dâr-ı dünyâda*

...

*Kemânın nagmesi hoş geldi ol meh-pâre nev-resden
Birisi iki kat âgâze etdi birisi pesden
Olup bî-hûş İlhâmî safâ-yı nagme-i sesden
Hele meşrebce zevk etdim bugün ben dâr-ı dünyâda*

Ş. 81/2, 4

e. Kös:

Osmanlı sarayında özellikle mehter mûsikisinde kullanılan vurmali bir çalgı olan kösün, Osmanlı'dan önce de askerî bir müzik aleti olarak varlığı bilinmektedir. Yukarı doğru genişleyen ve üzerine deri gerilmiş bir çift büyük pirinç kâseden oluşan kös, tokmaklarla çalınmaktadır. Tok ve heybetli sesi sayesinde düşmanlara korku salmada oldukça etkili olan bu çalgı, mehterin kaldırılmasına kadar sarayda varlığını sürdürmüştür. Kalelerde nevbet çalınırken kös kullanılmamakla beraber III. Selim, Galata Kulesi ve İstanbul nevbethânelerine kös koydurmuştur (Sanal, 2002: 270-272; Soydaş, 2007: 148-149). Ayrıca ordunun konak yerinden veya donanmanın limandan ayrılışı esnasında hareketi bildirmek için göç kösü çalınması söz konusudur (Çetin, 2018: 234-247).

İlhâmî, *Divan*'ında kösün tokmakla çalınmasına atıfta bulunarak, kendisini ayrılığın acısıyla kös misali göğsüne vuran biri şeklinde tasvir etmiştir. Şair, ayrılığın acısıyla kendini kaybederken bir yandan da sevgilinin hayaliyle teselli bulmaktadır:

Âh-ı firâk u zâr ile sadrım döverken kös gibi

Nakş-ı hayâli dîdeme ol âfetin yetdi bu şeb

G. 26/4

³ Beyitte geçen piya denin, deniz ulaşımında kullanılan çift kürekli ve narin yapılı hafif bir kayak çeşidi olduğu anlaşılmaktadır. Daha çok halk tarafindan kullanılan bu kayıkların sarayda kullanılan türleri de bulunmaktadır (Pakalın, 1983: 779).

Şair, bir şarkısında da kösü kullanmaktadır. Yine âşîğın bağına vurup sinesini dövmesi ile kösün vurmali çalgı olması arasında bir bağ kurulmuştur. Ellerini yumruk yaparak dövmesi, kösün tokmağı gibidir. Zerre kadar insaf ve kerem taşımadığı için bir yandan da muhatabından şikâyet etmektedir:

...

Nice 'aşkınla senin kös gibi bagrım dögeyim

Sende de hiç zerre insâfu kerem yokdur begim

Ş. 62/1

e. Ney:

Türk Tasavvuf Müsikîsi'nde önemli yeri olan ney, genellikle dokuz boğumlu olarak kamıştan yapılan ön tarafında altı, arka tarafında bir deliği bulunan üflemeli bir çalgıdır (Ayverdi, 2011: 930). Mevlevîlik kültüründe büyük önem verilen bu saz, ilâhî cezbeye ilham kaynağı olmaktadır. Mevlânâ, *Mesnevî*'sine “dinle neyden...” diyerek başlamaktadır. *Mesnevî*'nin ilk beyitlerindeki sembolik anlatımdan hareketle tasavvufta ney; hasreti, vatan-ı asliye duyulan özlemi temsil etmektedir. Zira kamış, vatanı olan sazlıktan koparılmış, oradan ayrılmak zorunda bırakılmıştır. Bu yüzden üflenince çıkardığı hazin ses hasretten kaynaklanmakta, işitenlerin kalplerini bu sebeple yakmaktadır (Koca, 2002: 185-186).

Mevlevî muhibbi olan ve aynı zamanda kendisi de ney üfleyen İlhâmî, şiirlerinde bu sazı âşîğın inilti ve feryatları ile birlikte anmaktadır. Sevgiliye hasret kalan âşık, tıpkı ney gibi inlemektedir. Şaire göre âşîğın bu inilti ve feryatları, Nevâ perdesinden ezgiler üflenen neyin o yakıcı sesinden ve nağmesinden (nevâ) bile hazindir. Bu sebeple âşîğın inlemesi kendisine yeterken neye ve nağmeye ihtiyacı yoktur:

'Âşıkın var nâlesi nâyü nevâyı n'eyler o

Tâze dil-berdir dahi bâyü gedâyı n'eyler o

Tercî-i Bend: 3/3

Muhammes olarak kaleme aldığı bir diğer şiirde de şair, aşk ateşiyle inleyen gönlünü neye benzetmektedir:

Nâr-ı 'aşkile hemîşe nâyveş inler gönül

Sayd için elbet şikârın dâ'imâ gözler gönül

Muhammes 7/3

f. Rebâb:

Rebâb, İslâm dünyasının çoğu bölgesinde farklı biçimlerde kullanılan telli ve yaylı sazların ortak adıdır. Türkler kullandıkları ıklığ, kopuz gibi çalgılara da rebâb adını vermişlerdir. Teknesi hindistan cevizi kabuğu, su kabağı gibi maddelerden oyularak yapılır, üzerine ince deri yahut bir zar gerilerek sazın gövdesi oluşturulur, bu gövdeye takılan metal ya da ahşap bir sapı bulunur. Tel sayısı bulunduğu kültür ve bölgeye göre değişkenlik gösterir. Hatta bu isimde kullanılan farklı çalgılara da rastlanabilmektedir (Kaya, 1998: 40). Mevlevî müsikîsinde önemli bir yere sahip olan bu saz, Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinde de sıkça geçmektedir (Karakaya, 2007: 493; Uygun, 2007: 113-126).

İlhâmî Divanı'nda birkaç beyitte rebâba rastlanmaktadır. Şair, saçlarını omzuna doğru bırakmış olan sevgilinin raks ederken parmaklarına taktığı çarpârenin nağmelerini rebâbın sesine tercih etmektedir. Zira oyun havası ve köçekçelerin çalındığı bu meclisin ahengine uygun gidecek saz, rebâb değildir.

Zülfünü dök düşuna tâvûsveş raks et salın

Çar-pâren nağmesi gibi rebâb olmaz bana

G. 3/4

Şeştâr ile birlikte rebâbı andığı başka bir beyitte ise bu sazları dinlemek suretiyle sevaba eriştiğini söylemektedir. Azıcık sevap kazanmışsa onun da şeştâr ve rebâb dinlemekten kaynaklandığını ifade etmektedir. Hayli kelimesi ile cüz'î arasındaki tezat, dikkati çekmektedir:

Eger etdim ise cüz'î sevâbı

İşitdim hayli şeş-târ u rebâbı

Münâcât 1/30

g. Şeş-târ:

17. asır Türk Müsikisinde kullanılan sazlardan biri olan şeştâr, altı telli ve altı perdelidir. Şeştâ yahut şeşdâr da denilen ve mızraplı olmayan bu saz, telleri elle çekilerek çalınması sebebiyle “Türk arp”ı olarak anılmaktadır (Öztuna, 1990: 353). Beyitte başka sazlara birlikte anılan şeştâra, eğlence meclisinde sürahiden dökülen içeceğin çıkardığı kulkul sesi (nevâ) de, nevâ bir beste gibi eşlik etmektedir:

Şeş-târ u rübâb ü tanbûr nağmelerin etdi izhâr

Kulkul deyü beste söyler ne nevâdadır sürâhî

G. 209/4

Şeştârdan bahsedilen bir başka beyitte, Boğaz sefası konu edilmiştir. Şeştâr ile birlikte birkaç saz alıp Boğaz'da zevk ü sefa eylemek isteyen İlhâmî, sevgiliyi de yanında görmek ister. Mehtab kelimesi hem mehtaplı gecelerde yapılan eğlenceleri hatırlatmaktadır hem de sevgilinin yüzünü çağrıştırmaktadır:

Gidelim zevk-i Bogaza nağme-i şeş-târ ile

Bir iki sâz ile mehtâb edelim dildâr ile

Müf. 6

h. Tanbur (Tambur):

Mızrapla çalınan telli bir Türk sazı olan tambur, bir sap ve gövdeden oluşmaktadır. Dört bin yıllık geçmişi bulunan bu çalgı, zamanla değişikliklere uğramış ve farklı türleri ortaya çıkmıştır. Kendine has bir tınısı olup 17. yüzyıla kadar çeşitli biçimlerde kullanılmış, bu yüzyılın sonlarında gelişimi hızlanmıştır. 18. yüzyılda önemi gittikçe artmış ve Osmanlı'da önemli tambur icracıları yetişmiştir (Özdemir, 2018: 133-140). İlk ortaya çıktığı dönemde bir veya iki telli olan enstrüman, daha sonra yedi ve sekiz telli olarak kullanılmıştır. Günümüzde tambur, sekiz telli olarak kullanılmaktadır (Karakaya, 2010: 555). III. Selim'in kendisi de, çok temiz ve klâsik mektebin bütün kaidelerine riayet eden bir tambur icracısıdır (Öztuna, 1990: 373).

İlhâmî, aşağıdaki beytinde rebâb ve şeştâr ile birlikte tamburun adını zikretmektedir. Şair sürahiden su dökülürken çıkan su sesini; tambur, rebâb ve

şestârın nağmelerine eşlik eden bir besteye benzetmiştir. Eğlence meclisi tasvirinin dikkati çektiği beyitte, içinden şarap dökülen sürahinin, bu sazların nağmelerine kayıtsız kalamadığı ve “kukul” diyerek beste söylemeye başladığı ifade edilmiştir. Nevâ kelimesi ile tevriye yapan İlhâmî'ye göre bu sazların çaldığı ve sürahinin sesiyle eşlik ettiği nağme (nevâ) de Nevâ makamında bir eser olsa gerektir. Şestâr, rübâb, tanbur, nağme, beste, kukul, nevâ kelimelerinin tenasüplü kullanımı ayrıca dikkati çekmektedir:

Şeş-târ u rübâb u tanbûr nağmelerin etdi izhâr

Kukul deyü beste söyler ne nevâdadır sürâhî

G. 209/4

2. Makamlar

Türk müsikîsi, makamsal bir müsikîdir. Makamlar; perdeler ve ses alanı gibi unsurlar sayesinde birbirinden ayırt edilebilmektedir (Yahya Kaçar, 2018: 152). Sultan III. Selim icracı ve bestekâr olmasının yanı sıra bir müsikîşinas ve makam terkipçisi olarak da kabul görmüştür. III. Selim'in *Divan*'ında bahsettiği makamlar, Türk müsikîsinde sıkça kullanılan; arazbâr, nevâ, sûznâk, aşîrân, bûselik, uşşâk, hüseynî, şehnâz, hicâz, gerdâniye ve sabâ makamlarıdır.

a. Bûselik Aşîran:

Aşîran üzerinde uşşâk ile bûselik makamlarından mürekkep olan ve Türk müsikîsinin en eski birleşik makamlarından biridir ve aşîran bûselik olarak da bilinmektedir (Öztuna, 1990: 165). İlhâmî, bir şarkısında aşîranı bûselik ile birlikte kullanmıştır. Şairin “onu tek başına aşîran sanma, aşîran-bûseliktir” dediği görülmektedir. İlhâmî, bûse kelimesinin öpücük anlamını da taşımasından hareketle, ömrünün güzellik tahtına oturmuş ve sultan olan sevgilinin yüzünü bûselik olarak da nitelendirmektedir. Sevgili ayrıca “Süleymân-ı zamân” olarak nitelendirilmiştir. Zira Hz. Süleyman, dünyevî gücün ve saltanatın sembolü (Akkaya, 2010: 60) kabul edilmesi hasebiyle klâsik şiirde bu tür tavsifler ile görülmektedir:

...

'Aşîrân sanma yârin Bûselikdir gül gibi rûyu

Güzellik tahtına 'ömrüm Süleymân-ı zamânsın sen

Ş. 77/3

b. Gerdâniye:

Türk müsikîsindeki birleşik makamlardan biri olan gerdâniye, rast ve hüseynî makamlarının birleşmesinden meydana gelmiştir ve düğâh perdesinde karar kılmaktadır. İlhâmî, gerdâniye makamında bir nekre besteye başladığını söylemektedir. Nekre beste ise sözleri eğlendirici, nükteli ve tuhaf olan (Sâmi, 1989: 1470) bir beste dinlediklerine işaret olmalıdır:

Bir nekre beste başladı makâm-ı gerdâniyede⁴

Zâlim begim bu hakkımı dâr eylemez misin diyerek

G. 23/5

⁴ Bu terkip *Divan*'da “makam-ı kürdâniyye” şeklinde okunmuş olmakla birlikte doğrusu Gerdâniye olmalıdır.

c. Hicaz:

Hicaz makamı dört makamdan oluşun ve hicaz ailesi adı verilen makam grubunun bir üyesidir. Yerinde bir hicaz dörtlüsüne nevâda bir rast beşlisinin ilave edilmesiyle oluşur. İnci çıkıcı bir seyir takip eden hicaz makamının karar perdesi düğâhtır. Bu gruptaki diğer makamlar, hümâyün, zirgüle ve uzal makamlardır (Özkan, 1998: 440-441). Hicaz makamı, adını Mekke ve Medine'nin de içinde bulunduğu Arabistan bölgesinden almaktadır (Barkçin, 2019: 290).

İlhâmî, hicaz makamının derinlikli ve yakıcı bir makam olduğunu ima ederek “*Ey sevgili! Nağmelerini hicaz makamından okuma, zira hicaz makamı ruhumu ve bedenimi yakmaktadır.*” demektedir. Usul, nağme, hicâz, def kelimeleri mûsikî ile ilgili tenasüplü kelimelerdir. Beyitteki semt ifadesi, hicâz’ın tevriyeli kullanılmış olabileceğini de düşündürmektedir:

Sakin cismim yakarsın nağmeyi cânâ hicâz etme

Usûlüyle hakikat semtine meyl et mecâz etme

Yüzüne tutma deffi ‘âşika pek öyle nâz etme

Dil-i bülbül gibi söyler elinde ol ‘arûsun deff

Ş. 53/2

d. Hüseyinî:

Türk mûsikîsinin altı asırlık geçmişi olan en eski basit makamlardan birisidir. Yerinde bir hüseyinî dörtlüsüne, hüseyinî perdesinde bir uşşâk dörtlüsünün ilave edilmesiyle oluşur. İnci çıkıcı bir seyir takip eder (Özkan, 1999: 21). Hüseyinî makamı aşk acısına, buna bağlı ağıt ve feryada müsait, insanda derin bir ayrılık hüznü hissettiren makamdır. Zira hüseyinî makamının adı, Hz. Hüseyin’den gelmektedir. Hz. Peygamber’in torununun şehit edilmesi, hâlen bizi üzen bir olaydır. Bu matem ve ağıt, ifadesini hüseyinî makamında bulmaktadır. Sevgiliden, sevilenden ayrılan herkes, bu makamda acısının yankısını hissetmektedir (Barkçin, 2019: 260).

Tercî-i bendden alınan örnekte, “safa, zevk, meşreb, nevâ, nağme, mutrib, hüseyinî” kelimeleri tenasüplü olup mûsikî ile ilgili terimlerdir. Meşrebine uygun bir şekilde zevk ü sefa edip gamdan uzaklaşmak isteyen şaire göre, hânende ve sâzendelerin nağmelerinin sesi hüseyinîden ziyade nevâ makamında olmalıdır. Hüseyinî hüznü makamı olduğu için neşe ve eğlence havasına uygun değildir. Aynı zamanda beyit, nevâ makamından hüseyinî makamına doğru yükselerek geçiş yapmak şeklinde de anlaşılabilir. Zira hüseyinî perdesi, nevâ ve acem perdesi arasındaki ses olup nevâdan hüseyinîye yükselmek/geçmek mümkündür. Nevâ ile yapılan nevâ-büselik, nevâ-kürdî gibi birçok birleşik makam mevcuttur ki nevâ-hüseyinî de bunlardan birisidir (Öztuna, 1990: 109-110). Nevâ ile hüseyinî’nin birlikte anılması bu birleşik makamı da çağrıştırmaktadır:

...

Safâ-yı meşrebimce zevk edem gam nâ-bedîd olsun

Nevâ-yı nağme-i mutrib Hüseyinîden mezîd olsun

Tercî-i Bend: 5/4

e. Nevâ:

Türk mûsikîsinin en eski makamlarındandır. Karar perdesi düğâh olup, yerinde bir uşşâk dörtlüsüne nevâda bir rast beşlisinin eklenmesi ile meydana gelmiştir. Nevâ, aynı zamanda mûsikîmizdeki “re” sesinin adı olup önemli ve temel bir perdedir. Genel olarak lirik, tasavvufî bir karakterde olan nevâ makamının seyri inici-çıkıcı niteliktedir (Özkan, 2007: 27). Nevâ, aşkı ve duyguları coşkun bir dille anlatan garâmî bir makamdır.

İlhâmî Divanı'nda nevâ kelimesi “ses, seda, âhenk, nağme” anlamlarının yanında mûsikîmizdeki nevâ makamını çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır. Şair bir mukatta'a beytinde, gül bahçesindeki bülbülün yüzlerce kez nevâ makamında nağmeler söylediğini ve böylesine ezgiler söyleyen bülbülün yakarışlarına dayanamayıp onun derdine bir çare bulmak gerektiğini ifade etmektedir. Nevâ, sesin nağmesi (nağme-i nevâ) olarak düşünülebileceği gibi, nevâ makamındaki nağmeler şeklinde de anlaşılabilir:

Gülşende bülbül eyler sad nağme-i nevâyı

'Arz-ı niyâza yok mu bizde medâr-ı çâre

Kıta 25

Bir muhammeste, sevdiceğini göremeyen bî-çâre âşğın nasibine (nevâ) düşen şeyin, derdinden ney gibi inleyip sesler (nevâ) çıkarmak, nevâ makamından ezgiler ile figan etmek olduğu dile getirilmektedir. Nevânın tevriyeli kullanımının yanında beyitteki tenasüplü kelimeler de dikkat çekmektedir. Nevâ bir makam olmanın yanında bir perdedir ve re notasına karşılık gelmektedir. Nevâ perdesi, şairin de beyitte zikrettiği ney enstrümanı için önemlidir. Zira neyzenlere ilk olarak üfletilen, aynı zamanda neyzenin kemâlât ve olgunluk kazandığını gösteren perde, nevâ perdesidir (Barkçin, 2019: 221-222). İlhâmî'nin, Mevlevî meşrep bir sultan şair olmasının yanında neyzen de olması hasebiyle bu anlamı göz önünde bulundurmak da mümkündür:

Görmedikçe 'âşık-ı üftâde n'etsin n'işlesin

Derd ile nâyın nevâsı gibi dâ'im inlesin

Muhammes 8/2

f. Sabâ:

Türk mûsikîsindeki birleşik makamlardan olan sabâ makamı, çârgâh perdesindeki zirgüleli hicâz dizisine yerinde yani düğâh perdesindeki sabâ dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir. Seyri çıkıcı veya çıkıcı inici bir makamdır (Özkan, 2008: 328-330). Aşağıdaki beyitte geçen mutrib kelimesini iki türlü anlamlandırmak mümkündür. Akla ilk gelen anlamı, “mûsikî aleti çalan sazende” olmakla birlikte, “ilahi, gazel, şarkı vb. okuyan hânende” (Ayverdi, 2011: 859) manası da vardır. Beyitte geçen “pür-nağme, okutmak, şarkı” kelimeleri de hânende anlamını hatırlatmaktadır. Sahrada kurulmuş bir eğlence meclisinde saz ile söz heyeti hâzır ve âmâde iken sabâ şarkılar dinlemek en uygundur. Sabâ makamı, sabaha doğru kuzeydoğu yönünden hafif hafif esen serin, hoş bahar rüzgârı olan sabânın nefesi gibi insana huzur ve sükûnet veren bir makamdır. Sabâ makamındaki taze şarkılar, meclistikileri de ruhen âdeta tazelenmektedir:

Gece bir yağlı piyadeyle gezip deryâda

Bir iki mutrib-i pür-nagme olup âmâde

Okudup tâze sabâ şarkıları sahrâda

Gidelim seyr-i çemenzâr edelim leyl ü nehâr

Ş. 30/3

g. Sûznâk:

Sûznâk makamı, Türk mûsikîsinin çok kullanılan basit makamlarından biridir. Rast beşlisine nevâ perdesindeki bir hicâz dörtlüsünün eklenmesiyle oluşur. İnci çıkıcı bir seyir takip eden makamın karar perdesi rasttır (Özkan, 2010: 8). 18. yüzyılda tahminen Vardakostalı Ahmed Ağa tarafından düzenlenmiştir (Öztuna, 1990: 316). III. Selim aşağıdaki beyitte, feleğin kendisini ay yüzlü sevgiliden irak tutup ayırmasının verdiği acıdan ve ayrılık ateşiyle yanmasından bahsetmiş; çarh, irak ve sûznâk kelimelerini de mûsikîdeki anlamlarını çağrıştıracak şekilde kullanmıştır. Şairin ayrılık ateşinin yakıcılığından söz etmesi, sûznâk makamından bahsi kaçınılmaz kılmaktadır. Zira bu makam, ateşten gömlek olan aşkın bıraktığı etkiyi dile getirmektedir. Aynı zamanda III. Selim'in Mevlevî olması hasebiyle sûznâk ve çarh kelimesinin kullanımı farklı bir anlamı da hatıra getirmektedir. Mevlevî semâzenlerin dönüşü için kullanılan “çarh urmak” tabiri (Kurnaz, 1993: 229) göz önünde bulundurulacak olursa asıl vatandan uzak (irak) kalmış olan insanın ayrılık ateşiyle (nâr-ı firâk) sûznâk Mevlevî ayini eşliğinde semâ etmesini hatırlatmaktadır:

Ey kamer-peyker edelden çarh seni benden irak

Oldu cismim sûznâk yakdı beni nâr-ı firâk

G. 155/1

h. Şehnâz:

Şehnâz makamı, Türk mûsikîsinde kullanılan birleşik makamlardan birisidir. Hüseyinî perdesindeki hümâyun dizisine, yerinde bir hümâyun, hicaz, uzzal ve zirgüleli hicaz dizilerinin katılmasıyla meydana gelmiş olup seyri inicidir (Özkan, 2010: 458). İlhamî, aşağıdaki beyitte işaret ettiği makam adını tevriyeli olarak kullanmıştır. Ay yüzlü sevgiliyi gören herkes onun zülfüne gönlünü bağlamakta ve sevgilinin saçının tuzağına düşmektedir. Aşk ateşiyle inleyen bu âşıkların muradı, nazlı sevgilinin sesini (nağme-i şeh-nâz) duymak olacaktır. Elbette şehnâz makamında nağmeler dinlemek de rahatlatıcıdır. Zira şehnâz, parlak ve coşkulu makamlardandır; o güzelin sevgisini ve aşkını anlatır (Barkçin, 2019: 296-297):

Kim görür ise zülfüne dil bağlar ol mehin

Uşşâk-ı zâra nağme-i şeh-nâz eder murad

G. 74/4

İlhamî'nin bir başka beyitinde yine bu makamla ilgili tevriyeli kullanım dikkati çekmektedir. Âşık yalvardıkça o ay yüzlü güzel, yüz bin naz etmekte, kavuşma makamına gelse bile hep şehnâz makamından şarkılar okumakta ve nazını sürdürmektedir.

Âşık niyâz etdikçe ol meh-pâre yüz bin nâz eder

Gelse makâm-ı vuslata nağme-i şeh-nâz eder

Yaz geldi herkes şevkini bin cân ile ibrâz eder

‘İd erdi ‘ömrüm gidelim seyrânedan seyrâneye

Ş. 92/3

1. Uşşâk:

Âşık kelimesinin çoğulu olan uşşâk, aynı zamanda bir makam adıdır. Türk mûsikisinde uşşâk dörtlüsüne bûselik beşlisi ilâvesiyle meydana gelen ve düğâh (la) perdesinde karar kılan basit makamlardan birisidir (Öztuna, 1990: 461). Sevgilinin saçlarının tuzağına düşmüş olan âşıkların inleyip âh u zâr etmekten muradı, ay yüzlü güzelin sesini duymaktır. Uşşâk makamında inleyen âşık, âdeta sevgilinin şehnâz makamıyla mukabele etmesini istemektedir. Zira uşşâk makamı garâmî (derin aşk) ve tasavvufi duyguların ifadesinde kullanılırken şehnâz makamı naz ve niyaz ifadesidir:

Kim görür ise zülfüne dil bağlar ol mehin

‘Uşşâk-ı zâra nagme-i şeh-nâz eder murâd

G. 74/4

3. Mûsikîyle ilgili Diğer Unsurlar

Makam yahut enstrüman adı dışında, mûsikî terminolojisinde kullanılan ya da tamamlayıcı unsur olarak düşünülebilecek bazı kavramlar da *İlhâmî Divanı*'nda yer almıştır. Bu bağlamda “raks, mutrib, şarkı, nağme...” gibi ifadelerin İlhâmî'nin gazel ve şarkılarında kullanıldığı görülmektedir.

a. Nağme, Elhân:

“Kulağa hoş gelen ahenkli ses, ezgi” anlamına gelen nağme kelimesi aynı zamanda “Bir mûsikî parçasında bestekârın kullandığı ses veya sesler topluluğu, motif” (Ayverdi, 2011: 908) manasında bir mûsikî terimidir. Seslerden nağme, nağmelerden cümle, cümlelerden hâne, hânelerden müstakil eser inşâ edilir. (Öztuna, 1990: 96). İlhâmî'ye göre keman çalan yenyetme güzelin dinlettiği nağme, kulağa hoş gelmektedir. “Safâ-yı nağme-i ses” terkibinden de anlaşılacağı üzere, İlhâmî bu sesin güzelliğinden âdeta mest olmuştur. Şairin bahsettiği pes kelimesi, mûsikîde alçak ve kalın ses anlamına gelen pest sözcüğüdür (Sâmi, 1989: 355).

Kemânın nagmesi hoş geldi ol meh-pâre nev-resden

Birisi iki kat âgâze etdi birisi pesden

Olup bî-hûş İlhâmî safâ-yı nagme-i sesden

Hele meşrebce zevk etdim bugün ben dâr-ı dünyâda

Ş: 81/4

Şair, bir mukattasında bülbülün nağmelerinin, kendisini aşka düşürecek kadar tesirli olduğunu belirtmektedir.

Yine bir ‘andelîbin nagmesiyle düşdü sevdâya

‘Aceb mi dil sürûr u şevk ile ugrarsa sahrâya

Bilindi ey dü-çeşmim zevk u ‘işe rağbetin vardır

Ne minnet şimdi rağbet eylesen bu zâr u şeydâya

Kıta 45

İlhâmî, nağme ile aynı anlamı taşıyan elhân kelimesini de kullanmış, seher vaktinde ötüşen kuşların seslerini nağme olarak nitelendirmiştir. Bülbülün, hoş nağmeleriyle sevgiliyi uyandırmasından sevinç duyan şair, ondan şakıyarak nağmelerine devam etmesini ister. Zira bülbülün nağmeleri kendisine gönül şenliği olmuştur.

Sabâh oldu seher vakti öter murgân -ı hoş-elhân
Sabâ peyki yine kûy-ı dil-ârâya olur pûyân
Uyanmış nagmesinden bülbülün ol dîde-i mestân
Amân şakı hemân bülbül safâlar vaktidir şimdi
 ...
Agardı tan yeri togdu güneş 'âlem 'ayân oldu
Hele İlhâmîye ol nagmeler şevk-i cenân oldu
Çıgırtmalar çalındı cünbiş-i zevk-i kemân oldu
Amân şakı hemân bülbül safâlar vaktidir şimdi

Ş. 102/1, 4

b. Sazende-Hânende-Mutrib:

“Müzik enstrümanı çalan kişi” anlamına gelen sâzende, mutrib ile aynı anlamda kullanılabilmektedir (Ayverdi, 2011: 1070, 859). Kelime, İlhâmî'nin şiirinde hânende ile tenasüplü kullanılmıştır. Şarkı okuyan kimselere ise, hânende denilmektedir. Şair, aşağıdaki müfredde saz çalanların şarkıcıya uyumlu şekilde çaldıklarını söylemektedir.

Sâzını sâzendeler hânendeye uyup düzer
Ehl-i 'irfân dil-beri sayd etmege elbet gezer

Müf. 25

Venüs ve Nâhid gibi isimlerle anılan Zühre yıldızı, Doğu ve Batı mitolojilerinde çeşitli efsanelere konu olmuştur. Klâsik Türk şiirinde “sâzende-i felek” olarak adlandırılan Zühre, minyatürlerde de elinde bir saz ile tasavvur edilmiştir. Bu nedenle şiirlerde kimi zaman işret meclisinde bir saki, kimi zaman bir rakkas, kimi zaman da güneş ve ayı saz edinen bir mutrib olarak tasvir edilmiştir. Müşteri yıldızı ise Jüpiter yahut Bercis de denilen Zühre'den sonraki en parlak yıldızdır. Uğurlu bir yıldız olarak kabul edildiğinden Zühre ile birlikte ikisine “sa'deyn” yani iki uğurlu denmiştir. Müşteri zühdü temsil ederken Zühre işret eden biri olarak tasvir edilmektedir (Şentürk, 1994: 157-166). İlhâmî, bir şarkısında Zühre'yi, Müşteri yıldızının hanesinde raks ederken aynı zamanda mutrib gibi şarkılar söyleyen bir rakkas şeklinde tasvir etmektedir:

Girince Müşterînin hânesine Zühre raks eyler
Edip tekmi'l lu 'bın mutribâsâ nagmeler söyler
Görünce Müşterînin sabrı kalmaz şevk ile titrer
Yine Zühre için etmiş kırânı Müşterî Merrîh

...

*Bakılsa Zührenin tab 'ı hemân çengîye benzerdir**Velâkin tâli '-i 'âşık hemân Merrîhe hem-serdir**Nazar kıl şu kevâkib 'ayni İlhâmîye reh-berdir**Yine Zühre için etmiş kırânı Müşterî Merrîh*

Ş. 14/2, 4

Şevke getirmek, coşturmak anlamındaki “itrâb” kelimesinden türeyen mutrib kelimesi, mûsikî aleti çalan kimseler için kullanıldığı gibi ilahi, gazel şarkı vb. okuyanlar için de kullanılmaktadır (Ayverdi, 2011: 859). İlhâmî, bir eğlence meclisinde mutribin nağmeleriyle kendinden geçerek sıkıntılarını unutmak istediğini ifade etmektedir. Bu noktada mecliste okunacak şarkıların katkısını da unutmamak gerekmektedir:

*Nev-süvâr-ı zevrak ol gel zevk-i mehtâb edelim**Nagme-i mutribile 'akl u sabrı bî-tâb edelim**Gâh şarkılar okunsun şevki pür-tâb edelim**Gâh bûse ver bana şâd et beni gülzârda*

Ş: 90/4

Bir başka dörtlükte şair, raks eden mutribin nağmelerini dinleyerek, sevgilinin şarap kadehini andıran kırmızı dudaklarından bade içmeyi hayal etmektedir. Saz çalan yahut şarkı söyleyen mutrib burada raks eder şekilde tasvir edilmiştir. “Raks, mutrib, aheng, sâgar-ı mül” gibi ifadeler, bir eğlence meclisini çağrıştırmaktadır:

*Nâz etme bize gel ey gül-i ter cûş edelim**Lebleri sâgar-ı müldür o mülû nûş edelim**Raks uran mutribin âhengini biz gûş edelim**Lebleri sâgar-ı müldür o mülû nûş edelim*

Ş. 64/1

İlhâmî, güzel havalarda Boğaz'da yapılan eğlence meclislerinde şarkı, gazel vb. okuyan mutribin “hey hey” nağmelerini rakibin duymasını istemektedir.

*Mu 'tedil şimdi havâlar Boğazın âlemi var**Hey hey-i mutribi agyâr-ı denî belki duyar**Hele İlhâmî senin de ne 'aceb hâlin var**Lebleri sâgar-ı müldür o mülû nûş edelim*

Ş. 64/4

c. Rakkâse-Çengi:

Çarpâre, def, zil veya kaşık çalarak dans eden oyuncu kadınlar, rakkâse veya çengi adı ile anılmaktadır (Sâmi, 1989: 517). Sultan şairin *Divanı*'nda rakkâse tasvirlerine rastlamak mümkündür. Bir şarkısında İlhâmî, raks edip oynarken âşıkları kendinden geçiren, dolayısıyla şairi de mest eden ay yüzlü sevgiliye, çengi kızına,

seslenerek: “Raks etmeyi Zühre’den mi öğrendin?” diye sormaktadır. Zira Zühre, feleğin rakkasıdır:

*Raks ederken nâz ile ‘uşşâkı kendinden geçer
Bir güzel oynar ki ‘âşık şevk ile bâde içer
Mû-miyânı ol mehin zih-gîrden eyler güzer
Raks ederken ‘aklım aldı âh bir çengî kızı*

*Zühreden mi eyledin ta ‘lîm raksı ey perî
Lutfuna her-demde mazhardır rakîb-i serserî
Niçün İlhâmîyi etmezsın inâyet mazharı
Raks ederken ‘aklım aldı âh bir çengî kızı*

Ş. 96/2, 4

Sevgilinin, edalı ve işveli tavırlarıyla kendinden geçen İlhâmî, onun bu naz ve işveyi ancak Zühre’den öğrenebileceğini düşünmektedir.

*Zühre midir yohsa perî üstâdı fenn-i şîvede
Ey âfet-i rakkâs bil hep işimiz bitdi bu şeb*

G. 26/3

Sevmege her kişi ister o büt-i bî-bedeli

Oynuyor şîve ile işte o çengî güzeli

Müf. 37

d. Semâî, Terennüm, Âgâze:

Semâî, üç zamanlı basit bir usuldür. Türk saz mûsikîsinde aksak semâî, yürük semâî ve sengin gibi usullerle bestelenen eserlere saz semâîsi denmektedir. Fasil müziğinde önemli bir yeri olan saz semâîleri, klâsik faslın en sonunda yer alan mûsikî eserleridir (Özkan, 2009: 220-221). İlhâmî, şiirinde semâîye eşlik eden sevgilinin, kendisini aşk ateşiyle yaktığını anlatmaktadır. Şairin bu dörtlükte bahsettiği bir diğer mûsikî terimi ise terennümdür. Terennüm, mûsikîde *güfteli besteler içinde “tenneni, lelleli” gibi bir anlamı olmayan birkaç hecenin veya “yâr, ömrüm, cânım” gibi anlamlı birkaç kelimenin akıcı ve kulağa daha hoş gelen nağmelerinden meydana gelen kısım* (Ayverdi, 2011: 1240; Körükçü, 1998: 177) olarak tanımlanır. Burada sevgili, elindeki def ile semâîye başlayarak “tennî tenen” şeklinde terennüm etmiştir. Âgâze kelimesi de okuyucunun şarkıya giriş yapması (Ayverdi, 2011: 15) anlamına gelen bir ifadedir. Şair bu dörtlükte deff, tennî tenen, âgâze, semâî kelimelerini tenasüplü kullanarak def çalıp şarkı okuyan sevgiliyi tasvir etmiştir.

Yanıyor pertev-i ‘aşk ile cümle cân ü ten şimdi

Yaraşmış kâmet-i mevzûnuna telli potin şimdi

Semâ 'îye edip âgâze der tennî tenen şimdi

Dil-i bülbül gibi söyler elinde ol 'arûsun deff

Ş. 53/2

e. Perde:

Perde kelimesi mûsikîde, “ses”, “sesin tizlik ve peslik derecesi”, “telli sazların saplarındaki parmakla basılan noktalardan her biri”, “makam” (Ayverdi, 2011: 987) gibi farklı anlamlarda kullanılmaktadır. Tek perdeden şarkı söylemeye başlayan iki güzelden bahseden şair, beyitte hem ses hem makam hem de sesin ince (tiz) veya kalın (pes) olması anlamlarına gelecek şekilde bu terimi kullanmıştır:

Eger görmek dilersen ol gül-i ra'nâları ey dil

İkisi perde-i vâhiden âgâz eyleyecekdir

G. 116/2

f. Murabba'ı:

Türk mûsikîsinde “bugün beste denilen formun eski adı” olan murabba, (Öztuna, 1990: 66) *Divan*'da yer alan terimlerdenidir. “Âşık İlhamî” şeklinde kendisine seslenen şair, “Bir murabba söylemez misin?” deyip de arkasından kendisinin murabba söylemesinden dolayı şaşkınlığını ifade etmekte ve “n'eyledin n'ışledin” diye somaktadır:

Ey 'âşık İlhamî n'eyledin n'ışledin

Ona bir murabba 'söyledin söylemez misin diyerek

G. 23/8

4. Eğlence Mekânları

İlhamî'nin, şiirlerinde konu ettiği zevk ve eğlence meclislerinin ana unsuru mûsikîdir. Şair, birkaç sazende, bazen de hânendelerle muhtelif mekânlarda bazen sevdiği de katıldığı eğlence meclisleri kurulduğunu söyleyerek döneme ışık tutmaktadır. Birçok şarkı ve gazelinde İstanbul'un çeşitli mesire yerleri, sevgilinin davet edildiği yahut eğlenmek için buluşulan mekânları yer almaktadır. Padişahların gündelik hayatına dair bilgilerin aktarıldığı kaynaklardan olan ve sırkatibi tarafından tutulan rûznâmeler gelmektedir. III. Selim'in Sırkatibi Ahmed Efendi tarafından tutulan *Rûznâme*'si, III. Selim'in günlük hayatına ve mûsikî meclislerine dair bilgiler taşıması yönüyle mühim bir kaynaktır (Arıkan, 1993).

18. yüzyılda Beykoz, Osmanlı sultanlarının köşkler, bahçeler ve donatı öne çıkan mesire yerlerinden olmuştur. Sultanların eğlenceler düzenleyip av partilerine katıldığı, mûsikî dinleyip kahve içtikleri Beykoz'da; Anadoluhisarı, Gökusu, Küçükusu, Çubuklu, Akbaba, Yuşa Tepesi, Kanlıca en itibar edilen yerler olmuştur. Buralar İstanbul halkının özellikle cuma günleri kayıklarla gidip eğlendikleri mekânlardandır (Çoruk, 2020: 299-306; Gökbilgin, 1992: 260; Yazar ve Şahin, 2006: 7-31). III. Selim de özellikle şarkılarında bu yerlere vurgu yapmaktadır. Bunlardan biri, kayıkta yapılan mehtap eğlenceleri ve güzel havalarda hoş vakit geçirmek için en çok tercih edilen Boğaz'dır. Sultanın mekân tercihi mevsim şartlarına ve ulaşım imkânlarına göre değişiklik göstermektedir. Hava durumu uygunsa binişlerin gerçekleştiği Haliç ve Boğaziçi çevresindeki muhitlerde açık havada icrâ gerçekleşmiştir (Benlioğlu, 2017: 95-100). Mutribin “hey hey” terennümleri buralardan duyulmaktadır:

Mu`tedil şimdi havalar Bogâzın âlemi var

Hey hey-i mutribi agyâr-ı denî belki duyar

Hele İlhâmî senin de ne `aceb hâlin var

Lebleri sâgar-ı müldür o mülû nûş edelim

Ş. 64/4

Bülbülün, sevgilinin yahut bir hânendenin nağmelerinin yanı sıra enstrümanların nağmeleri de İlhâmî'ye oldukça hoş ve etkileyici gelmektedir. Kulağa hoş gelen ve insana zevk veren bu nağmeler, Boğaz ya da başka bir mekândaki işret meclislerinin olmazsa olmazıdır. İstanbul'un en görkemli eğlencelerinden birisi, manzumede de işaret edildiği üzere mehtap sefalarıdır. Boğaziçi'ne mahsus gece eğlencelerinin başında gelen bu âlemler, mehtaplı gecelerde kayıklarla ay ışığı altında Boğaz'a doğru gezintiye çıkılan, şarkılar eşliğinde yüzlerce kayığın hareket ettiği, gece karanlığında süzülen ışıklar ve İstanbul sokaklarında yankılanan çalgı sesleri ile neşe kaynağıdır. Halkın ve saray erkânının katıldığı bu eğlenceler, sazlı sözlü meclislerdir (Çoruk, 2020: 304). Şair aşağıda işaret ettiği üzere gönül açıcı, zevkine doyum olmayan mehtap sefasına bir şeştâr, birkaç saz ve gönlünü verdiği kimse ile gitme arzusundadır:

Gidelim şevk-i Bogâza nagme-i şeş-târ ile

Bir iki sâz ile mehtâb edelim dildâr ile

Müf. 6

Bir başka şarkıda sultan şair, Boğaz'da güzel bir eğlenceden sonra Küçükusu'da bir kahve içerek keyfini perçinlemeyi, böylece dert ve tasamı dağıtmayı dilemektedir:

Nev-bahâr eyyamıdır Bogazda bir `iş edelim

Hem Küçüküsuda güzel bir kahve der-pîş edelim

Bu gam-ı ferdâyı hep cümle ferâmûş edelim

Hoş degil mi kıl nazar fincânı sunarken ele

Ş. 89/3

Beykoz'da bulunan Göksu yahut Küçükusu, deresi ve yeşillikler içindeki doğasıyla cazip mesire yerlerindedir. Padişahların uğrak yerlerinden biri olmanın yanında halkın da özellikle cuma günleri gelerek hoşça vakit geçirdikleri bir mekândır (Akpınar, 2013: 28). Buraya ayrıca bir de Kasr-ı Hümâyün yapılmıştır. Göksu deresi ve Küçükusu civarındaki çayırlar, halk için güzel bir eğlence ve dinlenme yeri olmuştur (Gökbilgin, 1992: 260). Evliya Çelebi'nin suyunu “âb-ı hayat” olarak nitelendirdiği Göksu, su âlemleriyle, güzel doğası, dinlendiren havası, mesire yerleri, bahçe ve kasırları, zevk ve sefâ mekânı oluşuyla Klâsik Türk edebiyatında önemli bir yer tutmaktadır (Akpınar, 2013: 27-32). İlhâmî de, bir kez Göksu'ya gitmenin gam ve kederi yok edeceğini söylemektedir. Bu ifadeden Göksu'nun dinginlik ve huzur veren bir yer olduğu anlaşılmaktadır:

Bir gece Göksuya gidilse olur gamlar tamâm

Görünüşde gerçi sultanmış lebin mânend-i câm

Ş. 90/2

Sâdâbâd, Kâğıthane deresi etrafında bulunan bahçeler ve köşkların bulunduğu gezinti ve eğlence yeridir. 18. yüzyılın ilk yarısından itibaren İstanbul'daki zarafet, zevk ve neşe anlatılmak istediğinde hemen herkes tarafından daima ilk akla gelen yer olmuş, Sâdâbâd mesire ve eğlencelerinden sahneler anlatılmış, buranın doğal güzelliklerinden, tarihe yansıyan hâtıralarından ve sosyokültürel konumundan bahsedilmiştir (Bilgicioğlu, 2008: 379). Şair, diğer bir şarkısında, sevgili için kayıkların hazır olduğunu belirtmekte, ona Göksu'ya mı yoksa Sâdâbâd'a mı gitmek istediğini somaktadır:

'Azm edersen bütün esbâb-ı tarab âmâde

Hazır üç çifte kayık iskelede deryâda

Göksu'ya mı gidelim yohsa ki Sa'dâbâda

Lebleri sâgar-ı müldür o mülü nûş edelim

Ş. 64/3

Sarıyer, Beykoz çevresindeki mesire yerlerinden birisidir. II. Bayezid'den itibaren hemen bütün padişahların rağbet ettiği bir mekân olup zaman içinde köşklarle süslenmiş, fakat III. Ahmed'den sonra ihmal edilmiştir. III. Selim burada nişan talimleri yaptırmış, nişan taşları diktirmiş ve setler inşa ettirmiştir (Gökbilgin, 1992: 258). İstanbul'un en eski yerleşim yerlerinden olan Anadolu yakasındaki Üsküdar, divan şairlerinin şiirlerinde sıkça bahsettikleri bir yerdir (Koç, 2004: 265-275). Üsküdar'ı leylaklarıyla anan şair sultan, Sultaniye'den adım adım Beykoz'a çıkmayı arzulamaktadır. İlhamî'nin bu üç mekânı birlikte andığı şarkıda, “vakt-i leylak (bahar), saz, ayak, dilber, seyr-i çemenzâr” kelimeleri eğlence meclisleriyle mütenasiptir:

Üsküdâra gidelim geldi çü vakt-i leylâk

Bir iki sâz ile al dilberi gel zevkine bak

Çıkalm Beykoza Sultâniyeden ayak ayak

Gidelim seyr-i çemenzâr edelim leyl ü nehâr

Ş. 30/3

Sonuç

Sanatkâr ve edipler, toplumun aynası olarak kabul edilirler; dolayısıyla toplumun yaşayışı, gelenek ve kültürü, sanatkarların eserlerine yansır. Yalnızca toplumun değil, şair yahut yazarın kendi hayatı, tecrübeleri de elbette eserlerinde yer bulacaktır. Çok yönlü bir şahsiyet olan ve İlhamî mahlasıyla şiir yazar III. Selim Divanı'nda da pek çok hususa dair tespitlerde bulunmak mümkündür. Şairin kafes arkası hayatında yaşadığı sıkıntılı ve bunalımlı günlerin etkisi şiirlerinde görüldüğü gibi, hayatında çok mühim bir yer edinen müsikî ve buna bağlı unsurlar da görülmektedir. Döneminin müsikî üstatlarından ders alan sultan şair, icra ettiği tanbur ve ney dışında rebâb, çarpâre, kös, dâire, şeş-târ, keman, def... gibi enstrümanları şiirlerinde zikretmiştir. Ayrıca eserde “deff” redifli bir şarkı da mevcuttur. Gerek mehter gerek fasıl müsikisinde gerekse klâsik bir bestenin icrasında kullanılan enstrümanların tınılarını İlhamî'nin beyitlerinde hissetmek mümkündür. Zira müsikî âletlerinin çıkardıkları sesler, kullanım alanları, eğlence meclislerine etkisi Divanı'na yansmıştır.

İlhâmî, şiiirlerinde Klâsik Türk mûsikîsinde yer alan makamları da kullanmıştır. Bazen makam adlarının (nevâ, bûselik, uşşâk...) kelime anlamından hareketle tevriyeli anlatımlar söz konusu etmiştir. Mûsikî makamlarının kimi zaman hazin, kimi zaman neşeli nağmelerini ve insanda uyandırdığı duyguları hissettirmiştir. Ayrılık acısını sûzinâk makamı ile birlikte zikrederek aşkın yakıcılığını adetâ okuyucuya hissettirmiş; arazbâr ve sabâ makamları ise huzuru ve neşeyi duyurmuştur. Aynı zamanda “Hey hey, tenni tenen” terennümleri, meclislerin coşkusuunu ifade etmektedir.

Ön plana çıkan bu hususların yanında nağme, rakkase, çengi gibi musiki ile ilgili diğer unsurların yanında semâî, murabba gibi formlar da zikredilmektedir. Mûsikî ile ilgili unsurlar arasında eğlence ve mesire yerleri de dikkati çekmektedir. Zira Boğaz, Beykoz, Göksu, Sarıyer, Sadabad... gibi yerler, dönemin gözde mekanlarıdır. Mehtap eğlenceleri, sazlı sözlü meclisler, şair sultanın yaşadığı zamanın sosyal ortamları hakkında da bilgi vermektedir. Şiiirlerinde III. Selim dönemini ve çevresini anlatmış; Boğaziçi'nin mehtap âlemlerini, Sadabad eğlencelerini, Çırağan şenliklerini, kayık sefalarını ifade etmiştir.

Görüldüğü üzere Türk mûsikîsinde çığır açacak nitelikte işler yapan, kendi ismi ile anılan bir ekol oluşturan III. Selim, edebiyatımızda da mühim bir yere sahiptir. Klasik edebiyatın genel özelliklerini devam ettiren bir yandan da yerleşme cereyanına uymuştur. Mûsikî dehası olarak nitelendirilen şair sultanın pek çok güfte/beste sahibi olması, bazı enstrümanları çalması, döneminin mûsikîşinaslarını himaye etmesi söz konusu iken şiiirlerinde mûsikî kültürüne dair unsurları geleneksel boyutta kullanması, ancak kendisinin icad ettiği makamları söz konusu etmemesi dikkat çekicidir. Bununla birlikte şairin *Divan*'ında kullandığı nazım şekilleri içerisinde yüzden fazla şarkının bulunması mühimdir.

Kaynakça

- Akkaya, Hüseyin. (2010), “Hz. Süleyman-Edebiyat”, *DİA*, C 38, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Akpınar, Şerife. (2013), “Klâsik Türk Edebiyatında Beykoz”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C 6, S 27, s. 18-39.
- Arıkan, V. Sema. (1993), *III. Selim'in Sırkâtibi Ahmed Efendi Tarafından Tutulan Rûznâme*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- Ayverdi, İlhan. (2011), *Kubbealtı Lugatı, Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, Bilnet Matbaacılık, İstanbul.
- Barkçin, Savaş Ş.. (2019), *40 Makâm 40 Anlam*, KETEBE Yayınları, İstanbul.
- Benlioğlu, Selman. (2017), *Osmanlı Sarayında Mûsikî'nin Himâyesi (III. Selim ve II. Mahmud Dönemi)*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- Beşiroğlu, Ş. Şehvar. (2010), “Sultan III. Selim ve Besteleri”, *Nizâm-ı Kadîm'den Nizâm-ı Cedîd'e III. Selim ve Dönemi*, (Editör: Seyfi Kenan), İsam Yayınları, İstanbul, s. 653-664.

- Beydilli, Kemal. (2010), “III. Selim: Aydınlanmış Hükümdar”, *Nizâm-ı Kadîm'den Nizâm-ı Cedîd'e III. Selim ve Dönemi*, (Editör: Seyfi Kenan), İsam Yayınları, İstanbul, s. 27-57.
- Beydilli, Kemal. (2009), “Selim III”. *DİA*, C 36, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Bilgicioğlu, Banu. (2008), “Sâdâbâd”. *DİA*, C 35, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Bilir, Ali, Şahin, Ezgi Servet. (2006), *Beykoz Has Bahçeler Diyarı*, Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul.
- Bişak Özdemir, Göknil. (2018), “Türk Makam Müziğinde Tanbur Çalgısının Yeri ve Önemi”, *Fine Arts*, C 12, S 4, s. 133-140.
- Cançelik, Ali. (2010), *18. Yüzyıl Divan Şiiri-Musiki İlişkisi*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Ceylan, Ömür. (2011), “Tavus”. *DİA*, C 40, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Çetin, Kamile. (2018), “Osmanlı Şairinin Elinde Göç Kökü Nasıl Bir Ses Verir?”, *Uluslararası Avrasya Göç Sempozyumu (International Eurasia Migration Conference/IEMC) Tam Metin Bildiri Kitabı*, s. 234-247.
- Çoruk, Ali Şükrü. (2020), “Osmanlı'dan Günümüze Beykoz'un Mesire Yerleri”, *Beykoz 2019 Sempozyumu Tebliğler Kitabı*, s. 299-306, İstanbul.
- Erdemir, Avni. (1999), *Anadolu Sahası Müsikîşinas Divan Şairleri*, Türk Sanatı ve Eğitimi Vakfı, Ankara.
- Gökbilgin, M. Tayyib. (1992), “Boğaziçi (Tarih)”. *DİA*, C 6, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Işinsu Durmuş, Tuba. (2021), *Şair ve Sultan*, Muhit Kitap, İstanbul.
- İrepoğlu, Gül. (1999), *Levnî Nakış, Şiir, Renk*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- İsen, Mustafa. (1995), “Osmanlılarda Devlet-Sanat İlişkisi ve Bu İlişkinin III. Selim'le Şeyh Galib'deki Görüntüsü”, *Şeyh Galib Kitabı*, (Yayın Hazırlayan: Beşir Ayvazoğlu), İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul, s. 39-44.
- Karakaya, Fikret. (2007), “Rebap”. *DİA*, C 34, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Karakaya, Fikret. (2010), “Tambur”. *DİA*, C 39, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Karakaya, Oğuz. (2011), “Sultan III. Selim'in, 18. Yüzyıl Osmanlı/Türk Müziğine, Teorisine ve Nota Yazım Biçiminin Gelişimine Katkıları”, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, C 30, s. 597-611.
- Karatay, Halit. (2008), *Hattat Divan Şairleri*, Akçağ Yayınları, Ankara.

- Kaya, M. Refik. (1998), *Dünden Bu Güne Rebab ve Yeniden Ele Alınması*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul.
- Koca, Fatih. (2002), “Ney’in Tarihi Gelişimi ve Dinî Müsikimizdeki Yeri”, *Dinî Araştırmalar*, C 4, S 12, s. 181-196.
- Koç, Neslihan İlknur. (2004), ““Üsküdar’ın Dost Işıkları”nın Divan Şiirine Yansıması”, *23-25 Mayıs 2003 Üsküdar Sempozyumu I*, C II, s. 265-275, İstanbul.
- Körükçü, Çetin. (1998), *Türk Sanat Müziği*, Hürriyet Gazetecilik ve Matbaacılık, İstanbul.
- Kurnaz, Cemal. (1993), “Çarh”. *DİA*, C 8, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Onay, Ahmet Talât. (1992), *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*, (Haz. Cemal Kurnaz), Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara.
- Özalp, Nazmi. (2000), *Türk Müsikîsi Tarihi*, MEB. Yayınları, İstanbul.
- Özcan, Nuri. (2009), “Ahmed Kâmil Efendi”. *DİA*, C 9, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Özcan, Nuri. (1994), “Def”. *DİA*, C 9, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Özcan, Nuri. (2009), “Selim III-Müsiki”. *DİA*, C 36, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Özkan, İsmail Hakkı. (1998), “Hicaz”. *DİA*, C 17, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Özkan, İsmail Hakkı. (1999), “Hüseynî”. *DİA*, C 19, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Özkan, İsmail Hakkı. (2007), “Nevâ”. *DİA*, C 33, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Özkan, İsmail Hakkı. (2008), “Sabâ”. *DİA*, C 35, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Özkan, İsmail Hakkı, (2009), “Saz semaisi”, *DİA*, C 36, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Özkan, İsmail Hakkı, (2010) “Sûzinak”, *DİA*, C 38, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Özkan, İsmail Hakkı, (2010), “Şehnaz”. *DİA*, C 38, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Öztuna, Yılmaz. (1990), *Büyük Türk Müsikîsi Ansiklopedisi, I-II*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Pakalın, Mehmet Zeki. (1983), *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü I-III*, MEB. Yayınları, İstanbul.

- Salgar, M. Fatih. (2001), *Üçüncü Selim Hayatı, Sanatı, Eserleri*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Sanal, Haydar. (2002), “Kös”. *DİA*, C 26, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Soydaş, M. Emin. (2007), *Osmanlı Sarayında Çalgılar*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora tezi, İstanbul.
- Soydaş, M. Emin ve Beşiroğlu, Ş. Şehvar. (2007), “Osmanlı Saray Müziğinde Yaylı Çalgılar”, *İTÜ Dergisi Sosyal Bilimler*, 2007, C 4, Sayı 1, 3-12, s. 3-12.
- [Şemseddin Sâmî. \(1989\), *Kâmûs-ı Türkî*, Enderun Kitabevi, İstanbul.](#)
- Şentürk, Ahmet Atilla. (1994), “Osmanlı Edebiyatında Felekler, Seyyare ve Sabiteler”, *Türk Dünyası Araştırmaları*, s.131-180.
- Uygun, Mehmet Nuri. (2007), “Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin Eserlerinde ve Tasavvuf Anlayışında “Rebap””, *İSTEM*, S 10, s. 113-126.
- Yahya Kaçar, Gülçin. (2018), “Türk Müsikisinde Makam”, *İSTEM*, S 11, s. 145-158.
- Yılmaz, Kâşif. (2001), *III. Selîm (İlhâmî) Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divânın Tenkitli Metni*, Trakya Üniversitesi Rektörlüğü Yayınları, Edirne.



Resim 1: Levnî, “Genç Rakkase”,
(İrepoğlu, 1999: 200)



Resim 2: Levnî, “Sâzendeler”,
(İrepoğlu, 1999: 199)