

Ahmed Paşa divanında mûsikî unsurları Musical Elements in the Divan of Ahmed Pasha

Gönderim Tarihi / Received: 10.03.2025

Orhan BALCI¹

Kabul Tarihi / Accepted: 15.10.2025

Doi: [10.31795/baunsobed.1654247](https://doi.org/10.31795/baunsobed.1654247)

ÖZ: Mükemmelleşme yolunda 15. yüzyılda emin adımlarla ilerleyen Türk edebiyatıyla Türk mûsikîsinin uyum içinde birbirinden beslenmesi hem mevcut şiirlerin bestelenmesine hem de makamlara uygun şiirlerin yazılmasına zemin oluşturmuştur. Böylelikle çok sayıda klâsik Türk edebiyatı şairi, mûsikî terimlerinin şiire girmesine katkıda bulunmuştur. Çalışmada 15. yüzyılın önemli simalarından biri olan Ahmed Paşa'nın divanındaki mûsikî terimleri tespit edilip şiirde kullanım biçimleri -gerçek veya mecaz- ortaya konduktan sonra bunların diğer kelime ve kelime gruplarıyla ilişkisi tahlil edilmiştir. Çalışmaya mûsikî terimlerinden kelime olarak başka anlamlara gelecek şekilde kullanılan örnekler (*Dâvûd, muhayyer, nevrûz, uşşâk, rast, kânun, târ, perde, zühre, nevbet, karâr, makam*) dâhil edilmemiştir. Mûsikîye ait terimlerin kullanıldığı beyitlerde tenasüp başta olmak üzere tevriye ve teşbih gibi edebî sanatlarla hayaller zenginleştirilmiştir. Eser üzerinde yapılan araştırmalar sonucunda görülmüştür ki Ahmed Paşa, mûsikî makamları başta olmak üzere çalgı aletleri ve mûsikîye ait çeşitli kavramlardan şiirlerinde bolca malzeme kullanmış; böylece mûsikîye olan ilgi ve bilgisini yazdığı beyitlerle Divanı'na nakşetmiştir.

Anahtar Kelimeler: Klâsik Türk edebiyatı, Klâsik Türk mûsikîsi, Ahmed Paşa, Şiir-mûsikî ilişkisi, Mûsikî terimleri

ABSTRACT: On the path to perfection, Turkish literature and Turkish music, making great strides in the 15th century, nurtured each other harmoniously. This synergy led to both the composition of existing poems and the writing of poems suitable for musical modes. Consequently, many classical Turkish literature poets contributed to the inclusion of musical terms in poetry. This study identifies the musical terms in the divan of Ahmed Pasha, one of the prominent figures of the 15th century, and examines how they are used in poetry (literally or metaphorically) and their relationships with other words and phrases. The study does not include examples of musical terms used as words with other meanings (*Dâvûd, muhayyer, nevrûz, uşşâk, rast, kânun, târ, perde, zühre, nevbet, karâr, makam*). In couplets where musical terms are used, literary arts like tenasüp, tevriye and teşbih are employed to enrich the imagery. Research on the work reveals that Ahmed Pasha extensively used musical modes, instruments, and various musical concepts in his poems, thus embedding his interest and knowledge of music in his divan through his couplets.

Keywords: Classical Turkish literature, Classical Turkish music, Ahmed Paşa, Poetry-music relationship, Musical terms

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Siirt Üniversitesi/Fen Edebiyat Fakültesi/Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, orhan.balci@siirt.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-5228-3653>

EXTENDED ABSTRACT

Literature and music, as significant branches of fine arts, have notably influenced each other during the cultural evolution process. Many poets and composers, belonging to these fields, have created very valuable works through their joint efforts. "Among the Classical Turkish Literature poets, 203 individuals have been identified as those involved with music, that is, musicians. Of these: 43 were members or sheikhs of a religious order, 34 were mosque officials, 22 were judges, 21 were teachers, and 3 were Sheikhs of Islam" (Erdemir, 1999: 31). In his work titled "The Past, Present, and Future of Turkish Music," Karabey (1986: 113) stated that music is the strongest bond that unites people; thus, while there is no nationalism in science, there is certainly nationalism in art. Our poets, as if to justify Karabey, have included many elements such as *maqams* (musical modes), musical instruments, their accessories, and venues mentioned in music performances within the vocabulary of Turkish poetry and have utilized these concepts to construct meaning. With the influence of Classical Turkish poetry, a Turkish music, based more on verbal expression, has emerged. Poetic forms and genres such as "Divan, Mersiye, Müsebbâ, Murabbâ, Tevşih, Mesnevî, Müseddes, Gazel, Nazîre, Muhammes, Destan, Na't, Kasîde, Münâcât, and Şarkı" are also forms used with the same names in classical Turkish music. The most important themes of these forms are divine and human loves (Kaçar, 2017: 126). Classical Turkish poetry has captured the rhythm in sound through the harmony of the *aruz* meter, the formal and sonic elements such as rhyme, and the poems that were recited with musical accompaniment or even written to be composed. The words of Beşir Ayvazoğlu that we have provided below are one of the most succinct expressions of the unity of poetry and music: "In the Psalms, the idea that 'there is nothing new under the sun,' has led poets to seek harmony that is pleasing to the ear rather than words that have not been previously expressed. The poet, who now pursues the music and harmony within the words, has strongly felt the tendency to capture the harmony in sound within Classical Turkish poetry. As it is not easy to say new things within a somewhat limited world of similes, one of the aims of the Classical Turkish poet is to say what has been previously expressed in a better way. The behavior of the poet who carefully selects words and systematically spreads the associations throughout the layers of meaning in the couplet to reach the ultimate beauty is no different from the attitude of an artist who decorates a surface with a geometric composition. Each couplet is a musical sentence that completes its development within itself" (Ayvazoğlu, 2002: 166).

Literature review

Ahmed Pasha, whose *divan* we have reviewed for this study, is one of the leading poets of the 15th century, along with Necâtî Beg. "Known for his poems written in a sincere and simple language and style, Ahmed Pasha" (Köprülü, 1981: 168) has been recognized among the prominent poets of his time. Outgoing and possessing an extraordinary ability for observation and composition, Ahmed Pasha is one of the poets who paved the way for the establishment of *divan* poetry in Anatolia. "By incorporating numerous idioms and figures of speech from Iranian literature into his poetry, he added subtlety, agility, and a new harmony to the language of poetry" (Şentürk & Kartal, 2005: 218). Before delving into the musical elements, which are the main subject of the article, it is appropriate to provide a brief overview of music. Music: The word "musica" comes from Latin. The term first appeared in Arabic as *musika* and then in Turkish and Persian as *mûsikî*. Some authors have claimed that the etymology of this word means "muse" (angel) (Talay, 1951: 4). Ibn Sînâ (2014: 7) described music as follows: "It is the science of mathematics that investigates the states of combination times between notes to understand how melodies emerge in terms of consonances and dissonances, thus understanding how melodies are composed." Another figure who expressed music in mathematical terms, Pythagoras, also emphasized the importance of numbers in music by claiming that there is a relationship between the lengths of strings and pipes and the sounds produced (Russel, 1971: 108). Plato (1989: 152), on the other hand, stated that melody is composed of a mixture of words, rhythm, and mode.

Methodology

In the *Divan* of Ahmed Pasha, one of the prominent figures of 15th-century classical Turkish poetry, some *maqams* (musical modes), names and parts of musical instruments, and musical terms are mentioned. The study is classified according to the categorization made by M. N. Sefercioğlu in his work titled "The Use of Musical Elements in *Divan* Poetry," listing them as musical modes, musical

instruments, parts of musical instruments, and other elements related to music. Musical terms in the couplets are emphasized in bold letters. The study used a literature review method.

Results and recommendations

Although we have not encountered any information that Ahmed Pasha personally engaged with music, the fact that he used musical elements skillfully and appropriately in his poems is evidence of his interest and knowledge in music. The poet, who reflects his musical knowledge and experience in his poetry, includes many details in his divan about musical modes (muḥayyer, nevâ, nevrûz, nühüft, rast, rûh-efzâ and uşşâk); musical instruments (çeng, def, kânun, kopuz, kûs, ney, saz, şeştâ, tabl, tanbur, kaval and ûd); components (evtâr, târ); and other musical elements (âgâz, âvâz, âhenk, gazel-hân, gülbang, karâr, makam, mutrib, nağme, nevâ-sâz, nevbet, rakkâs, perde, raks, semâ, terane, velvele, and zühre). The couplets in which musical concepts are used are enriched with literary arts such as proportion, double entendre, metaphor, and implication. It is seen that Ahmed Pasha placed the terms in the couplets in a way that evokes their musical aspects and supported this by mentioning other musical elements in the couplet. As a result, we can say by looking at example couplets that musical elements are consciously used in Ahmed Pasha's Divan. This also shows us that Ahmed Pasha took into account the emotionally charged atmosphere of the concepts when using musical terms in the couplets.

Giriş

Güzel sanatların önemli dallarından olan edebiyat ve mûsikî, kültürün evrilme süreci içinde birbirlerini kayda değer bir şekilde etkilemişlerdir. Bu ilimlere mensup pek çok şair ve bestekâr müşterek çalışmalarıyla çok değerli eserler meydana getirmişlerdir. “Klasik Türk Edebiyatı şâirlerinden, 203 kişinin mûsikîyle uğraşan kimse yani mûsikîşinas olduğu tespit edilmiştir. Bunlardan: 43 kişi tarikat ehli ya da şeyhi, 34 kişi cami görevlisi 22 kişi kadı, 21 kişi müderris ve 3 kişi şeyhülislâmdır” (Erdemir, 1999: 31). “*Türk Mûsikîsinin Dünü, Bugünü ve Yarını*” adlı çalışmada mûsikî için insanları birleştiren en güçlü bağ olduğu; bu yüzden bilimde milliyetçilik olmasa da sanatta muhakkak bulunduğu dile getirilmiştir (Karabey, 1986: 113). Şairler de bu değerlendirmeyi haklı çıkarırcasına mûsikî terimleri olarak makamları, çalgı aletlerini ve aksamını, mûsikî icrâsında ismi geçen mekânları vb. pek çok unsuru Türk şiirinin kelime kadrosu içine almışlar ve bu mefhumlardan manayı kurmada yararlanmışlardır. Klâsik Türk şiirinin etkisiyle daha çok sözlü ifadeye dayalı bir Türk mûsikîsi oluşmuştur. “*Dîvan, Mersiye, Müsebbâ, Murabbâ, Tevşih, Mesnevî, Müseddes, Gazel, Nazîre, Muhammes, Destan, Na’t, Kasîde, Münâcât, Şarkı*” gibi nazım şekilleri ve türleri aynı zamanda klasik Türk mûsikîsinde aynı isimle kullanılan formlardır. Bu formların en önemli konuları ilâhî ve beşerî aşklardır (Kaçar, 2017: 126). Klâsik Türk şiiri gerek aruz vezninin âhengi gerek kafiye gibi şekil ve ses unsurları gerekse de müzik eşliğinde söylenen, hatta bestelenmek üzere yazılmış şiirleriyle sesteki ritmi yakalamıştır. Beşir Ayvazoğlu’nun (2002: 166) aşağıdaki sözleri şiir ve mûsikî birlikteliğinin en veciz ifadelerindendir:

“Mezâmîr’deki “Gökkubbe altında söylenmemiş söz yoktur, anlayışınca daha önce dile getirilmemiş sözler aramaktan ziyade, kulağa hoş gelen harmoniyi yakalamaya çalışan şair, artık kelimelerdeki müzik ve âhengin peşindedir. Klâsik Türk şiirinde seste harmoniyi yakalama eğilimi kendini güçlü bir şekilde hissettirmiştir. Sınırları az çok belli bir benzetme dünyası içine yeni şeyler eklemek yeni şeyler söylemek kolay olmadığı için, klâsik Türk şairinin maksatlarından biri de daha önce dile getirileni daha iyi şekilde söylemektir. Her beyit kendi içinde gelişimini tamamlayan bir mûsikî cümlesidir.”

Çalışma için divanı taranan Ahmed Paşa, Necâtî Beg ile birlikte 15. yüzyılın önde gelen şairlerindendir. “Samimi, sade bir dil ve üslupla kaleme aldığı şiirleriyle tanınmış olan Ahmed Paşa” (Köprülü, 1981: 168), dışa dönük, gözlem ve terkip kabiliyeti fevkalâde olan, divan şiirinin Anadolu’da yerleşmesine ortam hazırlayan şairlerden biridir. “Şiirine İran edebiyatından birçok deyim, mazmun alarak nazım diline incelik, kıvraklık ve yeni bir âhenk de katmıştır” (Şentürk ve Kartal, 2005: 218).

Mûsikî: Latince “*musica*” kelimesinden gelmiştir. Kelimenin ilk ortaya çıktığı şekliyle Arap diline musika, Türkçe ve Farsçaya ise mûsikî şeklinde geçmiştir. Bazı müellifler bu kelimenin etimolojisinin “*muse*” (melek) manasına geldiğini iddia etmişlerdir (Talay, 1951: 4). İbni Sînâ (2014: 7) mûsikî için: “Uyum ve uyumsuzlukları bakımından melodilerin nasıl ortaya çıktığının bilinmesi için notalar arasındaki birleşim zamanlarının durumlarını araştıran matematik ilmidir ki böylece melodilerin nasıl telif edildiği anlaşılır” sözlerini sarfetmiştir. Müziği matematiksel terimlerle ifade eden diğer bir isim olan Pisagor da, tellerin ve boruların uzunluğu ile çıkan ses arasında bir bağıntı olduğunu iddia ederek müzikte sayıların önemini ortaya koymuştur (Russel, 1971: 108). Eflatun (1989: 152) ise melodinin söz, ritim ve makamın karışımından meydana geldiğini belirtir.

Yöntem

15. yüzyıl klâsik Türk şiirinin öne çıkan isimlerinden olan Ahmed Paşa’nın divanında da bazı makam, çalgı aletleri isimleri ve aksamaları ile mûsikî terimleri zikredilmiştir. Makaledeki bilgiler M. N. Sefercioğlu’nun “*Divan Şiirinde Mûsikî ile İlgili Unsurların Kullanılışı*”² adlı çalışmasında yaptığı

² Benzer çalışmalar için bkz, Bilgin, Emrah. “Divan Şiirinde Geçen Musiki İstilahlarına Dair Genel Bir Tasnif Denemesi”. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 60/ 2 (2020), 517–537; Bilgin, Emrah. “Divan Şiirinde Musiki Üzerine Yazılmış Şiirlere Dair Genel Bir Tasnif Denemesi”. *Turkish Studies Language and Literature*, 15/ 4 (2020), 1667-1685; Kaçar, Gülçin Yahya. “Klasik Türk Mûsikîsi ve Klasik Türk Edebiyatı Arasındaki Etkileşim”, İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, C. 3, S. 1 (2017), 117-137; Kadioğlu, İdris. (2012). *Lebib Divanı’nda Musiki Terimleri ve Bir “Gazel-i Ferah-Sâz”*. Journal of Turkish Studies.

tasnife göre, mûsikî makamları, mûsikî aletleri, mûsikî aletlerinin aksamı ile mûsikî ile ilgili diğer unsurlar olarak sıralanmıştır. Sefercioğlu'nun çalışmasını esas almamızdaki temel unsur, Ahmed Paşa Divanı'ndaki mûsikîyle ilgili terimlerin bu tasnife uygun malzemeler bulundurmasıdır.³ Beyitlerdeki mûsikî ile ilgili terim veya terimler kalın harflerle vurgulanmıştır. Metin merkezli çalışmada beyit örnekli araştırma yöntemi kullanılmıştır.

Bulgular ve tartışma

Mûsikî makamları

Kendine has bir dizi kuralları ve bir müzik sistemine temel olan perdelerdeki notaların sıralanmasına “dizi” denir. Mûsikî makamları da bu notaların sıralanmasıyla oluşan dizilerden meydana gelirler (Say, 1985: 446). Makam ise dizilerde durak ve güçlü sesin önemine vurgu yapmak ve uyulması icap eden diğer kurallara bağlı kalınmak suretiyle nağmeler meydana getirerek notalar arasında gezinmeye denir (Özkan, 1987: 94).

Klâsik Türk edebiyatı şairleri, kaleme aldıkları eserlerinde mûsikî terimlerinden olan makamlara yer verirken makamların mûsikî hususiyetlerinin yanında, makam adlarının sözlük ve edebî terim anlamlarını da dikkate alarak, kelimeleri farklı çağrışımlara gelecek şekilde kullanmışlardır. Ahmed Paşa Divanı'nda tespit edilebilen mûsikî makamları şunlardır: Muhayyer, nevâ, nevrûz, nühüft, rast, rûh-efzâ ve uşşâk.

Muhayyer

Sünbûle ve Muhayyer Türk mûsikîsinin bilinen en eski makamlarından olup 18. yüzyıldan sonra birleştirilerek ikisi birlikte kullanılmaya başlanmıştır (Hatipoğlu, 2018: 1874). “Türk mûsikîsinin basit makamlarındandır. Hüseyinî makamı ve düğâh (lâ) perdesinde kalır” (Rado, 1969: 878).

Muhayyer kıldı uşşâkı bu râz-ı perde-i ışkun

Ki olmuş râh-zen **mutrib** burarlar gûş-i **tanbûrî**⁴ (Tarlan, 1992: 346)

“Aşk perdesinin sırlarıyla âşıklar şaşırıp kalırken; yol kesici çalgıcılar ise tanburun kulağını burdular.”

Şair, aşk perdesinin sırlarıyla âşıkların hayrete düştüklerini, bunun yanında yol kesen çalgıcıların da tanburun kulağını burduğunu dile getiriyor. Tamburun kulağının burulması, akort için tellerinin gevşetilmesi veya gerilmesi maksadıyla sapındaki mandalların çevrilmesinden kinayedir. Beyitte, mûsikî terimlerinden mutrib ve tanbur kelimeleri arasında tenasüp sanatı vardır. Muhayyer, uşşâk ve perde kelimeleri sözlükteki temel anlamlarıyla kullanılmasına rağmen mutrib ve tanbur kelimelerinden dolayı mûsikî terimlerini de çağrıştıracak şekilde (tevriyeli) beyitte kendilerine yer verilmiştir.

Nevâ

Ses, nağme ve seda gibi anlamları ihtiva eden nevâ, aynı zamanda Türk mûsikîsinin sekiz asrı deviren basit makamlarından birinin de ismidir. Geçmişte en çok ilgi gören basit makamlardandır (Öztuna, 2000: 292).

Dil bî-nevâsı başladı ışkun **nevâsına**

Ben bilmezem ki kankı **makâmı karâr** ede (Tarlan, 1992: 325)

“Hüzün dolu gönül, aşkın ezgisini terennüm ederken, hangi makamda karar kılacağını bilemedim.”

Şair, mahzun ve sessiz olan gönlü tarafından aşkın ezgisini dillendirirken, kendisinin de hangi makamda karar kılacağını bilemediğini ifade etmektedir. Beyitte “makam”, “karâr” ve “nevâ” terimleri müzik istilâhı anlamlarıyla kullanılarak güzel bir birliktelik ortaya konulmuştur.

³ M. N. Sefercioğlu'nun tasnifinde yer alan başlıklardan birisi de “Mûsikî ile ilgili deyimler”dir. Bu başlığa yönelik Ahmed Paşa Divanı'ndaki malzemenin yetersizliğinden dolayı çalışmaya dahil edilmemiştir. Benzer çalışma için bkz. Kadioğlu, İdris. (2012). *Lebib Divanı'nda Musiki Terimleri ve Bir “Gazel-i Ferah-Sâz”*. Journal of Turkish Studies.

⁴ Ahmed Paşa Divanı'ndan yapılan alıntılarda kullanılan eser için bkz: Tarlan, A. N. (1992). *Ahmet Paşa Divanı*. Akçağ Yayınları.

Nevrûz ve uşşâk

Nevrûz sözlüklerde: yeni bir gün; İran takviminde yılın başı ve ilkbahar mevsiminin başı olan gün; Türk mûsikîsinde günümüzde kullanımdan düşmüş bir makam (Rado, 1969: 950) anlamındadır. “Türk müzik tarihinin bilinen en eski makamlarından biri olan nevrûz, tahminî yedi asırlık bir makamdır” (Öztuna, 2000: 296). “Uşşâk, Arapça isim olup, âşıklar anlamı ihtiva etmektedir. Türk mûsikîsinde eski ve basit bir makamdır. Dügâh (lâ) perdesinde kalır” (Rado, 1969: 1202). Uşşâk makamı şayet iyi kullanılırsa derin tasavvuf ve aşk duygularını ifade etmede iyi bir enstrumandır (Öztuna, 2000: 538).

Bir **mutrib-i hoş-nağme** havasında ki **uşşâk**

Nevrûz-ı hümâyûnda ola ana hem-âvâ (Tarlan, 1992: 185)

“Mübarek nevrûz zamanında hoş ezgiler çalan çalgıcılara âşıkların da güzel nağmelerle eşlik etme hevesi var”

Şair, kutlu olarak kabul edilen nevrûz zamanında güzel ezgiler çalan çalgıcılara âşıkların da şarkı söyleyerek eşlik etme hevesinde olduklarını dile getirmektedir. Uşşâk ve nevrûz kelimeleri bilinen sözlük anlamlarının yanında klâsik Türk mûsikîsinde makam ismi olarak da yer edinmişlerdir. Mûsikî terimi olmaları dolayısıyla da tenasüp ve tevriye yoluyla beyitteki mutrib ve nağme gibi mûsikî terimleri ile beraber başarılı bir şekilde beyitte zikredilmişlerdir.

Ahmed Paşa, âşıkların gönül dünyalarını uşşâk makamı eşliğinde yansıtmak istemiştir. Bu da Ahmed Paşa’nın beyitlerde mûsikî makamlarının isimlerini kullanırken, makamların sahip olduğu duygu yüklü atmosferini de göz önünde bulundurduğunu göstermektedir.

Nühüft

“Yegâh makamı ile hüseyinî-âşîrandaki uşşâk dörtlüsünden mürekkep bir makam” (Arel, 1993: 241); Türk mûsikîsinde eski mürekkep bir makam olup günümüzde örneği bulunmamaktadır (Rado, 1969: 958).

Râz-ı **uşşâk** olıma **perde-i ismetde nühüft**

Çarh **sâzında** çü her lahza **nevâlar** düzülür (Tarlan, 1992: 244)

“İffet perdesinde âşıkların sırları gizli kalmaz çünkü feleğin sazında her an nağmeler düzülmektedir.” Beyitte “uşşâk ve perde” sözlükteki temel anlamlarıyla bulunmasına rağmen sâz, nevâ ve nühüft makamı kelimeleriyle birlikte kullanılmıştır.

Rast

Farsça olan “rast” kelimesine sözlüklerde çeşitli karşılıklar verilmiştir: “Doğru, doğru yol, istikamet, hakkaniyet; tesadüf, rastlama; başarı anlamındadır. Türk müziğinde rast (sol) perdesinde kalan bir basit makamdır” (Rado, 1969: 1009). Türk mûsikîsinin en eski makamlarından biri olarak kabul edilen ve sistemci okul döneminden önce de kullanıldığı bilinen (Kutluğ, 2000: 160), “Edvâr-ı Meşhûre” (Levendoglu Yılmaz, 2002: 161) yani on iki ana makam içerisinde de yer alan Rast makamı, birçok teorisyen tarafından dizi itibarıyla doğal dizi (Gönül, 2019: 214) ve makâm itibarıyla “ümmü’l makâmat” yani ana makam olarak görülmüştür (Özkan, 2007: 461-462).

Hüsn **nevrûzında uşşâkı muhayyer** eyleyen

Râstı ol serv-i dil-cûnun gül-i handânıdur (Tarlan, 1992: 134)

“Sevgilinin gül bahçesini andıran yüzünde âşıkları hayrette bırakan durum, gönülleri cezbeden servi boylunun açılmış dudaklarıdır.”

Rast, uşşâk, nevrûz ve muhayyer kelimeleri bilinen sözlük anlamlarının yanında klâsik Türk mûsikîsinde makam ismi olarak da yer edinmişlerdir. Şair, mûsikî taraflarının da akla gelmesini sağlamak için sevgilinin dudakları arasından çıkan nağmeleri zikretmiştir.

Rûh-efzâ

Rûha gençliğini geri veren, canına can katan anlamına gelen rûh-efzâ eski birleşik makamlarımızdan birisine de isim olmuştur (Sefercioğlu, 1999: 660). Türk mûsikîsinde en az iki asrı devirmiş bir birleşik makam olan rûh-efzâ makamının zamanımıza kalmış bir örneği bulunmamaktadır (Devellioğlu, 2006: 897).

Câm-ı lâ'lün vasfın âgâz itdi gönlüm **mutribi**

Tâ ki **nâlem ûdını bezmünde rûh-efzâ** kılâm (Tarlan, 1992: 295)

“Ûd, inleyen nağmeleriyle dinleyenlerin ruhunu arındırmaya başlayınca, gönlümün çalgıcısı da sevgilinin yakut gibi dudaklarını tasvir etmeye başladı.”

Şair, ûd'un mecliste inleyen nağmeleriyle dinleyenlerin ruhlarına huzur vermeye başlamasıyla; gönül çalgıcısının da sevgilinin yakutu andıran dudaklarını tasvire başladığını dile getirmiştir. Beyitte gönül bir mutribe (çalgıcı) benzetilmiştir. Beyitte “*rûh-efzâ*” kelimesi “cana can katan” (Devellioğlu, 2006: 897) anlamıyla kullanılmasına rağmen; mutrib, ûd, nâle, bezm ve âgâz kelimelerinden dolayı ikinci anlamı olan Türk mûsikîsinde en az iki asrı devirmiş bir birleşik makamı da (Devellioğlu, 2006: 897) çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır.

Mûsikî aletleri

Çalgılar insanların duygularını açığa çıkaran birer araç işlevi görür. Aynı zamanda tüm insanlar yaşamları boyunca çeşitli çalgılarla karşılaşır, onlara dokunur, onları dinler ve fikir sahibi olurlar. Çalgılar, hayatı ve hisleri seslerle ifade ederken, aynı zamanda insanın kendi sesinin dışında bir müzik üretme aracına ihtiyaç duyduğunun en bariz göstergesidir (Karabulut, 2021: 95).

Çalgı aletleri yapıları, seslerinin özellikleri, şekilleri ve isimlerinin lügat anlamlarıyla klâsik Türk şairleri tarafından çok farklı hayallerde benzetme unsuru olarak kullanılmıştır. Divanda tespit ettiğimiz mûsikî aletleri şunlardır: Def, çeng, kânun, kavâl kopuz, kûs, saz, ney, şeştâ, tanbur, tabl ve ûd.

Çeng ve ûd

Çeng sözlükte; “pençe, insan ve yırtıcı hayvan pençesi” anlamının yanında, Eski Şark mûsikîsinde telli bir çalgı aleti ki, çok geliştirilmiş şekline Fransızca ‘harpe’ denen telli bir mûsikî aleti” (Rado, 1969: 218); kânuna benzer ve dik tutularak çalınan, çoğunlukla büyük çarpara demek olan çegâneyle birlikte zikredilen bir çeşit saz (Devellioğlu, 2006: 155) manasına da gelmektedir. “Gövde tarafı kavisli, aşağı tarafında düz kolu olan arp tipinde bir çalgıdır. Tellerinin gerili olduğu yer ise yatay kolu ile buna yaklaşık 90 derecelik açı teşkil eden öne doğru eğik ses teknesi arasındadır” (Can, 2002: 122). “Eski Mısırlılar, Bâbilliler, İbrânîler, Sümerler, Asurlular, Romalılar ve Eski Yunanlılar tarafından kullanılmıştır. İslâm dünyasında ise çok sonraları geliştirilerek Türk, Arap ve İran mûsikîlerinin en fazla kullanılan sazlarından biri olmuştur. Günümüz Türk enstrümanları arasında yerini koruyamadığı için kullanılmamaktadır” (Öztuna, 2000: 66). Kökeni çok eskilere uzanan bu çeng, Türk mûsikîsi’nde 17. yüzyıl sonuna kadar büyük ilgi görmüş olup edebî eserlerde üzerinde en fazla yorum geliştirilen sazlardandır (Şentürk, 2017: 506). Ûd: Arapça asıllı bir kelime olup sözlük karşılığı odun demektir. Doğu ve Türk müziği çalgısı olan ûd, icrâ esnasında kucağa alınarak çalınır. Gövdesi armut görünümündedir. Şark kültürünün önemli ve eski çalgı aletlerindendir (Özalp, 2000: 169). “Doğu sazlarının en eski çalgı aletlerinden olan ûd’un, Farabî’nin buluşu olduğu iddia edilse de Özalp (2000: 169), bu sazı Farabî’den önce Kindî’nin kendi eserinde tarif ettiğini” belirtmiştir.

Bu savt-ı tarab-nâk kim dinlese anı

Ûdun bırakır Bârbed ü **çengi** Nigîsâ (Tarlan, 1992: 185)

“Öyle coşkulu bir ses ki, şayet işitecek olsa Bârbed ûdunu, Nigîsâ ise çengini çalmayı bırakır.”

“Bârbed, Hüsrev ü Şirin mesnevisinde yer alan güzel sesli çalgıcı. Nigîsâ da Hüsrev ü Şirin mesnevisinde adı geçen, Hüsrev-i Pervîz’in himayesinde yer alan çengibaşısının adıdır” (Onay, 2013: 84).

Def

Tef ya da def, boyut olarak küçük ve ortasında ziller bulunan bir ritim çalgısıdır. Çember biçimindeki kasnak ve çevresinde bulunan zillerden oluşmaktadır (Say, 2010: 455). Türk mûsikîsi'nde kudüm ile birlikte en çok ve sevilerek kullanılan vurmali çalgılardan olan def'e Batı ve Arapça dillerinde defik, Farsça'da ise duf denilmiştir. Orta Asya Türklerinde tümrüg, dumru kelimeleri de def karşılığı olarak kullanılmıştır. Ayrıca def sözcüğüne ele geçen tarihî belgelerde ilk kez Harzemşahlılar zamanında rastlanılmış, Azeri, Özbek ve Uygur Türklerinde bir süre daire ismiyle telaffuz edilmişse de sonradan bu karşılık unutulmuştur (Özalp, 2000: 158).

Dil ki tutmaya gamın **çengine def** gibi yüzün

Ney gibi her dem işi **nâle** vü efgân yaraşır (Tarlan, 1992: 217)

“Aşığın gönlü def gibi yüzünü gamın çengine dönmemelidir. Her daim ney gibi işi gücü feryat ve figan olmalıdır.”

Ahmed Paşa'nın beyitlerde çalgı aletlerinin isimlerini kullanırken, enstrümanların çıkarmış olduğu seslerden dolayı bir duyguya sahip olduklarını hissettirmektedir.

Kânun ve şeştâ

Kânun, dizler üzerine koyularak çalınan, üçlü gruplar halinde toplamda 72 tele sahip bir klâsik Türk müziği aletidir. Telli çalgıların genel yapısının aksine kânunda tuşe ve perdeler bulunmaz. Dikdörtgen şeklinde ve sol ucu kıvrık bir şekilde uzanmıştır. Kulağa hoş gelen bir âhengi bulunan kânunun Fârâbî tarafından icat edildiğine dair rivayetler bulunmaktadır. Kânun ile çengin aynı menşeden geldikleri şüphesizdir (Öztuna, 2000: 181; Say, 1985: 233). Şeştây ya da metinde geçen şekliyle şeş-tâ; üç ses düzenlenen üç çift telli, mızrap ile çalınan, kâsesi armut biçiminde, sapı ûd ile tanbur sapı arası uzunlukta, küçük çeşidinin kâsesi yarı ûd, büyük çeşidi tam ûd büyüklüğünde, üçüncü bir çeşidi ise on beş çift telli, sapı perdeli ve perdesiz olan bir çeşit sazdır (Öztuna, 2000: 455).

Nâhid nevâsından eder bezmini mugnî

Mutriblerin alsa ele **kânun** ile **şeş-tâ** (Tarlan, 1992: 121)

“Çalgıcılar ellerine kânun ile şeştâ çalgısını alınca, Zühre'nin huzur veren sesiyle meclistekiler müziğe doyar.”

Nâhid diğer adıyla Zühre, feleğin çalgıcısı olarak bilinir. Beyitte çalgı aletlerinin yanı sıra çalgıcılara da yer verilmesiyle güzel bir tablo ortaya konmuştur. Özellikle mûsikî terimleri, çalgı ve çalgıcılar tenasübü meydana getiren öğeler olarak dikkati çekmektedirler.

Kaval

“Yaklaşık 40 – 80 santim uzunluğunda, arkada 1, önde 7 perde deliği bulunan, ince bir boru şeklindeki dilli veya dilsiz üflemlili halk çalgısı” (Devellioğlu, 2006: 498); genellikle çobanların çaldığı, kamıştan yapılan, yumuşak sesli düdük (Kaçar, 2012: 252) anlamındadır.

Düzetdi çengini **Zöhre semâ'a** girdi felek

Bu kavle başladı çün meclisindeki **kavâl** (Tarlan, 1992: 151)

“Kaval, mecliste terennüme başlayınca, Zühre çengini akort etti, felek dönmeye başladı.”

Meclisteki kaval bir sanatçı gibi hayal edilerek şarkısını okumasıyla birlikte Zühre'nin çengini tanzim ettiği, feleğin de dönmeye başladığı ifade edilmiştir. Şair gökyüzünün dönmeye başladığı gibi doğal bir olayı şarkının icrâsına bağlayarak estetik bir gerekçe ortaya koymuştur.

Kopuz

Kökeni Orta Asya'daki Türk boylarına dayanan, Anadolu'ya göçler, akınlar, seyyahlar yoluyla gelen kopuz, özellikle akıncılar arasında çok sevilmiştir. Parmak ya da sert bir mızrap ve yayla çalınan, sap kısmında perde bulunmayan, mızrapla çalınanlarına “Kopça kopuz”, yayla çalınanlarına “Kıl kopuz” adları verilen telli bir çalgı aletidir (Sefercioğlu, 1999: 678).

Ben dimezdüm ki hevâ yolına ser-bâz gelem
Ney-i aşkınla gamın **çengine** dem-sâz gelem
Derdim aşk **kopuzun** uşadam vâz gelem
Vay gönül vay bu gönül vay gönül ey vay gönül (Tarlan, 1992: 275)

“Ey sevgili! Ben hiçbir zaman demezdim ki senin yolunda kendi canımı feda edeyim, aşk neyinle gam çengine eşlik edeyim. Benim derdim aşk kopuzunu kırarak vazgeçeyim derdim. Vay bu gönül, vay bu gönül” (Karabey, 2010: 189).

Kûs

“Türk ordu mûsikisinde, mehter takımı içinde deve, katır, fil ve at üzerinde taşınan devasa davul” (Rado, 1969: 768) demektir. “Tokmakla vurularak çalınan, çoğunlukla dış yüzeyi deve derisiyle gerilmiş, bakır gibi bir madenden yapılmış, büyük ve derin bir kazan veya kâsedan ibarettir” (Sanal, 2002: 270-272).

Uşşâkı cünûn eyledi âvâze-i hüsnün
San kûs urulup **velvelesi** leşkere düşdi (Tarlan, 1992: 355)

“Güzelliğinin sesi ve şöhretiyle âşıklar aklını yitirdi, sanki davullar vurulunca yaygarası askere kaldı.” Beyitte sevgilinin güzel sesiyle âşıkların kendinden geçtiği belirtilmektedir. Uşşâk kelimesi sözlükteki temel anlamıyla bulunmasına rağmen kûs, velvele ve âvâze kelimelerinden dolayı mûsikî yönünü de çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır.

Ney

Ney: yaklaşık 3 oktav ses genişliğine sahip ve 12 farklı türü bulunan üflemeli bir çalgıdır. “Mevlevî müziğinin başlıca çalgılarından biri olarak kabul edilen ve dilsiz olan neyin dudakla temas eden kısmına “başpare” adı verilir” (Say, 1985: 564). Sözlüklerde kamış anlamına gelen ney terim olarak klâsik Türk mûsikîsinin en meşhur üflemeli çalgısı anlamındadır. Batıda Türk flütü olarak da bilinen bu müzik aleti gerek çıkardığı ses gerekse yapılış şekli ile klâsik Türk şiirinde benzetme unsuru olarak çokça kullanılmıştır (Öztuna 2000: 298).

Gelün âvâz-ı ney ü çeng ile mey nûş idelüm
Salalum âleme âvâze-i mey-hârlığı (Tarlan, 1992: 167)

“Gelin! ney ve çeng eşliğinde şarap içip sarhoş olduktan sonra naralarımızla ortalığı inletelim.” Şair ney ve çeng sesleri eşliğinde içki içip sarhoş olmayı sonra da naralarla bulundukları yeri inletmeyi teklif etmektedir. Beyitte ney, çeng ve âvâze tenasübü oluşturan öğelerdir.

Tabl

Davul, Türklerde tarihi çok eskiye dayanan, yanları tahtadan yapılmış ve her iki tarafına deri giydirilmek suretiyle yapılmış vurmali çalgılardan biri olup Türk devletlerinde sancakla beraber, saltanat âlâmetlerinden biri olarak kabul edilmiştir. “Genellikle omuza asılan davul, sağ el ile tutulan tokmak ve sol el ile tutulan çubuklarla çalınmaktadır” (Öztuna, 2000: 461; Say, 2010: 455).

Tabl ile ıyd eylemekten hazzı yoktur âşıkın
K'ol hayâlinle eder bir demde bin pinhân ıyd (Tarlan, 1992: 176)

“Davul ile bayramı kutlamaktan âşık pek haz etmez, ki o sevgilinin hayaliyle bir anda bin bayramı içinde gizlice yaşar.”

Bayram sabahları veya geceden itibaren bayram merasimlerinin yapılacağı yerlerde davullar çalınır (Şentürk, 2017: 132-133). Şair, bu âdete vurgu yaparak içinde bulunduğu ayrılık hâlini dile getirir. Âşığın heybesinde kalan tek şeyle yani sevgilinin hayaliyle avunmaktır. Âşık olarak bayram davulundan haz almadığını söyler. Çünkü sevgilinin hayaliyle bir anlık zaman diliminde bin gizli (yaşanmamış) bayram yaşar. Sevgilinin hayaliyle dahi mutluluğun zirvesine çıkarak bin bayramın mutluluğuna ulaşan âşığın durumu mübâlağa sanatıyla anlatılmıştır.

Tanbur

Tanbur: Türk mûsikîsinin en tanınmış mızraplı çalgısı olup kelimenin aslı “tunbur”dur (Rado, 1969: 1130). “Yuvarlak bir gövdeye ve uzun bir sapa sahip olan tanbur, 4 çift telden oluşur ve kaplumbağa kabuğundan yapılmış mızrapla çalınır. Antik Yunan medeniyetinde pandura, Sümerlilerde pantur olarak bilinen çalgının tanburun atası olduğu düşünülmektedir” (Özalp, 2000: 198).

Gamze-i hûbân ider ancak diyârında fiten

Nây ile **tanbûr** ider ancak zamânında enîn (Tarlan, 1992: 155)

“*Senin diyarında sadece güzellerin yan bakışı fitneye sebep olur. Ney ve tanbur da sadece senin devrinde ses çıkarırlar.*”

Saz

Farsça bir kelime olan saz, “Fransızca enstrüman ve Türkçe çalgı kelimelerinin karşıladığı her türlü müzik aletine verilen genel bir isimdir. Aynı zamanda uzun saplı ve telli bağlamaya da özel isim olmuştur” (Türkçe Sözlük, 2005: 1716). Beyitte bir mûsikî aleti olan çengin bir telli saz olduğu dile getirilmiştir:

Gam kaddimi **çeng** etti ve cân bir **kıla** döndü

Bu **sâzı** ne tasnif ile bir **kılla çalarsın** (Tarlan, 1992: 299)

“*Keder bedenimi tıpkı bir çeng gibi büktü ve ruhumu incecik bir hale büründürdü. Şimdi bu sazı hangi beste ve kıl ile çalıyorsun.*”

Türkçe çalgı aletlerine verilen genel bir isim olmasının yanı sıra uzun saplı ve telli bağlamaya da özel isim olan “saz” kelimesinin yanında “çeng” çalgı aletini de zikreden Ahmed Paşa, incelik olarak kendi bedeniyle kıl arasında benzerlik kurmasının yanı sıra sözlükteki hem temel anlamını hem de çalgı aleti aksamını da çağrıştıracak şekilde “kıl” kelimesini beyitte 2 kere kullanmıştır.

Mûsikî aletlerinin aksamı

Ahmed Paşa’nın divanında çalgı aletlerini tamamlayan parçalar olarak “evtâr ve târ (kıl)” ile karşılaşılır. Beyitlerde bu kavramlar tel dizilişleri, ince uzun şekilleri, uzunlukları, kalınlıkları ve bunlara bağlı olarak değişik ses verme hususiyetleri sebebiyle farklı hayallere malzeme olmuştur.

Evtâr

“Bir kavsın iki ucuna bağlanan düz çizgiler. Yaya gerilmiş ipler, kirişler, teller” (Devellioğlu, 2006: 243). “Ut, santur, tanbur, kânun v.b. yaylı sazların teli demek olan ‘veter’in çokluğudur” (Şentürk, 2020: 278).

Kimse ahdinde figân etmez meger **evtâr-ı çeng**

Kimse adlinde firîb etmez meger hûbân-ı ıyd (Tarlan, 1992: 177)

“*Sultan Bayezid’in zamanında inleyen sadece çengin telleridir, çengin dışında kimse inlemez, onun hükümrânlığında hileye başvuran sadece bayram güzelleridir.*”

Ahmed Paşa, padişahın adaletini ve otoritesini vurguladığı beytinde çengin sesinin neye benzediğine ve “firîb” kelimesiyle de bayram güzellerinin hilelerine işaret etmektedir.

Târ (Kıl)

Türk mûsikîsinde mızraplı çalgıların aksamından biri olan târ (kıl), sözlüklerde: iplik, ut teli, saç teli (Öztuna, 1969: 304) anlamına gelmektedir.

Kâdd-i hamîdem ile bu eşkimden özge hiç

Bir **çeng** görmedim kim ola ana **târ** âb (Tarlan, 1992: 181)

“*Bükülmüş boyum ile bu gözyaşlarımdan başka bir çenge rastlamadım ki onun teli su olsun.*”

Burada şair bükülmüş belini çenge, durmadan akan gözyaşlarını ise onun tellerine benzeterek, hiçbir yerde kendisi gibi teli sudan olan bir çenge rastlamadığını söylemektedir.

Mûsikî ile ilgili diğer unsurlar

Makam ve çalgı aletlerinde olduğu gibi mûsikî terimlerinde de kendilerine isim olan kelimelerin lügat anlamları da göz önünde bulundurularak, Ahmed Paşa Divanı'nda farklı anlam ve hayallere gelecek şekilde kullanılmaları söz konusudur. Divan'da mûsikîyle ilgili diğer unsurlar olarak; âgâz, âvâz, âhenk, gazel-hân, gülbang, karâr, makam, mutrib, nağme, nevâ-saz, nevbet, rakkâs, raks, semâ, terane, velvele ve zühre terimleri tespit edilmiştir.

Çalgıcılar (Sazendeler)

Osmanlı toplumunda yılın belirli günlerinde sultan huzurunda icrâ edilen eğlence meclislerinde çalgıcı, sâzende ya da hânende adlarıyla da tanınan mutribler gösteriler düzenleyip sanatlarını icrâ ederlerdi (Şentürk, 2014: 108).

Mutrib

“Mutrib: çalgıcı, sâzende; şarkıcı, hânende; çalgı heyeti, neşelendiren” (Rado, 1969: 890; Uludağ, 1996: 381; Pala, 2017: 406) anlamındadır.

Nâhid nevâsından eder bezmini mugnî

Mutriblerin alsa ele **kânun** ile **ş eş-tâ** (Tarlan, 1992: 121)

“Çalgıcılar ellerine kânun ile ş eş-tâ çalgısını alınca, Zühre'nin huzur veren sesiyle meclistekiler müziğe doyar.”

Nâhid bilinen adıyla Zühre feleğin çalgıcısı olarak bilinir. Beyitte çalgıcıların yanı sıra çalgı aletlerine de yer verilmesiyle güzel bir tablo ortaya konmuştur. Özellikle çalgı aletleri ve çalgıcılar tenasübü meydana getiren öğeler olarak dikkati çekmektedirler.

Nevâ-sâz

“Saz san'atkârı, çalgıcı yahut okuyucu” (Rado, 1969: 949; Kaçar, 2012: 347).

Ki cân bâğında bir murg-ı nevâ-sâz

Söze bu **perdeden** etti ser-âgâz (Tarlan, 1992: 110)

“Gönül bahçesindeki çalgıcı kuşu, ezgiye bu tondan başladı.”

Ahmed Paşa, gönül bahçesindeki ötücü bir kuşu mûsikî parçasını icrâ eden bir insan gibi tahayyül ederek, söze (ezgiye) hangi ton aralığından (perdeden) girdiğini ifade etmiştir. Beyitte perde, bir mûsikî parçasını oluşturan seslerden her birinin incelik ve kalınlık derecesini bildiren terim olarak kullanılmıştır.

Rakkâs

“Rakkâs: rakseden, raks ustası, dans eden, oynayan köçek” (Rado, 1969: 1008; Öztuna, 2000: 376) demektir.

Hayâl-i yâr ile kıldım bu gece sohbet-i hâs

Semâ-i nâlem ediptir gözüm yaşın **rakkâs** (Tarlan, 1992: 375)

“Bu gece sevgilinin hayaliyle samimi bir sohbette bulunmamdan dolayı inleyen sesim gözümün yaşını raks eden bir köçeğe döndürdü.”

Şair, gözünden damlayan yaşların süzülmesi gibi doğal bir hadiseyi raks ederek dönen bir köçek gibi hayal etmiştir.

Zühre

Zühre, dünyaya uzaklığı yönünden ikinci sıradadır ve büyüklüğü yerküre kadar olan bir gezegen olup fetanlığı yanında üstün bir mûsikî yeteneği de olduğu için, yıldızlar arasında feleğin çalgıcısı olarak tanınmaktadır (Canım, 2018: 452).

Âhım felekte **Zöhreye âheng** ider veli
Gör tâli'üm ki dinlemez ol meh-likâ henüz (Tarlan, 1992: 249)

“Gökyüzüne yükselen âhım Zühre ile uyum içinde dönmektedir. Ancak kara talihimden dolayı sesimi o ay yüzüyle bir türlü duyuramadım.”

Şair, inlemelerinin gökyüzünde Zühre yıldızı ile âheng içinde olduğunu, kendisi âh ettikçe Zühre'nin de saz çalıp söylediğini belirtmektedir. Fakat kara talihinden dolayı ay yüzü sevgilinin hala kendisini duymadığını ifade ederek feleğin kendisine ettiği kötülüğe beyitte yer vermektedir.

Şarkıcılar (Hanendeler)

Dâvûd

İsrâiloğullarından olan Hz. Dâvûd bir peygamber aynı zamanda kendi kavmine gönderilmiş bir peygamberdir. Sesinin güzel olmasının yanı sıra şiir de yazdığı rivayet edilmektedir (Devellioğlu, 2006: 170). Türk mûsikisinde bir düzenin ve bir çeşit ney'in adı (Rado, 1969: 254). Hz. İbrahim neslinden gelen peygamberlerdendir. Tevrat'ta kızıl tenli ve saçlı, kısa boylu, iyi çeng çalan, çok güçlü ve iyi sapan kullanan (Harman, 1994: 21); Kur'an'da ise demiri işlemesi, olağanüstü gür ve güzel sesli olması, O, tesbih ederken dağların ve kuşların da O'nunla birlikte tesbih etmesi gibi vasıflarıyla zikredilmiştir (Harman, 1994: 22). Olağanüstü güzel sesine rağmen gerek sevgilinin gerekse mutriplerin sesleri övülürken Hz. Dâvûd'un sesinin bunlar yanında zayıf kaldığından bahsedilmesi de edebî bir gelenektir (Şentürk, 2019: 61).

Ahmed edelden Zebûr-ı aşkına cânına nakş
Nağme-i Dâvûd ile **âvâzını** dem-sâz eder (Tarlan, 1992: 242)

“Ahmed, aşk Zebur'unu canına ilmik ilmik nakşettiğinden beri kendi sesini Dâvûd'un ezgisiyle dost eder.”

Şair, sevgiliye olan aşkını anlatan şiirlerini Zebur'a, yazdığı şiirleri okuması bakımından sesini Hz. Davud'un sesine benzetmiştir.

Gazel-hân

Gazel okuyan hatip ve çoğunlukla müzisyen. Türk mûsikisinde bir şiiri içinden geldiği gibi yani usulsüz, fakat makamla okuyan hânende (Rado, 1969: 412) demektir.

Hoş şeker-rîz olur Sa'dî-i Şîrâz gibi
Ahmed'ün sözlerin okursa **gazel-hân-ı** Mısır (Tarlan, 1992: 235)

“Mısır ülkesinin gazel okuyucusu Ahmed'in şiirlerini okumaya başlarsa Şîrazlı Sadi gibi sözleri tatlı olur.”

Gazel okuyan, anlamındaki gazel-hân kelimesi beyitte meddaha yakın bir anlam içerisinde kullanılmıştır. Şaire göre gazel okuyucusunun ağzından kendi şiirleri okunursa dinleyenlerin hoşuna gideceğini ifade etmektedir.

Mûsikî terimleri

Âgâz

“Başlama, işe koyulma; mûsikî başlangıcı, çalgıcıların ve okuyucuların âhenk başlangıcı” (Rado, 1969: 22) anlamındadır.

Câm-ı lâ'lün vasfın **âgâz** itdi gönlüm **mutribi**
Tâ ki **nâlem ûdını** **bezmünde** **rûh-efzâ** kılâm (Tarlan, 1992: 295)

“Üd, inleyen nağmeleriyle dinleyenlerin ruhunu arındırmaya başlayınca, gönlümün çalgıcısı da sevgilinin yakut gibi dudaklarını tasvir etmeye başladı.”

Şair, üd'un mecliste inleyen nağmeleriyle dinleyenlerin ruhlarına huzur vermeye başlamasıyla; gönül çalgıcısının da sevgilinin yakutu andıran dudaklarını tasvire başladığını dile getirmiştir. Beyitte gönül bir mutribe (çalgıcı) benzetilmiştir. Beyitte “rûh-efzâ” kelimesi “cana can katan” (Devellioğlu, 2006: 897) anlamıyla kullanılmasına rağmen; mutrib, üd, nâle, bezm ve âgâz kelimelerinden dolayı ikinci anlamı olan Türk mûsikîsinde en az iki asrı devirmiş bir birleşik makamı da (Devellioğlu, 2006: 897) çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır.

Âhenk/âheng

Farsça olan “âhenk” kelimesine lügatte: kasıt, niyet; makam, sesler arasında uygunluk, düzen; müzisyenlerin icrâ ettiği eser; sesler ve renkler arasında uygunluk (Rado, 1969: 26); şiir metinlerini düz yazıdan ayıran ve kelimelerin akıcılığı, kulakta güzel bir etki bırakacak şekilde bir araya getirilmesi (Saraç, 2012: 105) gibi karşılıkların verildiği görülmektedir.

Güş-mâl itdüren eflâke beni **tanbûr**-vâr

Perdelerden taşra her dem **nâlemün âheng**idir (Tarlan, 1992: 231)

“Tambur gibi beni göklere ikaz ettiren her an perdelerden dışarı taşan inlememin ahengidir.”

Beyitteki “güş-mâl” sözcüğü hem şairin kendi kulağının bükülmesi hem de tanbur için akort edilmesi anlamına gelecek şekilde kullanılmıştır.

Âvâz

“Ses, sadâ, nida, nâra” (Rado, 1969: 82) anlamındadır. Mûsikîye dair kaleme alınmış teori kitaplarında makamların sınıflandırılması için kullanılan terim (Çalka, 2008: 182) demektir.

Gelün **âvâz-ı ney ü çeng** ile mey nuş edelim

Salalım âleme **âvâze-i mey-hârlığı** (Tarlan, 1992: 167)

“Gelin! ney ve çeng eşliğinde şarap içip sarhoş olduktan sonra naralarımızla ortalığı inletelim.”

Şair ney ve çeng sesleri eşliğinde şarap içip sarhoş olmayı, sonra da naralarla bulundukları yeri inletmeyi teklif etmektedir. Beyitte mûsikî aletlerinden ney ve çeng; mûsikî terimlerinden ise âvâze tenasübü oluşturan öğelerdir.

Gülbang

“Eskiden zikir esnasında tekkelerde, belirli merasim sırasında saraylarda hep bir ağızdan ve makamla icrâ edilen duâ ya da ilâhîdir” (Rado, 1969: 453; Devellioğlu, 2006: 297).

Bâg-ı İrem bülbülleri Ahmed gibi **gül-bang** eder

K'ol gül-izâr-ı andelîb-**elhâna** sıhhat yaraşur (Tarlan, 1992: 173)

“İrem bağının bülbülleri tıpkı Ahmed gibi hep bir ağızdan dua okurlar ki o gül bahçesinin bülbül nağmelisi olan sevgiliye sağlık ve afiyette olması yaraşur.”

Karâr ve makam

Klasik Türk mûsikîsinde bir makamın sona ermesine karâr denmektedir (Öztuna, 2000: 185). Mûsikîde bir parçanın asıl temasının bir nota üzerinde duraksaması (Rado, 1969: 666); Doğu müziğinde, taksim yaparken ana makama dönüş (Devellioğlu, 2006: 489) anlamındadır. Makam: Mûsikîde belirtilmiş ses veya dizilerinden meydana gelen sistem (Rado, 1969: 810) demektir. “Durak ve güçlü denilen nağmelerle dizinin diğer sesleri beynindeki münâsebet cihetinden seslerin icrası” (Yekta, 1986: 67); bir dizide durak ve güçlünün önemi belirtilmek ve diğer kurallara da bağlı kalmak suretiyle nağmeler meydana getirerek gezinmeye denir (Karadeniz, 1983: 64).

Dil bî-nevâsı başladı ışkun **nevâsına**

Ben bilmezem ki kankı **makâmı karâr** ede (Tarlan, 1992: 325)

“Hüzün dolu gönül, aşkın ezgisini terennüm ederken, hangi makamda karar kılacağını bilemedim.”

Şair, mahzun ve sessiz gönlünün aşkın ezgisini dillendirirken kendisinin de hangi makamda karar kılacağını bilemediğini ifade etmektedir. Beyitte makam, karâr ve nevâ terimleri müzik ıstılahı anlamlarıyla kullanılarak güzel bir birliktelik ortaya konulmuştur.

Nağme

Nağme; güzel ses, âhenk, ezgi; bir kimsenin nazlanarak söylediği söz (Devellioğlu, 2006: 796) anlamına gelen nagam ve nagamât kelimelerinin çokluk hâlleridir. “Türk mûsikisinde seslerden nağme, nağmelerden cümle, cümlelerden hâne, hânelerden müstakil bir mûsikî eseri” (Öztuna, 2000: 287) oluşturulmaktadır.

Ger ol **nağmeyî** seng gûş eyleye

Semâ’ıyla cûş u hûruş eyleye (Tarlan, 1992: 105)

“Sözlerimi şayet taşlar işitebilseydi, kendilerinden geçerek dönmeye başlardılar.”

Ahmed Paşa, şiirlerindeki mûsikînin etkisinden dem vurduğu bu beytinde onun ezgisini işitenlerin heyecanlanıp galeyana geleceğinden de söz etmiştir. Bu ezgiler herkese hatta insan dışı varlık olan taşlara bile, etki edebilecek; onları heyecanlandıracak bir seviyededir. Ahmed Paşa’nın tatlı sözlerini işitenler yerinde duramayarak içten içe sevinecek hatta bu coşkuyla dönmeye başlayacaktır.

Nevbet

Genellikle askerî mızıka takımının padişahın sarayı veya otağı önünde davul vurarak icra ettiği mûsikî mânâsında kullanılmıştır. “Mızıka takımının bulunduğu yere nevbethâne, nakkârehâne veya tablâhâne; nevbet çalanlara ise nevbetiye denirdi” (Merçil, 2007; 116; Bilgiç, 2012: 294; Kaya, 2012: 97).

Şeh Bâyezid devletine **nevbet** urdu ıyd

Aldı eline sâkî-i meh câm-ı zer-nigâr (Tarlan, 1992: 174)

“Bayram, Sultan Bayezid’in saltanatının davulunu çalmıştır. Ay sakisi ise eline altın süslemeli kadeh almıştır.”

Eski zamanlarda bayramların gelişi veya padişahların tahta geçmesi davullara vurularak ilan edilirdi. Beyitte bu âdetlere işaret edilmiştir.

Perde

Bir müzik parçasını meydana getiren seslerden her biri; bir sesin hangi konumda bulunduğunu belirten, bu bağlamda “bir dizinin her bir sesi”ne perde denmektedir (Özbek, 1998: 151).

Ki cân bâğında bir murg-ı **nevâ-sâz**

Söze bu **perdeden** etti ser-âgâz (Tarlan, 1992: 110)

“Gönül bahçesindeki çalgıcı kuşu, ezgiye bu tondan başladı.”

Ahmed Paşa, gönül bahçesindeki ötücü bir kuşu mûsikî parçasını icrâ eden bir insan gibi tahayyül ederek, söze (ezgiye) hangi ton aralığından (perdeden) girdiğini ifade etmiştir. Beyitte perde, bir mûsikî parçasını oluşturan seslerden her birinin incelik ve kalınlık derecesini bildiren bir terim olarak kullanılmıştır.

Raks

Raks; dans, hora tepme, oynama, sıçrayarak oynama; İslâm dünyasında her çeşit dansa raks karşılığı verilmektedir (Devellioğlu, 2006: 876). “Oynama, dans etme, sıçrayarak oynamak” (Kaçar, 2012: 379).

Semâ-ı nağme-i nazmınla raksa girse ne tan

Kalem ki câm-ı medîhinle oldu mest-i makâl (Tarlan, 1992: 153)

“Kalemim, şiirimin ezgisini işiterek dans etmeye başlasa buna şaşılmaz. Çünkü o övgünün kadehiyle sarhoş olmuştur.”

Şair, kalem kelimesiyle şiir yazma yeteneğini kastetmiştir.

Semâ'

“Semâ' kelimesi Mevlevî ayinlerinde semâzenlerin cezbe halinde ayakta dönmesi, zikretmesi; tasavvufî bir şevk ve Allah aşkıyla yapılan bedîî tarzda bedenî hareket” (Öztuna, 2000: 416; Devellioğlu, 2006: 934) karşılığındadır.

Kâmetün vasfın **sabâ** zikir itse serv eyler **semâ'**

Raks urur lâ-büd Hudâvend-gâr anılsa Mevlevî (Tarlan, 1992: 348)

“Ne zaman Mevlâ'nın adı anılsa Mevlevî dönmeye başlar; şüphesiz ki sabah rüzgârı da şayet sevgilinin boyunu ansa servi dönmeye başlar.”

Beyitte servi, rüzgârdan sevgilinin boyuna benzetildiğini duyunca ellerini açıp şevk ile dönmeye başlamıştır. Klâsik Türk şiirinde sevgilinin boyu genellikle serviye (Pala, 2017: 247) benzetilmesinin yanı sıra beyitte zikir ve semâ adetlerine de işaret edilir. Beyitte sabah rüzgârı (sabâ), sevgilinin boyunu serviye tasvir eden bir haberci gibi tahayyül edilmiştir.

Terane

Makam, âhenk, nağme; dört mısırâdan oluşan ve bir, iki ve dördüncü mısraları birbiriyle kafiyeli olan nazım, dörtlük (Rado, 1969: 1164; Devellioğlu, 2006: 1083) anlamlarına gelmektedir.

Mutrib terâne başla ki bağ-ı zamânede

Her beyti medhimin yine gösterdi bir bahâr (Tarlan, 1992: 175)

“Ey çalgıcı devrin gözde bahçelerinde ezgiye başla ki beyitteki övgülerimin her biri bir bahar tasviri gibidir.”

Velvele

Türk mûsikisinde usulün, bir sanatçı tarafından darp parçacıklarına ayrılarak süslenmesi olayıdır (Devellioğlu, 2006: 1147). Özellikle Mevlevî ayinlerinin icrası ile ortaya çıkan bu kavramı Hüseyin Sadeddin Arel (1993: 110), usullerin uzun zamanlarını parçalara ayırıp, süsleyerek vurma şeklinde tanımlamaktadır.

Uşşâkı cünûn eyledi **âvâze-i hüsnün**

San **kûs** urulup **velvelesi** leşkere düşdi (Tarlan, 1992: 355)

“Güzelliğinin sesi ve şöhretiyle âşıklar aklını yitirdi, sanki davullar vurulunca yaygarası askere kaldı.”

Beyitte sevgilinin güzel sesiyle âşıkların kendinden geçtiği belirtilmektedir. Uşşâk kelimesi sözlükteki temel anlamıyla bulunmasına rağmen kûs, velvele ve âvâze kelimelerinden dolayı mûsikî yönünü de çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır.

Sonuç ve öneriler

Bir şiirin söyleyiş, sunuluş açısından taşıdığı özellikler, rahat ve içten anlatım, dilin mûsikî yönünü oluşturan âhenk, vezin, kafiye, ses tekrarları gibi öğelerin başarılı bir şekilde kullanılmış olması; eserin kalıcılığını sağlama açısından önemlidir. Türk şiirinin kimi örneklerinde özellikle klâsik Türk şiirinde ses ve anlam bütünlüğünü bir arada görmek mümkündür. Şair, özgün imgeleri dile getirebilen, onları vezin, şekil, kafiye gibi öğelere feda etmeyen sanatçıdır. Bu özgün imgeler, duygular bir de söyleyiş, sunuluş güzelliğiyle, ses unsurlarıyla zenginleşince gerçek şiir ortaya çıkmaktadır. Ahmed Paşa'da anlam ve ses uyumu doruğa çıkmaktadır.

Ahmed Paşa'nın bizzat mûsikîyle ilgilendiğine dair bir bilgiye rastlamamış olsak da şiirlerinde mûsikî öğelerini büyük bir ustalıkla yerli yerinde kullanmış olması, mûsikîye olan ilgi ve bilgilerinin delilidir. Mûsikî bilgi ve birikimini şiirine yansıtan şair, divanında mûsikî makamlarından (muhammedî, nevâ,

nevrûz, nühüft, rast, rûh-efzâ ve uşşâk); mûsikî aletlerinden (çeng, def, kânun, kopuz, kûs, ney, saz, şeştâ, tabl, tanbur, kaval, târ ve ûd); aksamından (evtâr ve târ) ve mûsikî ile ilgili diğer unsurlar (âgâz, âvâz, âhenk, gazel-hân, gülbang, karâr, makam, mutrib, nağme, nevâ-sâz, nevbet, rakkâs, perde, raks, semâ, terane, velvele ve zühre) gibi pek çok detaya yer vermiştir. Mûsikî ile ilgili kavramların kullanıldığı beyitlerde tenasüp başta olmak üzere tevriye, teşbih gibi sanatlarla beyitlerin anlam dünyası zenginleştirilmiştir. Ahmed Paşa'nın mûsikî ıstılahlarının geçtiği beyitlerde terimin müzikal yanını çağrıştıracak şekilde kullandığı ve bunu desteklemek amacıyla başka mûsikî unsurlarını da beyitte zikrettiği görülmektedir. Sonuç olarak Ahmed Paşa Divanı'nda mûsikî unsurlarının beyitlere rastgele alınmadığı, seçilen terim ya da terimlerin bilinçli bir şekilde kullanıldığını örnek beyitlere bakarak ifade edebiliriz.

Kaynakça

- Arel, H. S. (1993). *Türk mûsikîsi nazariyatı dersleri*. Onur Akdoğu (Haz.), Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ayvazoglu, B. (2002). *Aşk estetiği*. Ötüken Yayınları.
- Bilgiç, A. T. (2012). *Tarih terimleri sözlüğü*. Toplumsal Dönüşüm Yayınları.
- Can, N. (2002). *Türk musikisinde çeng*. [Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Canım, R. (2018). *Divan edebiyatının kaynakları*. Akıl-Fikir Yayınları.
- Çalka, M. S. (2008). Nev'î divanı'nda mûsikî terimleri. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 3/2 Spring, 179–193.
- Devellioğlu, F. (2006). *Osmanlıca- Türkçe ansiklopedik lugat*. Aydın Kitabevi Yayınları.
- Eflatun, (1989). *Devlet*. S. Eyüpoğlu, M. Ali Cimcoz (Haz.), Remzi Kitabevi.
- Erdemir, A. (1999). *Anadolu sahası musikîşinas divan şairleri*. Tüsav.
- Gönül, M. (2019). *Türk müziği solfej-makam-usûl-dikte alıştırma*. Gece Kitaplığı.
- Harman, Ö. F. (1994). Dâvûd. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 02.10.2025 tarihinde <https://islamansiklopedisi.org.tr/davud> adresinden erişildi.
- Hatipoğlu, E. (2018). Muhayyer-sünbûle makamı. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 6(2), 1874–1889.
- İbn Sinâ, (2014). *Kitâbu's-Şifâ (er- Riyadiyat, Cevâmiu İlmi'I-Mûsika, c. I)*. Ekrem Demirli, Ömer Türker (Haz.), Türkiye Yazma Eserler Kurumu.
- Karabey, L. (1986). *Türk musikisinin dünü, bugünü ve yarını*. Feyzi Halıcı (Haz.), Sevinç Matbaası.
- Karabey, T. (2010). *Ahmed Paşa hayatı sanatı eserleri*. Akçağ Yayınları.
- Karabulut, B. (2021). *Müzik kültürü*. Pegem Akademi.
- Karadeniz E. (1983). *Türk mûsikîsinin nazariye ve esasları*. İş Bankası Yayınları.
- Kaya, E. E. (2012). Türk ordu geleneğinde askeri müzik olgusu. *İdil Dergisi*. 1/3. 93-105.
- Köprülü, M. F. (1981). *Türk edebiyatı tarihi*. Ötüken Yayınları.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk musikisinde makamlar*. Yapı Kredi Yayınları.
- Levendoglu Yılmaz, N. O. (2002). *XIII. Yüzyıldan günümüze kadar varlığını sürdüren makamlar ve değişim çizgileri*. [Doktora Tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Merçil, E. (2007). *Selçuklular'da hükümdarlık alâmetleri*. Türk Tarih Kurumu.
- Onay, A. T. (2013). *Açıklamalı divan şiiri sözlüğü*. Berikan Kitabevi.
- Özalp, M. N. (2000). *Türk mûsikîsi tarihi I-II*. Millî Eğitim Bakanlığı.
- Özkan, İ. H. (1987). *Türk mûsikîsi nazariyatı ve usûlleri*. Ötüken Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2007). Rast. *İslam Ansiklopedisi* (Cilt 34, s. 461-462). Türk Diyanet Vakfı.
- Öztuna, Y. (1969). *Türk musikisi ansiklopedisi*. Millî Eğitim Bakanlığı.
- Öztuna, Y. (2000). *Türk mûsikîsi kavram ve terimleri ansiklopedisi*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Pala, İ. (2017). *Ansiklopedik divan şiiri sözlüğü*. Kapı Yayınları.
- Rado, Ş. (1969). *Büyük Türk sözlüğü*. Osmanlı Yayınları.
- Russel, B. (1971). *Batı felsefesi tarihi*. Muammer Sencer (Haz.), Bilgi Yayınevi.
- Sanal, H. (2002). Kös. *İslam Ansiklopedisi*, XXVI/ 270-272. Türkiye Diyanet Vakfı.
- Saraç, M. Y. (2012). Klâsik edebiyat bilgisine göre divan şiirindeki ahenk öğeleri. *Journal of Turkish Language and Literature*, 37(37), 105-136.
- Say, A. (1985). *Müzik ansiklopedisi* (C.II). Sanem Matbaası.
- Say, A. (2010). *Müzik ansiklopedisi* (C. I). Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sefercioğlu, M. N. (1999). Divan şiirinde mûsikî ile ilgili unsurların kullanılışı. *Osmanlı Ansiklopedisi*, IX/ 649–668. Yeni Türkiye Yayınları.
- Şentürk, A. A. ve Kartal, A. (2005). *Üniversiteler için eski Türk edebiyatı tarihi*. Dergâh Yayınları.

- Şentürk, A. A. (2014). *Osmanlı şiiri antolojisi*. (7. Baskı). Yapı Kredi Yayınları.
- Şentürk, A. A. (2017). *Osmanlı şiiri kılavuzu II*. Osedam Yayınları.
- Şentürk, A. A. (2019). *Osmanlı şiiri kılavuzu III*. Osedam Yayınları.
- Şentürk, A. A. (2020). *Osmanlı şiiri kılavuzu IV*. Osedam Yayınları.
- Talay, F. (1951). *Mûsikî tarihi*. Tan Matbaası.
- Tarlan, A. N. (1992). *Ahmet Paşa divanı*. Akçağ Yayınları.
- Türkçe sözlük*, (2005). (10. bs.). Türk Dil Kurumu.
- Uludağ, S. (1996). *Tasavvuf terimleri sözlüğü*. Marifet Yayınları.
- Yahya Kaçar, G. (2012). *Klâsik Türk mûsikîsi güftelerinde Osmanlıca kelime ve terkîbler*. Akademi Yayınları.
- Yahya Kaçar, G. (2017). Klasik Türk mûsikîsi ve klasik Türk edebiyatı arasındaki etkileşim. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(1), 117-137. <https://doi.org/10.22252/ijca.330899>
- Yekta, R. (1986). *Türk mûsikîsi*. Orhan Nasuhioğlu (Haz.), Pan Yayınları.

Etik kurul onayı

Muhteva sebebi ile bu araştırma etik kurul izni gerektirmeyen çalışmalar arasında yer almaktadır.

Çıkar çatışması beyanı

Bu çalışmada herhangi bir potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

