

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**XIX. YÜZYILDA BATILILAŞMANIN TÜRK MUSİKİSİ'NE
ETKİLERİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Erkin SEFER**

**Türk Müziği Anasanat Dalı
Türk Müziği Programı**

HAZİRAN 2012

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**XIX. YÜZYILDA BATILILAŞMANIN TÜRK MUSİKİSİ'NE
ETKİLERİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Erkin SEFER
404931022**

**Türk Müziği Anasanat Dalı
Türk Müziği Programı**

Tez Danışmanı: Yard. Doç. Cenk ÖZTÜRK

HAZİRAN 2012

İTÜ, Sosyal Bilimleri Enstitüsü'nün 404931022 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi **Erkin SEFER**, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “**XIX. YÜZYILDA BATILILAŞMANIN TÜRK MUSİKİSİ'NE ETKİLERİ**” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı: **Yard. Doç. Cenk ÖZTÜRK**

İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri: **Yard. Doç. Ayşegül KOSTAK TOKSOY**

İstanbul Teknik Üniversitesi

Yard. Doç. Aslıhan ERUZUN ÖZEL

Yıldız Teknik Üniversitesi

Teslim Tarihi: 3 Mayıs 2012
Savunma Tarihi : 7 Haziran 2012

ÖNSÖZ

Bu çalışma, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlanmıştır.

XIX. yüzyılda yaşanan değişimler ve gelişmelerin, Türk Musikisi'ne diğer tarihi dönemlere nazaran daha fazla etkisi olduğu görülür. Bestekâr padişahlarımızdan olan III. Selim (hükümdarlığı 1789-1807) ile başladığı varsayılabilecek bu dönem, XIX. yüzyılda icat edilen ses kayıt teknolojileri (fonograf ve gramofon) ile son bulmaktadır. Çalışmamızda bu tarihi dönemdeki çeşitli gelişmeler başlıklar halinde anlatılacak, bu gelişmelerin Türk Musikisi'ni nasıl etkilediğine değinilerek, kimi zaman XX. yüzyıla taşan bu etki ortaya konacaktır.

Bu araştırmanın konservatuar öğrencilerine faydalı olacağına inanıyor, bu çalışmada danışmanlığımı yürüten, benden bilgisi ve yardımlarını esirgemeyen sayın hocam ve danışmanım Yard. Doç. Cenk ÖZTÜRK' e ve öğrenim hayatım boyunca bana emeği geçen tüm öğretmenlerime teşekkürü bir borç bilirim.

Haziran 2012

Erkin Sefer

(Öğretmen)

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	v
ÇİZELGE LİSTESİ.....	ix
ŞEKİL LİSTESİ	xi
ÖZET.....	xiii
SUMMARY	xv
1.GİRİŞ	1
2. XIX. YÜZYILDA TONAL MÜZİK İLE ETKİLEŞİM.....	3
2.1. III. Selim Dönemi'nde Yaşanan Etkileşimler	4
2.2. II. Mahmut Dönemi'nde Yaşanan Etkileşimler	5
2.3. Abdülmecit Dönemi'nde Yaşanan Etkileşimler.....	6
2.4. Abdülaziz Dönemi'nde Yaşanan Etkileşimler	9
2.5. V. Murat Dönemi'nde Yaşanan Etkileşimler.....	11
2.6. II. Abdülhamit Dönemi'nde Yaşanan Etkileşimler.....	11
3. XIX. YÜZYIL VE III. SELİM EKOLÜ.....	13
3.1. III.Selim'in Sanatçı Kişiliği.....	17
3.2. III.Selim Ekolü.....	24
4. XIX. YÜZYILDA TÜRK MUSİKİSİ'NDE NOTA KULLANIMI.....	27
4.1. III. Selim Ekolü'nün Kazandırdığı Nota Sistemleri.....	31
4.1.1. Abdülbaki Nasır dede'nin nota sistemi.....	32
4.1.2. Hamparsum Limoncuyan'ın nota sistemi.....	36
4.2. Mehmet Emin Efendi Ve Nota Yayıncılığı.....	39
5. XIX. YÜZYILDA POPÜLERLEŞEN FORM: ŞARKI.....	41
5.1. Hacı Arif Bey'in Hayatı.....	44
5.1.1. Hacı Arif Bey'in eserleri.....	47
5.1.1.1. Hacı Arif Bey'in dini eserleri.....	47
5.1.1.2. Hacı Arif Bey'in dindışı eserleri.....	48
5.2. Hacı Arif Bey ve Şarkı Formu.....	63
5.2.1. Hacı Arif Bey'in Kullandığı Şarkı Formu Biçimleri.....	64
5.2.1.1. Dört mısralı (murabbâ) şarkı biçimi.....	64
5.2.1.2. Altı mısralı (müseddes) şarkı biçimi.....	64
5.2.1.3. Sekiz mısralı (müsemmen) şarkı biçimi.....	66
5.3. Hacı Arif Bey'le Ortaya Çıkan Şarkı Besteciliği Ekolü.....	67
6. TÜRK MUSİKİSİ'Nİ HİMAYE EDEN KURUM: MEVLEVİHANELER... 71	71
6.1. Günümüze Ulaşan Mevlevi Ayinleri ve Bestecileri.....	73
6.2. Mevlevihanelerin XIX. Yüzyıldaki Önemi.....	81
7. XIX. YÜZYILDA GELİŞEN TEKNOLOJİNİN ETKİSİ	85
7.1. Cemil Bey Ekolü	88
8. SONUÇLAR	91
KAYNAKLAR	95
ÖZGEÇMİŞ.....	99

ÇİZELGE LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Çizelge 4.1: Abdülbâki Nâsır Dede Ebced Sistemi	33
Çizelge 5.1: Dört Mısralı (murabbâ) Şarkı'da Biçim	64
Çizelge 5.2: Altı Mısralı (müseddes) Şarkı'da Birinci Biçim	65
Çizelge 5.3: Altı Mısralı (müseddes) Şarkı'da İkinci Biçim	65
Çizelge 5.4: Sekiz Mısralı (müsemmen) Şarkı'da Birinci Biçim	66
Çizelge 5.5: Sekiz Mısralı (müsemmen) Şarkı'da İkinci Biçim.....	67

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Şekil 4.1: Hamparsum'da notalar.	37
Şekil 4.2: Hamparsum'da arızalı seslerin gösterilmesi.....	38
Şekil 4.3: Hamparsum'da süre işaretleri.....	38
Şekil 4.4: Hamparsum'da usul işaretleri.....	38
Şekil 4.5: Hamparsum'da yardımcı işaretler	39

XIX. YÜZYILDA BATILILAŞMANIN TÜRK MUSİKİSİ'NE ETKİLERİ

ÖZET

Türk kültür tarihinde yaşanan en önemli dönemlerden biri XIX. yüzyıldır. Türk tarihine baktığımızda, “yakın tarih dönemi” olarak değerlendirebileceğimiz bu dönemde yaşanan gelişmeler ve değişimler aynı zamanda XX. yüzyılı da etkilemiştir. Osmanlı Devleti'nin duraklama ve gerileme dönemini yaşamaya başlamasıyla ortaya çıkan yenileşme ve Batılılaşma düşüncesi ile yapılan uygulamalar Türk toplumunun kültür ve sanat yaşantısını da etkilemiştir.

Türk kültürünün en önemli parçalarından biri olan Türk Musikisi de bu etkilerden nasibini almıştır. Her ne kadar tez başlığı “XIX. Yüzyılda Batılılaşmanın Türk Musikisi'ne Etkileri” olsa da, tarihi dönemler keskin çizgilerle ayıramamakta, bir yüzyılın ilk yılı ile son yılı arasında sınırlandırılmamaktadır. Bunun sebebi, olayların birbirini tetikleyerek neden-sonuç ilişkisi içerisinde bir zincir oluşturarak tarihsel değişimlerin oluşmasıdır. Bu yüzden çalışmamız, XVIII. yüzyılın sonuna doğru olan III. Selim döneminden başlayarak XIX. yüzyıldaki gelişmelerin Türk Musikisi'ne etkilerini ele almış, bu etkilerin XX. yüzyıla taşınan sonuçlarına da yer vermiştir.

Yukarıda da değindiğimiz gibi Osmanlı Devleti'nin duraklama ve gerileme dönemini yaşamaya başlamasıyla ortaya çıkan yenileşme ve Batılılaşma düşüncesi ile yapılan uygulamalar, Türk kültürünün en önemli parçalarından biri olan Türk Musikisi'ni de etkilemiştir. Türk Musikisi, olayların birbirini tetikleyerek neden-sonuç ilişkisi içerisinde bir zincir oluşturarak farklı alanlarda değişimlere uğramıştır.

Bu olaylar zincirini tetikleyen ilk halka Muzıkay-ı Humayun'un kurulmasıdır. II. Mahmut döneminde kurulan bu kurumun kökeninde, III. Selim'in Batılı anlamda bir ordu kurma düşüncesi yatmaktadır. III. Selim, birçok huzursuzluğa neden olan yeniçeri ocağının yerine yeni bir ordu oluşturmuş, bu oluşumu da destekleyecek bir bando kurmuştur. (Tıpkı yeniçeriyi destekleyen mehter gibi). Ancak daha sonra bu iki oluşumu kapatmak zorunda kalmıştır. II. Mahmut, kaybedilen savaşlar, yeniçerilerden kaynaklanan huzursuzluklar yüzünden ivedi bir kararla III. Selim'in bu düşüncesini geri dönmeyecek şekilde gerçekleştirmiştir. Kurulan bu yeni ordu savaşlarda beklenen başarıyı gösteremese de, orduyu desteklemek üzere kurulan Muzıkay-ı Humayun XIX. yüzyıl boyunca Türk Musikisi'ni etkileyecek farklı olayları tetikleyen bir kurum olmuştur.

Çalışmamızda III. Selim döneminden başlayarak, sonraki gelişmeleri ele aldık. Muzıkay-ı Humayun'un saray ve toplumun müzik zevkini etkilemesi ve değiştirmesiyle Türk Musikisi'nin sarayda daha az yer bulması, bunun sonucunda Mevlevihanelere sığınışı, büyük formların sadece bu kurumda yaşatılırken, bestecilerin halka yönelik üretimleri, şarkı formunun popülerleşmesi ve XX. yüzyıla taşınan "şarkı besteciliği" kavramının ortaya çıkışı yaşanan gerçeklerden bazılarıdır. Mevlevihanelerde yaşatılan Türk Musikisi'nin buradan Rauf Yekta Bey ile "müzikoloji" filizini vermesi çalışmada ele alınan konulardan biridir. Bir diğer konu, Osmanlı'nın Batılılaşmasının, onu Avrupa ve Amerikan şirketleri için bir pazar haline getirmesi, bunun sonucunda piyasaya sürülüşünden sadece birkaç yıl sonra İstanbul'a ulaşan fonograf ve gramofon teknolojilerinin Osmanlı topraklarında satılmaya başlamasıyla Türk Musikisi'ne yaptığı olumlu ve olumsuz etkiler de çalışmada yer almaktadır. Çalışmada birbirine zincirleme bağlı bu olaylar belgelere dayanarak anlatılmış, XX. yüzyıla yansımaları değerlendirilmiştir.

IMPACTS OF THE WESTERNIZATION ON THE TURKISH MUSIC IN THE 19th CENTURY

SUMMARY

The most important period of Turkish culture is in the 19th century. When we look at Turkish history, it can be named as recent age. The developments and changes in this age affected the 20th century. The innovations and westernization which started in the last period of Ottoman Empire affected the cultural and art life of the Turkish society the most important part of Turkish music also was affected by these. The name of the subject is impacts of the westernization on the Turkish music in the 19th century but the ages cannot be separated exactly, because the events affected each other and made a cause and effect chain which formed the historical developments. Because of this, our work started from the Selim III era and dealt the impacts of 19th century on the Turkish music and ended with the results of these effects which continued to 20th century.

As we discussed before, the innovations and westernization movements, resulting from stagnation and decline ages of Ottoman Empire, affected Turkish music and made a cause and effect chain.

The first of this chain was the establishment of the band. The origin of this idea was willing to establish a new western army by Selim III. He established a new army and a band instead of Yeniçeri Ocağı which caused a lot of problems. But then he had to close that army and the band. After Selim III, because of the lost wars and the problems caused by Yeniçeri Ocağı, Mahmud II established those two institutes again quickly. The army wasn't successful as expected but the band remained an important figure to support the army and affected Turkish music during the 19th century.

In our work, we discussed the developments starting from Selim III era. There were some realities in that era such as the band affected and changed the society's an palace's musical taste which resulted in the fact that Turkish music found a minor importance in the palace and transferred to Mevlevihanes, which are Sufi places, big forms were survived in Mevlevihanes, composers started composing for only society, song forms became popular. We also discussed the music in Mevlevihanes formed the musicology by Rauf Yekta. Another subject is that the westernization of Ottoman Empire made the country a big bazaar for Europe and America and because of that, phonograph and gramophone came to Turkey and started to be sold in Istanbul, so this affected Turkish music both in pros and cons. These chain events and their effects on 20th century are dealt out with their documents in this work.

1.GİRİŞ

Uzun bir zaman diliminde geniş bir coğrafyaya yayılan Osmanlı Devleti, hüküm sürdüğü topraklarda değişik kültürler ile karşılaşmış, geçmişten gelen mirasını bu kültürlerle kaynaştırarak kendine has kültürünü oluşturmuştur.

Böyle büyük devletler için kültürün ana merkezi her zaman merkez, yani başkent olmuştur. 1453 sonrasında Osmanlı Devleti'nin başkenti olan İstanbul ve hükmün verildiği yer olan saray kültürü koruyucu kollayıcılığının yanı sıra, kültüre şekil veren, kültürün üretildiği bir merkez niteliğindedir. Özellikle sanatın Osmanlı'daki en önemli kollarından biri olan müzik için bu böyledir.

Ortadoğudaki halkların müzikleri arasında en gelişmiş, en kurumlaşmış yapıya sahip olan musiki, saray tarafından korunmasının yanı sıra, bünyesindeki iki kurum olan Mehterhane ve Enderun'dan besleniyordu. Bu iki kurum yüzyıllar boyunca Türk Musikisi'nin öğrenildiği ve geliştirildiği okul olmuşlardır.

Osmanlı Devleti, uzun yüzyıllar boyunca Avrupa topraklarında hüküm sürmesine rağmen, Avrupa'nın geliştirdiği tonal müziğe ilgisiz kalmış, yazılmamış kurallarla ve geleneklerle yaşatılan Türk Musikisi'ni geliştirmiştir.

XVI. yüzyılın sonları ve XVII. yüzyılın başları Osmanlı Devleti için rüzgarın ters esmeye başladığı dönemdir. Hemen hemen her alanda gerileme dönemine girilmiş, yaşanan olaylar, kaybedilen savaşlar ve topraklar Osmanlı Devleti'nin çeşitli tedbirler almasına yol açmıştır. Geleneksel yapı ve değerlere bağlı kalınarak alınan tedbirler istenilen sonucu vermemiştir ki, bu durum Osmanlı Devleti'nin Batı'ya yaklaşmasına, onun yapısını keşfetme çabasına yol açmıştır.

Bu yöneliş önce askeri ve siyasi yapıda olduysa da özellikle XIX. yüzyıla doğru kültürel alanda da Batı ile bir etkileşim içine girilmesi söz konusu olmuştur.

XVIII. yüzyılda yaşanan ve tarihe "Lale Devri" olarak geçen dönemde gelen elçilere eşlik eden sanatçılar sarayın ilgisini çekmiştir. Ancak bu ilginin topluma yansımaları, Osmanlı Devleti'nin kalbi olan İstanbul'da yaşayan halkın Batı ile kültürel anlamda etkileşime geçmesi XIX. yüzyılda gerçekleşmiştir. Bu dönemde hüküm süren

padişahların yenilikçi hareketleri, XIX. yüzyıl'da Osmanlı toplumunda kültürel bir değişimin başlamasına yol açmıştır.

Çalışmamızda XIX. yüzyılda yaşanan değişim ve gelişimler müzik açısından ele alınarak, Türk Musikisi'ni nasıl etkilediği kaynaklara dayanılarak anlatılacaktır.

2. XIX. YÜZYILDA TONAL MÜZİK İLE ETKİLEŞİM

XIX. yüzyıl, Osmanlı Devleti'nin, siyasi, toplumsal, kültürel olarak en büyük ve köklü değişikliklerinin yaşadığı yüzyıldır. Özellikle Balkanlardaki gelişmeler, Yunanistan' Osmanlı'dan ayrılarak yeni devlet olması, Bulgaristan'ın özerk bir prensliğe dönüşmesi, Tanzimat dönemi, siyasi ve idari yapıda yapılan reformlar, Birinci Meşrutiyet'in ilanı, artan dış borç yükü ile Batı'ya bağımlı yaşama ve kaybedilen savaşlarıyla Osmanlı'nın XX. yüzyıldaki yıkımına zemin olan onlarca olayla doludur.

XIX. yüzyılın Türk Musikisi'ne getirdiği en önemli etki ise, Osmanlı toplumunun Avrupa medeniyetinin geliştirdiği tonal müzik ile tanışmasıdır. Ortadoğu toplumlarının geliştirmiş olduğu kültür hazinesi Makamsal Müziğin bir kolu olan Türk Musikisi yıllarca kendi içinde yaşamış, Tonal müzik kültürü ile çok az etkileşmiştir. Ancak XIX. yüzyılda tonal müzik ile tanışmış, toplumun önce elit, sonrasında yavaş yavaş diğer katmanları bu müziği benimsemiştir. Aslında tonal müzik ile Osmanlı kültürünün tanışması ve teması XIX. yüzyıldan önce başlamış, ancak bunlar kısa süreli etkinlikler şeklinde gerçekleşmiştir.

Osmanlı Devleti'nin Avrupa'nın geliştirdiği Tonal Müzik ile ilk etkileşimin 1543 yılında, Fransa Kralı François'nın Osmanlı hükümdarı Kanuni Sultan Süleyman'a bir çalgı topluluğunu göndermesiyle başladığı tarihe geçmiştir.

Kanunî Sultan Süleyman şahsen bu müzikten hazzetmesine rağmen, bütün enstrümanları yaktırarak, müzisyenleri gayet kıymetli hediyelerle Fransa'ya geri gönderdi. Hareketinin sebebi bu tarz müziğin Türk ordusunun harp şevkine ve kahramanlığına olumsuz tesir ederek onu yumuşatacağından çekinmesine bağlanabilir. Hatta padişah Fransa kralının orkestrayı bu maksatla göndermiş olduğunu dahi zannedebilir. (Kosal, 1999;639)

XVI. yüzyılda Sultan III. Murad'ın eşine İngiltere kraliçesi'nin org hediye etmesi, XVII. yüzyıldan itibaren Avrupalı müzikçilerin müziklerini ve çalgılarının, özellikle İstanbul ve İzmir'de verdikleri konserlerle tanıtılması, kaynaklarda yer almaktadır.(Ensari, 1999;4)

Ancak gerçek etkileşimin başlangıcında, yenilikçi olmasının yanında kendisi sanatçı olan ve tüm sanat dallarına ve türlerine ayırım yapmadan merak ve özel bir ilgiyle yaklaşan çalışmamızın konusunun dahilinde yer alan III. Selim'in onsekiz yıllık (1789-1807) hükümdarlık döneminde gerçekleşmiştir. Bu dönemde başlayan etkileşim III. Selim'in saltanatının bitiminden yani 1807'den sonra da devam etmiştir.

2.1. III. Selim Dönemi'nde Yaşanan Etkileşimler

Topkapı Sarayı'nda ilk operanın sahneye konulması Sultan III. Selim devrinde gerçekleşmiştir. Ressam Melling “Voyage pittoresave de Constantinople” başlıklı kitabında iki elçinin kızlarının Sultan III. Selim huzurunda çalıp, dans ettiklerini resmetmiş, padişahın Avrupa sanatına gittikçe daha büyük ilgi duyduğunu anlatmıştır. (Kosal, 1999;639)

III. Selim döneminde batı müziği sarayda henüz yaygın değildi. Yine de, Osmanlı Sarayı'nda bu müziğe yer verildiği ve III. Selim'in batı müziğini takdir ettiği çeşitli kaynaklardan anlaşılmaktadır. III. Selim'in batı müziğini beğendiğini gösteren olaylardan biri Hatice Sultan'ın Defterdarburnu'nda yer alan Neşatabat Sarayı'nda gerçekleşti. Hatice Sultan'ın sarayı ve bahçesi İtalyan mimar Melling tarafından düzenlenmişti. Yabancı sefirler, bahçelerinin güzelliği ile anılan Neşatabat Sarayı'nı gezmek üzere gelirler ve Hatice Sultan tarafından ağırlanırlardı. Böyle bir geziden çok zevk alan Sicilyateyn sefiri Kont dö Lüdorf, kendi kızını İzmir Fransız konsolosunun kızıyla birlikte, Hatice Sultan'a hediyeler vermek üzere göndermişti. Kızlar hediye vermenin yanı sıra müzik ve dans gösterisi de sunmuşlardı. O sırada tesadüfen sarayda olan III. Selim, mimar Melling ile beraber kafes ardından bu gösteriyi izlemiş, beğenmiş, Melling aracılığı ile kızları tebrik ederek, değerli hediyeler göndermişti. (Serdaroğlu, 2008;7-8)

Bir diğer etkileşim, 1797 yılı Mayıs ayında, İtalya'dan gelmiş olan operanın, sarayda III. Selim karşısında bir temsil sergilenmesidir. Ancak bu olayı kaydeden sır kâtibinin yabancı dil bilmemesi yüzünden hangi operanın sahneye konduğu kaydedilmemiştir. (Serdaroğlu, 2008;8)

III. Selim dönemi'nde müzik alanında Tonal Müzikle ilgili asıl önemli ve kurumsal atılım 1794'te Yeniçeri Ocağının yerini alması için Avrupa örneğine uygun olarak kurduğu Nizam-ı Cedid (Düzenli Ordu)'in önüne yine Avrupa örneğine uygun bir boru-trampet takımı oluşturması ve görevlendirmesidir. Bu atılım daha sonra Muzıka-i Hûmayun'un kurulmasına yol açacak dev bir adım olarak yorumlanmıştır.

“Nizam-ı Cedid’in hizmetine sunulacak askeri müzik kurum ve kuruluşu olarak II. Mahmud tarafından Muzıka-i Hûmayun’un (1826) kurdurulmasıyla çok sesli müzik resmi politika haline gelmiştir” (Ensari, 1999;5)

III. Selim’in tahttan indirilişi, yerine IV. Mustafa’nın geçişi sırasında yaşanan siyasi çalkantılar sırasında III. Selim Nizam-ı Cedid lağvedilmiştir. IV. Mustafa’nın dönemi kısa olduğu kadar, siyasi çalkantıların yaşandığı bir dönemdir.

2.2. II. Mahmut Dönemi’nde Yaşanan Etkileşimler

IV. Mustafa’nın kısa hükümdarlık döneminden sonra tahta geçen II. Mahmut, III. Selim’in başlattığı reformları her alanda devam ettirdiği gibi, müzik alanında da Batı ile etkileşimi arttırarak sürdürmüştür.

Tarihe bakıldığında Türk kültürünün tonal müzik ile etkileşiminde II. Mahmut’un (1786 - 1839) kurduğu Muzıka-i Hûmayun’un rolü büyüktür. 1808 - 1839 yılları arasında saltanat sürmüş olan, kendisi de besteci olan II. Mahmud’un tonal müziğe ilgisi, 1826’da yeniçeri ocağını kaldırarak (vakayı Hayriye olarak tarihe geçmiştir) modern orduyu ve bandoyu (Muzıka-i Hümayun) kurması, batılı müzisyenlerin sarayda görevlendirilmesi ve sarayın ileri gelenlerine ders vermeye başlamaları batılı anlamda müzik eğitiminin miladı olmuştur.

Muzıka-i Hümayun’un kuruluş aşamasında, bu işle ilgili olarak o sıralarda İstanbul’da bulunan Fransız orkestra şefi Manguel görevlendirilmiştir. Daha önce Boru Trampet Takımı niteliğindeki bu topluluk, Manguel tarafından eğitime başlamış, fakat II. Mahmud’un istediği gibi Avrupa bandolarının özelliklerine çok kısa bir zamanda kavuşturulamamıştır. Manguel’ in yeni bir takımı yoktan var edemeyeceği kısa zamanda anlaşıldığından, daha usta bir öğretmenin elçilikler vasıtasıyla araştırılmasına başlanmıştır. O zamanlar İtalya, bando müziği alanında en ileri durumda idi. Giuseppe Donizetti (1788-1856) ye başvurularak kendisi İstanbul’a davet edilmiş ve Donizetti 17 Eylül 1828 de İstanbul’ a gelerek bu tarihten itibaren kendisine tanınan geniş yetkilerle bandonun çalışmalarını başlatmıştır. (Ensari, 1999: 6)

Askeri bandonun eğitimi için kurulan Muzıka-yı Hümâyun Donizetti’nin yönetiminde çalışmalara başlamış, Donizetti, “Osmanlı Devleti Muzıkları Umum Mürebbisi” olarak görevlendirilmiştir. İlk iş olarak İtalya’dan bando çalgıları ve bunları öğrenimi için öğretmenler getirilmiştir.

Saray bandosunun dağarcığında operatik eserlerden dñzenlenmiř parçaların yanı sıra, II. Mahmud için bestelenmiş marşlar da yer alıyordu. Donizetti de, İstanbul'a geldiği ilk dñrt ay içerisinde padişah için Mahmudiye Marşı'nı bestelemişti. Bu arada, Muzıka-yı Hñmayun için enstrñmanlar ısmarlanmaya başlamıştı. Pelitti evinden ısmarlanan bu enstrñmanların bir kısmı Tñrk geleneklerine uygun şekilde yapılıyordu. Donizetti'nin uğraşları II. Mahmud tarafından takdir edilerek, kendisine 1831 yılında Nişan-ı İftihar verilmiştir. Verilen mñhrñn üzerinde "Ustakar-ı Muzıka-yı Hñmayun Donizet" yazmaktadır. Bu nişan, Muzıka-yı Hñmayun'un temellerinin atılmış olduğunun sağlam bir gñstergesidir. (Serdaroğlu, 2008;14)

Yukarıdaki alıntılardan da anlaşılabileceği gibi, II. Mahmut Muzıkay-i Humayun'a ayrı bir önem vermiş, bu kurumun gelişmesi için gereken masrafı yapmaktan çekinmemiştir. Bu yñzden Muzıkay-i Humayun'u Batılılaşma hareketinin ilk olarak gñrñldñđđ kurumlardan ve Tanzimat fikrinin uygulandığı ilk alanlardan biri olarak değerlendirebiliriz.

"Tanzimat Dönemi'nde, mñzik alanındaki uygulamaların dikkate değer ynñ, o zamana dek askerñ alanda, mehter tarzında uygulanmış olan eğitim mñziđine, devletin el atmasıdır. Osmanlı ordusunda yapılan değerlişikler, eğitim dñzeninde olduğu kadar eğitim biçimini de etkiler. O zamana kadar sarayın tek mñzik eğitim kurumu Enderun ve ona bağlı teşkilatı Saray Fasih kadrosuyken, Tanzimat Dönemi ile birlikte Batılı anlamdaki ilk mñzik eğitimine de Muzıka-yı Hñmñyun ile başlanmıştır." (Karamahmutoğlu, 1999 a: 634)

II. Mahmut'un, haremine Viyana'dan piyanolar getirtmesi, sarayda kendisinin de katıldığı konserler dñzenletmesi, hñkñmdarlıđı sırasında batı mñziđi'ne ilgisini gñstermekte, sadece bandonun kurulma çalışmalarını desteklemekle kalmadığı anlaşılmaktadır. Sarayda batı mñziđini sevdirmek için, Avrupa ve Rus saraylarında ağırlanan virtñozlari Osmanlı Sarayı'na davet ettiği ve konserler verdiği bilinmektedir.

"Elie Parish-Alvars (1808-1849) bu dönemde sarayda ağırlanmış olan mñzisyenlerdendir. İngiliz besteci ve arp sanatçısı Alvars, II. Mahmud huzurunda konser vermiş ve padişaha arp için March Favorite du Sultan op. 30 adlı bir marş da bestelemiştir." (Serdaroğlu, 2008;15)

2.3. Abdñlmecit Dönemi'nde Yaşanan Etkileşimler

1808 -1839 yılları arasında saltanat sñrmñř olan II. Mahmud'un başlattığı değerlişim, oğlu Abdñlmecit (1823 - 1861) - (saltanatı 1839 - 1861) zamanında da sñrmñřtñr. Bu

değişimlerden belki de en önemlisi Osmanlı'da daha önce medreselerde bir parça öğrenim görmüş olanlardan, çevresine kendilerini beğendirmiş olanlardan ve genellikle cami imamlarından seçilen "hocalar" yerine "Darümuallimîn" (Erkek Öğretmen Okulu) adlı öğretmen yetiştirecek okulun açılmasıdır.

"16 Mart 1848'de açılan ilk Öğretmen Okulundan bu güne kadar geçen zaman içinde, öğretmen eğitimi ile ilgili çeşitli programlar ve yeniden yapılanma çalışmaları süregelmiştir."(Okatan, 2011;1)

Bu sırada Muzıka-yı Hümâyun bir bando eğitim bölümü olmaktan çıkarak batılı anlamda gösteri ve sahne sanatçısı yetiştiren, bir diğer deyişle konservatuara dönüşümünü tamamlanmış, sarayda yaşayan kişileri eğiten bir müzik okuluna dönüşmüştü. Donizetti, zamanla bandonun dışında müzik oluşumlarına da gitmiştir. 1840'lı yıllarda Muzıka-yı Hümâyun bünyesinde küçük yaylı çalgı toplulukları oluşturulmaya başlanması bu dönüşümün başlangıcı olmuştur. Muzıka-i Hümâyun, kuruluş amacı olan Askerî müzik ve eğitimi dışındaki türlere yönelmesiyle, öğrencilerine batı notası ve müzik kuralları ile ilgili verdiği eğitimle Türkiye'de adı konulmamış ilk konservatuar niteliğindedir.

Sarayın teşkilâtında daha önceleri var olan; dinî, resmî ve özel vazifelerde ananevi bir biçimde ilgisi bulunan Müezzi-nân, Fasil Takımı, Orkestra gibi bölümlerle birleştirilmiş olan Muzıka-yı Hümâyun, daha sonra Tiyatro, Orta Oyunu, cambazlık, hokkabazlık, koro, Karagöz, kukla ve hattâ Opera ile Operet gibi bölümleri bünyesine katarak, genişlemiş ve özel bir eğitim teşkilâtı olmuştur.

Donizetti'den gençlerin sarayda müzikli oyunlar oynamak üzere yetiştirilmesi istenince, bulunduğu İtalyan öğretmenler aylıklı olarak saraya alınmış ve 1848 yılında sarayda şan, saz, orkestra, koro ve dans çalışmaları başlamıştır. Bu çalışmaların sonucunda saray operetleri oynanmıştır. İstanbul'a gelen yabancı opera kumpanyalarının sergiledikleri operalara eşlik eden orkestra da Muzıka-yı Hümâyun'daki gençlerden kurulu bir saray orkestrasıydı. (Karamahmutoğlu, 1999 a;630)

Vedat Kosal Abdülmecit zamanında Muzıka-yı Hümâyun'un saraydaki faaliyetlerini şöyle anlatmıştır:

"19. yüzyılda artık Türklerde batı müziğiyle uğraşmaya başladılar. Sultan Abdülmecid devrinde piyano çalan ilk hanımlar arasında meselâ meşhur bestekâr Leylâ (Saz) Hanımefendi vardır. Bu mevzuda epey bilgi edinmemizi sağlayan hatıratında yüksek burjuvaziye mensup kızların da Çırağan ve Dolmabahçe Saraylarının meşkhânesinde Muzıkây-ı Hümâyûn âzasından (yani erkeklerden) ders aldığını yazar. Hanımların tesettür ederek girdiği bu derslere dansözler ve halayıklar başı açık olarak katılır. O devirde sarayda

hanımlardan müteşekkil bir orkestra ve koro da mevcuttur. Üyeleri rolüne göre hanım veya bey kılığına girerek opera, operet ve bale temsilleri verirler.” (Kosal, 1999: 640-641)

Sarayda yaşanan operet temsillerinin halkın ilgisini çekmesi çok uzun zaman almamıştır. Sarayın ilgisi, halka yansımış, İstanbul’da yer alan müzik ve tiyatro etkinlikleri çoğalmıştır.

İtalyan cambaz Bosco, 1840 yılında, Padişah Abdülmecid’den bir oyun mekânı kurmak için izin alarak Galata’da 500-600 kişilik oturma kapasiteli bir tiyatro binası yaptırdı. Bu tiyatrodaki hokkabazlık gösterileri ve Avrupa’dan gelen sanatçıların yer aldığı tiyatro oyunları sahneye koyuluyordu. Tiyatro oyunlarının yanı sıra, bu tiyatrodaki 1841 yılında opera sahnelenmeye başladığı haberi Ceride-i Havadis gazetesinde yer almaktadır. 1841 ile 1842 yıllarında, ekalliyetlerin yanı sıra Müslüman Türk seyircisi de sergilenen oyun ve operaları seyretmek için bu tiyatroya gidiyordu. Yabancı dil bilmeyen Türk seyircisine yönelik olarak operaların librettoları Türkçeye çevrilmeye başlanmıştı. Örneğin, 1842 yılında sahneye konan Gaetano Donizetti’nin bestelediği “Belisario” operasının librettosu Türkçeye çevrilerek basılmış ve satılmıştı. (Serdaroğlu, 2008;17-18)

Bosco’nun tiyatrosu, tiyatronun kurulduğu arazinin sahibi olması sebebiyle Naum Duhanı tarafından 1844 yılında devralındı... Bu sahip değişikliği İstanbul’un kültür yaşamını da etkileyecek bir değişiklikti. Çünkü Naum Tiyatrosu adını alan kuruluş, 1870 yılındaki Pera yangınında kül olana kadar durmadan hizmet verecek, İstanbul’un kültür ve sanat tarihinde yer alan ve etkileyen önemli kurumlardan biri olacaktır.

İtalyan sanatçıların oynadığı operalar sahneye konulmaya başlandı.

...Beyoğlu’na akşam gelmesi zor olduğu için, cuma günleri, gündüz temsilleri oynanıyordu. Türkleri akşam oynanan temsillere çekmek amacıyla İtalyanca olan piyesler Türkçeye çevrilerek gazetelerde yayınlanıyor, Türkçe librettolar basılarak tiyatroya gelenlere dağıtılıyordu.

...Naum Tiyatrosu yabancı elçilikler ve Osmanlı Sarayı tarafından destekleniyordu. Ancak, tiyatro yeni bir eğlence olduğu için salonu doldurmak zor oluyordu. Bu sebepten dolayı Naum, 1852 yılında Padişah’tan İstanbul’da tiyatro oynatma izninin sadece kendisine ait olmasını isteyen özel bir talepte bulundu. Padişah Abdülmecid tarafından kabul edilen bu taleple Naum’a on yıllık bir imtiyaz sağlandı. (Serdaroğlu, 2008;18-19)

Naum Tiyatrosu’ndaki opera gösterileri, Avrupa’ya göre sayı olarak daha az da olsa, Avrupa’da meşhur olan eserlerin kısa süre sonra İstanbul’da da sahnelendiği görülmektedir. Verdi’nin Macbeth operası Floransa’da sahneye konmasından bir yıl sonra, yine Verdi’nin Il Trovatore operasının Roma’da ilk defa sahneye konduktan

sonra, aynı yıl Naum Tiyatrosu'nda sahnelenmesi buna birer örnektir. Vedat Kosal Naum Tiyatrosu için şu bilgiyi vermiştir:

Saray haricinde Pera'daki Naum tiyatrosunda opera ve operetler sahneye konur. Hatta Sultan Abdülmecid bu tiyatronun borçlarını dahi ödemiştir. İlk zamanlarda bütün eserler Fransızca oynanırdı. Sanatçılar çoğunlukla Ermeni, Musevi ve Rum'du. Türkçe ilk opera 1840 yılında oynandı. Dört sene sonra ilk Türkçe librettoyu şâir-i âzam Abdülhak Hâmid Bey'in babası Hayrullah Efendi yazdı. (Kosal, 1999:651)

Sarayda Muzıkay-i Humayun'un faaliyetleri, İstanbul'da Naum Tiyatrosu'nun gösterilerinin yanı sıra, ünlü Avrupalı virtüözlerin saraya konser vermek üzere davet edilmesi Abdülmecit döneminde de devam etmiştir. Bu dönemde sarayı ziyaret eden en ünlü kişi şüphesiz ki Franz Liszt'dir. İstanbul'da bir ay kadar kalan Liszt (1811-1886) 1847 yılında sarayda bir resital vermiştir. 1848'de, Belçikalı kemancı, H. Vieuxtemps (1820-1881) de saraya davet edilen sanatçılara örnektir.

Abdülmecit'in hükümdarlığının sonuna doğru, 1856 yılında Muzıka-i Hümayun'un kurucusu Guiseppe Donizetti'nin vefatıyla şeflik görevini İtalyan müzisyen Callisto Guatelli (1819- 1899) aldı. Eğitimci olarak pek çok öğrenci yetiştiren Gutelli'nin Türk müzik kültürünü etkileyen en önemli öğrencisi Hacı Emin Efendi'dir. 1855 yılında Muzıka-i Hümayun'a giren Notacı Hacı Emin Efendi, Guatelli'nin öğrencisi olarak Türk ve Batı Müziği'ni öğrendikten sonra geleneksel müzikleri batı müziği notasyonu ile kaleme almıştır. Notaya alınan bu eserler çok seslendirilmiş piyano notalarıdır.

Hacı Emin Efendi'nin yayınlamış olduğu eserlerin çoğu Guatelli Paşa tarafından, bir kısmı da Zâti Bey, Melik Efendi, Osman Efendi, Faik Daim Bey, Toni D. Görög, Faik Ethem Bey tarafından çok seslendirilmiştir. Bu eserlerin bir kısmı da Aleksan Efendi ve Kanuni Ethem Efendi tarafından notaya alınmıştır. (Ensari, 1999: 18)

2.4. Abdülaziz Dönemi'nde Yaşanan Etkileşimler

25 Haziran 1861'de verem hastalığına tutularak vefat eden Abdülmecit'in yerine II. Mahmut'un Pertevniyal Sultan'dan olan oğlu Abdülaziz (1830-1876) (hükümdarlığı 1861-1876) tahta geçirildi.

Bazı kaynaklarda Abdülaziz, Abdülmecid'in aksine iri yapılı, güreş ve av sporlarına meraklı, kültürel etkinliklerin çoğunu sevmeyen, batı müziğine ilgisiz bir kişi olarak

yer alsada, Vedat Kosal Abdülaziz'in Osmanlı padişahları içinde klasik batı müziği besteleyen ilk kompozitör olduğunu belirtmiştir.

Gülbün Türkgeldi'nin verdiği şifahî bilgilere göre yayınlanmış 4 kısa piyano parçası 1970'li yıllarda İstanbul Üniversitesi kütüphanesinde saklanmaktaydı. Maalesef bunlardan üçü kayboldu. Geriye sadece "Invitation ala Valse" (Valse Davet) başlıklı parçasının notası kaldı. Ayrıca elimizde 3 güzel alaturka bestesi de var. Piyano, lavta ve ney çalardı. (Kosal, 1999:642)

Tarihte yer alan gelişmeler, Vedat Kosal'ın çizdiği Abdülaziz portresini doğrular niteliktedir. Onun döneminde Tonal Müzik sosyal yaşamın içine iyice nüfus etmiştir. 1868'de Güllü Agop Gedik Paşa tiyatrosunda Telemaque operasını Türkçe sahneye koyar. Bir sene sonra aynı yerde Fuzûlî'nin Leylâ ve Mecnûn'u üzerine Mustafa Fâzıl Efendi'nin bestelediği ilk Türk operası sahnelenir. 1872'den itibaren Cavalleria Rusticana ve Aida gibi bazı meşhur opera ve operetler daha henüz Paris'te sahneye konulmadan İstanbul'da oynanır. Bunun sebebi, yabancı merkezlerdeki elçilerimizin en yeni eserleri İstanbul sahnelerine getirmek için derhal Türkçeye tercüme etmeleridir.

Emine Reyhan Serdaroğlu, Abdülaziz döneminde, Çırağan ve Beylerbeyi Sarayları gibi pek çok görkemli mimari eser inşa edilirken Saray Tiyatrosu'nun tamir edilmemesi, yapılan sarayların içine tiyatro bölümü yapılmamış olması, Abdülmecid döneminde kurulmuş olan kız orkestrasının çalışmayı bırakması, bu orkestraya ait enstrümanların çoğunun depoya gönderilmesi ve değişimlere karşı gelen müzisyenlerin Muzıkay-i Hümayun'dan alınarak başka görevlere gönderilmesini Abdülaziz'in Batı Müziği'ne ilgisizliğine sebep olarak gösterir. (Serdaroğlu, 2008;28)

Serdaroğlu, çalışmasında Abdülaziz'in Avrupa gezisinden sonra Batı Müziğine bakışının olumlu bir şekilde değiştiğini, saraydaki batı müziği etkinliklerine daha fazla önem vermeye başladığını söylemektedir.

İster Vedat Kosal'ın, isterse Emine Reyhan Serdaroğlu'nun çizdiği Abdülaziz portresi gerçek olsun, bu dönemde düzenlenen etkinliklerle Tonal Müzik ile tanışan İstanbul halkı, bu müziğe ilgi duymaya başlamış, toplumdaki kültürel değişim hızlanmıştır. Bu değişimi ve yaygınlığı arttığını gösteren bir diğer unsur müzik (nota) yayıncılığının başlamasıdır.

“Bizde müzik yayıncılığı ilk olarak 1876 yılında Meşrutiyet hareketi ile düşünölmeye başlanmıştır ve 1876 tarihinde Hacı Emin Efendi 30 sayfalık bir fasıl defterini yayınlamıştır.” (Ensari, 1999: 18)

2.5. V. Murat Dönemi’nde Yaşanan Etkileşimler

Abdölaziz’in bir saray darbesi sonucu tahttan indirilişiyile yerine Abdölaziz’in yeğeni ve sonraki Osmanlı padişahı II. Abdölhamit’in ağabeyi olan V. Murat (1840-1905) tahta geçmiştir. Ancak akli dengesinin yerinde olmaması yüzünden hükümdarlığı 93 gün sürmüş tahta geçtiği tahta geçtiği 1876 yılında padişahlık makamından indirilmiştir.

Şehzadeliği sırasında Mızıkay-i Hümayun şefi Guatelli Paşa ve Augusto Lombardi’den piyano dersleri alan V. Murat, vals, polka, polka-mazurka ve askeri marş formunda birçok beste yapmıştır.

2.6. II. Abdölhamit Dönemi’nde Yaşanan Etkileşimler

II. Abdölhamit döneminde, Bando, Orkestra, Fasıl Takımı ve Müezzinan olmak üzere dört ana bölümden oluşan Muzika-yı Hümayun yaklaşık 500 kişiden oluşuyordu. Ayrıca kurumda ortaoyunu, cambaz, karagöz-hokkabaz ve kukla gibi bölümler de yer almaktaydı. Muzika-yı Hümayun ‘un Fasıl Takımı bölümü, Faslı Atik ve Faslı Cedid olmak üzere ikiye ayrılıyor, Faslı Atik geleneksel fasıl heyeti tarzında, Faslı Cedid ise Batı Müziği sazları ile daha yenilikçi bir anlayış ile müzik icra ediyordu. Müezzinan bölümüyse sarayın dini törenlerinde, cuma namazlarında, bayram selamlıklarında, ayrıca beş vakit namazlarda yer alıyordu. (GAZİMİHAL, 1955; 98-101) II. Abdölhamit’in Saray’da getirdiği yenilik, çeşitli oda müziği grupları kurdurmasıdır.

Bunun dışında devrin önde gelen tiyatrocularından Güllü Agop Efendi’yi 1882 yılında saraya alarak gençleri eğitmek ile görevlendirmesi, 1881’de Tophane Mızıkası’nı (Tophane Bandosu), 1888’de Bahriye Tersane Sanayi Okulu’nda öğrencilerden oluşan bandoyu, 1896’da Askeri Dikimhane Muzikası’nı (Bandosu) kurdurarak sivil bandoculuğu başlatması II. Abdölhamit’in hükümdarlığı döneminde Tonal Müziğin yaygınlaşmasını sağlayan faaliyetleridir. (Serdaroğlu, 2008;36-47)

II. Abdülhamit'in Batı Müziği'ne ve Tonal Müziğe verdiği değerin bir göstergesi de 1889 yılında, Yıldız Sarayı'nda, Alman İmparatoru'nun İstanbul gezisinden önce bir tiyatro inşa ettirmesidir. Ayşe Osmanoğlu, Yıldız Saray Tiyatrosu'nun düzenini şöyle anlatmıştır:

“Orkestra alt katta, sol tarafta bulunur, alt katın sahneye karşı olan tarafında Bendegan, Paşalar, Beyler otururdu. Bazen sefirler olduğu zaman oyun veya müzik erkekler için mahsus olur, Harem gitmezdi. O zaman bütün kafesler açıktı. Sefir zevceleri de gelir, kendi localarında otururlardı.” (Osmanoğlu, 1960,69)

XIX. yüzyılda altı farklı padişahın hüküm sürdüğü Osmanlı Devleti'nde Tonal müzikle etkileşimin artarak toplum hayatının içine girişi, padişahların bu müziğe verdikleri desteğin artışıyla doğru orantılıdır. Batılılaşma hareketleri devlet kurumlarının yanı sıra sanatı da etkilemiş, bu etkiye maruz kalan sanatlardan biri de müzik olmuştur.

3. XIX. YÜZYIL VE III. SELİM EKOLÜ

Osmanlı geleneğinde şehzadelerin eğitimi sırasında devlet yönetiminin yanında çeşitli sanat dallarında da öğrenim verildiği bilinmektedir. Bu yüzden padişahların büyük bir çoğunluğu, müzik, yazı ve edebiyat alanlarında eserler vererek de tarihe geçmişlerdir.

Bu eğitimlerde musiki öğreniminin ayrı bir yeri olduğu göze çarpmaktadır. Müzik sanatı ile daha yakından ilgilenen Osmanlı padişahları içinde de akla ilk gelen isimler, başta Sultan III. Selim olmak üzere, Sultan II. Mahmud, Sultan II. Bayezid ve Sultan Abdülmecid (Batı müziği) sayılabilir.

Osmanlı tarihinde müzikle ilgilenen gerek padişah gerekse şehzadeler arasında III. Selim'in ayrı bir yeri vardır. III. Selim, hem icracı, hem de besteci olarak çok sayıda eser vermenin yanı sıra, döneminde yaşayan müzik üstatlarına ve sanatçılara, destek olmuş, yeni çalışmalar ortaya koymaları konusunda ve teşvik etmiştir. Onun bu davranışı, eski musikinin teorik ve uygulamalı alanlarına ışık tutacak önemli kaynakların günümüze ulaşmasında etkili olmuştur.

24 Aralık 1761 tarihinde İstanbul Topkapı Sarayı'nda doğan III. Selim, Osmanlı padişahlarının yirmi sekizincisi, İslâm halifelerinin doksan üçüncüsüdür. Babası III. Mustafa, annesi Mihrişah Sultan'dır.

Osmanlı saray geleneklerine göre ilk doğan şehzâdelere büyük şenlikler III. Selim için de yapılmıştır. Kâşif Yılmaz, doğumu dolayısıyla İstanbul'da şenlikler yapıldığını devrin meşhur şairlerinin tarih düşen beyitler yazdığını anlatmıştır. III. Selim'in henüz beş yaşına geldiğinde büyük bir merasimle dönemin geleneğine göre öğretime (bed-i besmele) başladı.* Dönemin seçkin ilim adamları ve hocaları ile öğrenimine devam eden III. Selim'e 1770'te hatim merasimi yapıldığı tarihi kayıtlara geçmiştir. (Yılmaz, 2001;LXIV)

III. Mustafa, şehzadesi Selim'in eğitimine özel olarak ilgi göstermiş ilim, edebiyat ve sanatta bilgi sahibi olması için seçkin ilim adamlarından oluşan bir kurula görev

* Şeyhülislam Dürrî-zâde Mustafa Efendi Selim'i rahlenin önüne oturtarak besmele çektirir ve merasim sona erer. Bu kişinin Kur'an-ı Kerime başlama merasimidir.

vermiş, her türlü imkânı sağlamıştı. Sadece hocalarının çabasını yeterli görmediğinden, aynı zamanda devletin nasıl yönetildiğini görebilmesini, devlet yönetiminin bütün inceliklerini öğrenerek yetişmesini istemiş, bu amaçla yüksek din, fen ilimleri, Arapça ve Farsça öğrenimi görmesini de sağlamıştır. (Salgar 2005:148)

Bu sırada, Avrupa ve Osmanlı İmparatorluğu arasında başlayan yakınlaşma, kültür etkileşimi büyüyordu. Avrupa'daki bilimsel ilerlemeler sonucu, III. Mustafa Kapıkulu'nun bazı ocaklarının ıslahı için Fransa'dan mühendisler getirmiş, Mühendishâne-i Bahri-i Hümayûn (Devlet Kara Mühendishânesi) kurdurarak denizde de çağdaş bir eğitime geçilmesini sağlamıştı. III. Mustafa, tüm bu yeniliklerin denetimini yaparken Şehzade Selim'i yanında bulundurmuş ve devlet işlerini öğrenmesini sağlamıştır. III. Selim'in yeniçeri ocağı ve diğer devlet konularında babasının bu eğitiminin etkisi görülür. III. Mustafa, beş yıldan beri devam eden Rus Seferini neticelendirmek için hazırlanırken, 21 Ocak 1774 günü vefat etti. (Akdeniz, 2000;4)

III. Mustafa ölümünden önce şehzade Selim'in tahta geçmesini vasiyet etmişse de onun yerine şehzade Selim'in 48 yaşındaki amcası I. Abdülhamid'in padişahlığı ilanı yüzünden Şehzade Selim'in tahta geçişi onbeş yıl gecikmiştir.

I. Abdülhamit saray geleneğine uygun olarak yeğeni Selim'i on üç yaşında kafes dairesine koydurmuştur, ancak kafesin katı ve sert kurallarını yeğenine uygulamamıştır. 1775 yılında Halil Hamit Paşa'nın Selim'i tahta geçirme planlarının I. Abdülhamit'in kulağına gitmesi ile padişah yeğenini tam olarak kafes arkasına almıştır. (Salgar 2001:14). III. Selim'in tahta çıktığı 1789 yılına kadar olan sürede Osmanlı Sarayı'nın katı kuralları içinde yaşamış, kendisini müzik ve edebiyata vermiştir. (Öztuna 2006:278)

Böylece, Osmanlı/Türk müziğinin nazarı ve uygulamalı yönlerini en iyi şekilde öğrenmekle birlikte, hayatı boyunca on beş yeni makam terki edebilecek kadar ileri bir musiki eğitimi almıştır.

III. Selim'in mûsikîde elde etmiş olduğu birikimde ders aldığı Kâmil Efendi'nin ve tanbur hocası olan ünlü bestekâr Tanburî İsak'ın katkısı çok olmuştur. Ayrıca çok iyi ney üflediği bilinen Selim'in Neyzen Derviş Mehmed Emin ve Neyzen Ali Bey'den ney dersleri aldığı bilinmektedir. III. Selim, makamlar icad edip iki yüz sayfalık bir divân yazmış ve 22 yaşına kadar kendisini çok iyi yetiştirmiştir. Selim bir yandan sanatla meşgul olurken diğer yandan memleket işleriyle de ilgilenmiş Avrupa devletlerinin siyasetini ve onların idarî, askerî

teşkilatlarını öğrenmek için Fransa Kralı XVI. Louis ile gizlice haberleşmiştir.(Ertürk, 2009; 53-54)

Selim'in şehzadeligi dönemi, Osmanlı Devleti'nin gerileme döneminin devam ettiği yıllardır. Rus-Osmanlı savaşında Osmanlı ordusu Kozluca'da yenilmiş ve Rusya ile Rusya'nın şartlarını kabul ettiği Küçük Kaynarca Antlaşması'nı 1774 yılında imzalamak zorunda kalmıştır. Osmanlı Devleti'nin bu zayıf görünümünden faydalanan Avusturya Boğdan Beyliğine bağlı Bukaniva'yı işgal etmiştir. Şehzade Selim'in bu ve benzeri olaylara tanık olmasının, onun ıslahatçı fikirler üretmesine kaynak olduğu muhakkaktır.

Kırım Hanlığının Osmanlıdan ayrıldığı, Osmanlı "harimî" olarak görülen Karadeniz'in ilk kez Rus ticaretine açıldı.

...Osmanlı tarihinde ilk kez bu dönemde, bütçedeki açığın dış borçla giderilmesi düşünülmüş, fakat uygulanmamıştır.

...1788'de, Osmanlı-Rus-Avusturya savaşında, kumandanların yetersiz, askerlerin eğitimsiz ve disiplinsiz olması, genel yenilgiye yol açmıştır. Osmanlılar Doğu ve Orta Avrupa'daki son kilit noktalarını kaybetmişlerdir. Savaş masrafları hazineyi sarsmış, duruma çözüm olarak, saraydaki ve devlet ileri gelenlerinin evlerindeki gümüş takımlar toplanarak para basılmıştır. 1789'da Özi'de 25.000'e varan sivilin katledildiği haberi İstanbul'u sarsmış; duyduğu üzüntü, I. Abdülhamit'in hastalanarak ölmesine neden olmuştur. (Ramazanoğlu, 2003;18)

Amcasının ölümüyle III. Selim, 7 Nisan 1789 günü 28 yaşında tahta geçtiğinde, amcasının büyük oğlu şehzade Mustafa veliaht, küçük oğlu şehzade Mahmut da ikinci veliaht oldu. Onlara amcasının kendisine verdiği serbest hayatı veren padişah, bir baba gibi davranmış en iyi şekilde yetiştirilmelerine özen göstermiştir. (Öztuna, 1994:81).

III. Selim tahta çıktığında, Rusya ve Avusturya ile savaş halindeydi. Tüm bunların yanında 1789'da başlayan Fransız İhtilali Avrupa'yı olduğu kadar Osmanlı'yı da etkilemişti. Islahat; III. Selim için hem bir ideal hem de baba mirası gibiydi. Tahta geçtiğinde yaşı ilerlemiş olan I.Abdülhamit, iyi niyetli olmasına rağmen, köklü bir yenilik gerçekleştirememişti. Şehzadeligi sırasında tanık olduğu olaylar ve geliştirdiği görüşlerle III. Selim, 1793' "Nizam-ı Cedit" ıslahatına girişmiştir.

Osmanlı Devleti'nin 18. Yüzyıldaki yenilgileri ve giderek büyük bir güç olma niteliğini kaybedişi, Avrupa kuvvetler dengesini değiştirmiştir. Artık batı, Osmanlı Devleti'ne ilişkin tavrını, genel olarak Avrupa düzeni ile ilgili tutumuna göre belirlemektedir. Osmanlı Devleti, artık Batı için bir tehdit olmaktan çıkmış, Doğu tehlikesini Rusya temsil etmeye başlamıştır.

Rusya'nın yükselişi Avrupa düzenine yeni bir biçim vermiş ve Osmanlı Devleti'nin konum ve işlevini kökünden değiştirmiştir. Batı için Osmanlı Devleti, artık Rusya'ya karşı kullanılacak bir tampon devlettir. (Ramazanoğlu, 2003;19)

III. Selim'in 1793'te Nizam-ı Cedid'in kurması, Selimiye kışlasını yaptırması, batı anlayışında askerliği geliştirmek istemesi Sipahi ve Yeniçeri ocaklarını tedirgin etmiş, aynı yıl Avrupa'da daimi elçilikler kurulmasına dair formaliteleri yerine getirerek Agâh Efendi'yi Londra'ya, Esseyit Ali Efendi'yi Fransa'ya, Münip Efendi'yi Avusturya'ya, Aziz Efendi'yi Prusya'ya elçi olarak göndermesiyle, üst düzey yöneticiler rahatsız olmuşlardır. (Ertürk, 2009;55)

“I. Napolyon, imparatorluğunu ilân etmiş, o zamanlar bir Osmanlı vilâyeti olan Mısır'a göz dikerek kısa süre sonra işgal etmiştir. Felâketler birbirini izliyordu. Sarayda mahpus bulunan IV. Mustafa bir akıl hastası olduğu halde, taraftarları tahtı ele geçirmek için her türlü yola başvuruyordu. Sultan III. Selim'in çevresinde bir felâket ağı örülüyor, çember gittikçe daralıyordu.” (Aktaş, 2006;27)

1798'de Mısır'ın işgali, Kahire'nin de Napolyon Bonapart'ın eline geçmesi Osmanlı'nın Fransa'ya savaş açmasına yol açmış, Fransa Cezzar Ahmed Paşa komutasındaki Osmanlı kuvvetleri karşısında ertesi yıl yenilgiye uğrayan Napolyon Bonapart, Fransa'ya kaçarak kurtulmuştur. Bu III. Selim'in düzenli ordusunun en önemli zaferi olmuştur. Ancak, Rus Savaşı'nın kaybedilmesi, III. Selim efsanesinin iflasına neden olmuştur.

“Fransızların Mısır'ı işgali, yapılan ittifak anlaşmaları ve Rus donanmasının Boğazlardan geçmesi, kamuoyunda III. Selim aleyhinde bir akımın başlamasına yol açmıştır. III. Selim dinsizlikle suçlanmış, “Nizam-ı Cedid” ülkedeki kötülüklerin sebebi olarak gösterilmiştir.” (Ramazanoğlu, 2003;24)

“Nizam-ı Cedid elbisesi giyerseniz dinden çıkmış olursunuz diye korkutulan İstanbul Boğazındaki yeniçeri yamaklarının Kabakçı Mustafa önderliğinde başlattığı isyan, kısa zamanda İstanbul'u sarmıştır.” (Ramazanoğlu, 2003;79)

Fikren ve uygulamalarıyla III. Selim'e olan yakınlıkları bilinen onbir devlet adamının kendilerine teslim edilmesini isteyen, Şehzade Mustafa ve Şehzade Mahmut'un da hayatlarının tehlikede olduğunu öne sürerek kendilerine yollanmasını isteyen ayaklanmacılar, aynı zamanda III. Selim'in tahttan feragat etmesini de şart koşmuşlardır. III. Selim, Nizam-ı Cedid'i lağvettiğini açıklayan bir Hatt-ı Hümayun

yayınlamak zorunda kalmıştır. III. Selim, tahttan indikten sonra sarayda bir yıl daha yaşar, Alemdar Mustafa Paşa'nın kendisini tekrar tahta çıkarmak için ayaklanması ile III. Selim'in yerine tahta geçirilen IV. Mustafa tarafından 28 Temmuz 1807 günü öldürülür.

I. Abdülhamid'in Ayşe Sineperver Kadın'dan oğlu olan IV. Mustafa (1779-1808) 1807 yılında tahta geçtikten sonra III. Selim'e karşı yapılan isyanı destekleyenleri ödüllendirdi. Nizam-ı Cedid'in şeriata aykırı bulunduğunu söyleyen resmi belgeyi imzalayarak, Kabakçı İsyanı'nın devletin durumunu düzelter bir hareket olduğunu kabul etti. Diğer taraftan Rusçuk Ayanı Bayraktar Mustafa Paşa, III. Selim'i tekrar tahta çıkartmak amacıyla çalışmalarına başladı. Sonunda, 28 Temmuz 1808 günü, Bayraktar Mustafa Paşa, Babıâli'yi basarak III. Selim'in tekrar tahta çıkmasını talep etti. Ancak, tahttan çekilmek istemeyen IV. Mustafa, III. Selim ve Şehzade Mahmud'un öldürülmesini emretti. III. Selim öldürüldü ancak Şehzade Mahmud kurtularak tahta geçti. (Serdaroğlu, 2008;9)

III. Selim'in 1807 isyanı sonucu tahtı terk etmesi, bir yıl sonra öldürülmesi ve 1808 isyanında eserlerinin yakılıp yıkılması, değişim ve yenileşme hareketlerinin sonu olmamıştır. Tersine, II. Mahmut'un gerçek anlamıyla devrimci bir yaklaşımla, devletin bütün kurumlarını en baştan örgütlemesiyle gerçekleştirilen reformların düşünsel altyapısını oluşturmuştur. Bu oluşum, Tanzimat ve Meşrutiyetlerle devam etmiştir. (Ramazanoğlu, 2003;24)

3.1. III. Selim'in Sanatçı Kişiliği

Yukarıda anlatıldığı gibi III. Selim'in şehzadelik dönemi diğer şehzadeler gibi Osmanlı Sarayı'nın Kafes Dairesi'nde geçmiş, bu dönemde müzik ve edebiyat onun özel ilgi alanı olmuştur. Edebiyatta "İkbâli" mahlasını kullanmış olan babasından etkilenmiş olduğu muhakkaktır. Onu edebiyat ve müzik alanında etkileyen bir diğer kişi de Şeyh Galib'tir.

"Kaynaklarda yer alan bilgilere göre Şeyh Gâlib ile şiir ve mûsikî sohbetleri yapmaktan büyük keyif alan Selim için Gâlib'in ayrı bir yeri vardı. Şeyh Gâlib, 'Müceddid olduğu dünyâ vü dîne günde ezhârdur.' diyerek Selim'in 'müceddid' (yenilikçi, reformcu) olduğunu belirtmiştir." (Ertürk, 2009;57)

III. Selim, "İlhâmi" mahlasıyla şiirler yazan "Dîvân"* sahibi değerli bir şairdir. Dîvânı'nda daha çok şarkı türüne ağırlık vermiştir. "III. Selim hassas kişiliği ve ince ruhuyla, kahramanlık, yiğitlik içeren ve kederle, üzüntüyle yüklü şiirlerini kalbine doğduğu gibi, hiçbir sanat kaygısı taşımadan kaleme almıştır." (Yılmaz,

* Divan edebiyatı şairlerinin şiirlerini topladıkları eser.

2001:LXXXIV) Şekil, dil ve ruh bakımından halkın anlayabileceği seviyedeki şiirleri halka yakınlığını göstermektedir. Hemen her konuda yazılmış şiirleri mevcutsa da, özellikle yaşanan hayata yönelik yaklaşımı ve sosyal konular göze çarpmaktadır. (Yılmaz, 2002:69)

III. Selim Dîvân'ının, Millet Kütüphanesi Ali Emiri Efendi Manzum Eserler Bölümü No.33, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi no: T.5514, T.5507, T.3772, T.5526, Topkapı Sarayı Hazine Kütüphanesi no:1001, 912 ve 1002 'de kayıtlı olmak üzere bilinen toplam sekiz nüshası vardır. Kâşif Yılmaz'ın yayınladığı dîvânda toplam 4 Münâcât, 4 Na't, 1 Çehar-Yâr-ı Güzîn, 209 Gazel, 105 Şarkı, 28 Musammat, 74 Mukatta'at, 64 Temmetü'l Mukatta'at bulunmaktadır. (Ertürk, 2009; 58)

Tarihçiler, III. Selim'in müzik alanında maharetinin şairliğinden üstün olduğunu kabul etmektedir. Kafes Dairesi'nde yaşadığı dönemde müzikte yetişmesini sağlayan öğretmenleri ve çalıştığı konular şöyledir; Abdülhamid'in imamlarından Kıımlı Ahmed Kâmil Efendi, Tanbûri Ortaköylü İzak Ahmed Kâmil Efendi'den usul ve eser meşk etmiş, peşrev ve saz semaileriyile dönemin ünlü bestekârlarından biri olan Tanburi İzak ile tanbur çalışmıştır. Ayrıca III. Selim'in ney üflediği de bilinmektedir. Ney merakının Mevlevî olması ile ilgili olduğu düşünülmektedir.

“III. Selim, sık sık âyin dinlemek için gittiği mevlevîhânelerde üflenen neylerin etkisinde kalıp ney öğrenmek istemiştir. Ney hocaları Kasımpaşa, Bahâriye Mevlevîhânelerinin Neyzenbaşısı Çallı Derviş Mehmed (ö. 1798), Neyzen Derviş Mehmed Emin Bey, Neyzen Ali Bey ve Ali Nutkî Dede'dir.” (Koç, 2011;80)

III. Selim'in Sûz-i Dilâra makamında Mevlevî Âyini bestelemiş olması, onun Mevlevî olduğunun bir göstergesidir. E. Şule Ertürk, 18. Yüzyıl Klâsik Türk Şiirinde Mûsikî (Nedim, Şeyh Gâlib, III. Selim) adlı çalışmasında onun Galata Mevlevîhânesi Defter-i Dervîşân'ına kayıtlı olduğunu belirtmiştir.

III. Selim, aynı zamanda Mevlevî idi. Bu alçak gönüllü şahane derviş Galata Mevlevîhânesi Defter-i Dervîşân'ına “Selim Dede” diye imza atmıştır. Mevlevî dergâhlarından yetişmiş olan sanatkarların sanat yolunda ilerlemesi için her imkânı sağladığı gibi, bizzat kendisi de sanat istidâdı olduğunu gördüğü ya da duyduğu kimseleri mûsikîmize kazandırmıştır. (Ertürk, 2000:58-59)

III. Selim'in müziğe ilgisi sadece icracılıkla sınırlı kalmamış, yaptığı besteler ve terkip ettiği makamlarla da Türk Musikisi'ne katkıda bulunmuştur. Hece vezniyle kaleme aldığı şiirlerinin bazılarını şarkı formunda kendisi bestelemiştir. Yaşamı

boyunca on dört makam terkip etmiş olan III. Selim'in Şevkefzâ ve Evcârâ makamları sevilmiş ve kendisinden sonra da kullanılmıştır. III. Selim'in terkip ettiği makamlar sırası ile şunlardır:

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

III. Selim'in günümüze ulaşan eserlerinin çoğunu saz eserleri oluşturmaktadır. Peşrev ve saz semaîsi formlarında olan bu eserlerinin yanı sıra âyinden, ilâhiye, köçekçeye kadar çok çeşitli formlarda beste yaptığı görülmektedir.

“III. Selim yapmış olduğu eserlerde 44 makam kullanmıştır. Bu makamların büyük bir bölümünü kendi terkip ettikleri ve az kullanılmış makamlar oluşturmaktadır. Bu gün elimizde/ bulunan eserlerin 62 tanesi saz eseridir. Bunun da 31 tanesi Peşrev, 31 tanesi Saz Semaîsi formundadır. Sözlü eserlerin sıralaması ise şöyledir: 1. Mevlevî âyîni, 1 Durak, 1 Tevşih, 1 İlâhî, 1 Kâr, 10 Beste, 5 Ağır Semaî, 5 Yürük Semaî, 18 Şarkı ve 1 Köçekçe sayılmıştır.” (Ergün, 1986; 449)

III. Selim'in eserleri aşağıda verilmiştir. (Öztuna, 1990; 486)

- 1 Acem Aşiran Şarkı, Dinle sözüm ey dil-ruba, Aksak
- 2 Arazbar Şarkı, Oldu gönül sana mail, Ağır Aksak Semaî

- 3 Buselik Şarkı, Bir pür-cefa hoş dilberdir, Aksak
- 4 Büzürg Beste, Aşkınla havalandım bilaneliğim gel de gör, Hafif
- 5 Evcara Beste, Mevc-ı atlas-ı felekte bu havadan geçtim, Muhammes
- 6 Hüzzam Köçekçe, Bir gonca-ı nevres-fidan, Aksak
- 7 Hüzzam Şarkı, Gönül verdim bir civane, Aksak
- 8 Mahur Tavşanca, Ne ararsam sende mevcut, Sofyan
- 9 Mahur Şarkı, Sen şeh-ı hüsn-ı bahasın, Ağır Aksak Semai
- 10 Mahur Beste Teşrif-ı kudümün gözetir şevk ile canım
- 11 Mahur Şarkı, Gel açıl gonca-dehen zevk edecek günler, Devr-i Revani
- 12 Muhayyer-Sünbüle Şarkı, Bir yosma şuh-ı dil-ruba, Ağır Düyek
- 13 Muhayyer-Sünbüle Ağır Semai, Dem o demlerdi ki edip hemdem-ı ülfet beni
Sengin Semai
- 14 Muhayyer-Sünbüle Şarkı, Ey gonca-i nazik-tenim, Düyek
- 15 Nevâ-Buselik Şarkı, Çünkü ey şuh-ı fedayi, Düyek
- 16 Nihavend Şarkı, Olmasın mı mübtelası serseri, Ağır Aksak
- 17 Nihâvend-i Kebîr, Şarkı, Gel azm edelim bu gece Gökü'sü'ya beraber,
Ağır Aksak Semai
- 18 Pesendîde Beste, Her ne dem sakıy elinden sagar-ı işret gelir, Çenber
- 19 Pesendîde Yürük Semai, Yine gül safaya mecbur ne esir-ı dil-rübadır,
Yürük Semai
- 20 Pesendîde Ağır Semai, Ziver-ı sine edip ruh-ı revanım diyerek,
Ağır Aksak Semai
- 21 Rast İlahi, Andelib olmak dilersen ol güle, Nim Evsat
- 22 Rast-ı Cedîd Beste, Çeksem o şuhu sineye hülyalarım gibi, Hafif
- 23 Saba Şarkı, Bu dil üftade ol kakül-ı yare, Düyek
- 24 Suz-i Dilara Şarkı, Gülşende yine meclis-ı rindane donansın, Curcuna
- 25 Suz-i Dilara Şarkı, Nihal-ı kaametın bir gül-fidandır, Aksak

- 26 Suz-ı Dilara Yürük Semai, Ab-u tab ile bu şeb haneme canan geliyor,
Yürük Semai
- 27 Suz-ı Dilara Beste, Çin-i giysusuna zencir-i teselsül dediler, Hafif
- 28 Suz-ı Dilara Ağır Semai, A gönül cur-a mıyız kar-ı penah eyleyelim,
Ağır Aksak Semai
- 29 Suz-ı Dilara Beste, Kenan-ı aşkını çekmek o şuhun hayli müşkil, Darbeyn
- 30 Suz-ı Dilara Ayin, Dilberi vü bidili esrarı mast, Değişmeli
- 31 Şehnaz Şarkı, Bir nevcivana dil mübteladır, Aksak
- 32 Şehnaz-Buselik Şarkı, Bugün bi-aman gördüm
- 33 Şevk-Efza Şarkı, Ey serv-ı gülzar-ı vefa niçin ettin bize cefa, Aksak
- 34 Şevk-i Dil Ağır Semai, Aman aman yetişir bu edaların canım, Aksak Semai
- 35 Şevk-i Dil Yürük Semai, Nive bir yakılayım tab-ı ruhun mehveşine,
Yürük Semai
- 36 Şevk-u Tarab Kâr, Der sipihr-ı sine-em dağ-ı muhabbet kevkebe,
Ağır Hafif
- 37 Şevk-u Tarab Durak, Girandır çeşm-ı dilde hab-ı gaflet ya Resulallah,
Durak Evferi
- 38 Şevk-u Tarab Yürük Semai, Gönlüm yine bir gonca-ı nazik-tene düştü,
Yürük Semai
- 39 Şevk-u Tarab Şarkı, Kapıldım bir nev-civana, Aksak
- 40 Şevk-u Tarab Ağır Semai, Lal-ı can-bahşımı sun bezmde ey şuh emelim,
Aksak Semai
- 41 Şevk-u Tarab Beste, Perçem-ı gül-puşunun yadıyle feryad eylerim, Zencir
- 42 Tahir-Buselik Şarkı, Güzel gel meclise تنها, Aksak
- 43 Zavil Beste, O gülden nazik endamım dayanmaz nale vü, Muhammes
- 44 Zavil Beste, Bezm-ı alemde meserret bana canan iledir, Ağır Çenber
- 45 Zavil Yürük Semai, Olmuş nişan-ı tir-ı muhabbet cuvan iken, Yürük Semai
- 46 Aram-ı Can Peşrev, Aram-ı Can Peşrev, Devr-i Kebir

- 47 Aram–1 Can Saz Semai, Aram–1 Can Saz Semaisi, Yürük Semai
- 48 Arazbar Peşrev, Arazbar Peşrev, Ağır Düyek
- 49 Arazbar Saz Semai, Arazbar Saz Semaisi, Aksak Semai
- 50 Büzürg Saz Semai, Büzürg Saz Semaisi, Aksak Semai
- 51 Büzürg Peşrev, Büzürg Peşrev, Çenber
- 52 Dil–Nevaz Saz Semai, Dil–Nevaz Saz Semaisi, Aksak Semai
- 53 Dil–Nevaz Peşrev, Dil–Nevaz Peşrev, Fahte
- 54 Evc Saz Semai, Evc Saz Semaisi, Aksak Semai
- 55 Evc Peşrev, Evc Peşrev, Düyek
- 56 Evc–Buselik Saz Semai, Evc–Buselik Saz Semaisi, Aksak Semai
- 57 Evc–Buselik Peşrev, Evc–Buselik Peşrev, Devr–i Kebir
- 58 Evc–Kürdi Saz Semai, Evc–Kürdi Saz Semaisi, Aksak Semai
- 59 Evc–Kürdi Peşrev, Evc–Kürdi Peşrev, Çifte Düyek
- 60 Hicaz Saz Semai, Hicaz Saz Semaisi, Aksak Semai
- 61 Hicaz Peşrev, Hicaz Peşrev, Devr–i Kebir
- 62 Hicaz–1 Rumi Saz Semai, Hicaz–1 Rumi Saz Semaisi, Aksak Semai
- 63 Hicaz–1 Rumi Peşrev, Hicaz–1 Rumi Peşrev, Devr–i Kebir
- 64 Hicaz–Zemzeme Saz Semai, Hicaz–Zemzeme Saz Semaisi,
Yürük Semai
- 65 Hisâr Vech–i Şehna Saz Semai, Hisar Vech–i Şehnaz Saz Semaisi,
Aksak Semai
- 66 Hisâr Vech–i Şehnaz, Peşrev Hisar Vech–i Şehnaz Peşrev, Fahte
- 67 Hüseyini Saz Semai, Hüseyini Saz Semaisi, Aksak Semai
- 68 Hüseyini Peşrev, Hüseyini Peşrev, Devr–i Kebir
- 69 Isfahanek Peşrev, Isfahanek Peşrev, Ağır Düyek
- 70 Isfahanek Saz Semai, Isfahanek Saz Semaisi, Aksak Semai
- 71 Muhayyer–Sünbüle Peşrev, Muhayyer–Sünbüle Peşrev, Ağır Düyek

- 72 Muhayyer–Sünbüle Saz Semai, Muhayyer–Sünbüle Saz Semaisi, Aksak Semai
- 73 Nevâ–Buselik Saz Semai, Neva–Buselik Saz Semaisi, Aksak Semai
- 74 Nevâ–Kürdî Saz Semai, Neva–Kürdi Saz Semaisi, Aksak Semai
- 75 Nevâ Peşrev, Neva Peşrev, Fahte
- 76 Nevâ–Buselik Peşrev, Neva–Buselik Peşrev, Darbeyn
- 77 Nihavend Saz Semai, Nihavend Saz Semaisi, Aksak Semai
- 78 Nihavend Peşrev, Nihavend Peşrev, Çenber
- 79 Pesendîde Saz Semai, Pesendide Saz Semaisi, Aksak Semai
- 80 Pesendîde Peşrev, Pesendide Peşrev, Hafif
- 81 Rast Saz Semai, Rast Saz Semaisi, Aksak Semai
- 82 Rast Saz Semai, Rast Saz Semaisi, Aksak Semai
- 83 Rast Peşrev, Rast Peşrev, Çenber
- 84 Rast Peşrev, Rast Peşrev, Düyek
- 85 Rast Peşrev, Rast Peşrev, Hâvî
- 86 Rast–ı Sultani Saz Semai, Rast–ı Sultani Saz Semaisi, Aksak Semai
- 87 Rast–ı Sultani Peşrev, Rast–ı Sultani Peşrev, Çifte Düyek
- 88 Rehâvi Saz Semai, Rehavi Saz Semaisi, Aksak Semai
- 89 Rehâvi Peşrev, Rehavi Peşrev, Düyek
- 90 Saba Saz Semai, Saba Saz Semaisi, Aksak Semai
- 91 Saba–Aşiran Saz Semai, Saba–Aşiran Saz Semaisi, Aksak Semai
- 92 Saba–Aşiran Peşrev, Saba–Aşiran Peşrev, Fahte
- 93 Sipihr Saz Semai, Sipihr Saz Semaisi, Aksak Semai
- 94 Suz–i Dil Saz Semai, Suz–i Dil Saz Semaisi, Aksak Semai
- 95 Suz–i Dil Peşrev, Suz–i Dil Peşrev, Hafif
- 96 Suz–i Dilara Peşrev, Suz–i Dilara Peşrev, Ağır Düyek

- 97 Suz-i Dilara Saz Semai, Suz-i Dilara Saz Semaisi, Aksak Semai
98 Suz-i Dilara Peşrev, Suz-i Dilara Peşrev, Devr-i Kebir
99 Şevk-u Tarab Saz Semai, Şevk-u Tarab Saz Semaisi, Aksak Semai
100 Şevk-u Tarab Peşrev, Şevk-u Tarab Peşrev, Devr-i Kebir
101 Şevk-u Tarab Peşrev, Şevk-u Tarab Peşrev, Hafif
102 Tarz-ı Cihan Saz Semai, Tarz-ı Cihan Saz Semaisi, Aksak Semai
103 Tarz-ı Cihan Peşrev, Tarz-ı Cihan Peşrev, Düyek
104 Uşşak Peşrev, Uşşak Peşrev, Devr-i Kebir

3.2. III. Selim Ekolü

III. Selim'in dönemi XVIII. yüzyılda birçok musikî eserinin yazıldığı hemen Lâle Devri'nin getirdiği yüksek sanat kriterlerinin ve sarayın musiki eğitim kurumu Enderûn'un revaçta olduğu ve önem verildiği dönemin devamıdır.

Lale Devrinde yaşayan, Ebubekir Ağa, Enfî Hasan Ağa, Kara İsmail Ağa, Tab'i Mustafa Efendi, Tanburi Mustafa Çavuş gibi müzisyenlerin yetiştirdiği öğrenciler, III. Selim döneminde onun da teşviki ile yeni bir ekolün doğmasını sağlamışlardır. Bu dönemde unutulmaya başlamış birçok makam yeniden canlanmış, yeni makamlar terkip edilmiş, büyük formlarda eserler yazılması teşvik edilmiştir.

“XIX. yüzyıl hem Doğu, hem de Batı dünyası için çok önemli bir zaman dilimidir. Klâsik Çağ kapanmış, yeni anlayış ve geleneklere göre yeni sanat akımları gelismiş, edebiyat, resim, musikî, heykel gibi güzel sanat kollarında bambaşka karakterde eserler ortaya konmaya başlanmıştır. Türk kültür hayatına 30-40 yıl gecikerek gelen bu akım en belirgin şekilde Türk musikîsinde etkisini göstermiş, derin yankılar uyandırmış, yüzyılın ortalarından itibaren musikî sanatımızda Romantik Edebiyat doğmuştur. Dahî bestekâr Itrî Efendiden başlayarak, Yahya Nazım Çelebi ile devam eden “Şarkî” formunun ilk örnekleri, Hacı Arif Bey ve Sevkî Bey ile zirveye ulaşmıştır. Bununla birlikte XIX. yüzyıl bestekârları zaman zaman yine divan edebiyatının ağır ve ağıdalı bir dil ile yazılmış divanlarının sayfalarına dönerek seçmiş oldukları şiirleri bestelemekten geri kalmamışlardır. Böylece Kâr, Murabba, Ağır semaî gibi eski büyük form beste şekillerine yer vermişlerse de, daha önceki yıllara göre sayılarının daha az olduğunun farkına varılmıştır. (Özalp, 1986;156)

III. Selim Ekolünde yetişen, önemli müzisyenler şunlardır; Abdi Efendi, basmacı, hanende (1779-1827), Abdullah Ağa, kömürcü-zade, hanende, Şehlevendim Şehlâ

Hafız {1789-1817), Abdülhalim Ağa (1788-1826), Abdurrahim Dede Efendi, küdümzenbaşı Neyzen Hafız Şeyda (1761-1789), Ahmed Ağa Seyyid, Vordakosta (1722-1794), Ali Ağa. Kemani (1770-1830), Ali Nutki Dede Efendi Şeyh (1762-1804), Abdülbaki Nasır Dede Efendi (1765-1821), corci Kemani Âmâ (1860-?), Dilhayat Kalfa, Tanbûri ve Hanende (1710-1780), Emin Ağa Ser-müezzin, Tanburi Denizoglu. Hafız Mehmet Efendi Kömürcü-zâde, Musâhib-i Şehriy ri (1835-?), İsak (1745-1814), İsmail Dede Efendi Hamm m -zade. Büyük. Hacı. Neyzen naathan Musâhib-i Şehriy ri, Ser-müezzin (1778-1846), Mehmet Ağa (K  k, Hızır Ağa-zâde Musâhib-i Şehriy ri (?-1800), Münir Mustafa Ağa (Mir Mustafa), Oskiyan Numan Tanbûrî ve Neyzen, kuyumcu Samatyalı, Rıza Efendi Kem n .  sk dar, Sadullah Ağa Hacı, Musâhib-i Şehriy r  (1730-1810), Sadullah Efendi, Şâkir Ağa Ser-müezzin, Musâhib-i Şehriy r  Hacı İzzet Şakir Efendi (1769-1840), Tahir Ağa Keme ev  (?-1828), Zeki Mehmed Ağa Tanbûrî-Num n Ağa-zade, Musâhib-i Şehriy r , Tanbûri (1776- ?). (Salgar, 2001;26)

Kendisinden  nceki klâsik dönemin temel unsurlarını muhafaza ederken yeni form ve makamların, yeni bir mûsikî anlayışının gelişmesini sağlayan III. Selim, nota ve nazariyat konusunda eserler yazılmasını sağlamıştır.

Ermeni asıllı müzisyen Hamparsum Limonciyan ve Nâsır Abd b k  Dede III. Selim'in isteğiyle birer nota yazım sistemi geliştirmişlerdir. Özellikle Hamparsum'un geliştirdiği sistem m zisyenlerce ilgi görmüş ve XIX. yüzyıl boyunca kullanılmıştır.

Abd b k  Nâsır Dede'nin makamları, terkipleri açıklayan ve nazariyat konusunu ele alan  alışması, "Tetkik   Tahkik" günümüz m zikolojisi açısından çok önemli bir belgedir.

4. XIX. YÜZYILDA TÜRK MUSİKİSİ'NDE NOTA KULLANIMI

İtalyancadan dilimize geçmiş olan “nota” kelimesi, bir şeyi sonradan hatırlamak için konan işaret anlamından dönüşerek müziğe ait tüm yazı biçimleri için kullanılır olmuştur. Belirli yazılmış şifreler aracılığı ile seslerin incelik- kalınlıklarını ve sürelerini gösterme yöntemi olarak tanımlanabilecek nota, bugün müzisyenler için vazgeçilmez bir araçtır. Tarihçiler, notanın ilk defa kullanımının milattan önceki yüzyıllarda gerçekleştiğini belirtmektedirler.

Medeniyetin beşiği olan Yakın Doğu kavimleri, lisanlarını yazılı halde tesbit edebildikten sonra, mûsikîlerini de yazı ile tesbiti düşünmüş ve başarmışlardır. Daha Fenikeliler alfabe yazısını bulmadan, mûsikî yazısı yani nota, keşfedilmişti. Sümerler, yazıyı buldukları gibi, mûsikî yazısını da bulmuşlardır. İlk nota yazısının Sümerler’ce kullanılması M. Ö. 2.000’lere doğrudur. Yani bugünkü bilgilerimize göre insanlık, en az 4.000 yıldan beri mûsikî yazısı kullanmaktadır. Sümer mûsikî yazısını ve bu yazı ile yazılmış besteleri 1937’de İngiliz bilgini Francis Galpin deşifre edip yayınlamıştır. Galpin’e göre Sümerler’den mûsikî yazısı, Mezopotamya’nın Sâmî kavimlerine, ezcümle Bâbilliler’e yayılmıştır. (Öztuna, 1990;)

Sümerliler ve Babiller’den sonra müzik yazısı kullanmaya başlayan medeniyet Eski Mısırlılardır. Aramiler ve Süryaniler ise Sümer ve Mısır’dan aldıkları müzik yazılarını geliştirerek kullanmışlardır. Ayrıca, bu medeniyetlerden bağımsız olarak, Çin ve Hint uygarlıklarının 2000 yıl önce kendilerine has müzik yazılarını geliştirerek kullandıkları bilinmektedir.

Yakın doğu Mezopotamya-Mısır medeniyetinin unsurlarını iktibas eden Yunanlılar da tabiatıyla nota yazısı mevcuttu. Önce Girit’e ve İyonya’ya gelen nota yazısı, M.Ö. 5. yy evvel Yunanistan’da kullanılmaya başlandı. Yunan notası da şimdiye kadar andığımız bütün notalar gibi alfabe notasıydı. Yani sesler harflerle gösteriliyordu. (Arel, 1990;47)

Ortadoğu uygarlığının buluşu ve mirası olan, seslerin harflerle gösterildiği nota yazısını Yunanlılardan alan Romalılar, bu sisteme bağlı kalmayarak, son derece karışık bir sistem kullanmışlardır.

Seslere isim vermeyi ilk düşünen yine Romalılardır. Romalı Filozof Boethius (M.S.480–524) seslerin her birini bir harf ile adlandırmayı ilk kez öne süren kişidir.

Bugün İngilizce ve Almanca konuşulan ülkelerde La, Si, Do yerine A, B, C... diyerek notaların harflerle anılması Boethius'dan kalmadır. (Sakman 2009)

Ortaçağ (476–1453) El yazması olarak korunmuş en eski Gregorius Ezgileri 9. yüzyıldan kalmadır. Önceden kuşaktan kuşağa, kulaktan kulağa taşınan ezgiler, giderek neumaların harften simgeye dönüşmesiyle kalıcı belgelere geçirilmiştir. Toskana'da Arezzo katedralinde rahip Guido, 1030 yılında koro çocuklarına duaları ezberletmek için bir yöntem bulur: Her yeni sesin bir öncekinden daha yüksek başladığı bir halk ezgisi öğretir. Sonra bunu Latince ve dinsel içerikli bir metne çevirir. Hıristiyan âleminde kullanılan pek yaygın bir sistemde, Gregorianlerin 8.asırdan beri ihmâl ettikleri “Nömatik Nota Yazısı” idi. XIII. yüzyılın son yarısından itibaren (M.S.1250), polifonik müzik için büyük önem taşıyan süre değerlerinin belirlenmesiyle birlikte “Mensural (ölçülü) Nota(lama)” ortaya çıkmıştır. (Ergişi, 2008;6)

Ergişi'nin belirttiği gibi, 1280 yılında Köln'lü Franco'nun “Ars Contus Mensurabilis” başlıklı kitabında anlattığı nota biçimleriyle XIII. yüzyıldan XVI. yüzyıla kadar sürecek mensural notasyon dönemi başlamıştır. XVI. yüzyılda İtalyan rahip Guido d'Arrezzo, nota okumayı kolaylaştırmak amacıyla renkli porte çizgilerini kullanmış, o zamana kadar harflerle anılan notaları, bir ilahinin her bir satırının ilk hecelerle isimlendirerek bugünkü nota isimlerini müziğe kazandırmıştır.

D'Arrezzo öğrencilerinin sesleri öğrenmekte güçlük çektiklerini görerek yeni bir yöntem bulmuştur. Akılda kolaylıkla tutulabilen bir melodiyi öğrencilerine öğretmiştir. Aziz Yohanna'ya ithafen yazdığı kasidenin her mısrası ayrı bir hece ve ayrı bir sesle başlıyordu. Bu ilahinin güftesi şöyledir:

UT-que-ant-la-xis

RE-so-na-re-fibris

MĪ-ra-ges-to-rom

FA-mu-li-tu-orum

SOL-ve-pa-lu-ti

LA-bi-re-atum

SAnc-ti-io-an-nes

Sancti Ioannes kelimesinin ilk iki harfinin birleşmesi ile de SĪ sesi tesadüfen kendiliğinden meydana çıkmıştır. UT adı yerine bugün kullanılan DO adını kullanan Giovanni Maria Bononcini (1642–1678)'dir. (Sakman 2009)

Kısaca toparlamak gerekirse, Aziz Yohanna'ya ithafen yazılan “Iohannes Battista” kasidesinin her mısrasının ilk hecesinden oluşan nota isimlerinden “ut” notası,

notalar sırayla söylenirken akıcılığa engel olduğundan XII. yüzyılda “do” olarak değiştirilmiştir. Günümüzde Almanya ve bazı ülkelerde “do” yerine “ut” hecesinin kullanılmasının sebebi budur. “Si” notası yerine ise “Sa” olarak anılmış, “Sancti Ioannes” kelimesinin ilk harflerinden “si” hecesi türetilmiştir. Almanya, İngiltere ve ABD’de bu heceler yerine, Romalı Filozof Boethius’un önerdiği gibi harfler kullanılmaktadır. (Do=C, Re=D, Mi=E, Fa=F, Sol=G, La=A, Si=B)

Türklerde nota kullanımının ilk kez ne zaman gerçekleştiği kesin olarak saptanamamıştır. Günümüze kalan Türklere ait ilk yazılı belgenin sahibi olan Göktürklerin bir nota yazısı olup olmadığı, belirlenememiştir.

Ancak kaynaklarda XIII. yüzyıldan kalma bir kaynakta Eski Çağatay Türkçe’sinde “Ayalgu” adı verilen bir müzik yazısının varlığından bahsetmektedir. Ayrıca Göktürkler’den sonra olan Uygurlar döneminde sadece ustadan çırağa aktarımın dışında yazıp okuyarak da müzik öğrenildiği görülmektedir. (Uçan, 1999;31)

Günümüzde Türklerin kullandığı notalar konusunda varolan kaynaklar İslam’ı kabul ettikleri dönem sonrasına aittir. Arap medeniyetinin etkilenerek Arap harfleri ile çeşitli nota sistemleri ortaya konmuştur. Bu nota sistemleri günümüzde “ebced notası” ismi ile anılmaktadır.

Ebced eski Sami alfabesindeki harflerin sırasına göre düzenlenmiş, Arapçaya mahsus sesleri gösteren harfler ilave edilmiş ve bu sıraya göre harflere 1’den 10’a kadar sıra ile, 10’dan 100’e onar onar, 100’den 1000’e yüzer yüzer olmak üzere birer sayı değeri verilmiş olan Arap harflerinin diziliş sırası ve bütünüdür. Bu harfler sekiz gruba ayrıldıktan sonra, belli bir anlamı olmayan bir takım kelimeler elde edilmiştir: ebced, hevvez, hutti, kelemen, vb. (Doğrusöz, 2005;48)

Ebced sistemi 17 ses sistemindeki perdeleri Arap harflerinin (Ebced sıralamasındaki) sayısal değerlerinden yararlanılarak gösteren harf yazılandır. Bu yazıların temelini oluşturan (Ebced Hesabı) Ebced sıralamasına göre her Arap harfinin belirli bir sayısal değeri vardır. Ancak ebced sıralamasındaki harf sırası Alfabedeki harf sıralamasından farklıdır. Arap harflerinin “Ebced, Hevvez, Hutti, Kalem, sa’fas, karaşet, sehaz, dazzag” kelimelerini oluşturacak biçimde sıralanmasıyla oluşan bu sayı dizgesinin adı da ilk gruptaki (Elif-Be-Cim-Dal) harflerinden oluşmuş (EBCED) kelimesi olduğu anlaşılmıştır. (Beşiroğlu, 1993;137)

Ebcedin müzik yazısı olarak kullanımında, belirli harfler belirli perdelere isim olarak kullanılır. Birinci perde 1 sayısını gösteren “elif” harfiyle, ikinci perde iki sayısını gösteren “be” harfiyle, vb. gösterilirdi. Notalara karşılık gelen bu harflerin ne kadar süre uzatılacağı, altlarına konulan sayılarla belirtilirdi. Tarihte çeşitli teorisyenlerin

geliştirdiği farklı nota sistemleri mevcuttur. Diğer bir deyişle “ebced notası” tek bir nota sistemine değil, Arap alfabesindeki harflerle seslerin gösterildiği nota sistemlerine verilen ortak isimdir.

Yukarıda belirttiğimiz gibi Türk Musikisi’nde tarih boyunca, çeşitli teorisyenler (Farabi, Kındi, Urmevi, Kantemiroğlu, Nayi Osman Dede vb...) tarafından farklı nota sistemleri ortaya konmuştur, ancak bu sistemler müzik öğretiminde ustadan çırağa aktarım yöntemi (meşk sistemi) tercih edildiğinden yaygınlık kazanmamış, nazariyat kitaplarında birer teori olarak kalmıştır. Bugüne ulaşan nota sistemleri ve bu sistemler ile yazılmış kaynaklar müzikoloji araştırmaları açısından büyük önem taşımakta ve günümüze ulaşmamış eserlerin tekrar gün ışığına çıkarılmasında yardımcı olmaktadır.

Bu yüzyılın başlarına kadar bestecilerin hiçbiri gerek eser bestelemek, gerekse öğretmek ya da icra etmek için nota kullanmamıştır. Sistemin kendisi ve işleyiş biçimi yazılmış musikiyi dışlardı. On yedi ve on sekizinci yüzyıllarda birer nota koleksiyonu kaleme almış olan iki kişinin ikisinin de “sistem dışı” kişiler, istisnai şahsiyetler olması bir tesadüf değil.

Bunlardan biri 1650 yılı civarında Mecmua–yı Saz u Söz derlemesini kaleme almış, asıl adı Wojciech Bobowski olan ve Ali Ufkî Bey olarak tanınan Polonyalı bir mühtedîdir. Diğeri de esas itibarıyla Batı kültürü içinde yetişmiş olan Moldovya Prensi Demetrius Cantemir, yani Türkiye’de bilinen adıyla Kantemiroğlu’dur. (Behar, 2002 a)

Bu iki yazma eser dışında, bugünkü klasik Türk musikisi repertuarının hemen hemen tamamı, XX. yüzyılda, aktarım yoluyla öğrenilmiş eserlerin notaya alınmasıyla oluşturulan külliyyattır. Osmanlı’da meşk sistemi kullanılırken, eserleri hatırlamak için kullanılan yöntem “güfte mecmuaları”dır.

Tâ 16. yüzyıl ortalarından yani özgün bir Osmanlı müzik sentezi oluşmaya başladığından beri bugüne dek intikal etmiş eserlerin bestecisinin adıyla sanıyla birlikte gelebilmiş olmasının özgün sebepleri nedir?

Bu sebepler Osmanlı kentlerinde –özellikle payitaht İstanbul’da– müziğin üretim ve icrasının somut şartlarıyla ilgilidir. İlk sebep şudur: Her şeyden önce güçlü bir güfte mecmuası üretme ve yayma geleneği vardı hem Selçuklularda hem de Osmanlı Türklerinde. Müziğin kendisi yazılmazdı, nota kullanılmazdı elbette. Ama sözlü eserlerin güfteleri mutlaka yazılır ve icracılar, hânendeler tarafından el yazması mecmualarda toplanırdı. Bu âdeti 14. yüzyıla kadar götürmek mümkün. (Behar, 2002 b)

XIX. yüzyıl Türk Musikisi’nde nota kullanımının yaygınlaştığı dönemdir. İlk bölümde anlatılan Batı ile Türk Musikisi’nin etkileşimi ile XIX. yüzyılın son

çeyreğinde Türk Musikisi'nde batı notası ile notalar basılmaya başlamış, eserler halka yayılmıştır. XIX. yüzyılda kullanılan bir diğer nota sistemi ise Hamparsum notasıdır. Bir önceki bölümde anlatılan III. Selim ekolünün Türk Musikisi'ne getirdiği en önemli özelliğin Hamparsum Notası'nın kullanımı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Çeşitli kişiler tarafından yazılmış ve XIX. yüzyıldan günümüze ulaşmış Hamparsum Notası ile yazılmış defterler günümüz notasına çevrilmeyi beklemektedir.

4.1. III. Selim Ekolü'nün Kazandırdığı Nota Sistemleri

III. Selim döneminin en önemli özelliklerinden biri de III. Selim'in etrafında topladığı musiki âlimlerini teşvik ettiği ve iltifatlarını esirgemediği, onları nazari çalışmalar yapmaya sevk etmesidir. Hamparsum Limonciyan'dan bir nota bulmasını istediği, diğer yandan Ali Nutkî Dede ve Abdülbaki Nasır Dede ile dostluk kurarak ve onlardan da bu konuda yardım istediği bilinmektedir.

Ancak aynı dönemde bizzat padişah III. Selim (1789-1808) buyruğuyla musikide bir "değişme" yapılması ihtiyacı hasıl olmuştu. Ancak "gelenekçi reform" anlayışı, nasıl Osmanlı kurumlarında mevcut yapının ihya edilmesi anlayışına dayanıyor idiyse, musikideki değişimden de maksat "yeni makam"lar bulunması; "yeni terkip"ler yapılması; "yeni usul"ler düzenlenmesi ve "nota sistemleri" geliştirilmesi olmuştu. Nitekim Abdülbaki Nasır Dede ve Hamparsum Limoncuyan, o dönemde nota ihtiyacını gidermeye dönük birer sistem geliştirmişler ve çeşitli eserleri yazı yoluyla kayıt altına almayı başarmışlardır.(Öztürk, 2006)

Nasır Dede, annesinin dedesi Nayî Osman Dede'nin bulduğu nota sisteminden geliştirdiği yeni sistemini Tahririye (Tahrîriyyeti'l Musikî) adlı eserinde anlatmış, bu nota ile III. Selim' in Suzidilara Ayîn-i Şerîfini, aynı makamdan peşrev ve saz semaîsini ve de Vardakosta Seyyid Ahmed Ağa'nın Suzidilara peşrevini yazmıştır.

"III. Selim emri ile Abdülbâkî Nasır Dede tarafından bulunan ebced notası bugün kullandığımız en iyi Türk Mûsikîsi nota yazısıdır. Bu nota yazısının ilk sekizlisinde 18 ikincisinde ise 17 ses vardır. Bu da Yegâh ile Tiz Hüseyinî olması bakımından, diğer ebced notalarının ses sahasını almıştır." (Akdeniz, 2000;58)

Hamparsum notası öğrenilmesi kolay olmasından dolayı Abdülbâkî Nasır Dede notasından daha çok tutulmuş ve kullanımı yaygınlaşmıştır. Hamparsum Notası

sistemiyle XX. yüzyıla kadar göz ardı edilemeyecek kadar çok eser notaya alınmış, bu sayede XIX. yüzyıla ait ve öncesi birçok eser günümüze ulaşmıştır.

Hamparsum notasının, Nâsır Dede notasının önüne geçmesi iki nedene bağlanabilir. Birincisi, daha önce de belirtildiği gibi, Türk müziğinin geleneksel eğitim-öğretim ve aktarım yönteminin meşk sistemi olması, yazılı kaynaklardan ziyade daha çok sözel ortamda icraların yapılması, buna bağlı olarak da yazılı kaynak ve sistemlere ihtiyaç duyulmaması gösterilebilir. İkincisi de, İstanbul'da bulunan azınlık bestekâr ve icracıların –özellikle- bu nota yazım biçimini Türk besteci ve icracılardan daha önce benimseyip kullanmaları ve bir anda yaygınlaşması, Türk besteci ve icracıların da bu alanda 'dışarıda kalmama – kayıtsız kalmama' noktasından hareketle bu nota yazım biçimine yönelmeleri gösterilebilir. (Karakaya, 2011;609)

4.1.1. Abdülbaki Nasır dede'nin nota sistemi

Yenikapı Mevlevîhanesi Şeyhi Abdülbâkî Nâsır Dede, 1765 yılında İstanbul'da doğmuş, 1821 yılında İstanbul'da vefat etmiştir. Babası, Şeyh Seyyid Ebûbekir Efendi, annesi Saide Hanım'dır (Nâyî Osman Dede'nin oğlu Sırrı Abdülbâkî Dede'nin kızı). Arapça ve Farsça bilen Abdülbaki Nasır Dede, müzik eğitimini dergâhtaki mûsikîşinaslardan almış ve ağabeyi Ali Nutkî Dede'nin şeyhliği sırasında genç yaşta neyzen-başlı olarak görevlendirilmiştir. (Tura 2006:9)

Çizelge 4.1: Abdülbâki Nâsır Dede Ebced Sistemi. (Girgin Tohumcu 2006:148)

Perde Sıra Sayısı	Perdeleri İfade Eden Harfler	Kullanılan Harflerin İsimleri	Perdelerin İsimleri
1	ا	Elif	Yegâh
2	ب	Be	Pest bayâti
3	د	Dal	Pest hisar
4	ه	Ayin	Aşirân
5	و	He	Acem Aşirân
6	ز	Vav	Irak
7	ح	Ze	Gevešt
8	ا	Ha	Rast
9	ط	Tı	Şûri
10	ی	Ye	Zirgüle
11	ا ب	Ye-Elif	Dügâh
12	ا ب	Ye-Be	Kürdî
13	ا ب د	Ye-Cim	Segâh
14	ا ب د	Ye-Dal	Buselik
15	ا ب د ه	Ye-He	Çargâh
16	ا ب د ه و	Ye-Vav	Sabâ
17	ا ب د ه و ز	Ye-Ze	Hicaz
18	ا ب د ه و ز ح	Ye-Ha	Neva
19	ا ب د ه و ز ح ط	Ye-Tı	Bayâti
20	ا ب د ه و ز ح ط ک	Kef	Hisar
21	ا ب د ه و ز ح ط ک	Kef-Elif	Hüseynî
22	ا ب د ه و ز ح ط ک	Kef-Be	Acem
23	ا ب د ه و ز ح ط ک	Kef-Cim	Evç
24	ا ب د ه و ز ح ط ک	Kef-Dal	Mâhur
25	ا ب د ه و ز ح ط ک	Kef-He	Gerdâniye
26	ا ب د ه و ز ح ط ک	Kef-Vav	Şehnâz
27	ا ب د ه و ز ح ط ک	Kef-Ze	Muhayyer
28	ا ب د ه و ز ح ط ک	Kef-Ha	Sünbüle
29	ا ب د ه و ز ح ط ک	Kef-Tı	Tiz segâh
30	ا ب د ه و ز ح ط ک ل	Lam	Tiz buselik
31	ا ب د ه و ز ح ط ک ل	Lam-Elif	Tiz çargâh
32	ا ب د ه و ز ح ط ک ل	Lam-Be	Tiz sabâ
33	ا ب د ه و ز ح ط ک ل	Lam-Cim	Tiz hicaz
34	ا ب د ه و ز ح ط ک ل	Lam-Dal	Tiz neva
35	ا ب د ه و ز ح ط ک ل	Lam-He	Tiz bayâti
36	ا ب د ه و ز ح ط ک ل	Lam-Vav	Tiz hisar
37	ا ب د ه و ز ح ط ک ل	Lam-Ze	Tiz hüseyinî

Abdülbâkî Nâsır Dede, icracı olmasının yanında aynı zamanda bestekârdır. Ancak, günümüze ulaşan tek eseri, Acem-Bûselik Mevlevî Âyini'dir. Bestelediği bilinen İsfahan Mevlevî Âyini ise günümüze ulaşmamıştır. (Karakaya, 2011;606)

Abdülbâkî Nâsır Dede'nin altı yazma eseri olduğu bilinmektedir. Sırasıyla bunlar şöyledir:

- 1- Tercüme-i Menâkibü'l-Ârifin
- 2- Şerh-i Ta'rîb-i Şâhidî
- 3- Dîvan-ı Eş'âr
- 4- Defter-i Dervîşân (Defternâgme-i Dervîşân)
- 5- Tedkîk ü Tahkîk

6- Tahrîriye (Tahrîriyyeti'l Musikî) (Karakaya, 2011; 602)

Abdûlbâkî Nâsır Dede'den günümüze ulaşan bu altı eserden, “Tercüme-i Menâkibü'l-Ârifîn”, Ahmed Eflâkî'nin “Menâkibü'l Ârifîn” adlı Farsça eserinin Türkçeye çevirisidir. “Şerh-i Ta'rîb-i Şâhidî” ise Yenikapı Mevlevîhanesi Şeyhlerinden Sâfî Mûsa Dede'nin kaleme almış olduğu “Tuhfe-i Şâhidî” adlı Arapça eserine yazmış olduğu Türkçe şerhtir. Şâirliği ile de ün yapmış olan Abdûlbâkî Nâsır Dede'nin 3000 beyitten oluşan şiirini topladığı divanına “Dîvan-ı Eş'âr” adını vermiştir. (Küçük 2003;117-118).

“Defter-i Dervîşân” bilindiği gibi bir eser adı olmayıp, Mevlevi geleneğinde çile çıkaranları, semaya girenleri ve dergâhta olup biten çeşitli olayların yazıldığı deftere verilen addır. Ali Nutkî Dede'nin şeyhliği sırasında, başlanan deftere onun vefatından sonra şeyhlik postuna oturan Abdûlbâkî Nâsır Dede de aynı şekilde notlar yazmayı sürdürmüştür. 1794 yılında III. Selim'in emriyle yazdığı, “Tedkik ü Tahkik” adlı nazariyat kitabında ise 136 makam ve 21 usul kısa açıklamalarla anlatılmıştır. 1797'de, yine III. Selim'in emriyle bu esere bazı eklemeler yapılmıştır. Eserde Abdûlbâkî Nâsır Dede'nin kendi terkibi olan; Dilâviz - Ruhezâ - Gülrûh - Dildâr - Niyâz - Nâz - Hisarkürdî makamları ve yine kendi buluşu olan “Şirin” adını verdiği 22 zamanlı bir usul de yer almaktadır. (Tura 2006:12 - 13).

Bu eser, 1807 yılında yazılarak III. Selim'e sunulmuştur. Nâsır Dede, Nayî Osman Dede'den alarak geliştirdiği ebced notasını anlatmış ve esere “Tahrîriyyeti'l Musikî” (Müziği Yazmak) adını vermiştir. (Aksu 1988:43). (Abdûlbâkî Nâsır Dede'nin ebced sistemi için bakınız Tablo 4.1.) Eserin sonunda bu yazı ile yapılacak tatbikata örnek olarak III. Selim'in Sûz-i Dilârâ Mevlevî Âyîni ile bu âyin için gereken saz eserlerini notalamıştır. (III. Selim'in düyek usûlündeki Peşrevi, Saz Semaîsi ve Seyyit Vardakosta Ahmet Ağa'nın Devr-i Kebir usûlündeki Peşrevi) (Tura 2006:13).

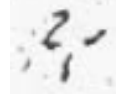
Fatih Ergişi “Müziğinde Nota (Lama) Sisteminin İncelenmesi” adlı çalışmasında Abdûlbaki Nasır Dede'nin ebced notasında süre değerlerinin nasıl gösterildiğini anlatmıştır (Ergişi, 2008: 38-36):

Abdûlbaki Nasır Dede'nin ebced notasında süre değerlerini göstermek için Arap sayılarından yararlanır. Bu sayılar, perde harflerinin altında ikinci bir satır olarak yer alır. Perde harfinin ya da harf öbeklerinin altında, yazılış yerlerine göre de bestenin düzümünü belirler. Bunu bir örnek ile daha iyi anlayabiliriz. Örneklerde birim değer olarak dörtlük düşünülmüştür.

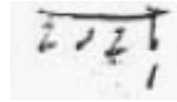
1. Tek bir harfin altında 1 (bir) sayısı yazılıysa o perdenin dörtlük alacağını:



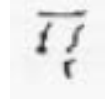
2. İki perde harfinin ortasında 1 (bir) sayısı yazılıysa, bunun iki perdeye eşit olarak bölüneceğini:



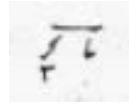
3. Dört harften oluşan bir ses öbeğinde 2 (iki) sayısı ilk harfin altında yazılıysa, bunun dört perdeye eşit olarak bölüneceğini:



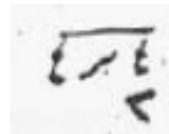
4. İki harften birincisinin altında 2 (iki) sayısı yazılıysa, birinci perdenin dördlük, ikinci perdenin sekizlik değerlerinde olacağını:



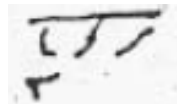
5. İki harften ikincisinin altında 2 (iki) sayısı yazılıysa, bu kez birincisinin sekizlik, ikincisinin noktalı dördlük olacağını:



6. Üç harften oluşan bir öbekte, birinci harfin altında 2 (iki) sayısı yazılıysa, birinci perdenin dördlük, ikinci ve üçüncü perdenin de sekizlik olacağını:



7. 2 (İki) sayısı üç harften sonuncusunun altında bulunuyorsa, bu kez birinci ve ikinci perdelerin sekizlik, üçüncü perdenin dördlük olacağını:

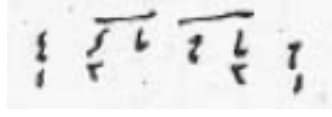



8. 2 (İki) sayısı üç harften ortadakinin altında bulunuyorsa, birinci ve üçüncü perdelerin sekizlik, ortadaki perdenin ise dördlük değerinde olacağını gösterir.

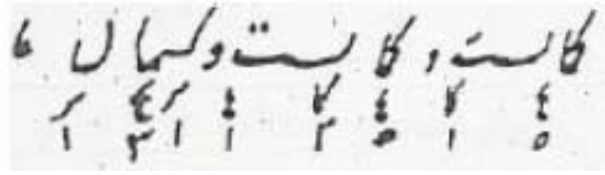


9. Sus işareti “  “ İle gösterilir.

10. Düzümsel öbeklerin ayırt edebilmesi için harflerin üzerine çizgi çekilir.



11. Yineleme “  “ (tekerrür) kelimesi ile belirtilir. Sözel bestelerde, sözler perde harflerinin üzerine, en üst satıra yazılır. (İkinci satırda ezgi, üçüncü satırda da süre değerleri bulunur):



4.1.2. Hamparsum Limoncuyan'ın nota sistemi

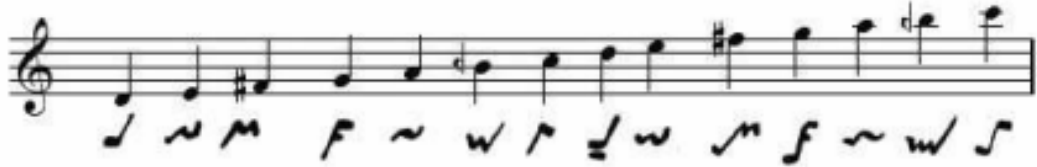
Keman ve tanbur çalan, iyi bir hânende olarak bilinen, bestekâr Hamparsum Limonciyan, 1768 yılında, Beyoğlu Çukur Sokak'taki bir evde, Harput'tan İstanbul'a göç eden yoksul Katolik Ermeni çiftin oğlu olarak dünyaya gelmiş, 1839 yılında, 71 yaşında iken Hasköy'deki evinde vefât etmiştir.

O dönemlerde varlıklı Türk ailelerinin sürdürmekte olduğu fakir ve yetenekli çocukları himâye etme geleneği, varlıklı Ermeni ailelerinde de mevcuttur. Darbhâne Müdürü Hovannes Çelebi Düzyan kendisini himâye etmeye başlayınca, Hamparsum biraz ilerletmiş olduğu müzik eğitimine, dönemin varlıklı ve hayırsever ailelerinden olan Düzyanlar'ın Kuruçeşme'deki konaklarında devam etmiştir. Gençlik yıllarında hem kilise korosunda korist olarak çalışan hem de Düzyanlar'ın konağında müzik eğitimine devam eden Hamparsum, bir süre sonra Meryem Ana Kilisesi'nde baş mugannîliğe tâyin edilmiştir. (Ergişi, 2008;77)

Beşiktaş (Bahâriye) Mevlevîhanesi'nde kudümzenlik yapan İsmail Dede Efendi'den ders aldığı bilinen Hamparsum'un bu sayede III. Selim'in huzuruna kabul edildiği düşünülmektedir. “Sultan III. Selim'in, Hamparsum ile karşılaşmasının, sadece nota yazısı bulması ile ilgili dönemde değil, bundan daha önceye rastladığı ve Hamparsum'u önceden müzisyen olarak tanıdığı söylenebilir. Yine, III. Selim'in, İstanbul'un müzik çevresi hakkında da önemli ölçüde bilgi sahibi olduğu düşünülebilir.” (Karakaya, 2011;609)

III. Selim'in talebi ve teşviki ile "Hamparsum Notası" olarak anılacak nota yazım sistemini geliştirmiş ve bu notayla yazılmış Türk Musikisi eserlerinden oluşan altı defter hazırlayarak III. Selim'e sunmuştur. "27 yaşında evlenen ve 6 çocuğu olan Hamparsum, müzik dışında herhangi bir işle uğraşmamış, geçimini müzik aracılığıyla sağlamıştır. Hasköy'deki evinde müzik öğretmenliği yaparak çok sayıda öğrenci yetiştirdi." (Ergişi, 2008;78)

Hamparsum'un St. Gallen işaretlerine yapılan eklerle geliştirilmiş bir nota yazısı olduğunu düşünenler olduğu gibi (Koç 2003:53), bu nota yazısının "khaz yazısı" olarak bilinen eski Ermeni yazısını-Christanthos'un Bizans mûsikî yazısındaki yenileştirmesini örnek alarak yeniden biçimlendirdiğini düşünenler de vardır. (Ergişi, 2008;80) Türk Musikisinde daha önce kullanılmış tüm müzik yazılarının aksine soldan sağa doğru yazılıp okunan Hamparsum nota yazısında notalar toplam on dört işaret ile gösterilir. (Bakınız Şekil 4.1.)



Şekil 4.1. Hamparsum'da notalar. (Karamahmutoğlu; 1999 b;4)

Hamparsum notasında bu nota işaretlerinin üzerine konulan bir tizleştirme işareti (~) aracılığı ile sesler tizleştirilmiştir. Bu işaret (~), diyez görevini yapar ve tizleştirmenin kaç koma olacağı hakkında bir ipucu vermemektedir. (Bakınız Şekil 4.2.)

...Bemol içeren sesler, bir önceki sesin tizleştirilmiş şekli ile ifade edilmektedirler. Günümüz notasına çeviri yapılırken söz konusu tizleştirmenin (ya da pestleştirmenin) Klasik Türk Müziği'ndeki kaç komalık değere karşılık gelebileceğini tespit edebilmemiz için, eserin makamının yapısı ve taşıdığı özellikler göz önüne alınır. Bu nedenle Hamparsum Notası'nı, deşifre edebilmek için, Türk Müziği bilmek gerekmektedir. Ayrıca; her notanın üzerine konulan tizleştirme işareti sadece o notaya özgü olup bir ölçü içerisindeki etkisi yine sadece üzerine konulduğu sesle sınırlıdır; Diyez ya da Bemol gibi bütün bir ölçü boyunca etkisini sürdürmez. (Karamahmutoğlu; 1999 b;6)



Şekil 4.2. Hamparsum’da arızalı seslerin gösterilmesi (Karamahmutoğlu; 1999 b;6)

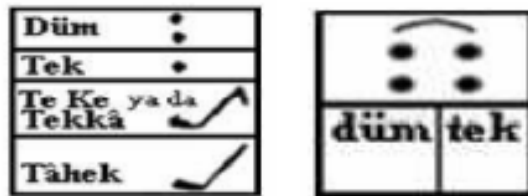
Hamparsum Nota(lama) Sistemi’nde usûl kalıpları yalın bir şekilde sistemleştirilmiştir. “Ölçüler (::) ve (:) işaretleri ile birbirinden ayrılır. Birleşik ve büyük usûllerde ölçü çizgisi olarak (::) bunları oluşturan küçük usûllerin ölçü çizgileri ise (:) ile gösterilmektedir.” (Ergişi, 2008;84)

Daha önceki harf yazılarının tümünde Arap rakamlarıyla gösterilen süreler, Hamparsum yazısında notaların üzerlerine konan işaretlerle belirtilir. Ancak aynı usûl birimi içinde birbirini izleyen notalarda değer değişmiyorsa, bu işaret bunlardan yalnızca birincisi üzerine konur. Ayrıca bu süre göstergeleri perde işareti olmaksızın tek başına yazılmışsa aynı süredeki “sus”ları gösterir. (Bakınız Şekil 4.3.)



Şekil 4.3. Hamparsum’da süre işaretleri (Karamahmutoğlu; 1999 b;6)

Hamparsum Nota(lama) Sistemi’nde usûl kalıplarının gösterimi de kolaylaştırılmıştır. Usûller vuruşlarını göstermek için (Bakınız Şekil 4.4.) Hamparsum notasında şu işaretler kullanılır:



Şekil 4.4. Hamparsum’da usul işaretleri (Karamahmutoğlu; 1999 b;6)

Hamparsum notasında bu işaretlere ek olarak, Batı Müziği notasyonundaki “senyo”, “coda”, “bağ” “dolap”, “bitiş çizgisi” ve “tekrar” gibi işaretlere karşılık gelen, aynı görevi üstlenen yardımcı işaretler kullanılmıştır. Ayrıca senyo, D.C., gibi yardımcı işaretlerin de aynen alınarak kullanıldığı bilinmektedir. (Karamahmutoğlu; 1999 b;8) (Bakınız Şekil 4.5.)



Şekil 4.5. Hamparsum’da yardımcı işaretler (Karamahmutoğlu; 1999 b;8)

“Hamparsum notasının bir de “Gizli (işaretsiz/Dilsiz) Hamparsum Notası” olarak bilinen bir çeşidi vardır ki; bunun diğerinden farkı, perdeleri gösteren işaretlerin değiştirilmeden kullanılması ve nota değerliklerinin hepsinin yazılmamasıdır.” (Ergişi, 1988;87)

4.2. Mehmet Emin Efendi Ve Nota Yayıncılığı

1845 yılında İstanbul’da doğan Mehmet Emin Efendi, “Muallim”, “Hacı” ve “Notacı” lakaplarıyla anılmış, ticaretle uğraşmış, 1907 yılında yine İstanbul’da vefat etmiştir. Muzıkay-ı Humayun’da Callisto Guatelli ‘nin öğrencisi olan, Türk ve Batı Müziği’ni öğrenen Emin Efendi, Guatelli, Zâti Bey, Melik Efendi, Osman Efendi, Faik Daim Bey, Toni D. Görög, Faik Ethem Bey tarafından çok seslendirilmiş 400’e yakın eseri Batı notası olarak basmıştır. (Ensari, 1999: 18)

Cem Behar ise Emin Efendi’nin ilk notasını 1974 yılında bastığını belirterek bastığı nota sayısının 250 civarında olduğunu söylemekte ve onun yaptığı nota yayıncılığını eleştirmektedir:

On yıl kadar faaliyet göstermiş olan Hacı Emin Efendi aşağı yukarı iki yüz elli kadar eserin notasını yayınladı. Ne var ki bu matbaada basılan Türk musıkisi eserlerinin epey büyük bir bölümü “piyano partili”dir. Yani ilk Türk nota yayıncısı diye sık sık övünçle tanıtılan Emin Efendi, aslında, geleneksel Türk musıkisi çevrelerine değil, basıp yayınladığı Türk musıkisi eserlerini ancak piyano eşliğinde icra edebilecek çevrelere hitab ediyordu. (Behar, 1999)

Emin Efendi aynı zamanda “Nota Muallimi” adlı bir eser kaleme almıştır. Bu eserin başında nota ve musiki öğretmeni Leon Hancıyan’ın ve bestekar Sermüezzın-i Şehriyari Rıfat Bey’in eser hakkında görüşlerini belirten mektupları vardır.

Eserin girişinde musiki notasının tarifi, notanın musiki eğitiminde önemini anlatır. Yirmi ders halinde hazırlanmış olan eserde şu konular işlenmektedir. 1. ders yedi nota ve bunların tiz-pes izahı, 2. ders nota çizgileri, 3. ders yirmisekiz musiki sesinin çizgiler üzerinde anlatımı, 4. ders nota kağıdına nota yazımı, 5. ders yazılmış bir nota kaidını okumak, 6. ders nefes ve musiki ilişkisi, usuller, 7. ders iki dörtlük ve dört dörtlük usuller, 8. ders dörtlük notanın dörde taksimi ve dört dörtlük usul, 9. ders dört dörtlük notanın sekize bölünmesi, 10. ders dört dörtlük notanın onaltıya bölünmesi, 11. ders dört dörtlük notanın otuzikiye bölünmesi, 12. ders dört dörtlük notanın altmışdörde bölünmesi, 13. notaların önüne konan noktanın anlatımı, 14. ders bağlama işareti, 15. ders diyez ve bemoller hakkında, 16. ders es ve çeşitleri, 17. ders çarpma ve üçlü notalar, 18. ders bir nağmeyi iki kere okuma işareti, 19. ders pirimo ve basu anahtarlarının kullanımı, 20. ders alafranga ve alaturka usuller, makamların karar perdeleri: rast, düğah, buselik, kürdi, segah, buselik, çargah, hicaz, yegah, neva, hüseyini, acemaşiran, irak makamları ve bunlardan doğanlar, Alaturka usuller. (Öztuna, 1990;160)

Ayrıca Emin Efendi’nin özel olarak, nota ve solfej dersleri vermekte olduğu bilinmektedir. “Bu dersler çoğu kez Şehzadebaşı’ndaki Vezneciler’de meşhur Şamlı Selim mağazasında, Uzunçarşibaşı’nda, Çarşıkebir’de v.s. yerlerde, udcu Selim, nota muallimi hacı Emin Bey, piyano ve kanun muallimi Made Mevazil Dilbenciyan, keman muallimi Mısırhyan Aharun ve Aryos Efendi’ler gibi tanınmış musikişinaslar tarafından verilmiştir.” (Kalender, 1978;412)

İbrahim Müteferrika’nın matbaayı Osmanlı ülkesine getirmesinden bir buçuk yüzyıl sonra, kendi matbaasını kuran ve Osmanlı’da nota yayıncılığını başlatan Emin Efendi’yi yirmi beş yıl kimse taklit etmemiştir. Emin Bey, İkinci Meşrutiyet sonrasında ortaya çıkan, Şamlı Selim, İskender ve Tefvik, İsmail Hakkı Bey, Udi Afet, Onnik Zadoryan gibi önemli nota yayıncılarına öncülük etmiş ve örnek olmuştur.

5. XIX. YÜZYILDA POPÜLERLEŞEN FORM: ŞARKI

Daha önceki bölümlerde III. Selim'in hayatı anlatılırken bestelediği eserlere değinilmiş, sözlü eser olarak en fazla "şarkı" formunda eser verdiği görülmüştü. Gerçekten de şarkı formu 1850'li yıllarda Hacı Arif Bey ile popülerleşmeden önce de Türk Musikisi'nde kullanılan bir formdur. Bu bölümde, bu formun neden ve nasıl popülerleştiğine değinilecektir.

Şarkı formunun popülerleşmesinin nedenlerine geçmeden önce XIX. yüzyıldaki, gelişmelere Türk Musikisi açısından göz atmakta fayda vardır. Önceki bölümlerde, Türk toplumunun Batı Müziği ile etkileşimi ve III. Selim ekolü ayrı ayrı ve ayrıntılı şekilde anlatılmıştır. Şarkı formunun popülerleşmesinin temelinde bu anlatılan konuların varlığının yattığı şüphesizdir.

Türk Musikisi'nin en üst düzeyde icra edildiği yer şüphesiz ki Osmanlı Sarayı olmuştur. Ancak, Türk Musikisi, Batı Klasik Müziği gibi sadece saray ve yüksek tabakadan kişiler tarafından beğenilerek, sadece bu kişiler çevresinde icra edilmemiştir.

Sarayın dışında kalan, câmi, tekke, mehterhâne, esnaf loncası, semâi kahvesi, cemiyet, konak, ev ve çalgılı meyhâne gibi mekanlarda, Mevlid, İlahî, Destân, Koşma, İstanbul'a has Şarkı ve Türküler söylenmiştir. Böylelikle halkın her kesimine seslenen mûsikî, toplum hayatında yerini alarak, vazgeçilmez bir sanat geleneği olarak yaşatılıp geliştirilmiştir.

Saray, mehterhâne, câmi ve tekkelerin dışında mûsikîyle uğraşanlar ise, bu işi geçim vasıtası olarak gördüklerinden, esnaf kabul edilmişlerdir. Bu sanatkârlar, kendilerine has bir esnaf loncasına bağlı bulunur ve bu lonca vasıtasıyla iş bulup geçimlerini sağlardı. Esnaf sanatkârlar, daha ziyade semâi kahveleri, çalgılı kahveler, mesireler, düğün ve eğlencelerde mûsikî icra ederlerdi. Bunlardan başka, Karagöz, kukla, orta oyunu gibi geleneksel sanatların da özel mûsikî repertuarı vardı. (Demirtaş, 2009;149)

XIX. yüzyıl'a yenilikçi fikirleri ve Batı Müziği'ne gösterdikleri ilgi ile damgasını vuran gerek III. Selim, gerekse II. Mahmut, aynı zamanda Türk Musikisi seven, bu konuda çalışmalar yapan, hamiliğini üstlenen padişahlar olarak tarihe geçmişlerdir.

II. Mahmud, tanbur ve ney çalardı. Sadece müziğe değil, sanatın diğer kollarına da ilgili bir padişahtı. Bu konudaki batıl inançlara karşı çok direnmiş; devlet dairelerine resimlerini astırtmış, hât sanatı ile meşgul olmuş, “Adlı” mahlası ile şiirler yazmıştır. Günümüze kadar gelen yirmi beş bestesi vardır. Bunların arasından Acem Aşîran makamındaki marş, ona ‘Marş Besteleyen İlk Türk müzisyeni’ unvanını kazandırmıştır. (Karamahmutoğlu, 1999 a ;628)

Bu padişahlar döneminde klâsik ekolü temsil eden ve eserlerinde klasikten taviz vermeyen Hacı Sâdullah Ağa, Hamâmîzâde İsmail Dede Efendi Şâkir Ağa, Emin Ağa Vardakosta Ahmed Ağa, Arif Mehmed Ağa, Abdülhalim Ağa, Sadullah Ağa, Küçük Mehmed Ağa Kômürcüzâde Hafız Mehmed Efendi, Dellâlzâde İsmail Efendi, Basmacı Abdi Efendi Zeki Mehmed Ağa, Zekâi Dede gibi bestekârlar, saray tarafından korunmuşlar, yeni eserler vermeleri konusunda teşvik edilmişlerdir.

Kendisi de bestekâr olan II. Mahmut, her ne kadar Türk Musikisi’ne verdiği değeri icraatları ile gösterse de yabancı devlet adamlarıyla yenilen yemeklerde, çeşitli teftiş ve halka görünüşlerinde ve resmi şenliklerde bandonun görevlendirilmesi devletin yeni kültür görüşünü sergiliyordu. Aristokrat bir hava taşıyan ve sıradan kimselerin katılamadığı, bazı devlet adamları ile zamanın sanatsever ve varlıklı kişilerinin konaklarında düzenlenen bu müzik toplantılarında sarayın eğilimine paralel olarak değişim gösterdiği muhakkaktır.

Mehmet Emin Zümrüt, “Türk Musikisi’nde Batı Etkisi ve Batı Musikisi Aletlerinin Kullanılması” başlıklı makalesinde toplumdaki kültürel değişimin nasıl gerçekleştiğini şu cümlelerle anlatır:

Askerlerin sık sık şehir içinde batı tarzında çalan bu mızıka eşliğinde yürüyüş yapmaları, şehir halkının büyük çoğunluğunun ilk defa Batı Müziği’yle tanışmaları demek olduğundan önemlidir de. Zaten amaç, batı musikisi zevkini saray ve çevresine aşıladıktan sonra şehre ve ardından tüm ülkeye yaymaktır. Bu tavır, askeri reformlarla ve yaşayış tarzındaki değişimlerle yüzünü batıya çeviren bir devletin bu eğilimini halka da yayma çabasıdır. Donizetti bunu bandodan başlamak suretiyle koro ve orkestralar oluşturarak gerçekleştirmeye çalışmıştır. Koro ve orkestra eserlerinden oluşan ilk repertuar kolay anlaşılabilen parçalardan oluşmaktaydı. Bu yüzden halk tarafından benimsenmesinin kolay olduğu söylenebilir. (Zümrüt, 1999;84)

Halkın Batı Müziği’nden etkilenmesi, halk içinde yaşayan müzisyenleri de etkilemiş olması gerekmektedir. İstanbul’da, ağır eserler yerine eğlence mûsikîsine yönelik İstanbul Türküleri, şarkı ve köçekçelerin bestelenmesinin arttığı şüphesizdir.

Ancak Türk Musikisi'nde daha sanatlı kabul edilen ağır eserler yerine küçük formdaki eserlerin tercih edilmeye başlanması III. Selim ve II. Mahmut zamanının da değil de Abdülmecit'in zamanında gerçekleşmiştir. Kaynaklar Batı Müziği'ne daha çok ağırlık veren Abdülmecit'in, Dede Efendi'den basit ve sanat değeri olmayan eserler istediği, bu ortamdan Dede'nin olumsuz etkilendiğini yazmaktadırlar.

II. Mahmut sonrasında tahta geçen padişahların Türk Musikisi'ne soğuk yaklaşımlarının yanı sıra bir Türk Musikisi okulu niteliğindeki Mehterhane'nin kapatılmasından sonra Enderûn diye bilenen padişaha bağlı olan Enderûn-i Humayun'un da gözden düşerek yerine Muzıkay-ı Humayun'un alması hem saray çevresinin hem de halkın kültür hayatını etkilemiştir.

“Saray hafız, imam ve müezzinleri buradan çıkardı. En yüksek düzeyde musiki eğitiminin burada yapıldığı, en büyük bestekârların Enderun'dan çıkması ile sabittir. Musikiye meraklı Hanedan üyelerinin, vezirlerin, diğer ileri gelenlerin hatta bazı büyük zenginlerin saray ve konaklarında Enderun'un minyatürleri bulunurdu. Bu küçük musiki okullarında meşk ve icra edilirdi. Bunlar da, o sarayın veya konağın efendisine bağlı idiler.” (Öztuna, 1990:450)

XIX. yüzyılın başına kadar Osmanlı'da Türk Musikisi'nin eğitiminin yapıldığı Enderûn-i Humayun ve Mehterhane gibi iki önemli kurumunu ve devletin başındaki yöneticilerin ilgisini kaybeden Türk Musikisi, Mevlevihâneler, camilere bağlı müesseseler ve çalgılı kahvelerde yaşatılmaya, himaye edilmeye devam etmiştir. Türk Musikisi eğitimi ise bu yerlerin yanı sıra, meşhur müzisyenler tarafından evlerinde ve loncalarda verilmiştir.

Türk Musikisi ile gündelik hayatında iç içedir. Beş vakit namazdan önce bu musiki ile ezan dinlemekte, Kur'ân okumaktadır. Her semtte birkaç adet olan zamanın bir çeşit klüpleri mahiyetindeki tekkelerde yalnız bu musiki dinlenmektedir. Semaî kahvehanelerinde âşıklar, bu musikiyi söylemektedir. (Öztuna, 1986:39)

Türk Musikisi'nin himayesini üstlenen kurumlardan Mevlevihanelerin Türk Musikisi'ne etkisini bir sonraki bölümde inceleyeceğiz... Bu müziği diğer himaye eden topluluk olan halkın zevkine göre eserlerin üretilmeye başlandığı, bestekârların küçük formlu eserler bestelemeye yöneldiği tarihi bir gerçektir. Ancak o zamana kadar yapılan şarkı formunda eserler, eğlence müziğine yönelik ezgiler melodik yapı açısından kısırdir. Bu da bestekârları arayışa itmiştir.

Türk Musikisi'ndeki yenilenme ve arayış süreci, Hacı Arif Bey'in "şarkı" formuna getirdiği yeniliklerle son buldu. Bu dönemde klasik uslûptaki bestecilerin sayıları azalmakla birlikte, XIX. yüzyılın sonlarına kadar eser vermeye devam ettiklerini de not olarak belirtmeliyiz. Ancak Hacı Arif Bey'in eserlerinin parlaklığında iltifat görmemişler kısıtlı bir çevrede kalmışlardır.

1847'de Dede Efendi öldü. Pek müsterih olarak ölmedi. Gençliğindeki Türk Musikisi'nin parlaklığı kalmadığını anlamıştı. San'at seviyesinin düştüğünün farkında idi. Dede öldüğü zaman Arif Bey 16 yaşında idi ve bestekâr değildi. Dede'nin en istidatlı iki talebesi, Dellâl-zâde İsmail ve Zekâî Efendiler, neoklasik ekolü devam ettirdiler. Başka büyük bestekârlar da eksik değildi. Tanbûrî Osman Bey (1816-1.10.1885), harikulade peşrevleri ile saz musikisine yeni bir parlaklık getirdi. Ama 1850'lerden itibaren Arif Bey'in şöhreti çok yayıldı. Şarkı formu üstünlük kazandı. (Öztuna, 1986;40)

5.1. Hacı Arif Bey'in Hayatı

1831 yılında doğan, Hacı Arif Bey, 54 yaşındayken geçirdiği kalp krizi sonucu 28 Haziran 1885 günü vefat etmiştir. Hacı Arif Bey'in babası Eyüp şer'î mahkemesi başkâtibi Ebû-Bekir Efendi, dönemin kuralına uygun olarak Arif Bey'i 5 yaşında ilkokula başlatmıştır. Sesinin güzelliği ve hafızasının güçlü olması fark edilerek okulun ilahi grubuna girdi ve ilk musiki derslerini almaya başladı. Kendinden 6 yaş büyük olan Zekâî Dede müzikteki ilk hocasıdır. 1840 yılına doğru, Zekâî Dede'nin tavsiyesiyle, devrinin tanınmış bestekârı Eyyûbî Mehmet Bey'le meşke başladı. Eyyûbî Mehmet Bey Arif Bey'e sahip çıkmış, adeta hamiliğini yapmıştır.

Eyyûbî Mehmed Bey, Arifi dinler dinlemez büyük bir istidat karşısında olduğunu anladı. En girift besteleri bir dinleyişte ezberleyip tekrar ediyordu. Makamları derhal kavrayıp ayırıyor, geçkileri anlıyor, eserin usûlüne hemen giriyordu. Sesi tamamen falsosuz, inanılmaz derecede güzel ve tesirli idi. Bu suretle Mehmed Bey'den 30 fasıl meşk etti, yani öğrenip ezberledi. Bu da kendisine 30 makamı geçkileriyle ve birçok usûlü öğretti. Bir gün Mehmed Bey, Arifi elinden tutup hocası Büyük Dede Efendi'ye* götürüp tanıttı. Dede, Arifi çok beğendi, çok övücü sözler söyledi. Bir müddet Arifi evine kabul edip ders de verdi. Bu suretle, Dede'nin öğrencileri olan Mehmed Bey'le Zekâî Dede'den sonra, bizzat Dede'den de ders görerek, klasik Türk musikisinin meşk silsilesine bağlandı. (Öztuna, 1986;16)

Eyyûbî Mehmet Bey, Hacı Arif Bey'i aynı zamanda Muzıkay-ı Humayun'un Türk Musikisi kısmına da yazdırdığı bilinmektedir. Muzıkay-ı Humayun'da Arif Bey'in müzik öğretmenliğini Hâşim Bey yapmıştır. Arif Bey'i, seraskerlik kalemlerinden

birine stajyer kâtip olarak yazdırarak memuriyet hayatının başlatan yine Eyyûbî Mehmet Bey'dir.

Hacı Arif Bey'in sesinin güzelliği, İstanbul'da konuşulmaya başlaması gecikmemiştir. Sultan Abdülmecid ile tanışmasının bu sayede olduğu tahmin edilse de, nedeni ve tarihi tam olarak bilinmemektedir. Ancak Yılmaz Öztuna padişah ile Arif Bey'in tanışmalarının en muhtemel yılının 1850 yılı olduğunu düşünmektedir.(Öztuna, 1986;17) Sarayda bulunduğu ilk dönemde farklı görevlere atanarak yükselen Arif Bey, mabeyincilik ve saray hanendeliğine ek olarak, haremdeki cariyelere musiki hocası olarak görevlendirildi.

Bu görevi sırasında Çeşm-i Dilber adındaki cariye ile yaşadığı uygunsuz aşk padişahın zengin çeyiz vererek Çeşm-i Dilber'le Arif Bey'i evlendirmesi ve Arif Bey'in saraydaki görevlerinden azlederek son vermesiyle sonuçlanmıştır. Bu olaylar yaşanırken Arif Bey, Kürdili Hicazkâr makamını bulmuş, bestekâr olarak ün yapmaya başlamıştı. Belki de bu yüzden Muzıkay-ı Hümâyûn'a gelip ders vermesine izin verilmiştir.

. Arif Bey ve Çeşm-i Dilber Hanım'ın evlilikleri sırasında bir oğul ve bir kızları olmuş, Çeşm-i Dilber Hanım, kızlarının loğusalığından sonra Arif Bey'i terk etmiş ve boşanmışlardır.

Yaşanan bu olaydan birkaç yıl sonra Sultan Abdülmecit kendisini Arif Bey'i tekrar mabeyincilik ve haremdeki cariyelere musiki hocalığı görevine getirir. Ancak Arif Bey'in Zülf-i Nigâr bir başka cariyeye âşık olması sonucunda padişah Arif Bey ve Zülf-i Nigâr'ın evlendirilmesini emrederek Arif Bey'in saraydaki görevlerine yine son verir. Zülf-i Nigâr Hanım'dan bir kızı olan Arif Bey'in bu evliliği de, karısının verem olması ve vefatıyla sona ermiştir. Arif Bey'in segâh makamındaki "Olmaz ilaç sîne-i sad-pâreme" şarkısının bu olay sırasında bestelediği bilinmektedir. 1861 yılında Sultan Abdülmecit'in vefatı ile Arif Bey'in şehzadelikinden tanışıklığı olduğu Abdülaziz tahta geçer.

Sultan Aziz, ağabeyi Sultan Mecid'in aksine, duygulu, fakat sert disiplinli ve protokol hatalarını hoş görmez tabiattaydı. Sultan Aziz, Arif Bey'e mâbeycilik vermeyerek titizliğini gösterdi. Ancak ağabeyinin üst üste iki hatasını tekrarlayarak, Arif Bey'i gene Harem-i Hümâyûn musiki hocalığına ve saray fasıl hey'etinin ser-hânendeliğine yani birinci ses san'atkârlığına getirdi. Fasıl hey'etinin şefi, Dede Efendi'nin kızından torunu olan ve şarkı

bestekârlığında Arif Bey'i takip etmekle beraber onun disipline aykırı bulduğu hareketlerini benimsemeyen Rif'at Bey idi. (Öztuna, 1986;24-25)

Arif Bey haremdeki bu görev döneminde de aşık olmuş ve bu aşk evliliikle sonuçlanmıştır. Aşık olduğu kişi, padişahın annesi Pertevniyâl Valide Sultan'ın nedimesi Nigârnik Kalfa'dır ve kalfalık düzeyine gelen Nigârnik Hanım evlendirmesini isteyecek kıdeme gelmek üzere olduğundan Valide Sultan, nedimesinin Arif Bey'le evlenmesine izin vermiştir. Arif Bey'in bu evliliğinden bir kızı olmuştur. Bu olayların yaşandığı yıllarda Arif Bey'in bestekarlığının şöhreti doruğa çıkmış, şarkıları İstanbul'da dilden dile dolaşmaya başlamıştır. Yılmaz Öztuna, pek çok besteci tarafından yaptıklarını takip edilmeye başlanan Arif Bey'in bu yüzden ruh durumunun etkilendiğini belirtir:

“Sarayın büyük adamlarına, hattâ hânedan mensuplarına kaprisler yapmaya başladı. Müzisyen olan padişaha bile istediğini okuyor, onun istediğini bazan okumuyordu. Sultan Aziz, 40 altın aylıkla büyük bestekârı saraydan çıkarttı (1871). 1876'ya kadar 5 yıl gûyâ memurluk yaptı. Önce Şûrây-ı Devlet'e kâtip oldu. Sonra Beykoz maliye müdürlüğünde bulundu. Görevlerine arada uğruyor, kimse sesini çıkarmıyordu. 1876'da 45 yaşına gelmişti. Sultan Aziz'den sonra 3 ay için yeğeni Beşinci Murad, 3 ay sonra da onun kardeşi İkinci Abülhamid tahta çıktılar. Sultan Aziz, son 5 yılında da çok takdir ettiği bestekârı uzaktan himaye etti. Muzıkay-ı Hü-mâyûn'a devam edip arada ders vermesine göz yumdu. Ağabeyi gibi o da Arif Bey'in bir çok yeni şarkısı için ağır ihsanlarda bulundu. Zira Arif Bey cömert ve hesapsız ve daima parasızdı. Ayda 40, 60 altın resmî maaşla geçinecek adam değildi. (Öztuna, 1986;26)

Arif Bey, bu dönemde hacca gitmiş ve “Hacı Arif Bey” olarak anılmaya başlamıştır. Ancak Hacı Arif Bey'in yaptıkları ve sonuçlarının yaşamına yansması bitmemiştir. 1876'da tahta geçen II. Abdülhamit, Arif Bey'i sarayda görevlendirmiş, ancak onu babasının ve amcasının güvenlerini kötüye kullanarak sarayda harem skandallarına yol açması nedeniyle kolağası gibi çok düşük bir rütbenin maaşı ile Muzıkay-ı Hü-mâyûn'a atamıştır. Şöhreti iyice artmış olan Hacı Arif Bey'in, kendisinden daha düşük düzeyde gördüğü kişilerin, kendisinden daha yüksek maaş ve rütbede Muzıkay-ı Humayun'da görevli olmalarına içerlediği Öztuna'nın aktardığı şu olayda görülmektedir:

Bir defasında padişah, yeni şarkılarını dinlemek üzere bestekârı huzuruna çağırdı. Arif Bey'in pek de seyrek olmayan keyifsiz anlarından biri idi. Hasta olduğunu bildirdi. Kaprislerinden yaka silken, biraz da Arif Bey'i kıskanan Rif'at Bey padişaha ‘Arif Bey temaruz ediyor* efendimiz’ deyince padişah kızdı. Hasta ise Muzika'da ne işi olduğunu,

evinde yatması gerektiğini söyledi, derhal gelmesi için irâdesini tekrarladı. Gelen mâbeynciye Arif Bey, ‘san’atta irâde-i hümâyûn’ olmaz dediği gibi, şimdiki padişahın babasından ve amcasından daha fazla riâyet gördüğünü ekledi. Dilini tutmak âdetinde değildi. Padişahın küçük çocukken, kendisini kucağında gezdiren Arif Bey’in üstünü ıslattığını söyledi. İkinci Abdülhamîd, Arif Bey’den ancak 11 yaş küçük olduğu için bu olay, onun belki mâbeynciliğinin ilk günlerinden de evvel, Muzıkay’a devam ederken geçmiş olabilir. Fakat böyle bir olayın değil söylenmesi, hatırlanması bile, saray protokolünde ağır nezaketsizlik, mühim bir suç sayılıyordu. Sultan Hamîd kızı. Bestekârın, Muzıkay-ı Hümâyûn’daki odasında süresiz olarak hapsedilmesini buyurdu. 50 gün odasından çıkamayan Arif Bey, daha fazla tahammül edemedi. Nihâvend’den Ahterî düşkün garîb-û â’shık-î âvâreyim şarkısını besteleyerek hükümdara okunması için arkadaşı Rif’at Bey’e rica etti. Rif’at Bey, kadir bilirlilik gösterdi. Şarkıyı padişah huzurunda okudu. İkinci Abdülhamîd, Arif Bey’in cezasına son verdi ve miralay (albay) rütbesine yükseltti. (Öztuna, 1986;28-29)

Bu olaydan sonra Arif Bey, Muzıkay-ı Humayun’daki derslerine seyrek olarak gelmeye başlar. Ölümünden bir yıl önce kalbinden rahatsızlanan Arif Bey, 54 yaşındayken geçirdiği kalp krizi sonucu 28 Haziran 1885 günü vefat eder.

Hacı Arif Bey çalkantılı yaşam sürmüş ancak sanat hayatında verimli olmuş birçok esere imza atmıştır. Arif Bey’in şarkılarında 44 makam kullandığı görülmektedir. Yaşadığı dönemde popüler olan makamlardan, Eviç, Neva, Şedaraban, Sultaniyegâh, Yegâh makamlarında şarkısının günümüze ulaşmadığı veya bu makamlara çok iltifat etmediğini söyleyebiliriz.

5.1.1 Hacı Arif Bey’in eserleri

Çalışmamızda verdiğimiz Arif Bey’in eserlerinin listesi Yılmaz Öztuna’nın “Hacı Arif Bey” isimli biyografi çalışmasından alınmıştır. Dini ve din dışı olarak iki ayrı başlığa ayrılan listede Hacı Arif Bey’in eserleri önce makam ismine göre sıralanmış, sonra da eserin ilk mısrasına göre harf sırasına verilmiştir. Liste Öztuna’nın verdiği bilgilere göre hazırlandığından, alıntı yapılan kaynaktaki gibi bazı eserlerde usûl ismi yoktur.

5.1.1.1. Hacı Arif Bey’in dini eserleri

1) Segah 4. Bahir Tevşîhi, Yürük Evsat, “Sadr-ı cem’-î mürselîn sensin yâ Resûllallâh” (Hü-dâyî),

2) Uzzâl Durak, “Senin â’shıkların kılmaz nazar Firdevs-i â’lâya” (Âşık Paşa),

- 3) Tâhir İlâhî, Yürük Evsat, “Kat’edip gerden-i gerdundah-emel zencirini - Halka ser-mâyeye-i sevda vü cünûn-oldu Hüseyin” (Muharrem ilâhîsi),
- 4) Tâhir ilâhî, “Ağlıyarak geldim sana”,
- 5) Hicaz ilâhî, “Mahzen-î esrâr-ı Şâh-î Murtazâ’sın yâ Hüseyin” (Muharrem ilâhîsi),
- 6) Hüseyinî ilâhî, Devr-i Kebîr, “Kurretü’l-ayn-î Habîb-î Kibriya’sın yâ Hüseyin” (Muharrem ilâhîsi, Kâhya-zâde Arif),
- 7) Hüseyinî ilâhî, Yürük Evsat, “Şehîdlerin ser-çeşmesi (Muharrem ilâhîsi),
- 8) Hüseyinî ilâhî, Evsat, “Mahzen-î esrâr-ı Şâh-î Murtazâ’sın yâ Hüseyin” (Muharrem ilâhîsi, Hicaz ilâhî ile ayni güfte).

5.1.1.2. Hacı Arif Bey’in dindışı eserleri

- 10) Acem-Aşîrân, Devr-i Hindî, “Nazîrin gelmemiş, asla cihâna”,
- 11) Acem-Bûselik, Devr-i Hindî, “Ne yapsam, ol cefâ-kârâ, inanmaz”,
- 12) Acem-Kürdî, Düyek, “Ey kaşlarî semmur-siyâh”,
- 13) Bestenigâr, Düyek, medhiye “Cihan kâm-almadâ devrinde dâim”,
- 14) Bestenigâr, Aksak, muhammes, ‘Of’ terennümlü, Hafîd, “Çok gördü felek şimdi benî bezm-i civanda”,
- 15) Bestenigâr, Ağır Aksak, “Dağlar-açdı âteş-î aşkın dil-î nâşâdîma,
- 16) Bestenigâr, Aksak, ‘Of’ terennümlü, Hafîd, “Saldı sevdaya dil-î zarı gamın”,
- 17) Beyâtî, Yürük Semaî, muhammes, “Bû sîne-i â’şık tîğ-ı nigâh-île uyandı”,
- 18) Beyâtî, Sofyân, “Gaminla dil-fikâr-olsun”,
- 19) Beyâtî-Arabân, Ağır Aksak, “Aratmada nâzı o mest-i nâzmım”,
- 20) Beyâtî-Arabân, “Bezminde dönen sâgar-ı mey, taze donansın”,
- 21) Beyâtî-Arabân, Devr-i Hindî, “Bû kemend-î zülfüne gül/ağlatır”,
- 22) Beyâtî-Arabân, Türk Aksağı, “Cismine ‘sükker’ demek de söz müdür?”,
- 23) Beyâtî-Arabân, Devr-i Hindî, “Gönlüm-aldım gösterip rûy-î vefa”,
- 24) Beyâtî-Arabân, Aksak, “Hazân-erdî, sular çağlar”,
- 25) Beyâtî-Arabân, Aksak, “Lutfunû kesdin a zâlim â’şık-î bî-çâreden”,

- 26) Beyâtî-Arabân, Aksak, “Sen gibî dilber-î nâzik-beden”,
- 27) Beyâtî-Arabân, Devr-i Hindî, “Şimdi eyyâm-î bahâr-oldû yine”,
- 28) Beyâtî-Arabân, Yürük Aksak, “Yetişir, etme itâb”,
- 29) Buselik, Düyek, medhiyye-i sûriyye, “Ey Şâh-ı kerem-perver-ü dâd-âver-i mekkâr”,
- 30) Buselik, Yürük Semaî, “Sûziş-i sînem değil kâr-etmiyen”,
- 31) Dügâh, Curcuna, “Figanın aksi doldurdu cihan”,
- 32) Evcârâ, Devr-i Hindî, “Dâğdârım, iftirâk-î yâr-ile”,
- 33) Evcârâ, Devr-i Hindî, “Olup aşkınla âvâre”,
- 34) Ferahfeza, Düyek, mehdiye, “Hazret-î Şâh-î Cihan, sedre iclâlî müdâm”,
- 35) Ferahnak, Ağır Düyek medhiye, “Mülk-i millet, şems-i adlinden senin aldıkça nûr”,
- 36) Ferahnak, Düyek, “Gördüm senî ey rûh-ı şen”,
- 37) Hicaz, Aksak, “Âlemde ey serv-î semen”,
- 38) Hicaz, Aksak, “Aman dağlar, canım dağlar”,
- 39) Hicaz, Düyek, “Berîd-i âhdan haylice haber var”,
- 40) Hicaz, Yürük Aksak, “Bil derd-âşinâ cây-i figandır”,
- 41) Hicaz, “Canım senin-olsun, beni canın gibi sakla”,
- 42) Hicaz, Curcuna, “Çiğnendi zemin, sahn-ı çemen-rengi nem-aldı”,
- 43) Hicaz, “Düşdü güzelim gül gibi ruhsâna gönlüm”,
- 44) Hicaz, Devr-i Hindî, “Dûr-olâlî senden-ey şûh-î cihan”,
- 45) Hicaz, Ağır Aksak, “Eşk-ile tahmîr-olunmuş, ehl-i aşkın mâyesi”,
- 46) Hicaz, “Etmesin avdet melâl-î intizâr”,
- 47) Hicaz, Düyek, “Ey dil, ne bitmez âh-ü vâhm”,
- 48) Hicaz, Aksak, “Ey gonca-dehen, şerbetine canımı kandır”
- 49) Hicaz, “Eyyâm-ı nev-civâniyi kim eylemiş güzel?”,
- 50) Hicaz, Aksak, “Gam-û âlâm benî her dem safa vû neş’e-yâb-eyler”,

- 51) Hicaz, “Gamzeden hançer takınmış bî-amandır gözlerin”,
- 52) Hicaz, Aksak, “Görmez-oldum sevdiğim sen mâhını”,
- 53) Hicaz, Müsemmen, “Hatâdır yâd-edilmek bî-vefâ nâmıyla dilberler”,
- 54) Hicaz, Devr-i Hindî, “Kudretin kâfi değildir sûz-i âteş-zârıma”,
- 55) Hicaz, Düyek, “Makdemin, üftâdeler eyler emel”,
- 56) Hicaz, Sengin Semai, “Müjgânın- kuu sinede ey çeşm-i siyahım”,
- 57) Hicaz, Curcuna, “Ne kara günlere kaldım gam-ı hicranından”,
- 58) Hicaz, Düyek, “Nâr-ı cansûz-î derûnum, dağlara dağlar açar”,
- 59) Hicaz, “Pek sevdi gönül bir gül-i nevreste-fidânı”,
- 60) Hicaz, Curcuna, “Sacdı âteş sineme bir çeşm-i âfet bakışlar”,
- 61) Hicaz, Aksak, “Severdim bir meh-î âşüfte-hâli”,
- 62) Hicaz, “Soluk benzimden-efkânı uyandır”,
- 63) Hicaz, Devr-i Hindî, “Sonbaharın zevki hoşdur”,
- 64) Hicaz, Curcuna, “Şû yıkılmış gönlüm âbâd olmuyor”,
- 65) Hicaz, Aksak, “Tasdî’ edeyim yâri biraz dâ sühanimle”,
- 66) Hicaz, Ağır Düyek, “Vâ’ d-ederken yâr kâm-î vuslatı”,
- 67) Hicaz, Ağır Düyek, “Var mı cânâ derd-i aşkın çâresi?”,
- 68) Hicaz, Devr-i Hindî, “Vücûd-ıklîminî her lahza berbâd-eyliyorsun”,
- 69) Hicaz, Türk Aksağı, “Yine vaz’-î felekden mî şikâyet?”,
- 70) Hicâzkâr, Aksak, “Açıl-ey gonca-i sad-berk, yaraşır”,
- 71) Hicâzkâr, Ağır Aksak-Muhammes, “Âh-esîr-î derd-i hicrân-etdi cânâ firkatın”,
- 72) Hicâzkâr, Ağır Aksak, “Âh-ü efgânım cefâ-cû yâre hiç kâr-etmedi”,
- 73) Hicâzkâr, Aksak, “Aldı gönlüm fend-ile bir fitnekâr”,
- 74) Hicâzkâr, Aksak, “Bir cilve-ger nevrestedir”,
- 75) Hicâzkâr, Düyek, “Bir hâlet-ile süzdü yine çeşmini dildâr”,
- 76) Hicâzkâr, Türk Aksağı, “Çal kemence nâz-ile dilber bana”,

- 77) Hicâzkâr, Curcuna, “Dâima feryâd-ü efgandır gönül”,
- 78) Hicâzkâr, Aksak, “Dilerim zülfüne berdâr olayım”,
- 79) Hicâzkâr, Türk Aksağı, “Dil harîm-î vaslînî arzu eder”,
- 80) Hicâzkâr, Aksak, “Ey Şehenşâh-î Cihânû adl-ü dâd”,
- 81) Hicâzkâr, Yürük Semaî, “Eyyâm-ı bahâr-oldu güzel, müjdeler-olsun”,
- 82) Hicâzkâr, Aksak, “Firâk-î yâr-ile her dem benim rencidedir gönlüm”,
- 83) Hicâzkâr, Sengin Semaî, “Gönlüm gibi yan, âteş-i aşk-içre kebâb-ol”,
- 84) Hicâzkâr, Yürük Curcuna, “Güldü, açıldî yine gül yüzlü yâr”,
- 85) Hicâzkâr, Yürük Semaî, “Hazân-erdî gülistân-î bahara”,
- 86) Hicâzkâr, Müsemmen, “Kubbe-î nil-gûna karşı ferş-i sebz-etmiş bahar”,
- 87) Hicâzkâr, Curcuna, “Muhabbet, â’şıkâa gerçî belâdır”,
- 88) Hicâzkâr, Düyek, “Nev-bahâr oldû, açıldî goncalar”,
- 89) Hicâzkâr, Sofyan, “Nevrûz-i bahâr-oldu yine ey gül-i handan”
- 90) Hicâzkâr, Yürük Aksak, “Ne derdim tazellersin?”,
- 91) Hicâzkâr, Sofyan, “Sevdim yine bir nev-civân”,
- 92) Hicâzkâr, Curcuna - Muhammes, “Seyr-i bahara açıldî dağlar”,
- 93) Hicâzkâr, Yürük Curcuna, “Söyle derûnundaki razım gönül”,
- 94) Hicâzkâr, Sofyan, “Yine canlandı bugün her nebatı baharın”,
- 95) Hisâr-Bûselik, Devr-i Hindî, “Şerhaladı sînemdeki yâreyi”,
- 96) Hümâyûn, Ağır Aksak Semaî, “Âh-eylediğim serv-i hırâmân-ı içündür”,
- 97) Hümâyûn, Sengin Semaî, “Günden güne efzûn-oluyor hâl-i melalim”,
- 98) Hümâyûn, Türk Aksağı - Muhammes, “Sayd-eyledi bû gönlümü bir gözleri âhû”,
- 99) Hüseynî, Ağır Aksak, “Â’lem-içre bî-bedeldir, ol perî”,
- 100) Hüseynî, Düyek, “Bana lutf-eyler-iken”,
- 101) Hüseynî, Yürük Curcuna, “Dağıldî gitdi yurd-û yuvası”,
- 102) Hüseynî, Devr-i Hindî, “Etdiğin çevrin kesilmez arası”,

- 103) Hüseyinî, Sofyan - Muhammes, “Ey felek, hâk-i â’lemde haşre dek etdin kan”,
- 104) Hüseyinî, Aksak, “Mihnet-î aşkaa deva asan değil”,
- 105) Hüseyinî, Devr-i Hindî, “Nâvek-î hicran gönülde gam yâresi”,
- 106) Hüseyinî, Yürük Curcuna - Muhammes, “Nedendir, bilmezem aslâ”
- 107) Hüseyinî, Curcuna, “Perî-veşsin, güzelsin, işve gersin”,
- 108) Hüzzâm, Düyek, “Bahâr oldu, akar sular çayıra”,
- 109) Hüzzâm, Yürük Curcuna, “Bahâr-oldû, güzel, evde durulmaz”,
- 110) Hüzzâm, Aksak, “Bahâr-oldû, sular çağlar”,
- 111) Hüzzâm, Aksak - Müsemmen, “Bir gün beni dildâr acabâ şâd edecek mi?”,
- 112) Hüzzâm, Ağır Aksak, “Bugün-ey mâh, seninle gidelim”,
- 113) Hüzzâm, Yürük Semai - Muhammes, “Derdime çâre nedir, ey meh-i hûbân?”,
- 114) Hüzzâm, Düyek, “Düşdü dildâr ile firkat araya”,
- 115) Hüzzâm, Curcuna, “Güzel gün görmedi âvâre gönlüm”,
- 116) Hüzzâm, Sengîn Semaî - Muhammes, “Hâl-i dil-î zarımı duysa cihan”,
- 117) Hüzzâm, Curcuna, “Her şeb göreyim gül yüzünü, arz-ı cemâl-et”,
- 118) Hüzzâm, Curcuna, “İftirâkm vurdu zahmî bû dil-î bî-çâreye”,
- 119) Hüzzâm, Türk Aksağı - Muhammes, “Meftûn olalî sen şeh-i hûbân-ı cihâne”,
- 120) Hüzzâm, Sofyan, “Rakı verme hürmetli”,
- 121) Hüzzâm, Sofyan, “Sîne-î mecruhuma ey dil-rübâ”,
- 122) Hüzzâm, Curcuna, “Tal’at eyler mî aceb ah sûy-i Kâğıt-hâne’den?”,
- 123) Hüzzâm, Aksak, “Tazelendi tâb-ı â’lem, herkesin bak şevki var”,
- 124) Isfahan, Müsemmen, “Düşme ey âşık hayâle, yağma yok”,
- 125) Isfahan, Sofyan, “Canda hâsıyyet mi var, sevdây-ı cânân-olmasa?”,
- 126) Isfahan, Türk Aksağı, “Elâ gözler belâdır, canı gözler”,
- 127) Isfahan, Evsat, “Ey tîr-i cefâ, dîde-i mestânıma değme”,
- 128) Isfahan, Aksak, “Kim demiş, aklım-alan cilve icânân oldu?”,

- 129) Isfahan, Aksak, “Gel-ey rûh-î revan, melek sıfâtım”,
- 130) Isfahan, Aksak, “Mahzun gönüle zevk-u safa kâr ger olmaz”,
- 131) Isfahan, Sengin Semaî, “Ol gonca gülû görmiyelî hayli zamandır”,
- 132) Isfahan, Curcuna, “Rahatım yok bu dil-î şeydâdan”,
- 133) Isfahan, Aksak, “Severim çâresiz-ey mâh”,
- 134) Isfahan, Türk Aksağı, “Vaz geçmez mi sîne âh-ü zardan?”,
- 135) Isfahan, Curcuna, “Tâli’im dûr-eyledî senden beni”,
- 136) Isfahan, Düyek, “Aşkî pinhân edemem, nâle-i efgandır bu”,
- 137) Isfahan, Düyek, “Bilmez misin, ey gül aceb?”,
- 138) Isfahan, Sengin Semaî, “Bir goncaya, bir hara nigâh-eyledi bülbül”,
- 139) Isfahan, Sengin Semaî, “Buldum gam-ı hûbân-ı zamandan”,
- 140) Isfahan, Müsemmen, “Bu yosmalık geçer, bu çağ değışir”,
- 141) Isfahan, Aksak, “Dağda tavşanlar geziyor”,
- 142) Isfahan, Ağır Aksak, “Dinle akim var ise pîr-î muganın pendini”,
- 143) Isfahan, Yürük Semaî, “Ey güzel gözlü, şîrin sözlü güzel”,
- 144) Isfahan, Yürük Aksak, “Geçenlerde efendim”,
- 145) Isfahan, Aksak, “Gerçî kıyamam, iki gözüm, uykuya dalsın”,
- 146) Isfahan, Yürük Curcuna, “Gönlümün hayli zamân özge perişanlığı var”,
- 147) Isfahan, Curcuna, “Gönül, bezm-î harâb âbâd-ı gamdır”,
- 148) Isfahan, Devr-i Hindî, “Gönlümün, âlâyiş-î dünyâyâ istiğnası var”,
- 149) Isfahan, Düyek, “Her subh-u şâmın dâim safâde”,
- 150) Isfahan, Türk Aksağı, “İltifatınla benî şâd-eyledin”,
- 151) Isfahan, “Kime arz-edeyim bilmem ki ahvâl-î diğere-gûnum?”,
- 152) Isfahan, Sofyan, “Kuzumun gözleri kare”,
- 153) Isfahan, Aksak, “Mest-î eleme bâde-i ferhunde sunulmaz”,
- 154) Isfahan, Aksak, “Mümkün olur mu sevmemek seni?”

- 155) Isfahan, Müsemmen, “Nazlıdır sevdiğim, niyâz ister”,
- 156) Isfahan, Sofyan, “Peykârın başında güller açılmış”,
- 157) Isfahan, Ağır Aksak, “Reng-i ruhsârım gören der gül gibi”,
- 158) Isfahan, Yürük Semaî, “Sen mehi gördükçe şehâ, yandı derûnum”,
- 159) Isfahan, Türk Aksağı, “Varken gönülde bin türlü yâre”,
- 160) Isfahan, Sengin Semaî, “Yıkma sakın burc-u penâhım felek”
- 161) Isfahan, Aksak “Yolun uğrarsa arz eyle cânâna”,
- 162) Isfahan, Yürük Curcuna, “Yüzüme dikkatle bakdı”,
- 163) Kürdîli Hicâzkâr, Düyek, “Arifim, ahkâm-ı sevdadan şikâyet eylemem”,
- 164) Kürdîli Hicâzkâr, Curcuna, “Aşkın, eser-î sûzişine cân-acımaz mı?”,
- 165) Kürdîli Hicâzkâr, Yürük Semaî, “Berdâr olalı zülfüne yar fikr-ü hayâlîm”,
- 166) Kürdîli Hicâzkâr, Aksak, “Bir zülf-i perişana yine yakdım abâyı”,
- 167) Kürdîli Hicâzkâr, Türk Aksağı, “Deşme dâğ-î sîhe-î sûzânımı”,
- 168) Kürdîli Hicâzkâr, Curcuna, “Dil, harîm-î vaslmî arzu eder”,
- 169) Kürdîli Hicâzkâr, Curcuna, “Düşer mi şânma ey şâh-i hûbân?”,
- 170) Kürdîli Hicâzkâr, Curcuna, “Bâis figân-ü nâleme, aşk-ı atılâsıdır”,
- 171) Kürdîli Hicâzkâr, Sengin Semaî, “Etdikce sana â’şık-ı dil haste recâyı”,
- 172) Kürdîli Hicâzkâr, Yürük Semaî, “Eyyâm-ı bahar oldu güzel müjdeler olsun”,
- 173) Kürdîli Hicâzkâr, Yürük Aksak, “Firkatin te’sîr etdî canıma”,
- 174) Kürdîli Hicâzkâr, Ağır Aksak, “Geçdi zahm-î tîr-i hicrin, tâ dil-î nâşâdım”,
- 175) Kürdîli Hicâzkâr, Türk Aksağı, “Gelince yâda âhû gibi güzeller”,
- 176) Kürdîli Hicâzkâr, Yürük Curcuna, “Gurûb etdî güneş, dünyâ karardı”,
- 177) Kürdîli Hicâzkâr, Aksak, “Güzelim hiç aramaz mı dil-i âvâre seni?”,
- 178) Kürdîli Hicâzkâr, Aksak, “Harâb-î deşt-i gamdır şimdi bî-gam gördüğün gönlüm”,
- 179) Kürdîli Hicâzkâr, Curcuna, “Gönül bağlandı yine bir güzele”,

- 180) Kürdîli Hicâzkâr, Curcuna, “Hazân erdî gülîstan-î bahara”,
- 181) Kürdîli Hicâzkâr, Müsemmen, “İftirâkıdır sebeb bu nâle vü feryâdıma”,
- 182) Kürdîli Hicâzkâr, Aksak, “Kanlar döküyor derdin ile dâde-i giryân”,
- 183) Kürdîli Hicâzkâr, Yürük Aksak, “Muntazır teşrifine hâzı kayık”,
- 184) Kürdîli Hicâzkâr, Devr-i Hindî, “Nerdesin, ey tatlı sözlü sevdiğim?”,
- 185) Kürdîli Hicâzkâr, Aksak, “Niçin terkeyleyip gitdin, a zâlim?”,
- 186) Kürdîli Hicâzkâr, Sofyan, “Oldum eğlence cihâna n’ideyim?”,
- 187) Kürdîli Hicâzkâr, Curcuna, “Olmasa kânın, eğer her gâh vâh”,
- 188) Kürdîli Hicâzkâr, Aksak, “Sana hiç nâlem eser etmez mi?”,
- 189) Kürdîli Hicâzkâr, Curcuna, “Sendâ aceb uşşâka eziyyet mi çoğaldı?”,
- 190) Kürdîli Hicâzkâr, Aksak, “Sırma saçlı yâre kim haber versin?”,
- 191) Kürdîli Hicâzkâr, Curcuna, “Seyr-i bahara açıldı dağlar”,
- 192) Mahûr, Curcuna, “Çekmemek mümkün midir cevr-û cefâ ağıyardan?”,
- 193) Mahûr, Aksak, “Görsen ey çeşm-î felek, görsen sen”,
- 194) Mahûr, Sofyan, “Hasretle gönlüm yanmaya kail”,
- 195) Mahûr, Sofyan, “Hayli demdir görmedim, ey mah seni”,
- 196) Mahûr, Aksak, “İşitdim ki şûh-ı vefa”,
- 197) Mahûr, Düyek, “Nâr-ı can sûz-i firakınla harâb oldu gönül”,
- 198) Mahûr, Devr-i Hindî, “Vuslatından nâ-ümîdim, ey perî”, (Devr-i Hindî),
- 199) Mahûr, Yürük Curcuna, “Zâhir-î hâle bakıp, etme dahil bir ferdi”,
- 200) Mâye, Devr-i Hindî, “Gördüğüm şeb bağrımî hûn eyledin”,
- 201) Muhayyer, “Bükdü meyl-î kametin cânâ belim”,
- 202) Muhayyer, Yürük Aksak, “Çıkalım dağlar başına”,
- 203) Muhayyer, Düyek, “Bir benim meftun sana”,
- 204) Muhayyer, Aksak, “Deva yokmuş neden bîmâr-ı aşka”,
- 205) Muhayyer, Düyek, “Durdurur eşk-î teri”,

- 206) Muhayyer, Curcuna, “Dünyâ değil bû, mihnet yuvası”,
- 207) Muhayyer, Aksak, “Ey âteş-i gam, bağrımı yak, kanlı kebâb - et”,
- 208) Muhayyer, “Ey muhabbet mülkünün âvâresi”,
- 209) Muhayyer, Devr-i Hindî, “Gam-dîdeleriz sâkıysun bir dolu kab olsun”,
- 210) Muhayyer, Curcuna, “Ger cihan yansâ yakılsâ, gönlüme gelmez elem”,
- 211) Muhayyer, Devr-i Hindî, “Görmeden âsâr-ı nîsânî, bahar-elden gider”,
- 212) Muhayyer, Türk Aksağı, “Hâl-i dilden kime şekva edeyim?”,
- 213) Muhayyer, Aksak, “Humârî yok, bozulmaz meclisi mey-hâne-î aşkım”,
- 214) Muhayyer, Yürük Aksak, “İlişdi bir saçı Leylâ’ya gönlüm”,
- 215) Muhayyer, Evfer, “İltimas etmeye yâre varınız, yalvarınız”,
- 216) Muhayyer, Devr-i Hindî, “Kim olur zor ile maksûduna reh yâb-ı zafer”,
- 217) Muhayyer, Devr-i Hindî, “Meyhane, tarab gâh-ı mey âşâm-ı cihandır”,
- 218) Muhayyer, Düyek, “Niçin mahzun bakarsın bana öyle?”,
- 219) Muhayyer, Aksak, “Sahn-ı sînem yandı nâr-î firkat-î cânâneden”,
- 220) Muhayyer, Yürük Aksak, “Sanki geldim de ne buldum bu harâb âbâde?”,
- 221) Muhayyer Kürdî, Düyek, “Görünce oldum ef gende”,
- 222) Muhayyer Sünbüle, Yürük Aksak, “Açılmamış bir gonca-i ter”,
- 223) Muhayyer Sünbüle, Düyek, “Devr-i lâ’linde baş-eğmem bâde-î gül-fâma ben”,
- 224) Müsteâr, Aksak, “Güzel görsem, yanar sabr-û karârım”,
- 225) Müsteâr, Müsemmen, “Pâre-pâre oldu sînem gamze-î cânâneden”,
- 226) Neveser, Curcuna, “Bahar erdî, yeşillendi çemenler”,
- 227) Nihâvend, Çenber terennüm’süz Beste, “Gâhî gönül firâkm-ile derd-nâk-olur”.
- 228) Nihâvend, Ağır Aksak, “Ahterî düşkün garîb-û â’şık-î âvâreyim”,
- 229) Nihâvend, Devr-i Hindî, “Aşk-âteşi sinemde yine şûle feşandır”,
- 230) Nihâvend, Yürük Aksak, “Bakmıyor çeşm-i siyeh feryâde”,
- 231) Nihâvend, Türk Aksağı, “Ben bûy-i vefa bekler-iken sûy-i çemenden”,

- 232) Nihâvend, Aksak, “Benim gönlüm sende kaldı”,
- 233) Nihâvend, “Bir güzel kız salıncakda sallanır”,
- 234) Nihâvend, Aksak, “Bülbülü dem beste etdî nâle bû feryâd-ı dil”,
- 235) Nihâvend, Ağır Aksak, “Cân-ı cihan Hazret-i Abdülhamîd”,
- 236) Nihâvend, Düyek, “Cülus etdî Şehen şâh-î kerem kâr”,
- 237) Nihâvend, Curcuna, “Çözülme zülfüne ey dil-rübâ, dil bağlayanlardan”,
- 238) Nihâvend, “Devr-i feyzâf eyzin”,
- 239) Nihâvend, Sengin Semaî, “Dîde-î giryân-ı hasret, aldı akl-û canımı”,
- 240) Nihâvend, Aksak, “Dil-î nâlânı çeşmin etdi pürhûn”,
- 241) Nihâvend, Aksak, “Dün gece rûyâda görüm yâri mi”,
- 242) Nihâvend, Düyek, “Ey meh-i Yûsuf şiyem-î rüzgâr”,
- 243) Nihâvend, Devr-i Hindî, “Mahzun ise dil, âna safa”,
- 244) Nihâvend, Aksak, “Meyler süzölsün, meydâna gelsin”,
- 245) Nihâvend, Ağır Aksak, “Nâ-murâdım, tâli'im, âvâredir”,
- 246) Nihâvend, Curcuna, “Neden tâ subholunca eşk-bânın?”
- 247) Nihâvend, Müsemmen, “Nevbahâr-î dil sitansın sevdiğim”,
- 248) Nihâvend, Aksak, “Nâdîde-i hüsn-i mümtaz”,
- 249) Nihâvend, Düyek, “Pâdşâh-î bahr-ü ber,”
- 250) Nihâvend, Semaî, “Peyâm-ı hüsn ile peymâne gözler”,
- 251) Nihâvend, Yürük Aksak, “Rûyinden at nikabr”,
- 252) Nihâvend, Türk Aksağı, “Sâkıy çevir demâdem câm-î sa-fâ-medârı”,
- 253) Nihâvend, Yürük Curcuna, “Şarâb iç, gülfeminde güller açılsın”,
- 254) Nihâvend, Sengin Semaî, “Tâ'rîfe gelir mî o mehin zülf-i siyahı?”,
- 255) Nihâvend, Curcuna, “Uyur dâim, uyanmazdı benim baht-î siyekârım”,
- 256) Nihâvend, Yürük Semaî, “Üzme ey perî”,
- 257) Nihâvend, Aksak, “Vakf eyliyen de aşk idi dildâra gönlümü”,

- 258) Nihâvend, Curcuna, “Vücûd ikliminin sultânısın sen”,
- 259) Nihâvend, Yürük Aksak, “Yâdgâr kaldı bana dilde bu âh”,
- 260) Nihâvend, Aksak, “Zevkin ile ben de aşk-ı dili”,
- 261) Nihâvend, Curcuna, “Yanılma âteş-i aşka, ciğergâhımı dağlatma”,
- 262) Nîkrîz, Sengin Semaî, “Dilber nigehin ruhumu gaşy eyledi gitdi”,
- 263) Nişaburek, Yürük Semaî, “El amân artık, çekilmez derd-i aşk asan değil”,
- 264) Nişaburek, Türk Aksağı, “Sâkıy yetişir, uyan aman gel”,
- 265) Rast, Curcuna, “Âşık oldur kim kılar canın feda cananına”,
- 266) Rast, Devr-i Hindî, “Çeşm-i mahmurun sebebdür nâle bû feryadıma”,
- 267) Rast, Ağır Devr-i Hindî, “Ehl-i dil-isen kendine zevk eyle cefâyı”,
- 268) Rast, Devr-i Hindî, “Elâ yâ eyyühe’s sâkıy, edir ke’sen vo nâvil-hâ”,
- 269) Rast, Türk Aksağı, “Ey gül nihâl-i işvebâz”,
- 270) Rast, Sofyan, “Ey vatanperver, yine gel gayrete”,
- 271) Rast, Türk Aksağı, “Esdî nesîm-i nev-bahâr-âçıldı güller subh dem”,
- 272) Rast, Curcuna, “Hatırımdan çıkmaz asla ahd-ü peymânın senin”,
- 273) Rast, Yürük Aksak, “Luft edip bir kere gel”,
- 274) Rast, Yürük Aksak, “Mükedder derd-i peyder peyle şimdi”,
- 275) Rast, Devr-i Hindî, “Pençe-i dâğ-ı cünûn içre nihandır bedenim”,
- 276) Rast, Yürük Curcuna, “N’eyledî gör bana ol mâh-i mehi”,
- 277) Rast, Türk Aksağı, “Seyl-i âteşden, emîn olmaz yapılmış haneler”,
- 278) Rast, Müsemmen, “Vuslatından gayri el çekdim, yeter, ey bî-vefâ”,
- 279) Rast, Yürük Aksak, “Yetiş imdada ey serv-i bülendim”,
- 280) Sabâ, Sofyan, “Bigânelerle gel, etme ülfet”,
- 281) Sabâ, Aksak, “Buyur bezme Safâlarla”,
- 282) Sabâ, Düyek, “Dil berân ahd-ü vefayı”,
- 283) Sabâ, Yürük Semaî, “Etmem gayri felekden dilek”,

- 284) Sabâ, Aksak, “Haberin var mı sabâ kâkül-i cananımdan?”,
- 285) Sabâ, “Hayli zamandır sorarım bir mehi”,
- 286) Sabâ, Düyek, “Niye gördü gözüm yâri?”,
- 287) Sabâ, Devr-i Hindî, “Nigâh-î mestine canlar dayanmaz”,
- 288) Sabâ, Curcuna, “Olmuş - iken dîdelerin gibi mest”,
- 289) Sabâ, Curcuna, “Öyle bir dilbere, kim olsa da dübeşte olur”,
- 290) Sabâ, Devr-i Hindî, “Söyle sen, kasdin nedir âyâ bana?”,
- 291) Sabâ, Yürük Aksak, “Tükendi takatim, zîrâ bu candır”,
- 292) Sabâ Zenzeme, Yürük Aksak, “Aşkınla düşdüm âteşe”,
- 293) Sabâ Zenzeme, Devr-i Hindî, “Gönül bilmez misin, ol şîve-sâzı”,
- 294) Sabâ Zenzeme, Ağır Düyek, “Kabul eyle, sanâdır arz-ı hâlim”,
- 295) Sabâ Zenzeme, Ağır Düyek, “Karardı söndü ikbâlim, ümidim hâksâr oldu”,
- 296) Sabâ Zenzeme, Curcuna, “Cihan gözümde yok haylî zamandır”,
- 297) Sabâ Zenzeme, Ağır Düyek, “Neş’e mendim, sunma lutfet sâkıyâ peymâneyi”,
- 298) Sabâ Zenzeme, Ağır Düyek, “Yâreledî yâr dil-î zarımı”,
- 299) Segah, Devr-i Hindi, “Âh, artık kalmadî sabr-û karâr”,
- 300) Segah, Ağır Devr-i Hindi, “Bakıp ahvâl-i perişanıma, âr-eyle gönül”,
- 301) Segah, Aksak, “Bülbül yetişir, bağırımı hûnetdi figânın”,
- 302) Segah, Düyek, “Düşdü dildâr ile firkat âreye”,
- 303) Segah, Aksak, “Feryadımı gördükçe benim, ey gül-i râ'nâ”,
- 304) Segah, Türk Aksağı, “Her kimde vardır aşk ibtilâsı”,
- 305) Segah, Devr-i Hindi, “Lütfedip teşrife rağbet eyledin”,
- 306) Segah, Yürük Curcuna, “Olmaz ilaç sîne-i sad-pâreme”,
- 307) Segah, Ağır Aksak Semaî, “Sâkıy bu cefâ hâneyi bakıy mi sanırsın?”,
- 308) Sultânî-Irâk, “Bana lutf - eyler iken sen”,
- 309) Sûz-i Dil, Düyek, “Açıldî lâle vü sünbül, bahardâ dil küşâ oldu”,

- 310) Sûz-i Dil, Yürük Aksak, “Dil veren sen dilrübâya”,
- 311) Sûz-i Dil, Ağır Aksak, “Ey Şehenşâh-î mekârim î'tiyâd”
- 312) Sûz-i Dil, Yürük Aksak, “Geldî zamân-î geşt-i bâğ”,
- 313) Sûz-i Dil, Yürük Aksak, “Oldum ol nevres edâyâ mübtelâ”,
- 314) Sûznâk ve Zengûle’li Sûznâk, Yürük Aksak, “Akl ermez, şu feleğin oyunu çok”,
- 315) Sûznâk ve Zengûle’li Sûznâk, Curcuna, “Alınca gönlümü mihr-î cemâli”,
- 316) Sûznâk ve Zengûle’li Sûznâk, Devr-i Hindi, “Başladın, ağyar ile ünsiyete”,
- 317) Sûznâk ve Zengûle’li Sûznâk, Aksak, “Benî bîzâr ederken serzenişler”,
- 318) Sûznâk ve Zengûle’li Sûznâk, Türk Aksağı, “Benî candan usandırdı, cefâdan yâr usanmaz mı?”,
- 319) Sûznâk ve Zengûle’li Sûznâk, Devr-i Hindi, “Bir dil ki esîr-î gam olur, neş’e ver olmaz”,
- 320) Sûznâk ve Zengûle’li Sûznâk, Düyek, “Cevretme bana böyle”,
- 321) Sûznâk ve Zengûle’li Sûznâk, Aksak, “Çekme elem-î derdini bû dehr-i fenanın”,
- 322) Sûznâk ve Zengûle’li Sûznâk, Müsemmen, “Dâm-ı hüsnü yârimin taze şikârîdir gönül”,
- 323) Sûznâk ve Zengûle’li Sûznâk, Curcuna, “Dün geçerken hüsn-ile bir hâl-i Mecnûn’a”,
- 324) Sûznâk ve Zengûle’li Sûznâk, Aksak, “Edemem kimseye hâlim hikâyet”,
- 325) Sûznâk ve Zengûle’li Sûznâk, Yürük Aksak, “Eski hâlimi hiç göremem, bana n’oldu ben bilemem”,
- 326) Sûznâk ve Zengûle’li Sûznâk, Sofyan, “Firakın sevdiğim kâr etdi cana”,
- 327) Sûznâk ve Zengûle’li Sûznâk, Yürük Semaî, “Gör, etmededir hâr-ı elem dîdeyi giryân”,
- 328) Sûznâk ve Zengûle’li Sûznâk, Curcuna, “Gözümden gitmiyor bir an”,

- 329) Sûznâk ve Zengûle’li Sûznâk, Yürük Semaî, “Hüsn âlemini tutdu senin şöhret-ü şânın”,
- 330) Sûznâk ve Zengûle’li Sûznâk, Devr-i Hindi, “Mahzun ise dil, anda safa cilveger olmaz”,
- 331) Sûznâk ve Zengûle’li Sûznâk, Yürük Aksak, “Meclis bezendi, sun bade sâkıy”,
- 332) Sûznâk ve Zengûle’li Sûznâk, Yürük Curcuna, “Pâbûsuna ermek için ey yâr”,
- 333) Sûznâk ve Zengûle’li Sûznâk, Ağır Düyek, “Sen bir gül-i nevreste fidansın”,
- 334) Sûznâk ve Zengûle’li Sûznâk, Aksak, “Soldum bu küçük yaşda yazık, gül gibi soldum”,
- 335) Sûznâk ve Zengûle’li Sûznâk, Ağır Aksak, “Sûznâk etme benî ey mehveşim”,
- 336) Sûznâk ve Zengûle’li Sûznâk, “Toplanılsâ hep güzeller bir yere”,
- 337) Sûznâk ve Zengûle’li Sûznâk, Aksak, “Uslanmadı hâlâ emelî bitmedi gönlün”,
- 338) Sûznâk ve Zengûle’li Sûznâk, Düyek, “Visal için, o civânâ recâlar eyelendi”,
- 339) Sûznâk ve Zengûle’li Sûznâk, Aksak, “Yandım o güzel gözlere ey şûh-ı sitemkâr”,
- 340) Sûznâk ve Zengûle’li Sûznâk, Aksak, “Yine mürğ-î seher, âvâzelendi”,
- 341) Şehnaz, Sofyan, “Bir dil ki olâ hüsnüne mail”,
- 342) Şehnaz, Aksak, “Dilden hayâlin bir zaman”,
- 343) Şehnaz, Aksak, “Gül cemâlinde hatt-î müşk nâb”,
- 344) Şehnaz, Düyek - Müsemmen, “Meftun eder gül bülbülü”,
- 345) Şehnaz, Düyek, “Oldu ömrüm âh-ü zâr ile tebâh”
- 346) Şehnaz, Yürük Aksak, “Rübûde oldu simten gönlüm”,
- 347) Şevkefzâ, Düyek, “Andelîb âsâ yine bir taze yâr”,
- 348) Şevkefzâ, Devr-i Hindî, “Nedir bû hayretin, ey verd-i âlim”,
- 349) Tahir, Yürük Semaî, “Tükendi gönlümün sabr-û karârı”,
- 350) Uşşak, Aksak, “Ağlamaz mî çeşm-i hasret perverim?”,
- 351) Uşşak, Aksak Semaî, “Âh, ey aşk âteşî, hicrana yakma canımı”

- 352) Uşşak, Curcuna, “Akıbet bezdirdi benden, âh-ü efganım seni”,
- 353) Uşşak, Müsemmen, “Baht uyansâ hâba varsa dîde-î bîdârımız”,
- 354) Uşşak, Curcuna, “Başalamam derd-ü gamından felek”,
- 355) Uşşak, Aksak, “Başdan başa isterse cihan güllerle donansın”,
- 356) Uşşak, Yürük Aksak, “Bezm-i safâyı kurdukça”,
- 357) Uşşak, Aksak, “Bir melek sîmâ peri gördüm der-î meyhanede”,
- 358) Uşşak, Yürük Semaî, “Cân alacak tâlib-i cânân-ı aşk”,
- 359) Uşşak, Devr-i Hindî, “Dem-i meydîr devrân, ya aşk devrânı mıdır?”,
- 360) Uşşak, Aksak, “Derdinle senin, ey gül-i nevreste nihâlim”,
- 361) Uşşak, Curcuna, “Deşt-i dehşetde kalıp zâr-ü sefîl”,
- 362) Uşşak, Ağır Aksak, “Elinde var billur şîşe”,
- 363) Uşşak, Yürük Aksak, “Erdi nevbahâr, şenlendi dağlar”,
- 364) Uşşak, Curcuna, “Ey dil, ne bitmez bû âh-ü vâhım?”,
- 365) Uşşak, Sengin Semaî - Müsemmen, “Ey şûh-ı cefâ pîşe, bırak vaz’-ı cefâyı”,
- 366) Uşşak, Aksak, “Ey gözüm, ağlama, dildâr uyanır”,
- 367) Uşşak, Curcuna, “Katildi tâli’im, hem derdim efzûn”,
- 368) Uşşak, Devr-i Hindî, “Mahzun gönüle zevk-u safa kâr ger olmaz”,
- 369) Uşşak, Aksak - Müsemmen, “Meyhane değil, meclis-i rindâne-i Cem’dir”,
- 370) Uşşak, Aksak - Müsemmen, “Meyhane mi bû, bezm-i tarab-hâne-i Cem mi?”,
- 371) Uşşak, Aksak, “Meyhaneyi seyrettim, uşşâka mutâf olmuş”,
- 372) Uşşak, Devr-i Hindî, “Ne revadır ki görüp çevrini bed-hû diyelim”,
- 373) Uşşak, Düyek, “Nazar kıl hâlîme ey mâh-melek”,
- 374) Uşşak, Yürük Aksak, “Olmaz dilim elemden bir dem tehîvü hâlî”,
- 375) Uşşak, Devr-i Hindî, “Pâre pâre oldu sînem, gamze-î cânânedin”,
- 376) Uşşak, Türk Aksağı-Müsemmen, “Sâkıy, içelim câm-ı musaffây-ı keremden”,
- 377) Uşşak, Türk Aksağı, “Sâkıy yetişir uyan, aman gel”,

- 378) Uşşak, Curcuna, “Salıp sevdalara zülf-î siyahın”
- 379) Uşşak, Devr-i Hindî, “Usandım, ağlayıp, âh eylemekden”,
- 380) Uşşak, Türk Aksağı, “Yandım bilerek çâresi yok gerçi bu nâra”,
- 381) Uzzal, Devr-i Hindî, “Aşkınla senin sevdiceğim zâr-ü zebûnum”,
- 382) Uzzal, Aksak, “Kurbânın olam, ey âfet-i cân”,
- 383) Uzzal, Aksak, “Kurdu meclis, â’sıkan meyhanede”,
- 384) Uzzal, Müsemmen, “Kamer çehre, perî-rû, tende canım”,
- 385) Zâvîl, Müsemmen, “Gösterip, ağyâre lutfun, bizlere bigânesin”,
- 386) Zengûle, Ağır Aksak, “Bak ne hâle koydu bû baht-î siyah”

5.2. Hacı Arif Bey ve Şarkı Formu

“Şarkı” formu genellikle küçük usûllerle bestelenen kendisine ait yapısı olan bir Türk Musikisi formudur. İki, üç, dört, beş altı..... mısralı şiirlerin terennümsüz olarak bestelenen ezgilerdir. En çok aşk konusunun kullanıldığı şarkı formunda; ihtiras, şehvet, ıstırap, hüznün, keder, niyaz, tasavvuf, tabiat, korku, endişe, cinnet, matem, gibi her konuda söz kullanılabilir. Şarkı formunun biçimi, güftesinin mısra sayısına göre sınıflandırılmıştır. (Dört mısralı şarkı (murabbâ), beş mısralı (muhammes), altı mısralı (müseddes) gibi...) “Dr.Subhi Ezgi Türk Musikisi’nin tek kompozisyon kitabı olan III. cildinde, yirmi beş çeşit şarkıyı örnekleriyle göstermiştir.” (Öztuna, 2000; 442) Hacı Arif Bey ve onu takip eden bestekârların kullandığı şarkı formu, dört, altı ve sekizli biçimlerdir.

“Dört, beş, altı ilaahi* mısralı şiirlerin ekseriya terennümsüz olarak yapılan ezgilerine ‘Şarkı’ adı verilmiştir. Eski zamanlarda Zincir, Türkizarb, Berefşan, Şarkı, Devrikebir, Darbıfetih gibi büyük ölçülerde şarkılar yapılmış olduğu mecmualarda görülmüş ise de bugün elimizdeki mevcut şarkılar Sofyan, Aksak, Türkaksağı, Aksaksemai gibi ufak usullerle ölçülmüşlerdir.” (Ezgi, 1946;221)

5.2.1. Hacı Arif Bey'in Kullandığı Şarkı Formu Biçimleri

5.2.1.1. Dört mısralı (murabbâ) şarkı biçimi

Dört mısralı (murabbâ) şarkının yapısı Tablo 5.1.'de gösterildiği gibidir: ilk mısra, “zemin”, üçüncüsü “meyan” ikincisi ile dördüncüsü ise “nakarat” adını alır. Nakaratta kullanılan mısralar (ikinci ve dördüncü mısralar) farklı olsa da, aynı melodiye sahiptirler.

Çizelge 5.1. Dört Mısralı (murabbâ) Şarkı'da Biçim

1. Mısra	A	Zemin
2. Mısra	B	Nakarat
3. Mısra	C	Meyan
4. Mısra	B	Nakarat

5.2.1.2. Altı mısralı (müseddes) şarkı biçimi

Altı mısralı (müseddes) şarkı formunun iki ayrı biçimi mevcuttur. Tablo 5.2.'de gösterilen birinci biçimde ilk dört mısra, dört mısralı (murabbâ) şarkının yapısında ezgilenir, beşinci mısra ise ikinci bir meyân melodisi bestelenmiş, altıncı mısradan itibaren yine nakarat melodisi kullanılmıştır.

Çizelge 5.2: Altı Mısralı (müseddes) Şarkı'da Birinci Biçim.

1. Mısra	A	Zemin
2. Mısra	B	Nakarat
3. Mısra	C	1. Meyan
4. Mısra	B	Nakarat
5. Mısra	D	2. Meyan
6. Mısra	B	Nakarat

Altı mısralı (müseddes) şarkı formunun ikinci biçiminde, Tablo 5.3.'de gösterildiği gibi ilk dört mısra, dört mısralı (murabbâ) şarkının yapısında ezgilenir, beşinci mısrada ise usul geçkisi yapılarak ikinci bir meyân melodisi bestelenmiş, altıncı mısrada ise yine nakarat melodisi kullanılmıştır. Altıncı mısra, beşinci mısranın devamı olarak ikinci meyanın aynı usûl ile bestelenir ve daha sonra yine usul değişikliği yapılarak, ilk usule dönülür ve altıncı mısra, ikinci ve dördüncü mısranın melodisi kullanılır.

Çizelge 5.3: Altı Mısralı (müseddes) Şarkı'da İkinci Biçim.

1. Mısra	A	Zemin
2. Mısra	B	Nakarat
3. Mısra	C	1. Meyan
4. Mısra	B	Nakarat
5. Mısra	D	2. Meyan
6. Mısra	E + B	Nakarat

5.2.1.3. Sekiz mısralı (müsemmen) şarkı biçimi

Sekiz mısralı (müsemmen) şarkının da altı mısralı (müseddes) şarkı formu gibi iki ayrı biçimi mevcuttur. Tablo 5.4.'de gösterilen birinci biçimde ilk altı mısra, altı mısralı (müseddes) şarkının yapısında ezgilenir, yedinci mısra ise üçüncü bir meyân melodisi bestelenmiş, sekizinci mısradaki ise yine nakarat melodisi kullanılmıştır.

Sekiz mısralı (müsemmen) şarkının ikinci şeklinin (bakınız Tablo 5.5.) ilk dört mısra, dört mısralı (murabba) şarkıda olduğu gibi bestelendikten sonra, beşinci mısradaki usul geçkisi yapılır. Beşinci mısradaki kullanılan usûl altı, yedi ve sekizinci mısralarda da kullanılır ve ilk usûle geri dönülerek şarkı sonlandırılır. Sekiz mısralı (müsemmen) şarkının ikinci şeklinde beşinci mısranın melodisi ikinci bir zemin gibidir, altıncı mısra ise bu zemine uygun olarak başka bir nakarat melodisi ile söylenir, yedinci mısra ikinci bir meyân ezgisiyle bestelendikten sonra sekizinci mısra altıncı mısranın melodisi ile söylenir. Ancak bu mısranın tekrarında sekiz mısralı (müsemmen) şarkının birinci biçimde olduğu gibi yine usûl değişikliği yapılarak, dördüncü mısranın melodisi söylenir.

Çizelge 5.4: Sekiz Mısralı (müsemmen) Şarkı'da Birinci Biçim.

1. Mısra	A	Zemin
2. Mısra	B	Nakarat
3. Mısra	C	1. Meyan
4. Mısra	B	Nakarat
5. Mısra	D	2. Meyan
6. Mısra	B	Nakarat
7. Mısra	E	3. Meyan
8. Mısra	B	Nakarat

Çizelge 5.5: Sekiz Mısralı (müsemmen) Şarkı’da İkinci Biçim.

1. Mısra	A	Zemin
2. Mısra	B	Nakarat
3. Mısra	C	1. Meyan
4. Mısra	B	Nakarat
5. Mısra	D	2. Zemin
6. Mısra	E	2. Nakarat
7. Mısra	F	2. Meyan
8. Mısra	E + B	2. Nakarat Nakarat

5.3. Hacı Arif Bey’le Ortaya Çıkan Şarkı Besteciliği Ekolü

Hacı Arif Bey öncesinde yaşamış, Itri, Dede Efendi, Ahmed Ağa, Sâdullah Ağa, Mustafa Çavuş gibi Türk Musikisi’nin üst düzey bestekârlarının nice eserlerinin yanında şarkı örnekleri de bugünkü Türk Musikisi literatüründe yer almaktadır. Ancak Hacı Arif Bey’in, bu forma başka bir değer katmış olduğu tartışılmaz bir gerçektir.

XIX: yüzyılın ortalarında popülaritesi artan “şarkı”, daha önce çok rağbet edilmeyen basit olarak değerlendirilen bir formdu. Bu bölümün başında anlatılan değişimler ve sebepler, şarkı formunun popülaritesini arttırmış olsa da, bu popülarite de Arif Bey’in yeteneğinin ve bu yetenekle yaratılmış eserlerinin payı yabana atılmamalıdır. Onun eserleri kökünü klasikte barındıran, melodik ve sanatsal değerler taşıyan bir müziktir. Batı Kültürüyle etkileşimin yoğun olduğu ve kültürel değişimin başladığı dönemde Türk Musikisi’ne yeni bir ivme kazandırmıştır. Bu ivme onu örnek alan bestekârların çıkışı ve üretilen eser sayısı ile de sabittir.

Bu incelemelerim neticesi olarak söyleyebilirim ki, şarkı formunda eserler, diğer bütün saz ve söz formundaki eserlerin yekûnundan fazladır. Bu hüküm, tabiatıyla elimizde notaları mevcut parçalar içindir. XVIII., hattâ XIX. asırda böyle bir tesbit yapılsaydı, şüphesiz şarkı formu azınlıkta kalırdı. Bugün elimizde şarkıların mevcudu 15.000’e

yakındır ve buna mübtedî heveskârların yaptıkları parçalar dâhil değildir. Arif Bey'in ve Santûrî Edhem Efendi'nin elimizdeki şarkılarının yekûnu 250'şerin üzerindedir. Bimen Şen'inkiler ve Ahmed Efendi'ninkiler 200-250 kadardır. Yalnız bu 4 bestekârın elimizdeki şarkı mevcudu 1.000'in üzerindedir.

Yalnız Arif Bey ekolünde son bir buçuk asırda 100.000'den fazla şarkı bestelendiğini sanıyorum. Fakat bunların çoğu kaybolmuştur. XIX. asırdan önce bestelenenler hakkında bir şey söylemek, takribi bir rakam vermek, bugün için mümkün değildir. (Öztuna, 1990;335)

Emin Ünkan, Bedia Ünkan, Nevzat Ünkan, "Türk Sanat Musıkisinde Temel Bilgiler" isimli eserlerinde, Türk Musikisi'nde Hacı Arif Bey'le başlayan dönemin Şevki Bey'in çalışmaları ile büyüyerek devam ettiğini, .XX. yüzyıla uzanan bir "şarkı bestecisi" geleneğinin ortaya çıktığını anlatmışlardır. Yazarlar Hacı Arif Bey ile ortaya çıkan "Şarkı Besteciliği Ekolü"nü değerlendirirken, bu dönemde ve sonrasında yaşayan bestecileri "Şarkı ve büyük formulu eser verenler" ve "Hacı Arif Bey'in yaptığı şarkı reformunu aynen takip edenler" olarak iki farklı listede toplamışlardır. Yazarlara göre birinci listede şunlar yer alır:

Tanbûri Ali Efendi (1836 - 1902), Hacı Faik Bey (1831 - 1891), Medenî Aziz Efendi (Musullu) (1842 - 1895), Sermüezzîn Miralay Rıfat Bey (1820 - 1888), Bolahenk Nuri Bey(1834 - 1914), Suphi Ezgi (1869 - 1962), Ahmet Irsoy - Zekâi Dedezâde (1869 - 1934), Hüseyin Sadettin Arel (1885 - 1955), Asdik Ağa (Asadur Hamamcıyan) (1840 - 1913), İsmail Hakkı Bey (1866 - 1927.) (Ünkan, 1984;14)

Yazarlara göre, Hacı Arif Bey'in yaptığı şarkı reformunu aynen takip edenler şunlardır:

Şevki Bey (1860 - 1891), Haşim Bey (1815 - 1869), Nikogos Ağa (Nikogos Taşçıyan) (1836 - 1886), SuyolcuLatif Ağa (1815 - 1885), Enderûni Ali Bey (1830 - 1897), Lavantacı Civan Ağa (x - 1910), Ahmet Rasim Bey (1864 - 1932), Kanuni Hacı Arif Bey (1862 - 1911), Kemani Tatyos Efendi (1858 - 1913), Hristo Efendi (Lavtacı Hristaki) (x - 1914), Enderûni Hafız Hüsnü Efendi (1858 - 1919), Rahmi Bey (1865 - 1924), Üdi Şekerci Cemil Bey (1867 - 1927) , Şemsettin Ziya Bey (Çorluluzâde) (1882 - 1925) , Giriftzen Asım Bey (1852 - 1927), Klarnet İbrahim Efendi (x - 1925), Hafız Yusuf Efendi (1857 - 1925), Selanikli Ahmet Efendi (1868 - 1927), Kaptanzâde Ali Rıza Bey (1881 - 1934), Leyla Saz (1850 - 1936), Bimen Şen (Bimen Dergazaryan) (1873 - 1943), Lemi Atlı (1849 - 1945), Ali Rıfat Çağatay

(1867 - 1925), Rakım Elkutlu (1872 - 1948), Mustafa Sunar (1881 - 1961), Musa Süreyya Bey (1884 - 1932), Mehmet Yürü (Nasibin Mehmet) (1882 - 1953), Artaki Candan (1885 - 1948), Aleko Bacos (Kemençeci Aleko) (1888 - 1950), Zeki Arif Ataergin(1896 - 1964), Faize Ergin (1894 - 1954), Nuri Halil Poyraz (1885 - 1964), Suphi Ziya Özbekkan (1887 - 1966), Şerif İçli (1899 - 1966), Fehmi Tokay (1889 - 1959), Şükrü Tunar (1907 - 1962), Refik Fersan (1897 - 1965), Sadettin Kaynak (1895 - 1961), Münir Nurettin Selçuk (1899 - 1982), Emin Ongan (1906 -)*, Cevdet Çağla (1900 -)**, İsmail Baha Sürelsan (1912 -)***, Selahattin Pınar (1902 - 1960), Muzaffer İlkar (1910 -)**** (Ünkan, 1984;15-16)

Yılmaz Öztuna, Arif Bey'in başlattığı ekolü ve onu takip edenlerin bir süre sonra tükendiğini düşünmekte, Ünkanların aksine bir üsre sonra “şarkı bestekârları”nın ürettiği şarkılarda yozlaşma yaşanmaya başladığını belirtmektedir; “Arif Bey'in Romantik Türk Musikisi ekolünün son büyük bestekârları Lem'i Atlı, Rahmi Bey, Subhi Ziya Özbekkan'dır. XX. asrın 2. çeyreğinde bu ekol, tereddi etmiştir.***** Gene şarkı formu kullanılmış, fakat üslûp bozulmuş, çirkinleşmiş, acemileşmiştir.” (Öztuna, 1990;332)

* Ünkan'ların kitabı 1984 baskısı olup o dönem Emin Ongan yaşadığından ölüm tarihi belirtilmemiştir. Emin Ongan 1985 yılında vefat etmiştir.

** Ünkan'ların kitabı 1984 baskısı olup o dönem Cevdet Çağla yaşadığından ölüm tarihi belirtilmemiştir. Cevdet Çağla 1988 yılında vefat etmiştir.

*** Ünkan'ların kitabı 1984 baskısı olup o dönem İsmail Baha Sürelsan yaşadığından ölüm tarihi belirtilmemiştir. İsmail Baha Sürelsan 1998 yılında vefat etmiştir.

**** Ünkan'ların kitabı 1984 baskısı olup o dönem Muzaffer İlkar yaşadığından ölüm tarihi belirtilmemiştir. Muzaffer İlkar 1987 yılında vefat etmiştir.

***** Tereddi Etmek: Yozlaşmak.

6. TÜRK MUSİKİSİ'Nİ HİMAYE EDEN KURUM: MEVLEVİHANELER

Mevlevilik, adını Mevlana Celaleddin-i Rumi'den (1207 - 1273) alan, Mevlana'nın ölümünden sonra onun onun tasavvufta takip ettiği yolu takip etmeye, düşüncelerini yaşatmaya çalışan kurumdur. XV. yüzyılda Konya ve çevresinde, XVII. yüzyılda ise bütün Anadolu'da yayılma göstermiştir. Bu kurumun âdâb, erkân ve usulleri sonradan belirlenmiş, zamanla bir tören niteliği kazanan toplantılar belli kurallara, belli görüş ve düşünce ilkelerine bağlanmıştır.

Kendisine has zikir şekline “sema” adı verilen Mevlevilikte, dergâhlardaki ayinlere “Mukabele”, sema ettikleri yere “Semahane”, çalan ve okuyanlara “Mutriban”, bunların oturduğu balkon gibi yüksek yere “Mutribhâne” denir. “Sema”nın müzik ile uygulanması Mevleviliği diğer tarikatlardan ayıran en önemli özelliklerden biridir. Diğer bazı tarikatlarda da müziğin kullanıldığı görülse de, Mevlevilikte müziğe verilen değer ayrı bir önem taşır. Eşliğinde sema ayininin yapıldığı “Mevlevi ayin”i yapısı bakımından Türk Musaiikisi'nin en büyük ve en sanatlı formu olarak kabul edilmiştir. Bu yüzden bir âyin bestelemek bestekârlıkta zirve kabul edilir. Mevlevi Âyinleri'nin bestelenmesi belli kurallara bağlanmıştır. Âyin'in her selamında kullanılacak usûller belirlenmiştir.

1. Selâm : Ağır Düyek, Devrirevan, Devrinindi, Düyek
2. Selâm : Ağır Evfer
3. Selâm : Devrikebir
4. Selâm : Ağır Evfer

usulleriyle bestelenir; 4. Selâm 2. Selâm'ın bestesi ile okunur.

Ayinlerin başında çalınan Devr-i Kebîr usûlündeki peşrevler Türk Müziği'ndeki Devr-i Kebîr peşrevlerden farklılık gösterir. Mevlevî bestekârlarca “Muzaaf Devr-i Kebîr” adı verilen bu usûl iki Devr-i Kebîr' in birleştirilmesinden oluşturulmuştur ve 56 zamanlıdır. Bu özellik peşrevin Sema Töreni kısmında anlatılan Devr-i Veledî'ye eşlik amacıyla olmasındandır. Nitekim Devr-i Kebîr usûlü, diğer usûllere göre Devr-i

Veledî'deki yürüyüşe en uygun olanıdır. Bu usûlde herhangi bir aksak bölünme olmaz. İki Devr-i Kebîr'in birleştirilmesinin sebebi ise daha uzun peşrevler bestelemek, böylece tekrarı azaltmak amacını güder. Çünkü âyin peşrevleri Devr-i Veledî tamamlanıncaya kadar bitince başa dönmek sûretiyle tekrar edilirler. Devr-i Veledî'nin bitmesiyle peşrev durur. Burası peşrevin herhangi bir yeri olabilir. Bu sebeple bazı âyin peşrevlerinde karar bölümleri dahî yer almamıştır. Mevlevî Âyinleri'nin I.Selâm'ı çoğunlukla Devr-i Revân, bazen de Ağır Düyek usûlleri ile ölçülmüştür. II. ve IV. Selâm'lar mutlaka Ağır Evfer usûlündedir. Âyinlerde bu usûle genellikle son beş zamanından girilir. Bazı âyinlerde bu iki selâm güfte ve melodi olarak birbiriyle aynı olabilmekte, bâzı âyinlerde ise melodi aynı kalırken güfte farklı olabilmektedir. Mevlevî Âyinleri'nin III. Selâm'ları en geniş ve sanatlı bölümleridir. Bu bölümde usûl geçkilerinin yanı sıra çarpıcı makam geçkileri de görülür. III. Selâm genellikle 28 zamanlı Devr-i Kebîr usûlüyle başlar. Devr-i Kebîr yerine bazen Ağır Düyek, Frenkçin, Fahte, Çifte Düyek de kullanılmıştır. (Özalp, 1986: cI, 29) (Yay, 2010;58-59) (Öztuna, 1990; 252) (Yüksel, 2001;14-17)

Ayin bestekârlarının bestelediği Peşrev ve Semailer de vardır. Ayin icrası bir Ney taksimi ile başlar ve bir Ney taksimi ile son bulur. Her âyinden önce, büyük bestekâr İtrî'nin Rast makamından bestelediği 'Na't-ı Mevlânâ' okunur. Asıl âyinden başka bir de Âyin dinlemeye gelenlerin isteği üzerine yapılan 'Niyaz Âyinleri' vardır. Bu kısa âyinlerden sonra dervişlere hediye vermek âdeti. (Özalp, 1986: cI, 30)

Mevlana'nın Mesnevi ya da Divan'ı Kebir'inden beyitlerinin bestelenmesiyle oluşan Ayinlerde Arapça ya da Türkçe şiirler de metin olarak kullanılabilir.

Bestelenmiş âyinlerin bir Mevlevihane'de okunması bugün uygulanmasa da eskiden katı bir kuraldı. Bir diğer katı kural ise Âyin'in bestelenmesinde kullanılan şiirin Mevlana'ya ait olan "Mesnevi", "Divan-ı kebir" ve "Rubaiyyat"ından alınmış Farsça şiirlerinden bestelenmiş olması şartıdır, bu geleneğin bir parçası kabul edilirdi. (Yay, 2010;61)

Mevlevilikte müziğe verilen önem aynı zamanda tasavvufta yer alan "çile" kavramı ile ilgilidir. Çile, insanı, insan-ı kamil yani olgun eksiksiz insan olma yolunda bir yolculuktur. Kendini eksiksizliğe adayın kişi, insanların birbirinden farklı kişilikleri olacağını kabul eder. Ancak, bütün insanlarda Allah'ın bir parçasının tecelli edeceğini bildiğinden bu öze ulaşmak için değişik biçimler denemekten kaçınmaz. Bu yolda gelişiminde müziği bir araç olarak kabul eder.

Bu nedendir ki Mevlevî için müzik kutsal bir uğraştır, ibadetin önemli bir parçasıdır. Bu yüzden ayinlerinde müziğin cezbe yaratıcı özelliğinden yararlanır. İcra edilen müzik geniş ölçüde sözlü bir müziktir. Peygamberi öven kasidelerden, naatlara, Allah'ı öven temcitolere, içlerinde İtri'nin de bestelemiş olduğu tesbihlere dek pek çok form Yaradan'ın özünü arayışın örneklerindedir. Bu anlayış ve yaklaşım, Mevlevîliğin Türk Musikisi okulu olmasına yol açmış, sadece takipçilerine değil, tüm halka müzik okulu olarak hizmet etmiştir.

“Mevlevîlik, (hüsn-ü hat, edebiyat, tezhib, el sanatları gibi birçok sanat ve zanaatın yanında) Türk Musikisi'nin yüzyıllar boyunca yaşatıldığı, geliştirildiği, meşkedildiği bir yol olmuş, Mevlevîhâneler birer okul görevi görmüş, buradan birçok musikişinas yetişmiştir.” (Yay, 2010;59)

“Yenikapı Mevlevîhanesi'nde Neyzenbaşı olan Aziz Dede (1835-1905) her Cuma günü namazdan sonra dergâhtaki hücrelerinde meraklılara ‘pir aşkına’ ney dersleri verirdi.” (Behar, 2005: 49)

Mevlevî Ayinlerinin Türk Musikisi'nin en önemli, sanatlı ve büyük formu kabul edilmesi Mevlevîliğin musikiye verdiği öneme işarettir. Hem Dini Musiki'de hem de Türk Musikisi tarihinde çok önemli bir yere sahip olan bu kuruma ayrı bir başlık altında değinmek doğru olacaktır.

“Beste-i kadîm denen üç anonim eserle XVI. yüzyıldan itibaren bestelenmeye başlayan, mevlevî âyini adı verilen, âyinhan-mıtrıb-semâzen (ses-saz-raks) üçlüsü tarafından icra edilen ve Osmanlı dışında hiçbir kültürde bulunmayan mevlevî mûsikîsi eserleri Osmanlı mûsikîsinin her açıdan özünü teşkil ederler. Türk mûsikî sanatının iftiharî olan dinî ve dindışı şaheserleri yaratmış bestekârların çoğu (sadece en büyüklerini anmakla yetinelim: Derviş Mustafa, Kutbünnâyî, Nutkî, İsmail, Nasır, Kühnî ve Zekâî Dede'ler, İtrî, III. Selim, Yusuf Paşa) bu tarikatın mensubu olduğu gibi, mevlevî olmasa dahi bu ocağın feyz kaynağından beslenmemiş hiçbir büyük Türk bestekârı yoktur denilebilir. Mensupları arasında padişah, vezir, şeyhülislâm ve paşaların bulunuşu, mevlevîliğe bir tür resmî hüviyet kazandırmış, tasavvuf aleyhdarı bazı medreselilerin mûsikîyi susturması, bu itibardan güç alan tekkenin savunmasıyla önlenebilmiştir.” (Tanrıkorur, 2005: 27)

6.1. Günümüze Ulaşan Mevlevî Ayinleri ve Bestecileri

İlk Mevlevî Ayini'ni besteleyen kişi, Mevlana'nın oğlu ve Mevlevîliği bir kurum haline getiren Sultan Veled'tir. XV-XVI. yüzyıla ait “Beste-i Kadîm” adıyla tanınan ve bestecileri bilinmeyen Pencgâh, Hüseyini ve Dügâh Âyinler günümüze ulaşmıştır.

Bu ayinler dışında bestecisi bilinen 161 kadar ayin vardır. Bu ayinlerden Pencgâh makamındaki “Beste-i Kadîm” ayin yüksek sanat eseri olarak kabul edilmekte ve örnek gösterilmektedir. İtri tarafından bestelenen Segâh Ayin de Türk Mûsikîsi'nin örnek eseri olarak kabul edilmektedir. Günümüze ulaşan ayinler arasında form ve üsluba uygunluğu tartışılabilir olanları da vardır, özellikle Hüseyin Saadeddin Arel'in ayinleri ve XX. yüzyılda bestelenenler eleştirilere mâruz kalmıştır. Günümüze ulaşan ayin bestecileri şunlardır:

Derviş Mustafa Dede (Köçek) (?/1683 – 1684), Buhurîzade Mustafa Efendi (İtrî) (1630 – 1640?/1711 – 1712), Nâyî Osman Dede (Kutbü' n Nâyî) (1642 – 1652?/1729 – 1730), Eyyübî Hüseyin Dede (?/1735 – 1740?), Musâhib Ahmed Ağa (Seyyid-Vardakosta) (1726 – 1730?/1794 – 1795), Bursalı Âmâ Sadık Efendi (?/1780? – 1797?), Abdürrahîm Dede (Hâfiz Şeydâ) (1725 – 1732?/1799 – 1800), Kudümzen Hâfiz Ali Dede (?/1800?), Yahyaefendi Zâkirbaşısı (?/1800?), Ali Nutkî Dede (1762 – 1763/1804 – 1805), Sultan III. Selîm Han (1761/1808), Derviş Abdilkerîm Dede (?/1820?), Nâsır Abdülbâkî Dede (1765 – 1766/1820 – 1821), Künhî Abdürrahîm Dede (1769 – 1770/1831 – 1832), Hammâmîzâde İsmâil Dede (09.01.1778/29.11.1846), Mustafa Nakşî Dede (?/1853 – 1854), Hâşim Bey (1814 – 1815/1868 – 1869), Nesîb Dede (?/11.11.1869), Dellâlzâde İsmâil Dede (1797 – 1798/1869 – 1870), İsmet Ağa (?/1870), Ârif Hikmetî Dede (?/1874 – 1875), Menisalı Câzim Dede (?/1875?), Tanbûrî Kâmil Dede (?/1875?), Selânikli Derviş Necib Dede (?/1883), Rifat Bey (1820/1888), Neyzen Sâlih Dede (1823/1888), Hacı Fâik Bey (1831?/1890 – 1891), Ali Aşkî Efendi (1840?/1878 – 1892?), M. Zekâî Dede (1824 – 1825/25.11.1897), Bursalı Osman Dede (XIX. YY Sonları?/), Ahmed Hüsâmeddin Dede (1839 – 1840/1900 – 1901), Mehmed Celâleddin Dede (01.02.1849/01.06.1809), Bolâhenk Nûri Bey (1834/1910 – 1911), Hüseyin Fahreddin Dede (03.10.1854/16.09.1911), Musullu Hâfiz Osman Efendi (1840/1918 – 1920?), Rauf Yektâ Bey (27.03.1871/08.01.1935), Kâzım Uz (21.02.1872/09.01.1938), Ahmed Avni Konuk (1871/19.03.1938), Zekâizâde Hâfiz Ahmed Irsoy (1869/14.08.1943), Râkım Elkutlu (1872/04.12.1948), İzzeddin Hümâyî Elçioğlu (1875/03.10.1950), Halepli Şeyh Ali Dede (1880?/1950?), Hüseyin Saadeddin Arel (18.12.1880/06.05.1955), Refik Fersan (1893/13.06.1965), Halil Can (07.12.1905/24.05.1973), Saadeddin Heper (10. 05.1899/11.05.1980), Hâfiz Kemâl

Batanay (? . 02. 1893/22.06.1981), Cinuçen Tanrıkorur (? . 02. 1938/28.06.2000),
Hâfız Ahmet Çalışır (18.12.1966/ -)

Günümüze ulaşan Mevlevî ayinlerinin listesi aşağıda yer almaktadır. (Öztuna, 1990)

RAST NÂ'TI ŞERİFİ, Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi

XVII. YY Ö. Hüseyinî Âyin-i Şerîf, Beste-i Kadîm

XVII. YY Ö. Dügâh Âyin-i Şerîf, Beste-i Kadîm

XVII. YY Ö. Pençgâh Âyin-i Şerîf, Beste-i Kadîm

XVII. YY Ö. Bayâtî Âyin-i Şerîf, Dervîş Mustafa Dede (Kûçek)

XVII. YY Segâh Âyin-i Şerîf, Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi

XVII. YY Çârgâh Mevlevî Âyini, Kutbü'n Nâyî Osman Dede

XVII. YY Hicaz Âyin-i Şerîf, Kutbü'n Nâyî Osman Dede

XVII. YY Rast Âyin-i Şerîf, Kutbü'n Nâyî Osman Dede

XVII. YY Uşşak Âyin-i Şerîf, Kutbü'n Nâyî Osman Dede

XVII. YY Nühüft Âyin-i Şerîf, Eyyübî Hüseyin Dede

XVII. YY Nihavend Âyin-i Şerîf, Musâhib Ahmed Ağa

XVII. YY Hicaz Âyin-i Şerîf, Musâhib Ahmed Ağa

XVII. YY Sabâ Âyin-i Şerîf, Musâhib Ahmed Ağa

XVII. YY Bestenigâr Âyin-i Şerîf, Bursalı Âmâ Sâdık Efendi

XVII. YY Irak Âyin-i Şerîf, Abdürrahîm Dede (Hâfız Şeydâ)

XVII. YY Hicâzeyn Âyin-i Şerîf, Abdürrahîm Dede (Hâfız Şeydâ)

XVII. YY İsfahan Âyin-i Şerîf, Abdürrahîm Dede (Hâfız Şeydâ)

XIX. YY Şevk-ü Tarâb Âyin-i Şerîf, Ali Nutkî Dede

XIX. YY Sûz-i Dilârâ Âyin-i Şerîf, Sultan III. Selîm Han

XIX. YY Yegâh Âyin-i Şerîf, Dervîş Abdülkerîm Dede

XIX. YY Acembûselik Âyin-i Şerîf, Nâsır Abdülbâkî Dede

XIX. YY İsfahan Âyin-i Şerîf, Nâsır Abdülbâkî Dede

- XIX. YY Hicaz Âyin-i Şerîf, Künhî Abdürrâhîm Dede
- XIX. YY Nühüft Âyin-i Şerîf, Künhî Abdürrâhîm Dede
- XIX. YY Sabâ Âyin-i Şerîf, Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi
- XIX. YY Nevâ Âyin-i Şerîf, Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi
- XIX. YY Bestenigâr Âyin-i Şerîf, Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi
- XIX. YY Sabâ Bûselik Âyin-i Şerîf, Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi
- XIX. YY Hüzâm Âyin-i Şerîf, Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi
- XIX. YY İsfahan Âyin-i Şerîf, Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi
- XIX. YY Ferahfezâ Âyin-i Şerîf, Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi
- XIX. YY Şedaraban Âyin-i Şerîf, Mustafa Nakşî Dede
- XIX. YY Sûzinâk Âyin-i Şerîf, Hâşim Bey
- XIX. YY Şehnâz Âyin-i Şerîf, Hâşim Bey
- XIX. YY Sûzidil Âyin-i Şerîf, Nesîb Dede
- XIX. YY Sûzinâk Âyin-i Şerîf, Dellâlîzâde İsmâîl Efendi
- XIX. YY İsfahan Âyin-i Şerîf, İsmet Ağa
- XIX. YY Müstear Âyin-i Şerîf İsmet Ağa
- XIX. YY Rahatfezâ Âyin-i Şerîf, İsmet Ağa
- XIX. YY Mâhur Âyin-i Şerîf, Ârif Hikmetî Dede
- XIX. YY Hicazkâr Âyin-i Şerîf, Manisalı Câzim Dede
- XIX. YY Yegâh Âyin-i Şerîf, Tanbûrî Kâmil Dede
- XIX. YY Sûzinâk Âyin-i Şerîf, Selânikli Derviş Necib Dede
- XIX. YY Neveser Âyin-i Şerîf, Rifat Bey
- XIX. YY Ferahnâk Âyin-i Şerîf, Rifat Bey
- XIX. YY Şedaraban Âyin-i Şerîf, Neyzen Sâlih Dede
- XIX. YY Yegâh Âyin Şerif, Hacı Fâik Bey
- XIX. YY Sûzinâk Âyin-i Şerîf, Hacı Fâik Bey

- XIX. YY Hüseyinîşîran Âyin-i Şerîf, Ali Aşkî Efendi
- XIX. YY Sûz-i Dil Âyin-i Şerîf, M. Zekâî Dede
- XIX. YY Mâye Âyin-i Şerîf, M. Zekâî Dede
- XIX. YY Isfahan Âyin-i Şerîf, M. Zekâî Dede
- XIX. YY Sûzinak Âyin-i Şerîf, M. Zekâî Dede
- XIX. YY Sabâzemzeme Âyin-i Şerîf, M. Zekâî Dede
- XIX. YY Nühüft Âyin-i Şerîf, Bursalı Osman Dede
- XX. YY Râhatülervâh Âyin-i Şerîf, Ahmed Hüsâmeddin Dede
- XX. YY Dügâh Âyin-i Şerîf, Mehmed Celâleddin Dede
- XX. YY Bûselik Âyin-i Şerîf, Bolâhenk Nûri Bey
- XX. YY Karcıgar Âyin-i Şerîf, Bolâhenk Nûri Bey
- XX. YY Acemaşîran Âyin-i Şerîf, Hüseyin Fahreddin Dede
- XX. YY Hüseyinî Âyin-i Şerîf, Musullu Hâfız Osman Efendi
- XX. YY Yegâh Âyin-i Şerîf, Rauf Yektâ Bey
- XX. YY Sultâniyegâh Âyin-i Şerîf, Kâzım Uz
- XX. YY Bûselikaşîran Âyin-i Şerîf, Ahmed Avni Konuk
- XX. YY Dilkeşîde Âyin-i Şerîf, Ahmed Avni Konuk
- XX. YY Rûy-i Irak Âyin-i Şerîf, Ahmed Avni Konuk
- XX. YY Bayâtîbûselik Âyin-i Şerîf, Zekâîzâde Hâfız Ahmed Irsoy
- XX. YY Müstear Âyin-i Şerîf, Zekâîzâde Hâfız Ahmed Irsoy
- XX. YY Karcıgar Âyin-i Şerîf, Râkım Elkutlu
- XX. YY Kürdîlihiczakâr Âyin-i Şerîf, Halepli Şeyh Ali Dede
- XX. YY Acemaşîran Âyin-i Şerîf I, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Acemaşîran Âyin-i Şerîf II, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Acemkürdî Âyin-i Şerîf I, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Acemkürdî Âyin-i Şerîf II, Hüseyin Saadettin Arel

- XX. YY Aşkefzâ Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Besteisfahan Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Bestenigâr Âyin-i Şerîf I, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Bestenigâr Âyin-i Şerîf II, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Bayâtî Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Bûselik Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Dilkeşhâverân Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Eviç Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Evcârâ Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Ferahfezâ Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Ferahnâk Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Ferahnümâ Âyin-i Şerîf I, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Ferahnümâ Âyin-i Şerîf II, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Heftgâh Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Hicaz Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Hicazkâr Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Hüseyinî Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Hüz zam Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY İsfahan Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Karcıgar Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Kürdîlihiczakâr Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Lâlegül Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Mâhur Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Müstear Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Nevâ Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Neveser Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel

- XX. YY Nihâvend Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Nikriz Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Nişâbur Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Nişâburek Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Nühüft Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Rahatfezâ Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Rahatülervah Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Rast Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Sabâ Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Segâh Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Sultânîyegâh Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Sûzidil Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Sûzinâk Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Şederaban Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Şehnâz Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Şerefnümâ Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Şevkefzâ Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Tâhir Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Uşşak Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Uzzâl Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Yegâh Âyin-i Şerîf, Hüseyin Saadettin Arel
- XX. YY Rast Âyin-i Şerîf, Refik Fersan
- XX. YY Selmek Âyin-i Şerîf, Refik Fersan
- XX. YY Şevkefzâ Âyin-i Şerîf, Halil Can
- XX. YY Hisarbûselik Âyin-i Şerîf, Saadeddin Heper
- XX. YY Nikriz Âyin-i Şerîf, Hâfız Kemâl Batanay

- XX. YY Bayâtîaraban Âyin-i Şerîf, Cinuçen Tanrıkorur
- XX. YY Evcârâ Âyin-i Şerif, Cinuçen Tanrıkorur
- XX. YY Zâvilaşîran Âyin-i Şerîf, Cinuçen Tanrıkorur
- XX. YY Nişâbûrek Âyin-i Şerîf, Cinuçen Tanrıkorur
- XX. YY Ferahnâkaşîrân Âyin-i Şerîf, Doğan Ergin
- XX. YY ? Bedri Noyan
- XX. YY Nihâvend Âyin-i Şerîf, Kemâl Tezergil
- XX. YY Neveser Âyin-i Şerîf, A. Necdet Tanlak
- XX. YY Tâhir Âyin-i Şerîf, A. Necdet Tanlak
- XX. YY Eviç Âyin-i Şerîf, A. Necdet Tanlak
- XX. YY Acem Âyin-i Şerîf, Alâeddin Yavaşça
- XX. YY Mâhur Âyin-i Şerîf, İrfan Doğrusöz
- XX. YY Muhayyersünbüle Âyin-i Şerîf, İrfan Doğrusöz
- XX. YY Segâh Âyin-i Şerîf, İrfan Doğrusöz
- XX. YY Nişâbur Âyin-i Şerîf, Cüneyd Kosal
- XX. YY Nevâ Âyin-i Şerîf, Ali Rıza Avni Tınaz
- XX. YY Sâzkâr Âyin-i Şerîf, Sâdun Aksüt
- XX. YY Hisar Âyin-i Şerîf, Fırat Kızıltuğ
- XX. YY Muhayyersünbüle Âyin-i Şerîf, Bekir Sıdkı Sezgin
- XX. YY Eviç Âyin-i Şerîf, Erol Sayan
- XX. YY Ferahfezâ Âyin-i Şerîf, M. Okyay Yiğitbaş
- XX. YY Şevkutarab Âyin-i Şerîf, M. Okyay Yiğitbaş
- XX. YY Bayâtî Âyin-i Şerîf, M. Okyay Yiğitbaş
- XX. YY Hüz zam Âyin-i Şerîf, M. Okyay Yiğitbaş
- XX. YY Şehnâz Âyin-i Şerîf, Mutlu Torun
- XX. YY Acemkürdî Âyin-i Şerîf, Zeki Atkoşar

- XX. YY Acemkürdî Âyin-i Şerîf, Zeki Atkoşar
XX. YY Mâhur Âyin-i Şerîf, Zeki Atkoşar
XX. YY Uşşak Âyin-i Şerîf, Fâtih Salgar
XX. YY Vecdidil Âyin-i Şerîf, Gürsel Koçak
XX. YY Şehnâz Âyin-i Şerîf, Hasan Esen
XX. YY ? İsmet Doğru
XX. YY Hicazkâr Âyin-i Şerîf, Hâfız Ahmet Çalışır
? Muhayyer Âyin-i Şerîf
? Canfezâ Âyin-i Şerîf
? Baba Tâhir Âyin-i Şerîf
? Eviç Âyin-i Şerîf
? Bûselik Âyin-i Şerîf
? Nevruz Âyin-i Şerîf
Segâh-Mâye Niyâz İlâhî, Sultan Veled

6.2. Mevlevihanelerin XIX. Yüzyıldaki Önemi

Türk Musikisi'nin önemli okullarından ve yetiştirme ocaklarından biri olan Mevlevilikten birçok bestekâr yetişmiş, birçok musiki sever de Mevlevihanelerde yetişmiştir. Türk Müziği bestekârları içinde Itri, III. Selim, İsmail Dede, Zekâi Dede, Abdülbâki Nasır Dede, Rauf Yekta Bey, Ahmed Avni Konuk gibi Türk Musikisi'ne hizmet etmiş birçok önemli isimi Mevlevihanelerde yetişmiş kişilere örnektir. Mevlevi müzisyenler, ney, tanbur, kudüm gibi sazların icralarının yanında icat ettikleri nota sistemleri, yazdıkları naat, ayin defterleri ve besteledikleri eserler ile Türk Musikisi tarihi içinde önemli bir rol oynamışlardır.

XIX. yüzyılda musikinin eğitim merkezlerinden Mehterhâne ve Enderun'u kaybeden Türk Musikisi, müzik esnafı loncaları ve özel meşkhânelerde devam etse de bir önceki bölümde değindiğimiz gibi büyük formda eserlerden ve klasik üsluptan ayrılarak arayışa girmiştir. Mevlevihâneler ise müzik için klasik anlayışın son kalesi olmuşlardır.

Mevlevihanelerin bu bahsedilen özelliklerinin yanı sıra XIX. yüzyılda başlayan, XX. yüzyılı da etkileyen iki önemli husus vardır. Bunlardan birincisi, Mevleviliğe tabi olan Rauf Yekta Bey'i yetiştirmiş olmalarıdır.

XIX. yüzyılın sonu, XX. Yüzyılın başında yaşamış olan Rauf Yekta Bey, Türk Müziğini bilimsel olarak araştıran, dünyaya tanıtan, batılı anlamda ilk yetişen Türk Musikisi müzikologudur. Rauf Yekta Bey müziğe genç yaşta Zekai Dede Efendi ile Bolahenk Nuri Bey'den meşk ederek başlamış, Celalettin Dede'den tambur dersleri almıştır. Cemal Efendi ile Aziz Dede'den ney çalmayı öğrenen Rauf Yekta, Yenikapı Mevlevihanesi'nde zaman zaman neyzenbaşılık yapmıştır. Celâleddin Dede ve Ataullah Dede'den edindiği yazmalar ve onların teşvikiyle, Türk Musikisi'nin nazari yönüne eğilmiş, Türk Musikisi'ni sistemleştirme çalışmalarını başlatmıştır. Onun 25 sesli sistemi, Arel Ezgi Uzdilek'e ilham kaynağı olmuştur. (Öztuna, 1990;421)

Rauf Yektâ Bey, klasik usullere sıkı sıkıya bağlı bir sanat eğitiminin yanı sıra ilmî seviyesi tartışma götürmez çağdaş bir eğitimden geçti. İlk ney derslerini Kulekapısı Mevlevîhânesi dervişleri Sabri Dede (?-?) ve Hacı Ali Dede'den (?-?) aldı. Daha sonra Yenikapı Mevlevîhânesi neyzenbaşısı Cemâl Dede (1860-1899) ile Aziz Dede'den (1835-1905) bu sazı öğrenmeye devam etti. Yenikapı Mevlevîhânesi şeyhi Celâleddin Dede'den (1849-1907) tambur öğrendi. 7 yıldan fazla öğrencisi olduğu Zekâi Dede, Ahmed Irsoy ve Bolâhenk Nûri Bey'den (1834-1910) meşk ederek hâfızasındaki büyük çaplı klasik repertuarı oluşturdu. Rauf Yektâ Bey, Türk musikisinin hiç kimse tarafından bilinmeyen beste şekillerine ve örneklerine kadar büyük çaplı bir birikimi hâfızasında taşıyan, "meşk" geleneğinin yetiştirdiği son şahsiyetlerden biridir. Onu farklı kılan en önemli özellik ise her biri devrinin en büyük ustaları arasında yer alan hocaların rahle-i tadrîsinden geçmek suretiyle özümseyerek kazandığı geleneksel musiki değerlerinin yanı sıra, Batı'daki müzikolojik kaynakları incelemiş mücehhez bir müzikolog kimliğiyle ait bulunduğu sisteme herkesten farklı bir ilmî gözlükle bakabilmesi olmuştur. Musikinin ses fiziğiyle ilgili bahislerini, matematik ilminin önde gelen simalarından Salih Zeki Bey'den (1864-1921) öğrendi. Galata (Kulekapısı) Mevlevîhânesi şeyhi Atâullah Dede (1842-1910) ve Celâleddin Dede ile musiki nazariyatı konusundaki çalışmalarının sonucunda kendi yaptığı bir sonometreyle Türk musikisi ses sistemini üzerinde taşıyan tambur sazının perde ve aralıklarını ölçmeye muvaffak oldu. (Güntekin, 2002)

Mevlevihanelerin bir diğer önemli özelliği, günümüze ulaşan meşk zincirinin başlangıcında bulunmasıdır. Kaynaklarda günümüze ulaşan meşk zinciri Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'ye dayandırılmaktadır. Bu husus göz önüne alındığında Dede Efendi, sadece müzisyenliğinin yanı sıra yetiştirdiği öğrencileri ile de Türk Musikisi için önemli bir isimdir.

“Örneğin, Dede Efendi'nin en meşhur öğrencisi olan Mutafzade Ahmet Efendi'nin (öl.1883) bugüne ancak birkaç bestesi gelebildi. Ne var ki, Mutafzade, Türk musıkisi tarihine, İbnülemin'in deyimıyla 'Dede'nin bütün eserlerinin varisi, binlerce mahfuzatı bulunan ve pek çok talebe yetiştiren bir üstad-ı pür kemal' olarak geçti. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında yaşayan ve 1846'da ölen Dede Efendi'ye yetişememiş birçok ünlü Türk müzisyeni Dede'nin eserlerini talebesi Mutafzade'den geçmişlerdi. Dede Efendi'nin bir diğer tanınmış talebesi de Yağlıkçızade Ahmet Efendi'dir (ölümü 1880 dolayları). Birçok kaynakta 'Dede Efendi'nin gramofonu' olarak anılır. Dede Efendi'nin eserleri ilk kez Yağlıkçızade'nin okuyuşuyla notaya alınmıştır. Dede'nin bugün bilinen eserlerinin çoğunun günümüze aktaran bu iki Ahmet Efendi'lerdir.

...Bir diğer öğrencisi olan Eyüplü Mehmet Bey (1804-1850) on dokuzuncu yüzyılın en önemli iki bestecisi olan Hacı Arif Bey ve Zekai Dede'nin hocasıdır.” (Behar, 2000)

Dede'nin öğrencilerine aktardığı eserler, meşk zinciri ile XX. yüzyıla ulaşmış, Suphi Ezgi gibi müzik adamları tarafından notaya alınarak Türk Musıkisi literatürüne kazandırılmıştır.

Ayrıca, öğrencilerinden Zekai Dede Efendi'nin Mevlevi olması, değişen toplum zevkleri ve müzikten etkilenmeden klasik üslubu muhafaza etmesine, öğrencilerine aktararak yine meşk zincirine XX. yüzyıla ulaşmasını sağlamıştır. Bu meşk zinciri aktarım yoluyla Alâeddin Yavaşça'ya ulaşmakta, Alâeddin Yavaşça'nın İTÜ Türk Musıkisi Devlet Konservatuvarı'nda yetiştirdiği öğrencilerle yaşamaktadır.

“Bizlerde yılların tecrübesi var. Üstelik şanslı bir nesiliz ve eski büyük bestekârların bize devrettikleri köprü ayağına sahibiz. Zeki Arif, Selahattin Kaynak, Nuri Halil Poyraz, Mesut Cemil gibi hocalardan istifade ettik. Benim hocam Sadettin Kaynak'tı. Onun hocası, Muallim Kâzım Bey. Muallim Kâzım Bey, Zekâi Dede'nin öğrencisi. Yine ders aldığım Suphi Ezgi de Zekâi Dede'den ders almış. Zekâi Dede İsmail Dede Efendi'ye, o da Uncu Mehmet Efendi'ye bağlı. Uncu Mehmet Efendi'nin hocası ise Üçüncü Selim'in tambur hocası Tamburî İshak. Bu bir meşk silsilesidir.” (Yavaşça, 2005)

7. XIX. YÜZYILDA GELİŞEN TEKNOLOJİNİN ETKİSİ

Ses taşıyan araçları günümüzdeki son teknoloji olan CD'den geriye doğru gidersek kaset teknolojisi öncesindeki 33'lük ve 45'lik plaklar, taşplaklar ve sonunda fonografa ulaşıyoruz. “Bu cihaz, ses dalgalarının hava basıncındaki değişimlerini bir silindirin çevresini saran kalay levha üzerine mekanik olarak kaydediyordu. Söz konusu kayıt, değişik derinlikteki yivler üzerinde oluşuyordu. Kalay levha, yerini kısa bir süre sonra sert balmumundan yapılmış silindire bırakmıştır.”(Ek, 2009;19)

Birçok kaynakta ilk ses kayıt aleti olarak anlatılan fonograftan daha önce az bilinen bir ses kayıt cihazı mevcuttur. “Aslında müziğin kaydedilmesine imkan sağlayan ilk gelişme fonograftan da önce, 1855'te, “Phonautograph” adlı cihazın Leon Scott tarafından icadıdır. Phonautograph, is ile kaplanmış bir kağıda ses çizgilerini kaydediyor, fakat bunları geri sese dönüştüremiyordu. Buna rağmen kullanım alanı buldu; ses analizi için kullanıldı.” (Akbaş, 2000;58)

Thomas Alva Edison'un 1877'de geliştirdiği ve “fonograf” adını verdiği yeni cihaz sayesinde kaydedilen ses dalgası, tekrar dinlenebilmeyi mümkün kıldı. 1890'larda Amerika, İngiltere, Almanya ve Fransa'da yaygınlaşan fonografin Osmanlı topraklarına gelişi çok da gecikmedi. Piyasada Amerikan Viktor firmasının “Viktorola”sı ile Columbia firmasının “Graphophon”u satılmaya başlandı.

Thomas Alva Edison'un (1847 - 1931) 1877'de fonograf Osmanlı başkenti İstanbul'da; 1895 yılından itibaren görülmeye başladı. Kayıt ve kullanım kolaylıkları nedeniyle büyük ilgi ve rağbet buldu. Dönemin önde gelen sanatlarından biri olan “gazel”in seçkin icracıları olan “Hafızlar” aynı zamanda dini kimlikleri olan sanatçılardı. Hafız, Sami, Hafız Osman gibi sanatçılar seslerini fonograf kayıtlarına vererek ünlerini pekiştirdiler. Fonograf silindirlerine ayrıca Osmanlı ordusunun çeşitli bandoları, komik monologlar söyleyen “Karagöz” sanatçıları kayıtlar yapmıştı. Daha sonradan 78 (rpm) devirli plakların en büyük ismi olan Tamburi Cemil Bey'in de, silindirlere taksimler, saz eserleri kaydettiği bilinir. (Ünlü)

Fonograf'ın teknik açıdan yetersizliğine rağmen (fonografin kayıtları kopya edilemiyor, yapılan kayıt tek nüsha olabiliyor, yani fonografta çalınacak her kovanın tek tek dolduruluyordu) halk bu icada ilgi göstermiş, müzisyenler de bu yeni kazanç

yoluna uyum sağlamışlardır. Tanburi Cemil, Hafız Sami, Hafız Osman, Karakaş, Bahriyeli Şahap, Hafız Aşir, Zurnazen Arap Mehmet ve pek çok sanatçının kovan doldurduğu bilinmektedir.

“Bu dönemde İstanbul’da pek çok fonograf dükkanı açıldı. Bu dükkânlar ikiye bölünüyor, arka tarafta kovan dolduruluyor, ön taraf ise ticarethane olarak kullanılıyordu.” (Akbaş, 2000;59)

Fonograf’tan sonra ortaya çıkan kayıt sistemi olan Gramofon’un ortaya çıkışı da yine XIX. yüzyıldadır.

“Ses kaydında plak kullanma düşüncesini 1877’de Charles Cros ortaya attıktan on yıl sonra, 1887’de Alman asıllı, ABD’li teknisyen Emile Berliner (1851 – 1929) çinko bir plak üzerine kimyasal yolla kayıt yaparak, bu buluşunun patentini almıştır. Bu cihazda ses yivleri, silindir yerine, düz bir diske açılmaktaydı.” (Ek, 2009;19)

Gramofonun da kendine göre teknik bir eksikliği vardır. Gramofon kayıtlarının süresi üç dakika ile sınırlıdır. Ancak, tek bir kalıptan birçok kopya hazırlanabilmesi, müzik yapımcıları tarafından, gramofonu fonograftan daha avantajlı üretim aracı olarak görülmesine yol açmıştır. Gerçi 1877 yılından, fonograf silindirlerinin son üretildiği 1912 yılına kadar, fonograf geliştirilmiştir. Ancak Cemal Ünlü, fonografların beklenen ticari başarıyı yakalayamadığını söyleyerek, gramofona karşı daha maliyetli bir üretim ve düşük kârlılık oranına sahip olduğunu anlatır:

Fonograf ve silindirler hiçbir zaman gramofon ve gramofon plakları kadar yaygınlaşamadı, ticari başarı kazanamadı. Bir ana kalıptan fonograf silindiri çoğaltılma işlemi, 1892 yılında gerçekleşebildi ve ancak 150 kadar kopya yapmak mümkün olabiliyordu. Öte yanda teknik yetersizliğine karşın, pratik oluşu sayesinde özel bir kullanım alanı buldu. Tercih edildiği, üstün tutulduğu durumlar; derleme gezileri, arşiv çalışmaları, kişisel kayıtlar gibi özel durumlardı. Fonograftan yaklaşık on yıl sonra bulunup geliştirilen gramofon ve gramofon plakları, ses kalitesi, yaygın üretim ve satış olanaklarıyla fonografin ikinci planda kalmasına neden oldu. (Ünlü, 2004: 27)

Plak imalatındaki gelişmeler başlıca üç evreye ayrılmıştır. İlk evre 1876 - 1900 yılları arasındaki Gramofon’un icat ve deneme evresidir. 1900 - 1925 yılları arasında yaşanan, mikrofon vasıtasıyla ciddi kayıt imkanlarının sağlandığı ikinci evredir. Üçüncü evre ise 1925 – 1948 yılları arasındaki “long play” denilen “uzun süre çalan” plakların hizmete girdiği evredir.

1900 yılı İstanbul'da ilk gramofon plak kayıtlarının gerçekleştirildiği yıllar oldu. Hem E. Berliner'in The Gramophone Co. Firması, hem de Alman firmaları gönderdiği teknisyenler aracılığı ile kayıtlar yapıyorlardı. Türkçede ilginç bir benzetme ile 'taş plak' olarak da bilinen bu 78 rpm plaklara ilk söyleyen ve çalanlar doğal olarak fonograf kayıtları yapanlar oldu. (Ünlü, 2000)

Fonograf ve gramofonun Türk Musikisi'nde yarattığı etkilerin belki de en önemlisi, bu kayıt cihazları sayesinde Tanburi Camil Bey ekolünün ortaya çıkışıdır.

Bu konuya değinmeden önce şunu belirtmekte fayda vardır; gerek fonograf kovanları, gerekse gramofon plaklarına kaydedilmiş, birçok sanatçının icraları koleksiyonerler vasıtasıyla günümüze ulaşmıştır. Bu sayede bazı eserler notaya alınabilmiş, bazı ünlü icracıların üslupları sonrasında yaşayanlar tarafından dinlenerek öğrenilebilmiştir.

Yukarıda değinilen bu kayıt cihazlarının sınırlı süre kayıt taşıyor olabilmelerinin de doğurduğu bazı sonuçlar vardır. Bu sınırlı süre yüzünden, büyük eserlerin kaydı yapılamamıştır. Bu durumun o dönemin oluşan dinleyici kitlesini etkilediği, daha kısa ve şarkı formunda eserlere yönelttiği muhakkaktır. Daha önceki bölümde anlatılan "şarkı besteciliği"nin artmasının bir sebebi de işte bu teknolojik durumdan kaynaklanmaktadır.

Türk Musikisi'nde üç dakikaya sığacak formda eser "şarkı"lar haricinde pek yoktur. Bu yüzden dört hane ve teslim formundaki saz eserleri, çoğunlukla bir hane, teslim, dördüncü hane, teslim olarak kaydedilmiştir. Bu saydıklarımızın yanında longo, sirto gibi eğlence müziği haricinde seçenek yaratmak isteyen yapımcı ve icracılar çözüm olarak gazel formunu kullanmışlardır. Gazel geleneğinin uzun süre yaşamasında, eski icraları bugün de dinleyebilmemizde gramofonların üç dakikalık kayıt kusuru yatmaktadır.

"1903 yılından başlamak üzere, hafızlar ya da piyasa şarkıcıları ve bazı Ermeni, Musevi gibi 'gayrimüslim' ses sanatçıları stüdyolarda gazelhanlık edip, taş plaklara yüzlerce gazel kaydı gerçekleştirdi. Ama türün asıl starları; hafızlık geleneğinden gelen gazelhanlardı. Gazel o kadar yaygınlaştı ki, taşplak repertuarının dörtte biri bu plaklarla oluştu. Plak yapan hemen herkes gazel okumayı deniyor, hiç olmazsa okuduğu şarkının bir yerine gelenekte olduğu gibi küçücük bir gazel konduruveriyordu." (Ünlü, 1997;6)

Yapımcıların ve icracıların bu kayıt süresine buldukları bir diğer çare "taksim" plaklarıdır. Enstrüman icracıları, gazel gibi, doğaçlama bir form olan taksim

kayıtları yapmışlardır. Bu kayıtlardan en önemlisi Cemil Bey'in taksimleridir. Onun çaldığı çalgılara hâkimiyeti ve musiki bilgisinin birleştiği bu kayıtlar sonrası musikide icra edilecek eserin makamının seslerine hazırlık için kullanılan taksim, bir form haline gelmiştir.

Tanburi Cemil Bey'in kayıtlarından bahsederken onun kayıtları aracılığı ile XX. yüzyılı nasıl etkilediğine değinmekte fayda vardır.

7.1. Cemil Bey Ekolü

1873-1916 yılları arasında yaşayan, toplam yirmisi çalgı müziği, onaltısı şarkı olarak, toplam otuzaltı bestesi olan, doldurduğu yüzelliyi aşkın plağının seksen kadarını taksim formuna ayıran Cemil Bey, tanbur, üç telli klasik kemençe, lavta, rebap ve viyolonsel kendine has üslubu ile aynı ustalıklarla icra etmesine rağmen, o güne kadar tanburda kullanılan klasik tavrın dışında yeni bir tavrı geliştirdiğinden olsa gerek çoğunlukla “Tanburi Cemil Bey” olarak anılır.

Bilindiği gibi, Tanburi Cemil, çok kere, eski tanbur tavrını kökünden yıkarak bu sazda devrim yaratmış bir sanatçı olarak değerlendirilir. Bu görüş, eski tavrın pek de iyi bir şey olmadığı yargısını ima eder. Öte yandan, Tanburi Cemil'in gördüğü tepkilere bakılırsa, eski tavrı daha incelikli bir tanbur üslubuna dayanıyordu; kimilerine göre de, yeni tavrı, eski tavrın güzelliklerini silip süpürmüştür. Her iki yargı da, iki tavrı arasında çok derin farklar olduğu noktasında birleşir. (Hocaoğlu, 1998;54)

“Geleneksel tanbur tavrı” olarak adlandırılan tavrı hakkında bugün pek az şey bilinmektedir. Kaynaklarda meşkle aktarılan bu tavrın en eski üstadı Tanburi İzak olarak anılmaktadır. Bunun sebebi bu tavrın bilinen meşk zincirinin başında Tanburi İzak'ın yer alması olmalıdır. Çünkü kaynaklar, daha önceki tanburilerin nasıl çaldıkları konusunda bir bilgi içermez.

Bu sazın yazılı kaynaklarda izlenebilen tarihi içinde İzak'tan Kuyumcu Oskiyan'a geçen tanbur tavrının daha sonraki temsilcisi Kozyatağı Rıfai Tekkesi Şeyhi Ab-dülhalim Efendi'dir.

...Abdülhalim Efendi eski üslubu Suphi Ezgi'ye, Suphi Ezgi de Mesut Cemil'e öğretmiş, böyle eski tanbur tavrına ilişkin bilgiler hiç olmazsa bir bölümüyle günümüze kadar ulaşmıştır. Suphi Ezgi'nin bu tavrı öğrettiği musikicilerden biri de Gaziantepi Doktor Cemil Özbal'dır (1908-1980). (Özaltınar, 1997;22-23)

Ruşen Kam, Tanburi İsak'ın tavrını şöyle nakleder:

... İsak'ın tanbur alış tavrı, nağmeleri mümkün olduğu kadar az mızrap vuruğu ile icra etmek, yapısı derin ve geniş bir tekne ile uzun bir saptan ibaret olan bu sazın elik ve pirinç tellerinden çıkan akis ve taninini mızrap vuruğu arasında kaybetmemek esasına dayanırımış. (zalp, 2000 II; 366)

Kemençe almaya ne zaman başladığı bilinmeyen, ama tanburdan sonra bu alđıya merak saldığı kabul edilen Cemil Bey, yaşamının son döneminde zamanının büyük bir bölümünü kemence icrasına ayırımıştır. XIX. yüzyıl'ın ilk yarısında köçekçe, tavşancalar gibi oyun müziklerinde kullanılan, kaba saz takımlarında yer alan  telli klasik kemence önce Vasil, sonra Cemil Bey'in icraları ile Türk Msikisi'nde önemli ve saygıdeğer bir saz haline gelmiştir. Cemil Bey'in sahip olduğu teknik beceriyle eserlerin aslını bozmadan, bazen nota dışı ilaveler veya sadeleştirmeler yaparak eserler üzerinde değişikler yapımıştır. Cemil Bey'in icrasında tekrar edilen pasajlarda yapılan süslemelerin her defasında farklılık göstermesi dikkat çekicidir; vurgulu alışlar ve parmak çarpmaları ile icralara dinamizm kazandırmış, kalıplaşımış kurallardan kaynaklanan yeknesaklığı giderme ihtiyacından hareketle eserlerin tekrar gerektiren bölümlerini her seferinde farklı icra etmiştir. (Eruzun zel, 2010;283-298)

“Cemil Bey Ekolü” yetiştirdiği renciler yerine, doldurduğu kovan ve plaklar sayesinde oluşmuştur. Yaşadığı döneme yetişememiş müzisyenler, onla çalışmaya fırsat bulamayan kişiler, bu kayıtları dinleyerek ve taklit ederek gerek tanburda, gerek 3 telli klasik kemence,de, hatta neyde “Cemil Bey Ekolü”nn yaşamasını sağlamışlardır. Onu tanımadan, ama plaklarını dinleyerek yetişen, Tanburi Necdet Yaşar ve Kemenevi İhsan zgen “Cemil Bey Ekolü”nn bugün yaşayan kişileridir. Niyazi Sayın'ın “Benim hocam Tanburi Cemil Bey” demesi ve kendi ekolünü yaratan bu kıymetli müzisyenin ekolünü “Cemil Bey” ekolü olarak nitelendirmesi, XIX. yüzyıldaki teknolojik gelişmenin, XX. yüzyılı nasıl etkilediğini gösteren en büyük örneklerden biridir.

8. SONUÇLAR

XVIII. yüzyılın sonları ve XIX. yüzyıl milliyetçilik akımının başladığı ve yayıldığı, sanayi devriminin yaşandığı zamanlardır. Osmanlı Devleti için ise Fransız ihtilalinden kaynaklanan milliyetçilik hareketlerinin etkisinde kaldığı ve azınlıkların bağımsızlık için ayaklanarak ayrılma eğilimleriyle uğraşmak zorunda kaldığı bir dönemdir. XVII. yüzyılda başlamış olan duraklama döneminin yenilgileri ve aleyhte imzalanan anlaşmalar devletin yüzünü Batı'ya çevirmesine yol açmış, ancak yapılan düzenlemelerden istenilen sonuçlar alınamamıştır.

Batı'ya yönelim özellikle XVIII. yüzyılın sonuyla beraber yoğunlaşır. Bu yoğunlaşma kültür hayatını da etkilemiştir. Bu etkiyi hisseden alanlardan biri de kültür alanı olmuştur.

Çalışmamızda XIX. yüzyılda yaşanan olayların Türk Musikisi'nde nasıl bir etki yarattığı araştırılmış, kaynakların taranması sonucu elde edilen bilgiler değerlendirilerek, Türk Musikisi'nde ne gibi sonuçlara yol açtığı irdelenmiştir.

Türk Musikisi'ni en çok etkileyen husus “yenileşme” ve “Batılılaşma” hareketleridir. III. Selim ile devlet yönetiminde başlayan bu yaklaşımla Türk Musikisi'nin köklü eğitim kurumlarından biri olan Mehterhane kapatılarak Muzıkay-ı Humayun açılmıştır.

Öncelikle III. Selim'in Türk Musikisi'nde yarattığı etkiler ve sonuçları madde madde sıralayalım:

- Yeni bir ordu kurulması ve bunun için bir bando takımı oluşturma fikrini ilk uygulayan kişidir. Daha sonra kurduğu yeni orduyu (Nizam-ı Cedid) lav ettiyse de II. Mahmut'un kurmuş olduğu Muzıkay-ı Humayun'un fikir babası olduğu bir gerçektir.
- Döneminin müzik adamlarını korumuş ve kollamış, klasik formda eserler verilmesini desteklemiş, yeni usul ve makamların terkiibini sağlamıştır.

- Müzik adamlarını görevlendirerek Türk Musikisi'nin teorik kısmında çalışmalar verilmesine destek olmuş, bu sayede XIX. yüzyılda en çok kullanılan nota biçimi olan Hamparsum notasının geliştirilmesine yol açmıştır.
- III. Selim ekolüne mensup Dede Efendi'nin meşk zinciri ile bir çok eser ustadan çırağa aktarılmış ve XX. yüzyıla kadar taşınmıştır. XX. yüzyılda notaya alınan birçok eserin kökeninde bu meşk zinciri gelmektedir. (Çalışmanın ilgili bölümünde bu meşk zinciri yer almaktadır.)

III. Selim'in ilk olarak denemesini yaptığı ama başarısızlıkla sonuçlanan “Batı Bاندosu” fikrini gerçekleştirmek için II. Mahmut Muzıkay-ı Humayun'u kurmuştur. Bu kurumun açılması birçok değişime sebep olmuştur. Bu değişimleri madde madde şöyle sıralayabiliriz:

- Sarayda Türk Musikisi'ne ilgi azalmış, Batı Müziğine ilgi artmıştır.
- Mevlevihaneler Türk Musikisi'nin klasik yönünün yaşatıldığı tek kurum durumuna geçmiştir.
- Bestekârlar saraya yönelik üretimler yapmak yerine halka yönelik üretimler yapmaya başlamış, Hacı Arif Bey'in ortaya çıkışıyla şarkı bestekârlığı popüler olmuş, büyük formda eserlerin üretimi iyice azalmıştır. Onun izinden yürüyen bestekârların üretimleri XX. yüzyılda da devam etmiştir.

Mevlevihanelerin Türk Musikisi'nin klasik yönünün yaşatıldığı tek kurum durumuna geçmesinin sonuçları da şu şekilde değerlendirilebilir:

- Kurulduğu dönemden beri Türk Musikisi'nin hamisi ve okulu vasfında olan Mevlevihanelerde “klasik” anlayış yaşatılmaya devam etmiştir.
- Yüksek eğitilmiş dönemin şeyhleri sayesinde, bu okuldan yetişen Rauf Yekta ve benzeri kişiler Türk Musikisi'nin teorik yönüne sahip çıkmışlardır. XX. yüzyılda Türk Musikisi teori çalışmalarının kökeninde Rauf Yekta ve Suphi Ezgi gibi Mevlevilik ile bağlantılı iki önemli ismin olması bile tek başına Mevlevilik okulunun Türk Musikisi açısından ne kadar önemli olduğunun göstergesidir.
- XX. yüzyıla uzanan ve Türk Musikisi eserlerinin günümüze ulaşmasını sağlayan meşk zincirinin III. Selim kaynaklı olduğu kadar, aynı zamanda da bir kolu da Mevlevilikten kaynaklanan bir zincir olduğu göz ardı edilemez.

Görüldüğü üzere, buraya kadar anlatılan olaylar ve sonuçları Türk Musikisi'nde zincirleme şeklinde başka gelişmelerin yaşanmasına yol açmıştır. Çalışmamızda ele aldığımız teknolojinin Türk Musikisi'ne etkisi ilk bakışta bu olaylar zincirinden farklı bir yerde gibi gözükse de aslında teknolojik gelişmenin hemen birkaç yıl sonra Osmanlı topraklarında belirmesinin ana sebebi, toplumun XIX. yüzyılın sonuna doğru Batılılaşma konusunda hızla yol kat etmiş olması, yeniliklere açık olması ve bu yüzden Osmanlı Devleti'nin Avrupa ve Amerika tarafından yeni ve verimli bir Pazar olarak görülmesindedir. Dolayısıyla XIX. yüzyılın başındaki yenileşme ve Batılılaşmanın sonuçlarından birinin de teknolojinin Osmanlı topraklarına hızla girmesi eklenmeli ve fonograf ve gramofonun yarattığı etki olay zincirine bağlanmalıdır.

Fonograf ve gramofon'un Türk Musikisi'ne etkilerini şu şekilde sıralayabiliriz:

- Türk Musikisi için, bu kültürü yaşatacak yeni bir alan doğmuştur.
- Toplum, daha önce dinleyemediği sanatçıları dinleme imkanına sahip olmuştur.
- Başta Tanburi Cemil Bey gibi birçok sanatçının kayıtlarının bugüne ulaşması sağlanmış, bu icralar sayesinde dönemin üslup ve eserleri hakkında bilgi sahibi olunabilmiştir.
- Tanburi Cemil Bey ekolünün doğmasına yol açmış, XX. yüzyıldaki bir çok müzisyeni etkileyen bu ekolün yaşama sebebi olmuştur.
- Üç dakikalık kısa kayıt süresi yüzünden büyük formdaki eserler yerine, saz eserleri, şarkı, gazel, taksim, köçekçe, oyun havası gibi küçük formlu eserler topluma ulaşmış, toplumun müzik zevkini bu şekilde şekillendirmiştir.

KAYNAKLAR

- AKBAŞ, Yasemin.** Türk Ses Kayıt Tarihinden Bir Dönem: Fonograf Ve Gramofon. *Musikişinas Dergisi*, 1999-2000, sayı 4, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü, İstanbul. (58-64) Alındığı tarih: 13.03.2012, adres: http://butmk.org/dosyalar/musikisinas/musikisinas_4_5.pdf
- AKDENİZ, İlhan** (2000), III. Selim ve Dönemindeki Türk Müziği Üzerine Bir İnceleme, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.
- AKTAŞ, Yıldırım.** (2006) Klasik Türk Müziğinde III. Selim. Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon
- AREL, Hüseyin Saadettin.** (1990). Türk Mûsikîsi Kimindir? Kültür Bakanlığı, Ankara.
- BEHAR, Cem.** (1999). Gutenberg ve Hacı Emin Efendi, *Zaman Gazetesi*, 2 Temmuz 1999. Alındığı tarih: 09.03.2012, adres: <http://arsiv.zaman.com.tr/1999/07/02/yazarlar/14.html>
- BEHAR, Cem.** (2000). “Canlı ‘Gramofon’lar”, *Zaman Gazetesi*. Alındığı tarih: 09.03.2012, adres: <http://arsiv.zaman.com.tr/2000/02/11/yazarlar/8.html>
- BEHAR, Cem.** (2002 A). Musıki Geleneğimizin Ayırt Edici Özellikleri, *Zaman Gazetesi*, 14 Temmuz 2002 Alındığı tarih: 09.03.2012, adres: <http://arsiv.zaman.com.tr/2002/07/14/yazarlar/cembehar.htm>
- BEHAR, Cem.** (2002 B). Musıki Bilgisi, *Zaman Gazetesi*, 14 Temmuz 2002. Alındığı tarih: 09.03.2012, adres: <http://arsiv.zaman.com.tr/2002/07/14/yazarlar/cembehar.htm>
- BEHAR, Cem.** (2005) *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. İstanbul: Yapı kredi Yayınları
- BEŞİROĞLU, Ş.Şehvar.** (1993). III. Selim Devrinin Müzik ve Müzisyenler Açısından İncelenmesi. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi İstanbul.
- DEMİRTAŞ, Yavuz.** (2009). XIX. Yüzyıl İstanbul’undaki Sanat Ve Mûsikî Hayatına Genel Bir Bakış, Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 14:2. Alındığı tarih: 21.04.2012, adres: http://portal.firat.edu.tr/Disaridan/_TEMP/278/file/2009-1/YAVUZ%20DEMIRTAS%20XIX%20YUZYIL%20ISTANBULUNDA%20SANAT%20VE%20MUSK%20HAYATINA%20GENEL%20BR%20BAKIS.pdf
- DOĞRUSÖZ, Nilgün.** (2005). Nâyî Osman Dede’nin Müzik Yazısına Dair Birkaç Belge. *Musikişinas Dergisi* Sayı 8, 2005-2006, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü, İstanbul. (48-67). Alındığı tarih: 05.04.2012, adres: http://butmk.org/dosyalar/musikisinas/musikisinas_8_3.pdf
- EK, Münevver.** (2009). Ses Ve Hareketli Görüntü Kayıtlarının Yönetimi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Bilgi Ve Belge Yönetimi Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

- ENSARİ, Mehru.** (1999). 19.Yüzyılda Çok Seslendirilmiş Türk Müziği Eserleri, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul 1999, sayfa 4.
- ERGİŞİ, Fatih.** (2008). Türk Müziğinde Nota (Lama) Sisteminin İncelenmesi. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anabilim Dalı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Afyon.
- ERGUN, Sadettin Nüzhet.** (1986). Türk Müziği Antolojisi, Kültür Yayınları, İstanbul.
- ERTÜRK, E.Şule.** 18. Yüzyıl Klâsik Türk Şiirinde Mûsikî (Nedim, Şeyh Gâlib, İ. Selim), Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya.
- ERUZUN ÖZEL, Ashhan.** (2010). Kemeçe ile Eser İcralarından Hareketle Tanburi Cemil Bey'in Tavrı Özellikleri. Uluslar arası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt 3 sayı 11. Alındığı tarih: 22.04.2012, adres: http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt3/sayi11pdf/eruzun_aslihan.pdf
- EZGİ, Suphi.** (1986). Nazari Ameli Türk Musikisi, C.III. İstanbul Konservatuvarı Neşriyatından, İstanbul.
- HOCAOĞLU, Tuğrul.** (1998). Klasik Türk Müziğinde Enstrümantal İcra Ve Vîrtüözluk. Musikîşinas Dergisi, 1998-1999, sayı 3, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü, İstanbul. (51-70). Alındığı tarih: 18.03.2012, adres: http://butmk.org/dosyalar/musikisinas/musikisinas_3_5.pdf
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp.** (1955). Türk Askeri Muzikaları Tarihi, Maarif Basımevi, İstanbul.
- GİRGİN TOHUMCU, Z. Gonca.** (2006), Müziği Yazmak, İstanbul, Nota Yayıncılık.
- GÜNTEKİN, Mehmet.** (2002). Osmanlı'da Musiki ve "Hikmete Dair Fenn'in Son Osmanlılar"ı. Köprü Dergisi Yaz 2002, sayı 79. Alındığı tarih: 13.03.2012, adres: <http://www.koprudergisi.com/index.asp?Bolum=EskiSayilar&Goster=YaziNo=71>
- KALENDER, Ruhi.** (1978) Yüzyılımızın Başlarında İstanbul'un Musiki Hayatı. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Cilt 23 1978, Ankara. Alındığı tarih: 15.04.2012, adres: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/37/767/9735.pdf>
- KARAKAYA, Oğuz.** (2011). Sultan III. Selim'in, 18. Yüzyıl Osmanlı/Türk Müziğine, Teorisine ve Nota Yazım Biçiminin Gelişimine Katkıları. Türkiyat Araştırmaları Dergisi, Güz 2011, sayı 30. Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. Alındığı tarih: 15.04.2012, adres: www.turkiyat.selcuk.edu.tr/pdfdergi/s30/22.pdf
- KARAMAHMUTOĞLU, Gülay.** (1999 a). "Tanzimat Dönemi'nde Müzik-Dönem Padişahları Ve Müzik Anlayışları", Osmanlı, Ankara 1999, cilt 10.
- KARAMAHMUTOĞLU, Gülay.** (1999 b). İstanbul Atatürk Kitaplığı'ndaki 1637 nolu yazma Hamparsum nota defteri (2 cilt). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enst. Doktora Tezi s.4. İstanbul.
- KOÇ, Ferdi.** (2011)Sultan III. Selim Hân'ın Terkîb Ettiği Türk Mûsikîsi Makamlarının İncelenmesi. Ankyra: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2011. Alındığı tarih: 28.03.2012, adres: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/49/1572/17055.pdf>
- KOSAL, Vedat.** (1999). "Osmanlı İmparatorluğu'nda Klasik Batı Müziği", Osmanlı, Ankara 1999, cilt 10.

- KÜÇÜK, Sezai.** (2003). Mevlevîliğin Son Yüzyılı, İstanbul, Simurg Kitapçılık ve Yayıncılık.
- OKATAN, İknur.** “Müzik Eğitimi Yönetimi Ve Değerlendirme İlişkileri” 1924-2004 Müzik Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu Bildirisi. Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta 7-10 Nisan 2004. Alındığı tarih: 10.04.2012, adres: <http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/I-Okatan.pdf>, (18.010.2011), s. 1.
- OSMANOĞLU, Ayşe.** (1960). Babam Abdülhamit, Güven Basım ve Yayınevi, İstanbul
- ÖZALP, Nazmi.** (1986). Türk Musikisi Tarihi, Derleme c.I-II. Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı.
- ÖZALTINER, Kamil Melih.** (1997). Geleneksel Tanbur Tavrı Üzerine Notlar. Musikişinas Dergisi, 1997-1998, sayı 2, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü, İstanbul. (22-51). Alındığı tarih: 25.04.2012, adres: http://butmk.org/dosyalar/musikisinas/musikisinas_2_3.pdf
- ÖZTUNA, Yılmaz.** (1990). Büyük Türk Müsîkîsi Ansiklopedisi. Kültür Bakanlığı, Ankara.
- ÖZTUNA, Yılmaz.** (1986). “Hacı Arif Bey”, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- ÖZTÜRK, Okan Murat.** (2006). Osmanlı Musikisinde Modernleşme Ve Başkalaşım: “Westernize” Edilmiş Bir Müzik Geleneğinin Dünü Ve Bugünü. Uluslararası Osmanlı Dönemi Türk Musikisi Sempozyumu Bildirisi, 5-7 Nisan 2006, Nilüfer Belediyesi, Bursa. Alındığı tarih: 18.03.2012, adres: http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/O-Ozturk_1.html
- RAMAZANOĞLU (2003).** Osmanlı Yenileşme Hareketleri İçerisinde Selimiye Kışlası Ve Yerleşim Alanı. Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- SAKMAN, Ümit.** (2009). Müzik Tarihine Kısa Bir Bakış Ve Notasyonun Tarihsel Gelişimi. Saz ve Söz Dergisi, Nisan 2009 Sayı 7. Alındığı tarih: 15.03.2012, adres: http://sazvesoz.net/sayi7.php?subaction=showfull&id=1238661913&archive=&start_from=&ucat=1,12&
- SALGAR, Fatih.** (2005). 50 Türk Müziği Bestekârı, İstanbul, Ötüken Neşriyat A.Ş.
- SALGAR, Fatih.** (2001), III. Selim, Hayatı, Sanatı ve Eserleri, Ötüken, İstanbul.
- SERDAROĞLU, Emine Reyhan.** (2008) Müzik-yı Hümayun’un Kurulmasından Günümüze Türkiye’de Çoksesli Klasik Batı Müziğinin Kurumlaşması, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul.
- TURA, Yalçın.** (2006), Tedkîk ü Tahkîk, İstanbul, Pan Yayıncılık.
- UÇAN, Ali.** (1999). Geçmişten Günümüze, Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara
- ÜNKAN, Emin.** Bedia, Nevzat; Türk Sanat Musikisinde Temel Bilgiler, Kendi Yayını, İstanbul 1984.
- ÜNLÜ, Cemal.** Türk Ses Kayıt Tarihi. Turkish Music Portal (Turkish Cultural Foundation). Alındığı tarih: 25.04.2012, adres: <http://www.turkishmusicportal.org/page.php?id=12&lang2=tr>
- ÜNLÜ, Cemal.** (1997). “GAZELLER II, 78 Devirli Taş Plak Kayıtları” (CD Kitapçığı). İstanbul, Kalan Müzik Yapım LTD. ŞTİ.

- YAVAŞÇA, Alaeddin.** (2005) “Devletin Sırtı Hâlâ Türk Müziğine Dönük”
(Röportaj - Ayşe Adlı), Aksiyon Dergisi Sayı: 572, 21 - 27 Kasım 2005.
Alındığı tarih: 21.04.2012, adres:
<http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/haber-13146-36-devletin-sirti-h%C3%A2l%C3%A2-turk-muzigine-donuk.html>
- YAY, Oray.** (2010). Türk Musikisi’nde Kullanılan Vurmalı Sazlar Ve Kullanım Alanları, T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- YILMAZ, Kaşif.** (2002), III. Selim (İlhâmi) Hayatı, Edebi Kişiliği ve Dîvânının Tenkitli Metni, Trakya Üniversitesi Rektörlüğü Yayınları, No:52, Edirne.
- YÜKSEL, Tunca.** (2001). Ayin-i Şeriflerde Son Yürüksemaillerin Ezgisel Ve Biçimsel Açıdan İncelenmesi.
- ZÜMRÜT, Mehmet Emin.** (1998). “Türk Musikisi’nde Batı Etkisi ve Batı Musikisi Aletlerinin Kullanılması” Musikisinas, Sayı 3, 1998-1999, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü, İstanbul. (79-82). Alındığı tarih: 15.04.2012, adres:
http://butmk.org/dosyalar/musikisinas/musikisinas_3_7.pdf

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyadı: Erkin SEFER

Doğum Yeri ve Tarihi: Üsküdar 28/05/1972

Adres:

E-Posta: erkinsefer@hotmail.com

Lisans: İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı

Yüksek Lisans :

Mesleki Deneyim ve Ödüller:

Ruhi Ayangil ve İhsan Özer' den kanun dersleri aldı. 1993 yılında İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Çalgı Eğitim Bölümü' nden mezun oldu. 1993-1996 yılları arasında, kültür bakanlığına bağlı koro ve topluluklarda misafir kanun sanatçısı olarak görev yaptı. Halen çeşitli topluluklarda kanun icracılığı yapmakla birlikte özel bir kurumda müzik öğretmenliği görevine devam etmektedir.