

GİRİŞ

Klasik Türk Müziği yerleşik bir hayat tarzının, daha doğru bir ifadeyle "şehirleşmiş olmak"la ilgili bir kültürün uzantısı olarak kabul edilmesi gereken bir kültür mirasıdır.

Devletçikler ve beylikler biçiminde teşkilatlanmış bulunan Türk topluluklarının, henüz, devletleşme yolunda siyasî alt yapılarını oluşturmaya yönelik büyük çaplı çabalarının sürdüğü yıllardır. Önce nispeten küçük yapıli teşkilatların güçlü ve büyük olana biat etmesi, daha sonra da güçlenmiş yapılar olarak fetihler yoluyla coğrafyada genişlemek görüntüsünü veren bu yüzyıllar içerisinde "askerî ve siyasî olan"ın yanı sıra her ne kadar sanat ve kültürle ilgili yapılarda "medeniyet" çapında/derinliğinde gelişme ve temelleşme süreçleri yaşanıyor olsa da, Türk musiki sanatının gerçek biçimde gelişme ve yükselme trendini III.Selim döneminde yaklaştığı gözlenmiştir.

Türk musikisi geleneksel kültürünün altın çağını yaşadığı III. Selim Han Döneminde bu belirleyici etkisi tartışılmaz. Döneme adını veren usta musiki adamı Sultan Selim-i Sâlis'in (1761-1808) etrafında topladığı musiki âlimlerini adetâ tazyik edip "nota icat etmelerini" ferman buyurmasıyla, olumlu sonuçlar alınan çalışmalara gidilmiş, başta Hamparsum Notası sistemi olmak üzere XX. yüzyıla kadar göz ardı edilemeyecek bir yaygınlıkla kullanılmıştır.

Bu çalışmada; III. Selim'in Klasik Türk müziği alanında, yapılması zorunlu olan benzeri araştırmalara örnek teşkil etmesi amacıyla derinlemesine bir inceleme yapılmıştır.

Klasik Türk müziğinin başlangıcından bu güne kadar geçirilen evreler ve III.Selim'in Klasik Türk müziğindeki yeri, hayatı, sanatçı kimliği, dönemi, ekolu ve eserleri ilgili kaynaklardan toplanan bilgiler dahilinde değerlendirme ve karşılaştırmalar yapılarak hazırlanmıştır. Çalışma kaynak nota arşivleri, yerli kaynaklar ve daha önce yapılmış benzeri araştırmalar ile sınırlıdır.

I. BÖLÜM

KLASİK TÜRK MÜZİĞİNE GENEL BAKIŞ

I. 1. Klasik Türk Müziğine Genel Bakış

“X. yüzyılda yaşamış olan Al Fârâbî'den Timurlenk'in öldüğü 1405'e kadar geçen süre, Türk Mûsikîsinin nazarî yönleriyle açıklandığı ve yazılı hâllere aktarılmaya başlandığı önemli bir dönemdir. Bu dönemin sonlarına doğru, pek şöhretli bir musikişinas olan Abdülkâdir Merâgî, bir sonraki "evre"nin tohumlarını ekmiş, Türk Mûsikîsine yeni bir yön vermiştir. Bunu mütâkiben, XV. yüzyılın başından Yavuz Sultan Selim'in tahta çıktığı 1512'ye değin; anlatıla geldiği şekilde, Türk Mûsikîsinin ses perdeleri ve makamları üzerinde birtakım nazarî değişiklikler yapılmıştır. Buda, Diyâr-ı Rum'un ve Balkanların dört bir köşesine Mevlevîhânelerin yayıldığı, Konstantinopolis'in fethedilip, Bizans imparatorluğu kalıntıları arasına Enderun Saray Okulunun kurulduğu, kökleştiği ve Orta Asya'dan Ali Şîr Nevâî, Hüseyin Baykara, Ali Kuşçu, Sadî gibi ilim adamlarının İstanbul'a cezbedildiği keza "bir nevî Rönesans" olarak, karşımıza çıkmaktadır. Klasik Türk Müziği bunun uzantısında, XVI. yüzyılın başından IV. Murat'ın öldüğü 1640'a dek, Doğu'ya düzenlenen seferler sayesinde, Osmanlı Sarayına Orta Doğu'dan getirilen müzik ve sanat adamlarının faaliyet gösterdiği, Şîî-Sünnî mezhepler arasında derin ayrışmaların patlak verdiği bir dönemin içinde kendisini bulmuştur.”⁽¹⁾

“XVII. yüzyılın ortalarından Lâle devrinin sona erdiği 1730'a kadar, Avrupa-i Barok ve Rokoko etkileri Osmanlı Sarayına nüfuz ederek, zamanının şark kültürüyle apayrı bir sentez oluşturmuştur. 1730'dan İsmail Dede Efendi'nin 1836'daki ölümüne dek uzanan

¹ Ozan YARMAN “Türk Musikisinin Kısa Bir Tarihçesi”, (www.turkmusikisi.com/makaleler/tmkbb.htm-20.03.2006).

dönem ise Klasik Türk Müziğinin en parlak dönemi olarak adlandırılmaktadır. Tanzimat fermanının ilân edildiği yıllardan ikinci dünya harbinin sona erdiği 1945'e kadar süre'de ise Klasik Türk Müziği zemini tarihine dayanan ve şarkı formunun zirveye ulaştığı bir döneme girmiştir. XX. yüzyılın ortalarından günümüze kadar gelen dönem ise bin seneyi aşkın renkli Klasik Türk müziğini tüm güzellikleriyle bizlere sunmuşlardır.”⁽²⁾

Türk musikisi iki ana unsur üzerinde kurulmuştur. Bunlardan biri "makam"lar, diğeri de usûllerdir. Temeli teşkil eden bu iki ana unsurun yanında, musiki eserlerinin bestelerinin olgunlaşmasını sağlayan yardımcı unsurlar da vardır: Üslub, tavır ve nota bilgisi gibi. Şahsi özelliğe dayanan ve ancak kişinin varlığı ile var olabilen bu yardımcı unsurları, bestekar ve icracılar kendi san'at, kudret ve kabiliyetleri ölçüsünde musikimize katarak, Türk musikisinin en yüksek seviyede olgunlaşmasına yardımcı olmuşlardır. Musikimizin var oluş sebeplerini teşkil eden bu esaslar içinde, ana unsurlar ile yardımcı unsurlar yerlerini almışlar, görevlerini üstlenmişler ve Türk musikisinin tarihi ve asil bütünlüğü ile ahengini muhafaza etmişlerdir.

Genelde makam deyimi, musiki tarihimiz içinde kurulmuş ve bugüne intikal etmiş nazari sistemlerin tekamül ve akışları göz önünde tutularak tetkik edildiği zaman, daha iyi açıklığa kavuşmuş olacaktır. Çünkü, bu nazari sistemlerin biri birine yaptıkları etkiler ve faydalanmalar, sonrakilerin daha gerçekçi olmalarında, eski müzikologların yazılı eserlerinden istifade edilerek, hatta, çoğu bölümlerde metinlere sadık kalınarak, nazariyat alanına sunulmuşlardır.

1.2. Klasik Türk Müziğinde Dönemler

1.2.1. Başlangıcından XVI. Yüzyıl Sonuna Kadar Klasik Türk Müziği

Türk müzik kültürü geçmişten günümüze kopmaksızın işleyegelen bir süreç içinde varlığını ve etkinliğini kesintisiz sürdürögelmiştir.

Türk Milletinin musikîye karşı gösterdiği ilginin, bu sanattan duyduğu zevk ve heyecanın varlığını en eski çağlardan beri biliyoruz. Arkeolojik kalıntılar, yazılı belgeler

² Ozan YARMAN, a.g.e., s.1-2.

bugün bile varlığını korumuş eski gelenekler, musikî ve raks unsurunun toplumun her kesiminde değişik amaçlarla kullanıldığını göstermiştir.

“Diğer eski toplumlarda olduğu gibi eski Türk topluluklarında da musikînin dinî inançlarla birleştiği ve bütünleştiği kesindir. İlk din adamları kitleleri harekete geçirmek için güzel söz, güzel ses ve raks unsurunu kullanmışlardır. Kam, Baksı, Şaman gibi din adamları dinî törenlerde bazı ilkel musikî aletleri kullanarak ve birtakım sesler çıkartarak âyin yönetmişlerdir. Türklerin kendilerine özgü kültür tarihi genel olarak "Altay Dönemi" ile başlar. M.Ö. üçüncü binden itibaren Altay-Türk kültürü, aynı zamanda Altay-Türk müzik kültürünün de belirleyicisi olmuştur. Altaylılar, Orhun kıyıları, Moğol bozkırları ve İrtiş boylarına etkide bulunarak ve milattan önce ikinci binden itibaren de ilk yurtlarından ayrılarak gelecekteki Orta Asya Türk müzik kültürünün temellerini hazırlamışlardır.”⁽³⁾

“Türklerin ilk dönemlerindeki müziğin yapısı, mitik ve epik karakterli, basit ama içten ve coşkuluydu. Kökleri tarih öncesine dayanan her müzik türü gibi Türk müziği de başlangıçta çok az perdeli idi. Ezgiler belirli aralıkta iki ses üzerinde dolaşır dururdu. Kullanılan perde sayısı zamanla artıp, giderek üçe, dörde yükselerek dört ya da daha az perdeli müzik olan "mod öncesi müzik"in en ileri aşaması olan dört perdelik (tetratonik) oluşuma gelindi. Aynı ezgisel motifin tekrarından kurulu biçimden oluşan müzik, ritim açısından, özellikle Şaman müziğinde, Şamanın hareketlerine bağımlı ve çeşitliydi. Sözler doğaçtan kurulu olup, melodi ve ritim önemliydi. Müziğin ana temelini insan" sesi oluşturmaktaydı. Baksılar, kopuzlarını seslerine tellere vurduğu monoton seslerle eşlik veriyorlardı. Yani musikî aleti melodiye değil hafifçe ritme eşlik ediyordu. Destanlarda veya dualardaki ana ses de, insan sesi idi. İnsan sesi ve şarkıya eşlikte davul ve defin önceliği vardı. Boru (borguy) ve kopuzun (kubuz) ilk ön örneklerine erişildi. "Şaman Müziği" denilen büyüsel -din-sel-törenselleşmiş müzik, bağı(sihir)'nın bir yardımcısı ve uzun zamanlar bir zevk işi gibi değil, bir büyüleme aracı olarak kullanılmıştır.”⁽⁴⁾

³ Ahmet Şahin AK, Türk Musikisi Tarihi, Akçağ Yayınları, Ankara, 1996, s.35.

⁴ Ahmet Şahin AK, a.g.e., s.35.

“Trans halinde gördüğü doğaüstü güçler, cinler vb. karşısında korkuyla, heyecanla titreyen Şaman ve onun etkisiyle aynı duygu halini yaşayan topluluk, Şamanın çalgısından duyulan müzikle, tılsımlı bir maske takmışçasına kendini birden doğa üstü güçlerle eşit bir varlık olarak görmeye başlar; böylece tüm kötülükleri, tehlikeleri, doğa üstü güçleri korkutup kaçıırırlardı. Şaman âyinleri temelde Orta Asya'ya has bir davranıştır, ancak bazı ayrıntılar sonradan güneyden gelen tesirler altında kalmıştır. Zamanla Kamlar büyücü çalgıcılık, ozanlar da şair çalgıcılık görevini üstlenmişlerdir. Şamanizm de toplumun dinî önderi olan Kam, vecde gelen, raks eden, şiir söyleyen ve gizli ruhlarla temas kuran insandır. Bu kudret, ancak Şamanlar neslinden olan pek az soyda bulunur ki, onlar kendi kudretlerini babadan oğula, bunun dış işareti olan Şaman davulu ile birlikte intikal ettirirler. XIX. Yüzyılda Şaman'ın transa girmek için kullandığı davulun yerini, telli bir saz olan kopuz almıştır.”⁽⁵⁾

“Altaylardan itibaren ziraat kültürüne giren Türk milletini, fonksiyonel açıdan yeni bir oluşumu da doğurmuştur. Ziraat yapan toplumda, topluca çalışma, belli bir düzeni getirir ki bu toplu çalışma süreci düzenleştirici bir çalışma ritmi"ni meydana getirmiştir. Bu çalışma ritmi ise, bir ağızdan söylenen ezgiyle desteklenmiş. Toplum yapısı ile müzik yapısı arasında mutlak bir ilişki ortaya çıkmıştır.”⁽⁶⁾

“Uzun zaman sihrin etkisinde ve işlevinde olan müzik, örgütlenerek, kurumlaşarak Hun hakanlığında ilk "askeri müzik topluluğu" olarak "tuğ takımı" görüntüsü aldı. Müziğe büyük bir güç atfedildi. Öyle ki sancak ve "askerî müzik" birbirinden ayrılmayan bir bütün halini aldı. Tahta geçen hakanlara sancak ve davul verilmekte, bazen davulun yanına boru da katılmaktaydı. Türk hükümdarlarının egemenlik belirtisi olarak davul ve sancak kullanmaları töresi, Türkler aracılığıyla İslâm devletlerine yayılmıştır. Tuğ adı Tabılhane ve Nevbet'e çevrilmiş, ancak temel gelenek değişmemiştir. Hükümdar bir kişiye beylik vereceği zaman, öteki alâmetleriyle birlikte davul ve sancak da verirdi. Beylik geri alınırken, bunlar da geri alınırdı. Bunlar devletin malı olup hükümdar tarafından verilmezse kimse kullanamazdı. Bu dönemde, Türk müziği ses sistemi beş tam ses aralıklı (pentatonik)yapıya ulaşmıştır. Bu dönemin bir diğer özelliği, Çin ve İran müzik kültürleriyle etkileşimdir ki, bunda ve diğer kültürlerle

⁵ Oğün Atilla BUDAK, Türk Müziğinin Kökeni, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2000, s.27.

⁶ Oğün Atilla BUDAK, a.g.e., s.34.

olan karşılıklı etkileşimde özellikle İpek Yolu etkin ve önemli bir rol oynamıştır. İpek Yolunun yalnızca ticaret yolu olmayıp insanlar arası iletişimi, insanların birbirlerini anlamalarını, tanımalarını, yakınlaşmalarını, aydınlanmalarını, sağlayan bir yol olma rolü de vardı. Dolayısıyla Türk müziklerinin sonraki kuşaklara aktarılmasında önemli bir işlevi olan ozanların, Hazar Denizinin güneyinden, Mezopotamya ve İran'dan Taklamakan Çölünün kuzey ve güneyi yoluyla Akdeniz'i Çin'e bağlayarak Si-Ngan-fu da son bulan İpek Yolunda, "gezginci ozan" kimliğiyle, Türk kültür müziklerinin birbirleriyle etkileşiminde ve kaynaşmasında önemli rolü olmuştur.”⁽⁷⁾

Modal müzikte ilerlemeler olmuş, pentatonik yapı iyice belirginleşmiş, ses (perde) sayılan artarak ezgi genişlemiştir. Ezgi içindeki sesler (perdeler) geniş aralıklarla kullanılmıştır.

“Bu dönemde kopuzun yanı sıra ıklığ denilen yaylı kopuz geliştirildi. İpek yolu kültürel etkileşimleri müzikte de yansımalarını artırdı. Adları ve yaptıkları, yazılı Çin kaynakları yolu ile günümüze kadar ulaşan ilk büyük Türk müzikçileri yetişip kalıcı etkinliklerde bulundu. Bunların en ünlülerinden biri olan Sucup Akari 560'lı yıllarda "12 perdeli Türk müziği ses sistemini kuramını" ve Türk müziği modlarını çığırılarını Çinli müzikçilere tanıttı, açıkladı ve sunduğu müziklerle örneklendirdi. Bu dönemde, göçebe müzik kültürünün yerine yan göçebe müzik kültürü egemen olmaya başlamıştır.”⁽⁸⁾

“Orta Asya uygarlığı eski dünyanın dört bir yanına yayılırken, her yerleşim yerinde de varlığını sürdürmüştür. Hun İmparatoru Attila'nın Burgondiya düküne bir ses ve saz heyetini göndermesi, tarihe geçmiş ilginç bir olaydır. En eski Çin kaynakları Türk erkeklerinin "hiyuppu" denen bir sazı çaldıklarını belgelemiştir. Akınlarda, göçlerde, gezilerde bu sazları yanlarında taşıyan müzisyenlere "büyük saygı gösterilmiştir. Bu durum özellikle Uygur Türklerinde bir gelenek halini almıştır. IX. ve XI. Yüzyıllarda, yoğunlaşan göçlerle artan bu kültür akımı, Karadeniz'in kuzey ve güney yollarından, batıya doğru sürekli olarak taşınmış, eski dünyanın kavimleri ile tanıştırılmıştır.”⁽⁹⁾

⁷ Oğün Atilla BUDAK, a.g.e., s.34.

⁸ Ahmet Şahin Ak, a.g.e., s.36.

⁹ Oğün Atilla BUDAK, a.g.e., s.11.

Uygurlar döneminde müzik, Göktürkler dönemine göre her bakımdan çok daha gelişmiş, çok daha çeşitlenip zenginleşmiş olarak devlet, toplum ve birey yaşamının, din ve devlet törenlerinin, bayram, şölen ve eğlencelerin ve günlük yaşayışının vazgeçilmez öğelerinden biri haline gelmiştir. Uygurların hayatı, yerleşik yaşama biçimine dayandığından Uygurlar, öteki göçebe Türk topluluklarına göre daha uygar; kültür, sanat ve müzikte onlardan daha iyi bir yaşam sürdürmüşlerdir.

“Uygurlar döneminde Türk müziği sistemi beş perdeli (pentatonik) ezgiler yönünden zenginleşti ve onunla birlikte "altı perdelilik" ve "yedi perdelilik" de gelişimini sürdürerek 7-8 perdeli modal müzik aşamasında ileri bir düzeye ulaşmıştır.”⁽¹⁰⁾

“Uygurlar döneminde Türk müziği, kent, kasaba, köy biçimindeki yerleşime ve yüksek, orta, alt tabaka biçimindeki katmanlaşmaya dayalı bireysel, toplumsal, kültürel ve ekonomik gelişme ve farklılaşmayla bağıntılı olarak ilk kez "saray müziği"- "halk müziği"- "kent müziği"- "köy (kır) müziği" biçiminde ayrılmaya ve türleşmeye başlamıştır. Uygurlar döneminde, doğaçlama yöntemi etkinliğini korumakla birlikte, besteleme yöntemi de hızla ağırlık kazanmaya başlamıştır. Belirli ilke, kural, kalıp, yöntem ve tekniklere bağlı müzik yapma ve yaratma anlayışı benimsenmiş ve yaygınlaşmıştır. Yalnız ustanın ağzından-elinden işitip görerek değil, aynı zamanda yazıp okuyarak da müzik yapma yöntemi öğrenilip uygulanıyordu. Bu Uygur çalgıcılarının müzik yazısından (yada notasından) çaldıklarına ilişkin sağlam ve inanılır bir gözlemin Tansukname, de yer almasından anlaşılmıştır. Böylece Türkler, tarihlerinde bilindiği kadarıyla ilk kez sınırlı da olsa "yazıya dayalı müzik yapma" aşamasına gelmiştir.”⁽¹¹⁾

Uygurlar, özellikle ticaret dolayısıyla İran ve Hint halklarıyla da silo ilişkilerde bulunuyorlardı. Bu ilişkiler çerçevesinde Türk müziği ile Hint ve İran müzikleri birbirilerini etkilemişlerdir. Uygurlar döneminde Türk müziği çeşitli iç ve dış dinamikler ve etkileşimler sonucunda çok yönlü ve kapsamlı bir gelişme göstermişti. Uygur devleti dağılınca bu yetenekli Türklerin müzik mirası, yeni egemenlik kuran Moğollarla batıya ve İslâm dünyasına geçip yayılma sürecine girmiştir.

¹⁰ Ahmet Şahin AK, a.g.e., s.36.

¹¹ Ali UÇAN, Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü, Ankara, 1998, s.33-36.

“Plano Caprini 1246'da Battı Han'ın sarayında yapılan toplantılarda, Han'ın ancak müzik dinlerken oturduğunu söylüyor. Aynı gözlemler, ünlü gezgin Marco Polo'nun seyahatnamesinde de vardır. Moğol ordusunun savaştan önce hücum emri beklerken şarkı söylediği belirtilmiştir.”⁽¹²⁾

“Batılıların Türk musikîsini ısrarla Arap ve İranlılara mal etme çabalarına karşı Araplar da İslâm'dan önce önemli bir musikînin olmadığını, günlük yaşantı içinde yerine göre kullanılan bazı monoton ezgilerin bulunduğunu, bunlara "Hud'a" denildiğini, Ibn-i Haldun, ünlü "Mukaddime"sinin "şarkıcılık ve musikî" bölümünde anlatılmıştır.”⁽¹³⁾

“İslâm'dan sonra Arap dünyası imparatorluk yoluna ilk adımını atarken eski kültürlerle özellikle VIII. ve IX. yüzyıllarda eski Mezopotamya uygarlığının kalıntıları ile Türkleri karşısında bulmuşlardır. Yeni ülkeler alınarak kültürel alışveriş sıklaştıkça, buralarda bulunan ve o yüzyıllara göre oldukça gelişmiş bir müzik sanatını sanatını tanıma şansını bulmuşlardır.”⁽¹⁴⁾

İslâmiyetten önce büyük göçlerle Batıya taşınan bu eski kültür, oralarda bulunan kültürlerle kaynaşmış ve değişik musikî türlerinin doğmasına neden olmuştur. Bu yeni dönemde Türk müziği İslâmî anlayış doğrultusunda yeniden düzenlenmeye, Türk müziğinin hiyerarşik düzeni yeniden yapılanmaya ve özellikle başta Türk dinî musikîsi dalında olmak üzere yeni türler, çeşitler ve biçimler ortaya çıkmaya başlamıştır

“İlkin mescit ve camilerde, sonraları bunların yanı sıra medreselerde yapılan eğitim ve uygulamalarla birlikte Türk dinî müziği İslâmî karakter taşımaya ve geleneksel Türk sanat müziğinin inançsal iki dalından birincisini oluşturan "Türk cami müziğinin" ilk örnekleri ortaya çıkmaya başladı. Bunu 12. yüzyılda Hoca Ahmet Yesevî'nin Türklerin eski kamlık ve köklü ozanlık geleneğine dayanan müzik ve dansına tasavvuf yolunu açan öncülüğüyle oluşan tekke edebiyatıyla birlikte yavaş yavaş kendini göstermeye başlayan ve inançsal dalın ikincisini oluşturan "tekke müziği"nin ilk örneklerinin ortaya çıkmaya başlayışı izlemiştir. Karahanlılar döneminde Türk askerî müziği, yavaş yavaş "tuğ müziğinden" "Tabl müziği"ne ve tuğ takımı, tabılhaneye dönüşmeye başladı.

¹² Ahmet Şahin AK, a.g.e., s.38.

¹³ Ahmet Şahin AK, a.g.e., s.39.

¹⁴ Mehmet Nazmi ÖZALP, Türk Musikisi Tarihi, C.-1, Milli Eğitim yayınevi, İstanbul, 2000, s.16.

Özellikle sanat amaçlı müzikler makamsal niteliğe bürünmeye yüz tutmuştur.”⁽¹⁵⁾

“Türk Halk müziği kendi doğal ortamında kendi yolunda yürürken Türk Klasik müziği, ilk Türk müzik kuramcısı Fârâbînin 10. yüzyılda "Horasan tanburu" üzerine anlattığı, bir sekizlinin 17 aralığa bölündüğü ve ilk sesin sekizlisi ile birlikte 18 perdeden oluştuğu, geleneksel Türk müziği ses sistemi üzerine temellenerek gelişmeye koyuldu. Bu sistemin iskeleti ise yarım perdesiz pentatonik diziydi ve kökü İlk Çağ Hunlarına dayanmıştır.”⁽¹⁶⁾

“Tabîlhane nöbetlerinde "kök"(küğ) denilen, belirli usûllerde bestelenmiş saz eserlerine yer verilirdi. Her gün ayrı bir kök (eser) seslendirilip dinletilirdi. Böylece bir yılda toplam 366 kök "eser" seslendirilip dinletiliyordu. Bu durum kuşkusuz, Türk askeri müzik repertuarının tarihsel gelişimi içinde Karahanlılar dönemine gelindiğinde artıp zenginleşmiştir.”⁽¹⁷⁾

“Bugün bütün Batılı müzik tarihçileri ve müzikologların kanısına göre telli sazların kaynağı Orta Asya'dır ve Orta Çağ'da da yaylı sazların kaynağı olmuştur.”⁽¹⁸⁾

İlkçağın en eski yıllarına ait belgelerinde vurmali ve telli sazlara rastlandığı halde, yaylı sazların ilk örnekleri Uygur Türklerinde görülür. Bu görüş ve kanıtlar, Türk ırkının musikîye vermiş olduğu değeri göstermiştir.

“Klasik Türk Müziğinin kaynağı araştırmamıza kuvvetli ip uçlarıyla katılacak bir konu da, eski bir musikî âletimiz olan "Çeng"dir. Gerek rebap, gerekse Çeng'in sanıldığı gibi Arap ve Acem çalgıları olmayıp, Mevlâna'nın öz yurdu olan Asya illerinden gelmiş olduğu anlaşılmıştır.”⁽¹⁹⁾

“1924 yılında Sovyet araştırmacı Rudenko ve Griaznov tarafından Altay araştırmaları başlatıldı. 1924'de Rudenko Pazılık vadisinde bir mezarda beze sarılı olarak harp'e

¹⁵ Ahmet Şahin AK, a.g.e., s.39.

¹⁶ Ali UÇAN, a.g.e., s.33-36.

¹⁷ Ahmet Şahin AK, a.g.e., s.39.

¹⁸ M.Ragıp Gazi MİHAL, Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliğ, Ses ve Tel Birliği Yayınları, Ankara, 1958, s.16.

¹⁹ M.Ragıp Gazi MİHAL, Konya'da Musiki, Konya, 1961, s.12.

benzer bir çeng buldu. Bir başka çeng de Orta Altaylarda bulunan Başadar mezarında görülmüştür. Rudenko bunun Pazılık'dakinden daha basit olduğunu söylüyor. Bu bulunan şeyler Pazılık vadisinde yaşayan insanların kültür hayatında müziğinde rolü olduğunu göstermektedir. Rudenko buradaki insanların tarihini M.Ö. 1700'lere kadar götürmektedir. Bu konuda yabancı kaynaklı bir ansiklopedide ise çengin çıkış yeri olarak Ural dağları ve Güney Sibiry-Altay bölgeleri gösterilmiştir.”⁽²⁰⁾

“Bela Bartok; Macar müziğinde en esaslı vasfın beş sesli sistem olduğunu ve Çinlilerden çok Türk tesiri ile Volga-İdil Çeremislerinin ve Kuzey Türklerinin melodilerinin beş sesli vasıfları itibariyle Macar musikîsine kaynak olduğunu belirtmiştir.”⁽²¹⁾

“Bu sistem Bering Boğazı kanalı ile Eskimo, Aztek, İnka müziğini, sistem, melodi ve enstrüman açısından etkilemiştir. Dolayısıyla Adnan Saygun "Beş sesli musikî Türk'ün musikîdeki damgasıdır" diyerek bütün dünyaya orijin bir hakikati ilân etmiştir.”⁽²²⁾

Toplumsal ilişkiler sıklaştıkça ve kültürel alışverişler kolaylaştıkça, ilim ve sanatta hızlı ilerlemeler oldukça sanatta da basitten mükemmele doğru yönelinmiş, toplumsal sınıflar arasında zevk ve sanat anlayışı farklılaşmaya başlamıştır. Bu durum yalnız Türk toplumunda değil, diğer toplumlarda da böyle olmuştur. Dinsel, kültürel ve sanatsal anlayıştan kaynaklanan bu farklılaşma türlü musikî şekillerinin doğmasına sebep olmuştur.

“Türk müzik kültürü, sanat ve müzik merkezi durumuna gelen Gazne kentinde çok yönlü bir değişim ve gelişim göstermiştir. Fars, Arap ve Hint müzik kültürleriyle yoğun bir etkileşim içine girmiştir. Makamsal müziğin belli özelliklerini edinmiştir. Çoğu övgü amaçlı "kaside" türündeki şiirler "doğaçtan" ve usulsüz ezgilendirilmiş, "klâsik şiir" ile ilintili "klâsik müzik" ortaya çıkmaya başlamıştır. Türk müziği özellikle Kuzey batı Hint Müziğini etkilemesi Türk müziği dizgesin Kuzey Hint müzik bilginlerince çok iyi bilinmesini sağlamıştır.”⁽²³⁾

²⁰ Ahmet Şahin AK, a.g.e., s.40.

²¹ Ahmet Şahin AK, a.g.e., s.41.

²² R.Oruç GÜVENÇ, Türk Musikisinde Kökler ve Batıya Yansıması, Metinler Yayınevi, İstanbul, 1993, s.12.

²³ Ogün Atilla BUDAK, a.g.e., s.5.

Selçuklularla birlikte Türk müzik kültürü aynı sınırlar içinde Fars ve Arap müzik kültürleri ile birlikte olmuş, etkileşmiş ve giderek kaynaşmıştır. Selçuklulardan itibaren müzik, daha sonraları iyice belirginleşerek olağan yapısını sürdürmüştür. Türk müziği abbasilerin sağladığı olumlu ortamın ardından, Karahanlı ve Gazneli egemenlikleriyle birlikte İslâm dünyasına açılırken, Büyük Selçuklu egemenliğiyle ve bu egemenlik sayesinde gerçekleşen Büyük Türk göçüyle birlikte İslâm dünyasının tam içine girdiği Odağında yer almış ve getirdiği yeni canlılık, devingenlik, çeşitlilik ve zenginliklerle bu dünyanın en etkin müziği durumuna gelmiştir.

“Zaten İslâm evresinin başında Arapların kendilerinde anılmaya değer düzeyde bir müzik anlayışı pek olmadığı, Arap ve Acem müziğindeki oluşumların hemen hepsinin Karahanlılar, Gazneliler ve Büyük Selçuklularla birlikte eski Türk müziğinin soyundan geldiği, geç de olsa bazı araştırmacıların dikkatini çekmeye başlamıştır.”⁽²⁴⁾

Görülüyorki; geniş halk topluluklarının yapısı içinde özelliğini koruyan ve kuşaktan kuşağa aktarılan halk musikîsi, kültürlü ve üst düzey sınıfın elinde günden güne işlenerek yücelen sanat musikîsi, güçlü bir devlet sistemi içerisinde ve buna bağlı olarak sürekli, disiplinli bir ordu geleneğinin başlamasından doğan Mehter musikîsi ortaya çıkmıştır. Böylece her dalda ilerlemesini sürdüren musikîmizi bilimsel olarak inceleyen, teoriler ileri süren skolastik fiziksel görüşleri inceleyerek daha mükemmelleştiren ilim adamları yetişmiştir. Türk musikîsinin asıl ses sistemini, daha sonraları sağlam temellere oturtan Safiyüddin Abdülmümin El-urmevî olmuştur.

1.2.2. XVII. Yüzyılda Klasik Türk Müziği

“Klasik Türk mûsikîsi açısından XVII. yüzyıl çok önemli bir zaman dilimi ve aşamasıdır. IX. yüzyıldan başlayarak gelişen, bu yüzyıllarda atılmış olan sağlam temellere oturan Türk mûsikîsinin Safiyüddin Abdülmümin Urmevî ile ses sistemi ve bunların kuralları belirlenmişti. Daha sonra Merâgalı Hoca Abdülkâdir'le "Klâsik Dönem" başlamış, zamanın akışı içinde gelişmesini sürdürerek Buhûrî-zâde Mustafa İtrî gibi bir dâhinin kişiliği ile bütünleşmişti. Aslında bu yüzyılın Osmanlı İmparatorluğu'nun duraklama dönemi olmasına rağmen Osmanlı medeniyeti, hele bazı sanat kolları için

²⁴ Ali UÇAN, Türk Müzik Kültürü, Masatüstü Yayıncılık, Ankara, 2000, s.41.

tam bir olgunluk ve mükemmellik dönemi olmuştu. Genişleyen mûsikî hayatı yalnız sarayla sınırlı kalmamış, devlet adamları ve sultanların saraylarına, varlıklı kimselerin konaklarına kadar taşmıştı. En parlak yıllarından birini de Sultan IV. Murad'ın saltanat yıllarında yaşadı. Mûsikîyi seven, aynı zamanda bestekâr olan bu pâdişâh Enderun'a yeni sanatkârlar kazandırmış, her gittiği ülkeden tanınmış sanatkârları İstanbul'a getirmiştir. Meselâ, neyzen ve çengî Mevlevî Yusuf Dede onun döneminde saraya girmiş ve onun ölümünden sonra saraydan ayrılmıştır. Aynı pâdişâh "Bağdat Seferi" dönüşünde hanende Mehmed Bey ile şestârî Hacı Murad Ağa'yı beraberinde getirmiştir.”⁽²⁵⁾

“Klasik Türk mûsikîsi özellikle Sultan IV. Mehmed'in uzun süren saltanat yıllarında yeşermek ve filizlenmek için her türlü imkânı bulmuş, dinî mûsikîmiz kendi alanında şaheserler verirken, buna paralel olarak dindışı mûsikîmizde de anıtsal eserler ortaya konulmuş Türk mûsikîsine batı notası Ali Ufkî Bey'in aracılığı ile ilk kez bu yüzyılda girmiş, klâsik çağın ustalarının elinde büyük ilerlemeler kaydeden bu sanatta büyük bestekârların yetiştirdiği görülmüştür. Bu pâdişâhın en büyük oğlu Sultan II. Mustafa mûsikîye babasından daha düşküncü. Onun da çevresinde bir musikişinaslar hâlesi mevcuttu. Bu sanatkârları himaye ettirmiş ve ihsanlarda bulunmuştur.”⁽²⁶⁾

Türk-İslâm dünyasında İstanbul'un bir ilim ve sanat merkezi haline gelişinden sonra gerek ülke içinden gerekse ülke dışından pek çok sanatkâr ve hevesli insan hem öğretmek, hem de öğrenmek için burada toplanmış, maddî ve manevî yüklerini yine buraya bırakmışlardır. Yalnız İstanbul'da değil diğer önemli merkezlerde de önemli gelişmeler olmuştur. Hattâ daha uzak bölgelerden Kırım, Halep, Şam, Kahire gibi şehirlerde Türk kültürü iyice yaygınlaşmış, büyük musikişinaslar buralara gidip yerleşmiş, sanat ve kültürlerini yaymaya devam etmişlerdir. Meselâ, mûsikîmizin Mısır'da yaygınlaşmasının sebepleri, bu yüzyılda mevlevilik ve Gülşenî tekkelerinin Kahire'de açılmış olmasına kaynaklanmıştır.

²⁵ Arslan TERZİOĞLU, Topkapı Sarayında Enderun Hastanesinin 17.Yüzyıldaki Teşkilatı, 1. Milletlerarası Türkoloji Kongresi, İstanbul, 1988, s.11.

²⁶ Ali UÇAN, a.g.e., s.33-34.

“XVII. yüzyılda da mûsikî bir tedavi aracı olarak Dâruşşifa"larda kullanılmaktaydı. Baron J.B. TAVERNIER İstanbul'u ziyaretinde bir yolunu bularak Topkapı Sarayını gezmiş, öğrencilerin Enderun hastanesinde mûsikî ile tedavi edildiklerini görmüş ve bütün bunları ülkesine döndükten sonra Paris'te yayınladığı eserinde belirtmişti. Leh asıllı Ali Ufkî Bey 1665 yılında yazdığı Serai Enderun adındaki İtalyanca eserinde, Türk mûsikîsinin nota ile bestelenip icra edildiğini anlatır. Şimdiye kadar söylenenlerin aksine bu durum Türk mûsikisi açısından önemli bir belgedir. Ünlü şair ve hekimlerimizden Şuûrî Hasan Efendi (? - 1693), mûsikîmizde kullanılan makamların hangilerinin ne gibi hastalıklara iyi geldiğini ve tedavi yöntemlerini etraflıca yazmıştı. Her ikisinin de yazdıkları aynı yıllara rastlar. Hekimbaşı Hayatî-zâde Mustafa Feyzi Efendi'nin yazıp da yarı bıraktığı ve Şaban Şifâî'nin (?-1704) tamamladığı Tedbîrül-Mevlûd isimli eserde bunlara benzeyen açıklamalara rastlanmıştır.”⁽²⁷⁾

“Batı mûsikîsi ile olan ilişkiler de devam ediyordu. Musâhib Ömer Gülşenî'den mûsikî dersi alan ve bu sanatı iyi bilen Evliya Çelebi, Rumeli ve Avrupa gezilerinde bu mûsikîyi sık sık dinleme fırsatını bulmuş, Org ve orkestrayı tanımış, beğendiğini anılarında belirtmiş, dinlemiş olduğu eserlerin çoğunu "Rehavî" makamına benzetmişti. O yıllarda Org çok rağbet edilen bir mûsikî âletiydi. Ali Ufkî Bey'in yukarıda sözünü ettiğimiz eserinde, Sultan IV. Murad gibi sanatkâr ve bestekâr bir pâdişâhın İtalya'dan bir mûsikî hocası getirterek sarayda Konçerto ve Sonat bestelettiğine değinilir. İngiltere kraliçesi Elisabeth'in pâdişâha bir Org hediye ederek ve bizzat ustalar gönderip Topkapı Sarayı'na monte ettirmesi bu yüzyılın sonlarına rastlar. Lâtin kiliselerinde bulunan bu saz İstanbul'un sanat çevrelerince zaten tanınmıştır.”⁽²⁸⁾

“Türk mûsikîsi âletleri Avrupa'da oldukça yaygınlaşmıştı. Türklerde, özellikle İstanbul'da olduğu gibi Avrupa'da da saraylar, şatolar ve zengin evlerinde saz takımları bulunuyordu. Bu durumu bir Avrupalı şu satırlarla anlatıyor. Zengin beylerimizin konaklarında saz takımlarına da rastlarız. Bu saz takımları Türk çalışına çok benzemektedir; hiç değilse bunlarda da Türk mûsikîsindeki aynı sazlar çalınırdı. XVII. yüzyıl başlarında Batthyany'nin on bir kişilik saz takımında kemancı, santurcu, gaydacı, borazancı ve davulcu vardı. 1641'de Batthyany Adam'ın dâimi konak halkı

²⁷ Mehmet Nazmi ÖZALP, a.g.e., s.357.

²⁸ Mehmet Nazmi ÖZALP, a.g.e., s.358.

içinde aynı bu çalgılar bulunmuştur.”⁽²⁹⁾

“Bu sanatkârların ileride Macarlaşarak isim değiştirdiklerine değinildikten sonra şu bilgiler veriliyor: Yukarıda daha sonrakilerde de tahrir, çalgıları adları ile göstermektedir. Bunun dikkati çeken tarafı çalgıcıların soyadlarının olmayışı ve kullandığı âlete göre santurcu Marton, sazıcı Janko, zurnacı Joska ilâh... diye adlandırılmışlardır. Bu da adı geçen çalgıcıların doğma, büyüme Macar olmayıp çingene veya Türk esiri olduklarının açık alâmetidir. Bunlar Batthyany'nin esiri olduğundan Türk muzikası bulmak onlar için kolaydı. Barış zamanında bile kapılarında yüzden fazla Türk esiri yemek yerdı. 1641-1650 arası yıllık cedvele göre yüz altmış dokuz esirleri vardı. Büyük savaş sırasında bu sayı tabiatıyla daha da yükselmiştir.”⁽³⁰⁾

“Batthyany'lerin çalgıcıları arasında borazanlar saz takımı sivil olmayıp askerî mızıkadan olduklarından, daimî saz takımı sadece kemancılarından, santurcu, gaydacı ve zurnacıdan ibaretti. Bugünkü çingene mızık takımının cediti bu idi. Budin'e gelip gitmiş olan elçilerin raporlarına göre birçok Budin paşasının konağında da saz takımları olduğu anlaşılmıştır.”⁽³¹⁾

“Bazan barışta, çoğunlukla savaşlar sırasında kurulan bu ilişkilerle, her iki taraf da birbirlerini iyi tanımış ve öğrenmiştir. XVI. yüzyılda başlayan bu tanışıklık, bu yüzyılda da daha sıkı bir ilgiye ve meraka dönüşmüştür. Böylece Avrupa, dünyada ilk kez Türklerce kullanılan ve geliştirilen askeri mûsikîyi, yâni "Mehter Mûsikîsi"ni tanımıştır. O yıllarda bu mûsikî günlük politikanın bir parçasını oluşturmaktadır. Avrupa'nın hükümdarları ve prensleri birer Mehter Takımı elde etmek için Osmanlı İmparatorluğu'na başvurmuşlardır.”⁽³²⁾

Bir başka Avrupalı yazar da görüşlerini şöyle belirtmiştir. Türkler mûsikîyi bizim yaptığımız şekilde yazılı kaidelere ve notaya alınmış havalarla okutmazlar. Bütün bunlar hafıza ile ve ustanın ağzından öğrenilir. Bu usûl mucibince bir talebe hocasının kendinden önce terennüm ettiğini tekrar ediyordu. Bizim acul mizacımız bu kadar

²⁹ Suis TAKAİS, Macaristan Türk Aleminde Çizgiler, (Çev. Sadrettin KARATAY), Maarif Yayınevi, Ankara, 1953, s.45.

³⁰ Mehmet Nazmi ÖZALP, a.g.e., s.358.

³¹ Mehmet Nazmi ÖZALP, a.g.e., s.359.

³² Mehmet Nazmi ÖZALP, a.g.e., s.358.

büyük bir zahmete katlanmak için gerekli sabrı bize vermez. Fakat Türkler bunda bize benzemeyecek kadar soğukkanlılığa sahiptir, demiştir.”⁽³³⁾

Enderun, gelişmesini ve sanat akademisi durumunu almasını, öğrenci yetiştirmesini sürdürmüş, bu sayede büyük musikişinaslar yetişmiş, ünlü mûsikî ustaları burada hocalık etmişti. Mehter mûsikîsi büyük ilerlemeler kaydetmiş Edime'li Dağî Ahmed Çelebi, Zurnazen İbrahim Ağa bu dönemde yetişmiştir. Mehter olmayan, fakat bu vadide eser veren Gazi Giray Han, tarihçi Solakzâde Hemdemî Mehmed Çelebi, Emîr-i Hac, Şah Murad, Müstakim Ağa'nın yine bu yüzyılın ünlü isimleri arasında olduğu anlaşılmıştır.

“Başta mevlevilik olmak üzere bütün tekkelerde dinî mûsikîmizin her formunda eserlerin verildiği görülüyordu; meselâ, bayati makamındaki mevlevî âyini bu sıralarda bestelenmişti. Edirneli Derviş Mustafa Dede, Zakirî Hasan Efendi, Bezci-zâde Konyalı Mehmed Muhiddin ile Kovacı-zâde Mehmed Efendi XVII. yüzyılda yaşamış ve dinî mûsikîmizin ilerlemesine yardımcı olmuşlardır. Hattâ seferde askerin maneviyatını yükseltmek için dinî eserler besteleyen yeniçeri bestekârları bile yetişmiştir.”⁽³⁴⁾

Türk Halk musîkisi geniş halk toplulukları içerisinde otantik özelliğini sürdürerek ilerlemiştir. Bu olay Klâsik Okul'un mensuplarında ilgisini çekmiştir, İtrî gibi dâhi bir bestekâr bile halkın zevk ve geleneğine uyabilecek eserler besteleyebilmiştir. Bir milletin her sınıfının sanat anlayışının birbirini etkilememesi, birbirinden esinlenmemesi hiç şüphesiz düşünülemezdir.

“XVII. yüzyılda mûsikîmizin gelişmesi düzenli ve belirgindir. Yazılan kitap sayısının artmış olduğu, az da olsa biyografi nitelikli eserlerin yazıldığı görülürmüştür. Kantemiroğlu, "Kitab-ı İlmü'l-Mûsika Âlâ Vechi'l-Hurûfat" adındaki eserini Sultan III. Ahmed'e sunmuştur. Saray ve mevlevîlik tarikatının bu sanata karşı tutumu çok verimli sonuçlar vermiş, mevlevî musikişinasları da dindışı mûsikî ile meşgul olmaya başlamıştır. Sarayda cariyelere mûsikî meşkleri yapılıyor, ders veren hocalar arasında Hasan Çelebi ile Ahmed Çelebi gibi sanatkârlara rastlanıyordu. Türk mûsikîsi

³³ Antoine GALLART, İstanbul'a Ait Günlük Hatıralar, (Çev.Nahit Sırrı ÖRİK), TTK Yayınevi, Ankara, 1956, s.2.

³⁴ Mehmet Nazmi ÖZALP, a.g.e., s.359.

dünyasında keman ilk kez bu yüzyılda kullanılmaya başlanmıştır. Evliya Çelebi'nin dediğine göre Sultan IV. Murad cumartesi günlerini mûsikî dinlemeye ayırmış, enderun hocaları arasında. Derviş Ömer, Beşiktaş Mevlevihânesi şeyhi "Şeyhü'l-Edvâr" olan Çengi Yusuf gibi ünlüler bulunmuştur.”⁽³⁵⁾

Eski medrese zihniyeti resim, heykeltraşlık ve bunlara nazaran daha geniş bir değeri bulunan mûsikîyi günah, hattâ haram saymış ve bu zihniyetle yetişmiş olan pek çok sanat adamına kafirlik damgasının yapıştırarak kadar ileri gitmişlerdir. Bir takım acâib ve garip zihniyetlere rağmen insan ruhunun beşikten itibaren âşinâsı, müptelâsı olduğu bu ses âleminin her devirde, her sınıf halk ve meslek erbabı üzerinde yaptığı tesir, kazandığı önem gene bu sınıflar arasında yetişmiş olan yüzlerce bestekâr, hanende ve sazendenin varlığı ile anlaşılmaktadır.

“Bu düşüncelerin aksine XVII. yüzyıl her alanda verimli bir sanat akışına sahne olmuş, Sultan IV. Mehmed, Sultan IV. Murad, Neyzen Hasan Paşa gibi musikişinas devlet adamlarının bulunması mûsikîye verilen önemi göstermiş. Duraklama dönemine giren imparatorlukta sanat alanında en parlak dönem yaşanmıştır.”⁽³⁶⁾

1.2.3. XVIII. Yüzyılda Klasik Türk Müziği

“XVII. yüzyılda Türk musikîsinin gösterdiği büyük ilerleme, XVIII. yüzyılda da bütün hızı ile devam etmiştir. Yetişmiş olan büyük bestekârlar klâsik okulun bütün gereklerini yerine getirmiş ve geleneklere bağlı kalmış, yapmış olduklarına bazı yenilikler ekleyerek, çok sayıda eser vermeye devam etmişlerdir. Bu yüzyılın ilk on yılı içinde dâhi bestekâr İtrî'nin kişiliğinde Klâsik Dönem zirveye ulaşmıştır. Bu dönemde divan edebiyatı şairleri İran edebiyatını örnek alarak eser verirken musikişinaslarımızın yabancı musikîlerin etkisi altına girmesi şöyle dursun, Türk musikîsi Arap ve İran musikîsini etkisi altına almıştır. Musikî anlayışındaki bu meyil, edebiyat dünyasında da kendisini göstermiş, Halk şiiri anlayışı içinde şairlerimiz hem hece, hem de aruz kalıplarını kullanmış, daha kolay anlaşılabilir eserler vermeye çalışmışlardır. Bunun için bu ihtiyaçtan kaynaklanan başka bir musikî türünün doğması da bu yüzyıla rastlamıştır.

³⁵ Ruşen Ferit KAM, Selim III, Radyo Mecmuası, c.5, sy.28, Radyo Yayınevi, Ankara, 1949, s.2.

³⁶ Ruşen Ferit KAM, a.g.e., s.3.

Türk sanatı ile Türk halk musikîsi arasında bir tür musikî, Aşık Musikîsi doğmuştur. Her iki türden renk ve koku taşıyan bu musikî o dönemde oldukça revaç bularak XIX. yüzyılda da etkisini sürdürmüştür.”⁽³⁷⁾

Türk Sanat Musikîsi repertuarında bulunan koşma, divan, semaî, mâni, kalender, kayabaşı, kesik kerem, müstezat ve benzeri biçimler bestelenmiştir. Ayrıca oyun takımlarına eşlik eden; köçekçe ve tavşancalarda bu biçimlerin arasında yer almıştır. Bu yüzyılda âyin, naat, durak vb. dinî musikî geleneği de bütün ihtişamı ile devam etmiştir. En çok Mevlevî âyini bu yüzyılda bestelenmiştir.

“XVIII. yüzyılda birçok musikî eserinin yazıldığı hemen dikkatimizi çekmektedir. Türk musikîsinin tıp alanında kullanılması geleneği de özellikle sürdürülmüştür. Bu dönemde Lâle Devri sanat parlaklığı daha mutedil şekilde devam eder. Bu dönemde sanat, kültür ve musikî başta padişah ve bestekâr olan damadı, sonra I. Mahmut tarafından pek cömert şekilde himaye edilmiştir. Devrin ileri gelenleri de musikîden bir şey esirgemezler. Yine bu dönemde Enderûn-u Hümayûn’un musikî kısmı çok revaçta olduğu anlaşılmıştır.”⁽³⁸⁾

1.2.4. XIX. Yüzyıla Klasik Türk Müziği

“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 gelişmiş, 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 İtrî Efendiden başlayarak, Yahya Nazım Çelebi ile devam eden "Şarkı" formunun ilk örnekleri, Hacı Arif Bey ve Şevkî 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 şekilleri-

³⁷ Mehmet Nazmi ÖZALP, a.g.e., s.156.

³⁸ Mehmet Nazmi ÖZALP, a.g.e., s.157.

ne yer vermişlerse de, daha önceki yıllara göre sayılarının daha az olduğunun farkına varılmıştır.”⁽³⁹⁾

Diğer güzel sanat kollarında gerilemenin tam tersine, musikîmiz ilerlemesini bir ölçüde sürdürmüş, büyük bestekârlarımızın kişiliklerinde kısa da olsa parlak bir dönem yaşanmıştır.

Bunu III. Selim'in musikîşinaslığına, musikîye verdiği değere, bu sanatı ve sanatkârları korumuş olmasına bağlamak yerinde olur. Ancak Batı'dan gelen esintilerin şiddeti Sultan II. Mahmut'un saltanat yıllarında artmış, ünlü sanatkârlarımız bile bu esintilerden az çok etkilenmişlerdir.

Batı musikîsine karşı bu kadar ilgi ve düşkünlük Enderun sanatkârlarını gücendiriyor, padişaha gizliden gizliye serzenişlerde bulunuyorlardı. Sultan Abdülmecit'in sarayda batı musikîsine bu kadar değer ve yer vermesi, koruması, Dede Efendi gibi bir dehâyı bile gücendirmişti. Dede Efendi'nin ileri yaşında bu kadar acele ile hacca gitmesi bu kırgınlığa bağlanabilir. Oysa hemen, hemen kendi kaderine terk edilen Türk Musikîsi, Türk halkının gönlünde yaşamış ve sanatsever zenginlerin, devlet adamlarının koruması altında varlığını sürdürdüğü anlaşılmıştır.

Geleneksel beste tekniği ve "meşk" sistemi unutulmaya yüz tuttuğundan ve bestekârlar eserlerini nota ile besteledikleri için, eserlerde eski akıcılığın kalmadığı görülmüştür. Sadece notaya bağlı kalmanın yetmediğini ve notanın her şey demek olmadığını ileri süren eski ustalar haklı çıkmışlardır. Musikîmizde "nüans" işaretleri bulunmadığı içinde birçok icra özellikleri unutulmakla yüz yüze kalmıştır.

“Enderunî veya Enderûnlu sıfatı, mızıkalı sıfatı ile değiştirilmişti. Fakat eski tarz musikî eğitim ve öğretimi sürdürülmekteydi.”⁽⁴⁰⁾

Yukarıdan beri anlatmaya çalışılan nedenlerle musikîmiz gerilemeye başladıysa da Dede Efendi, Şâkir Ağa ve Dellal-zade İsmail Efendi gibi ustaların çırakları yüzyılın sonuna doğru önemli bir başarıya ulaşmışlardır.

³⁹ Ahmet Şahin AK, a.g.e., s.87.

⁴⁰ Ahmet Şahin AK, a.g.e., s.88.

“XIX. yüzyıldaki sanat anlayışının bu kadar büyük ölçüde değişmesinin bir başka yönü daha vardı. Zevkler yavaş yavaş basitleştiğinden eski ağır ve mistik havalı Kâr, Beste ve Semaî türleri zamanın romantik akımına uymadığı için eskiye ait bir gelenek olarak düşünölmeye başlanmış ve sanat endişesinden uzaklaşarak sanatı kurallara feda etmemek zihniyeti doğmuştu. Bu düşünce ve telâkkilerin bu yüzyılın sonuna doğru yoğunluk kazandığı ve az sayıdaki sanatkârın dışında, şarkı ve şarkı edebiyatında büyük bir artışın olduğu dikkati çekiyordu. Birkaç istisnanın dışında XIX. yüzyıl sonuna kadar sadece şarkı bestecisi yetişmiştir denebilir.”⁽⁴¹⁾

Tekke musikîsinde ise Mevlevîlik tarikatını görüyoruz. Mevlevî âyini bestekârlığı, padişahların bu kuruma olan bağıllık ve ilgilerinden dolayı dikkat çekecek kadar arttığı anlaşılmaktadır. Diğer tekkelerde bu tür musikînin eskisi gibi ilerlediği söylenemez. Buralarda Durak, Tevşih gibi büyük form dinî eserlerin bestelenmesinin azaldığı, daha çok İlahî bestelendiğı, hatta bunda bile bir azalış olduğu dikkati çekekmiştir. Bu zaman süreci içinde daha çok Şuğl (sözleri Arapça olan ilahiler) bestelenmiştir. Bu arada Türk Halk Musikîsinin Türk Sanat Musikîsini etkilemesinin daha belirgin bir duruma geldiğı de bir gerçektir.

1.2.5. XX. Yüzyılda Klasik Türk Müziğı

“XX. yüzyılın başından günümüze kadar geçen zaman dilimi içinde Türk Musikîsi adına yapılmış olan gelişmeler, olumlu ya da olumsuz çabalar da dikkati çeker. 1936 yılında açılan Ankara Devlet Konservatuvarında biçim ve öğretim programı göz önüne alındığında, devletin bu işi ele almayacağı anlaşılmıştır, İstanbul'da denenen ve Türk Musikîsi Konservatuvarı olan Dârülelhan, daha sonra başarısızlığa uğratılarak İstanbul Belediyesine devredilmiş ve kendi kaderine terk edilmiştir. İşte bu sıralarda teknik bir gelişme olan radyoculuk da çok gecikmeden ölkemize girmiştir. Aynı propaganda burada da etkisini göstermiş, Türk Musikîsinin yayını buradan da kaldırılmıştır. Bu tarihlerde musikî tarihimiz için hayırlı bir gelişme olmuştur. Bu gelişme musikî sanatımızın ayakta kalmasını sağlamıştır diyebiliriz. 1938 yılında hizmete açılan Ankara Radyosu öğretim kadrosu, eğitim sistemi, sanatta disiplin anlayışı ve ciddiyet açısından bir konservatvuar gibi hareket ederek, çağdaş bir anlayışla sanatkâr yetiştirmiştir.

⁴¹ Ahmet Şahin AK, a.g.e., s.89.

Musikî icrasına yeni bir düzen verilmiş, nota kütüphanesi kurulmuş, radyo arşivi oluşturuldu. Tek tip bir nota sistemi için, radyoevi içinde bir matbaa bile kurulmuştur. Bu çalışmalar tam verimli olacağı sıralarda çeşitli nedenlerle yarı bırakılmış. Ankara Radyosunun çalışma sisteminde bugün bile bu güzel anlayışın izlerini bulmak mümkün olmuştur.”⁽⁴²⁾

“XX. yüzyılda Türk Musikîsi için olumlu gelişmeleri de şöyle sıralayabiliriz: En önemli çalışmalardan biri Türk Musikîsi nazariyatının incelenmesi ile ilgili yayınlardır. Şeyh Celâleddin Efendi, Hüseyin Fahreddin Dede ve Şeyh Ataullah Efendi'nin başlattığı Rauf Yekta Bey'in yaptığı yayınlarla tanıttığı, daha sonra H. Sadettin Arel ve Dr. Suphi Ezgi ile ilerlettiği Türk Musikîsi nazariyatı incelemeleri en önemli gelişmelerdir. Bu çalışmalar sayesinde musikîmizin nazarî yönü belirlendi, mevcut klâsik bilgiler çağdaş ilmin ışığında gözden geçirilerek sistemleştirildi. Böylece Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi doğmuş oldu. Bu görüşün dışında Abdülkadir Töre ve daha yakın zamanlarda Kemal İlerici daha değişik görüşler ileri sürmüşlerdir.”⁽⁴³⁾

“Musikî tarihimize ilk el atan Rauf Yekta Bey'dir. Sonradan Suphi Ezgi, Sadettin Nüzhet Ergun, Sadettin Arel, Mesut Cemil, Ruşen Ferit Kam, Vecdi Seyhun, Sadun Aksüt Baki Süha Ediboğlu, Mahmut Ragıp Gazimihal, İsmail Baha Süreksan, Hayri Yenigün, Haydar Sanal, Avni Önsan, Yılmaz Öztuna, Emin Ongan ve daha başkaları bu konuda değerli eserler ve inceleme yazılan yayınladılar. Bunların en tanınmışları arasında; Ünlü Türk Bestekârları, 500 Yıllık Türk Musikîsi, 20. Yüzyıl Türk Musikîsi, Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi, İlim ve Musikî, Türk Musikîsi Antolojisi, Türk Musikîsi Kimidir, Türk Musikîsi Ansiklopedisi, Türk Musikîsi Lügati, Mehter Musikîsi, Bektaşî Nefesleri, İstanbul Konservatuvarı Yayınları, Halk Musikîsinde usûller, Yurttan Sesler, Türk Musikîsi Bestekârları vb. eserler sayılabilir. XX. yüzyılın başından beri bu sanata ciddiyetle eğilme gereğini duyanların olumlu sonuçları geç de olsa görülmüştür. Metotlu çalışmanın yararları bilindiğinden, Türk Musikîsi sazları üzerine metot yazma çalışmaları dikkati çeker. Ali Salahlı Bey'in Ud metodu (1910), Ziya Santur'un Santur metodu (1910-1947), Aynı kişinin Ney metodu (1947), Abdülkadir Töre'nin Keman metodu (1913-1921), Fahri Kopuz'un Ud metodu (1920), Suphi

⁴² Ahmet Şahin AK, a.g.e., s.123.

⁴³ Ahmet Şahin AK, a.g.e., s.124.

Ezgi'nin Tanbur metodu bu çalışmalar arasında sayılabilir. Daha yakın zamanlarda Mutlu Torun, Cinuçen Tanrıkorur, Nevzat Sümer, Hurşit Ungay, Cüneyt Orhon değerli çalışmalar yapmışlardır.”⁽⁴⁴⁾

2. Klasik Türk Müziğinin Yayılışı Ve Tesirleri

Türk musikîsi sistemi bugün, Batı musikîsi sisteminden sonra dünyaya en çok yayılmış musikî sistemidir. Ayrıca Türk musikîsi, sistemini kabul ettiremediği musikî sahalarında da çok derin tesirler yapmıştır.

“25 asırdır Türkler, Asya kıtasının en büyük kısmında, Avrupa kıtasının mühim bir kısmında ve Afrika kıtasının kuzey ve doğu kısmında uzun hâkimiyetler kurmuşlardır. Buralarda bıraktıkları medeniyet, kültür ve sanat unsurları arasında musikînin önemli yeri vardır. Atlas Okyanusu ile Büyük Okyanus ve Hint Okyanusu ile Kuzey Buz Denizi arasındaki saha Türklerin 2500 yıllık hâkimiyet, yerleşme ve hayat sahaları olmuştur.”⁽⁴⁵⁾

“İslâm âleminde Türk musikîsi hâkimiyet ve tesirleri çok güçlü kesin ve büyüktür. Balkanlar ve Doğu Avrupa da Türk musikîsinin büyük tesir sahalarından biridir. İslâm âleminde en büyük tesirler burada görülür. Zira bu topraklar Osmanlı öncesi ve sonrası olmak üzere bin yıla yakın Türk hâkimiyetinde kalmıştır. Balkanlar'da Orta Çağ'da birçok Türk kavmi yaşamış, nihayet Osmanlılar 1352'den itibaren Balkanlar'ı fethe başlamış ve 550 yıl kalmışlardır. İdaresindeki Slav kavimler ile kıyas kabul etmez derecede üstün bir medeniyeti temsil eden Altınordu Türk İmparatorluğu (1257-1502) XIII. yüzyılda Sibiry'a'dan Polonya'ya Letonya'dan Kafkasya'ya kadar uzanıyordu. Bunun yerine (daha küçük çapta olmak üzere) Osmanlı İmparatorluğunun bir parçası olarak Kırım Hanlığı (1460-1783) geçmiştir. Buna diğer Türk devletlerinin hakimiyetinde asırlar geçiren ve ilkel kültürleri olan Doğu Avrupa kavimlerinin hepsinin musikîsinde Türk musikîsine tesirleri büyük olmuş; Türk sazları, Türk nağmeleri kullanılmıştır. Ruslar, Beyaz Ruslar, Ukranlar, Lehler, Çek ve Slovaklar gibi Slav, Letonlar, Estonlar, Udmurtlar, Çeremisler, Maziler gibi Doğu Avrupa-Fin kavimlerinin

⁴⁴ Mehmet Nazmi ÖZALP, a.g.e., s.3-12.

⁴⁵ Yılmaz ÖZTUNA, Türk Musikisi Ansiklopedisi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayinevi, İstanbul, 1990, s.42.

halk musikîlerinin incelenmesinin sonucu Türk musikisinin tesirlerini görülmüştür.”⁽⁴⁶⁾

“Güney Slav kavimleri, Slovenler, Sırlar, Hırvatlar, Makedonlar, Bulgarlar, Karadağlılar, Slavonlar ve Slav olmayan Balkan kavimleri, Romenler, Yunanlılar, Arnavutlar üzerinde zaten Osmanlı öncesi Türk hâkimiyet izleri derindi. Osmanlılar ise; XIV asrın ikinci yarısının ilk yıllarından başlayan, XV asırdan itibaren iyice yerleşen hâkimiyetleriyle klâsik musikîlerine kadar bu bölgelere ve kavimlere nüfuz ettiler. Turalı kavimlerden olan Bulgarlar ve Macarlar üzerinde Türk kültür ve bu arada musikî tesirlerinin kırıntıları bugün de açık şekilde görülmektedir. Halk musikîleri, sazları, usûlleri, şekilleri, üslûpları, nağmeleri Türk musikîsinin damgasını taşımaktadır. Birçok klâsik Türk müziği makamlarının seyir hususiyetleriyle beraber geçtiği binlerce Balkan halk müziği parçasının notaları yayınlanmıştır.”⁽⁴⁷⁾

İslâm âleminde ise Türk müziğinin nüfuz edemediği sahalar daha sonraki asırlarda İslâmlaşmış ve uzakta kalmış Asya ve Afrika ülkeleridir. Klâsik İslâm sahasında ise, Türk müziğinden kaçabilmiş bölge göstermek mümkün olmamıştır.

“Türk musikîsinin tesirlerinin görüldüğü ilgi çekici ülkelerden biri de Hindistan'dır. Hindistan coğrafi bir kıta olarak bugünkü Pakistan, Bangladeş, Afganistan ve Himalayaları içine alır. Bu kıtanın Müslümanlar tarafından gerçek fethi; Türklerin, Gazneliler'in ve halefi olan Türk hanedanlarının eseridir ve 1000 yıllarında başlayan Türk hâkimiyeti 1857'ye kadar resmen devam etmiştir. Fethedilen bu ülkede yaşayanlar Doğu Avrupa'nın ilkel kavimleri değildi. Büyük ve eski bir medeniyete sahiptiler. Millî-dinî raksları kadar Hindu musikîsi de karmaşık ve orijinal bir musikî idi. İşte. Türk musikîsi tesirleri bu musikînin üzerine binmiştir. Derece, derece Hint ülke ve kavimlerinde Türk musikîsi tesirleri görülür. Nihayet Klâsik Türk musikîsinin bir ekolü, bilhassa XVI-XVIII. asırlarda Hindistan'da özellikle Delhi, Agra ve Lahor saraylarında teşekkül etmiştir. Orada Türk bestekârlarının yaptığı eserler "Hintlilerin" adıyla İstanbul'da da asırlarca çalınmıştır.”⁽⁴⁸⁾

“Diğer bir saha da İran'dır. İran'a M.Ö. VII. asırdan beri Türk kavimleri girmeye

⁴⁶ Ahmet Şahin AK, a.g.e., s.14.

⁴⁷ Ahmet Şahin AK, a.g.e., s.15.

⁴⁸ Ahmet Şahin AK, a.g.e., s.16.

başlamışlardır. Fakat İran'da Türk hâkimiyeti asıl Müslüman Türklerle yani Gazneliler ve Selçuklular ile başlar. Selçuklular XI. asırda bütün İran'ı ele geçirmişlerdir. 1925'e kadar İran da yalnız Türk imparatorluk hanedanları saltanat sürmüşlerdir. (Selçuklular, Harzemşahlılar, İlhanlılar, Timuroğulları, Karakoyunlular, Akkoyunlular, Safevîler, Avşarlar ve Kaçarlardır.) İran çok büyük bir klâsik medeniyet sahasıdır. İran'da Sâsâniler devrinde zengin bir Pehlevî (Eski İran dili) şiiri ve musikîsi vardı. Daha önce mevcut Türk kültürel tesirleri, XI. asırla beraber, Türk hâkimiyetiyle daha da arttı. Yeni İran musikîsi çeşitli özellikleriyle beraber, Türk musikîsi makamlarına dayanır. İran nüfusunun en az üçte birinin halen Türk olup Türkçe konuşması iki milleti iç içe bir yaşayışa itmiştir. Yavuz ve IV Murat'ın Tebriz'i fetihlerinde ünlü Azerî bestekâr, sazende ve hanendeleri İstanbul'a getirilmişlerdir. İran Türk imparatorluğunda bestelenen eserler İstanbul'da çalınıp okunmuştur ki, bunların Acemlerin denen bir kısmının notası zamanımıza kadar gelmiştir.”⁽⁴⁹⁾

Halen Türkiye'deki kadar Türk nüfusun yaşadığı Orta-Asya Türk cumhuriyetlerinde Türk musikîsi hâlâ canlıdır. Başta Bakû'deki olmak üzere Türkistan ve Azerbaycan'da birçok konservatuarda Türk musikîsi eğitimi yapılmaktadır. Ayrıca Balkanlar'da da başta Bulgaristan'daki Türkler olmak üzere, Yugoslavya, Romanya, Batı Trakya, hatta Arnavutluk'ta önemli Türk kitleleri yaşamakta ve musikîlerini neşretmektedirler. Bu durum Türk müziğinin etkisinin artarak güçlendiği anlaşılmaktadır.

“Azınlıklarda Türk musikîsi sevgisi çok ileri gitmiştir. Gerek Museviler, gerekse Rum ve Ermeni gibi Ortodoks Hristiyanlar arasından değerli besteci ve icracılar çıkmıştır. Azınlıklar en fazla musikî alanında Türkleri başarıyla taklit etmişlerdir. Türk musikîsi onları öylesine etkilemiştir ki, geleneksel Bizans musikîsi yok olup gitmiştir. Rum Ortodoks Ermeni Gregorien kiliseleri ve Musevî havralarında Türk makam ve usûlleri ile bestelenmiş ilahiler okunmuştur. Günümüzde bu şekilde okunan binlerce Hristiyan ilahisi bulunduğu bilinmiştir. Arap âlemine gelince; eski Arap musikîsi, cahiliyye devrinde mevcut fakat İslâm'a geçişin ilk asırlarında ortadan kalkmış bir sanattı. İslâmdan önceki devrede Arapların büyük bir çoğunluğu çadırlarda yaşar, deve ve koyunlarını besleyerek göçebe bir hayat sürerlerdi. Bu yüzden yüksek bir düzeyde

⁴⁹ Yılmaz ÖZTUNA, a.g.e., s.45.

olan şiir sanatına yakın bir sanat kolu olan musikî de doğmaya başladı. Bu musikî daha çok göçebe hayatı yaşayan Arap gençlerinin ıssız çöl kumlarında deve kervanlarını yürümeye teşvik etmek maksadıyla pek ilkel melodilerden ibaretti. Bu melodilere Huda denilirdi.”⁽⁵⁰⁾

“Huda'nın çıkışını kadınların ölülerin arkasından ettikleri feryatlara bağlayanlar bulunmaktadır. Hudâyı, terennüm izledi. Araplarda terennüm iki türlü idi:

1-Şiirin musikî ile söylenmesi. Buna gına, yani şarkı denilmiştir.

2-Manzum olmayan nesir halindeki sözlerin terennümüdür. Buna da tagbir denilmiştir.”⁽⁵¹⁾

“İslâm'ın gelmesiyle bu musikînin usûl olarak değişmeyeceği muhakkaktır. Ancak musikînin özünü teşkil eden sözlerde büyük bir anlam değişikliği olmuştur. Putperestlik ifade eden sözler, yerini tevhid ve saf sevgiyi işleyen sözlere bırakmıştır.”⁽⁵²⁾

“Daha sonra komşu ülkelerden aldığı etkilerle gelişen musikî değişik adlar taşıdı. Böylece dinî olmayan musikî doğdu. Mutluluk ve sevinç duygularını ortaya koyan çocuk şarkıları, ninniler, düğün şarkıları hiç şüphe yok ki, hudâ denilen türden tamamen ayrıdır. Eski devre ait olan bu halk şarkılarının ne güfteleri ne de besteleri hakkında bir bilgiye sahip olunamamıştır.”⁽⁵³⁾

Bu dönemde Türk musikisi gerek doğuda, gerek batıda büyük bir ekol olarak kabul gördüğü anlaşılmıştır.

“Doğu Akdeniz ülkelerinde Türk tesiri daha fazladır. Zira XI. asırdan 1918'e kadar bu ülkeler Türk hâkimiyetinde yaşamışlardır. Suriye, Lübnan, Filistin ve Ürdün'ün bilhassa büyük kültür merkezlerinde asırlarca İstanbul'da çalınan musikî icra edilmiştir. Halk musikîlerinde de derin Türk tesirleri vardır. Türkmen musikî sahası Suriye, Irak ve Lübnan'ın derinliklerine kadar iner. Yalnız İstanbul musikîsi, Arap musikî

⁵⁰ Nebi BZOKURT, Hadiste Folklor ve Eğlence, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1997, s.96.

⁵¹ Ahmet Şahin AK, a.g.e., s.96.

⁵² Nebi BZOKURT, a.g.e., s.79.

⁵³ Bahriye ÜÇÖK, İslam Tarihi Emeviler-Abbasiler, Milli Eğitim Yayınevi, Ankara, 1983, s.147.

çerçevelerinde 1918'den sonra takip edilmemiştir. İstanbul'da bestelenen peşrev ve saz semaileri derhal Arap ülkelerine, Mısır'a, Suriye'ye, Irak'a, Tunus ve diğerlerine intikal etmişler, pek çok beste ve semaî de Türkçe güftelere Arapça şiir giydirilerek teganni edildiği gibi, Türkçe güfteyle de söylenmişlerdir. Unutulmamalıdır ki bu ülkelerde o devirlerde herkes devletin resmî dilini yani Türkçeyi biliyordu. Arap şehirlerindeki bestekârlar, dinî musikî dahil İstanbul'daki bestekârları taklit ediyorlardı. Türk tarikatları Balkanlar'da, Arap ülkelerinde ve başka memleketlerde devamlı Türk kültür ve musikîlerini yaymışlardır. Bilhassa Mevlevihanelerin bu bakımdan hizmetleri pek büyük olmuştur. Suriye, Mısır ve diğer ülkelerdeki Mevlevîhaneler, Türk kültür ve musikîsinin büyük propaganda merkezleri olarak asırlarca çok önemli görev üstlenmişlerdir. Yakın zamana kadar Arap ülkelerinde hâlâ bir-iki Mevlevihane muhafaza ediliyordu. Irak'ta aynı Türk musikîsi mevcuttur ve bugün Bağdat Konservatuarında tedris edilmektedir. Pek çok Türk öğretmen (Mesut Cemil, Refik Fersan, Şerif Muhiddin Targan, Cevdet Çağla vs.) buralarda Türk musikîsi öğretmişlerdir.”⁽⁵⁴⁾

⁵⁴ Yılmaz ÖZTUNA, a.g.e., s.47.

II. BÖLÜM

III. SELİM'İN HAYATI

2.1. III. Selim'in Hayatı

“Osmanlı İmparatorluğu tahtının otuzuncu padişahı Sultan III. Selim, Sultan III. Mustafa'nın oğludur; 24 Ocak 1761 tarihinde Topkapı Sarayı'nda dünyaya geldi. Annesi Mihrişah Sultandır. Kendisi hassas, müşfik bir kadındı. İşte Selim, bu hassas ve müşfik annenin sinesinde büyüdü ve ondan aldığı bu temiz ve saf duyguları sanatkârane bir eda ve ahenk içinde terennüm edebilmenin sırlarına ermiştir. Padişah babası onun öğrenimine özel ilgi göstermiş ilim, edebiyat ve sanatta bilgi sahibi olması için her türlü imkânı sağlamıştı. Yalnız hocalarının çabasını yeterli görmemiş, şehzadenin devlet işlerine yabancı kalmaması için yönetimin içinde ve bütün inceliklerini öğrenerek yetişmesini istemiştir.”⁽⁵⁵⁾

“XVIII. yüzyılın son yarısında, yukarıda çizilen tablonun tam tersine, Osmanlı İmparatorluğu dış ilişkilerinde büyük sıkıntılarla karşı karşıyaydı. Şehzade Selim, gençlik yıllarını bu gerçekleri, pek çok tarihi olayı görerek ve tanıyarak yaşadı. Avrupa-Osmanlı İmparatorluğu ilişkilerinde büyük bir yakınlaşma olmuş, her iki dünya birbirini daha yakından tanımaya başlamıştı. Batı'nın hızla ilerleyerek güçlendiğini, Osmanlı İmparatorluğu'nun ise günden güne gerilediğini görüyor, kafasında bir yenileşme gerçeği filizleniyordu. Edebiyat ve mûsikî ile uğraşmaya bu yıllarda başlamıştır. Babasının ölümü üzerine amcası Sultan I. Mahmud padişah oldu. Yeğeninini yaşantısına

⁵⁵ Tahir AYDOĞDU, “Sultan II. Selim”, s.1-3.,
(http://www.turkmusikisi.com/bestekarlar/sultan_3_selim.htm-21.03.2006)

karışmadı ve Osmanlı saray geleneklerinin tersine onu hareketlerinde serbest bıraktı. Amcasının saltanat yıllarında da devlet işlerinden uzak kalmayan Şehzade Selim, olup bitenleri yakından izlemiş ve bazı Avrupa devletleri ile gizli haberleşmeler bile yapmıştı. Bu durum padişahın hoşuna gitmemiş, 1775 yılından itibaren gözetim altında yaşamıştı. Nihayet Sultan Selim, amcasının ölümü üzerine 1789 yılında Osmanlı tahtına oturdu. Büyük sorumluluklarla karşı karşıya olduğunun bilinci içinde bir yandan dış sorunları çözüme bağlamak, bir yandan da içişlerine eğilmek, bir fesat yuvası durumuna gelen Yeniçeri Ocağı'ndan yararlanamayacağını bildiğinden, yeni bir ordu kurma gereğini duymuştu. Avrupa'da sosyal hayatta büyük değişiklikler olmuş, Fransız İhtilâli onun padişahlığı zamanında patlamıştı. Bütün Avrupa ülkeleri ve Rusya gözünü Osmanlı topraklarına dikmişti. Bu noktadan hareket ederek önce Nizam-ı Cedîd adını verdiği orduyu kurmuştur. Selimiye kışlasını yaptırarak gerçek askerliği geliştirmek istemiştir. Bu teşebbüs Sipahi ve Yeniçeri ocaklarını tedirgin etmiş ve padişaha dışlar bilenmeye başlanmıştır. Devletin üst düzey yöneticileri, yeniçerilerle işbirliği içinde olduğundan rüşvet almış, yürümüş, bu niyet onların da rahatını kaçırmıştır.”⁽⁵⁶⁾

“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, çenber gittikçe daralıyordu. Oysa biraz olsun yönetimi düzene koymuş, bayındırlık işlerine eğilmiş, bir milletin hayatında kültürün önemine inanmış bir insan olarak okumayı teşvik amacı ile matbaalar açtırmış, kitaplar bastırtmış, Yalova'da bir kâğıt fabrikası bile kurdurtmuştur. Türkçe'ye önem vermiş, yazılarında ve Hatt-ı Humayûn'larında kolay anlaşılabilir bir dil kullanmış, Resmi tarihçilere sâde bir dil kullanmalarını ve yalandan uzak yazmalarını emretmiştir.

Günün birinde Kabakçı Mustafa adındaki bir sergerde yangın ateşlemiştir. Alemdar Mustafa Paşa İhtilâli bastırmak üzere Rusçuk'tan İstanbul'a gelmiş Padişahı hiç tanımayan, fakat ona gönülden bağlı olan bu mert askerin hatâları, bu yumuşak huylu ve sanatkâr ruhlu padişahın gereksiz merhameti sonucu zamanında önlem alınmamıştır. III.

⁵⁶ Tahir AYDOĞDU, a.g.e., s.1-2.

Selim'in hayatı imparatorluk tarihinin en kanlı, tüyler ürpertici bir faciası ile sona ermiştir.(29 Temmuz 1808). III. Selim canilerin saldırılarına, sarayın loş ve karanlık bir odasında, feryad ve tazallümlerini içine sığdırmaya çalıştığı Ney'leriyle mukabele etmiştir. Öldüğü zaman hırkasının cebinde Nevres-i Kadîm'in:

Kendi elimle yâre açıp verdiğim kalem
Fetva-yı hûn-i nâhakımı yazdı iptida “⁽⁵⁷⁾

beyitinin yazılı olduğu bir kâğıt çıkmıştır.

2.2. III. Selim'in Sanatçı Kimliği

2.2.1. Müzisyenliği

“Sultan III. Selim'in Topkapı Sarayı'nda sürdüğü yirmi senelik taç ve taht saltanatının yanı sıra, çocukluğundan beri bütün içiyle, ruhu ile bağlandığı bir de mûsikî saltanatı vardır. Sûzidilârâ fasıl ve âyininin bestekârı eski edebiyatımızın Şeyh Galipleri, Esrar Dede'leri ile çağdaş bir şairi, Mevlânâ dergâhının yumuşak gönüllü bir dervişi olan bu içli, hisli insan, şehid edilinceye kadar yaşadığı günleri, seneleri, Sadullah Ağa, Arif Mehmed Ağa, Tanbûri İzak, Abdülhalim Ağa, Hamami-zâde İsmail Dede gibi büyük ustalarla geçirmişti. Bu ustalar ses âlemine yaratıcı kabiliyetleri ile yeni yeni şaheserler kazandırmışlardı. III. Selim, devrinin bu güzide sanatkârlarını davet etmiş, gece gündüz bunlarla vakid geçirmiştir.”⁽⁵⁸⁾

Mûsikîye genç yaşında başlamış ve bu güzel sanatla en ziyade şehzadeligi zamanında meşgul olmuştur. Tahta çıkınca saltanat çevresi, hükümet işleri, yenilik teşebbüsleri onun bu meşguliyetine az çok mâni olmuşsa da, vakid buldukça yine yeni yeni besteler vücûde getirmekten geri kalmamış ve kendisinin doya doya uğraşamadığı bu güzel sanat ustalarını dâima teşvik ve himaye etmiştir.

“III. Selim'in mûsikî hocaları Kırımlı Ahmed Kâmil Efendi ve Tanbûri Ortaköylü İzak'tır. Ahmed Kâmil Efendi'den usûl ve eser meşk etmiştir. İzak ise tanbur hocası idi.

⁵⁷ Tahir AYDOĞDU, a.g.e., s.1-2.

⁵⁸ Tahir AYDOĞDU, a.g.e., s.2.

Bilhassa peşrev ve saz semaileriyile o devrin ünlü bestekârlarından biri olan İzak'a karşı padişahın fevkalâde hürmet ve teveccühü vardı. Yanına geldiği zaman ayağa kalktığı söylenir. Bir gün huzurda icra edilecek Küme Fashı'na geç kalan İzak'ı, harem ağaları içeri bırakmamışlar ve biraz incitmişler. Perde arkasından bu hali gören padişahın fena halde canı sıkılmış ve köleye: Senin gibi binlerce köle bulurum; ama İzak gibi bir üstad bulamam diye adamakıllı haşlamıştır. Böylece, padişahın da iyi bir musikişinas olması ve bu sanatı, sanatkârları himaye ve teşvik etmesi sayesinde ki bu devirde mûsikîmiz en feyizli, en verimli, en mükemmel bir merhaleye erişmiştir.”⁽⁵⁹⁾

“Onun sanatla ve sanatkârlarla başbaşa geçirdiği zamanlar, hükümdar ve hükümdarlık otoritesinden ne kadar uzaklaştığını, sanatın ne kadar samimi ve hararetle bir müntesibi olduğunu şu fıkra bize anlatır: III. Selim bestelediği eserlerin tenkide şayan olup olmadığını öğrenmekten pek ziyade memnun olurmuş. Hükümdar olan bir adamın eserlerinin çevresi tarafından neşredilmesini istemesinden tabii bir şey olamaz. Halbuki III. Selim katiyyen böyle düşünmez, eserleri okundukça etrafındaki mûsikîşinasların tarafsız olarak eleştirmelerini bekler, hatta bu hususta dalkavukluğa pek sıkılırmış. Padişah, Şevk-u Tarab makamında ve zencir usûlündeki beste'sinin zemin kısmında, hanelerin fahte usûlü ile nihayetinde asma bir karar verdikten sonra, çenber usûlü ile yeni bir melodik devreye başlamıştı. Bu durum ise zencir usûlünün kaidelerine hatırı sayılır derecede aykırı idi. Her zaman olduğu gibi huzurda sual sorulunca, bu aykırılık ve yanlışlık için ne cevap vereceklerini düşünen musikişinaslar, bir türlü hatâyı işaret etmeye kendilerinde cesaret bulamazlar. Nihayet o gece Şevk-ü Tarab faslının terennümü irâde edilir. Hanende ve sazandeler pür heyecan fasıla başlarlar. Beste okunur okunmaz, III. Selim durmalarını işaret eder. Zaten beklenmekte olan sual sorulur. Bir dakika evvel ney, tanbur, keman ve hanendelerin sesleri ile inleyen salonu derin bir sessizlik kaplar, herkes göz ucu ile birbirlerine bakmaya başlar, kimse ağzını açmaya cesaret edemez. Nihayet padişahın ısrarı karşısında vardakosta Ahmed Ağa söze başlar ve Beste'nin usûl ile ilgili kusurunu açıkça anlatır. Buna karşılık III. Selim: Doğrusu ben de farkındayım; lâkin nağmelerin başka bir şekle ifrağı mümkün olmamıştı. Yoksa usûl ve kaideye aykırı olduğu malûmdur. Bununla beraber ihtariniz mucibi memnuniyet olmuştur; ne ise devam ediniz, der. Onun ayrıca yeni yeni birleşik makamlar meydana getirmiş olması hassasiyetinin, zevkinin ve nihayet mûsikî bilgisinin enginliğine delâlet eder. Belli başlı

⁵⁹ Tahir AYDOĞDU, a.g.e., s.1-2.

makamlardan başka Isfahanek-i cedit, Hicazeyn, Şevk-i dil, Arazbar-bûselik, Hüseyin-zemzeme, Rast-ı cedit, Pesendide, Neva-kürdi, Gerdaniye-kürdi, Sûzidilârâ, Şevkefzâ makamları onun meydana getirdiği birleşik makamlardır.”⁽⁶⁰⁾

Bu makamlardan çeşitli şekillerde eserler meydana getirmiştir. Şarkı formundaki eserleri de ses sanatının her bakımından en veciz, en orijinal örnekleridir. Sûzidilârâ peşrevi ve bu makamdan iki beste, ağır ve yürük semailer klâsik mûsikîmizin en güzel bir takımını teşkil etmiştir.

“Sultan III. Selim, küme fasıllarını genellikle annesi için yaptırdığı, Sultan Aziz döneminde tren yolunun yapılışı sırasında yıktırılan "Serdar Kasrı"nda icra ettirmiş, Mûsikîmizde notanın ne büyük eksiklik olduğunu yakından hisseden bu hükümdar, bu yolda da çok çaba sarfetmiştir. Türk Mûsikîsi'nin bilimsel yönünü inceleyenlerle özellikle yakından ilgilenmiş, din ve milliyet göz etmeksizin herkesten yararlanmanın yollarını aramıştır. Bir yandan Hamparsum Limonciyan'dan bir nota bulmasını isterken, diğer yandan çağdaşı olan Ali Nutkî Dede ile Nasır Abdülbaki Dedelerle dostluk kurmuş ve onlardan bu konuda yardım istemiş, teşvik ve iltifatlarını esirgememiştir. Bu sayede "Hamparsum Notası bulunarak pek çok değerli mûsikî eserimiz unutulmaktan kurtulmuş; Nasır Abdülbaki Dede'de büyükbabası Nayî Osman Dede'nin bulduğu notayı geliştirmiş ve padişahın sûzidilârâ peşrevi ile daha bazı eserleri notaya alarak kendisine sunmuştur.”⁽⁶¹⁾

“Tanbûri ve neyzen olan Sultan III. Selim aynı zamanda Mevlevî idi. Bu alçak gönüllü şahane derviş, Galata Mevlevihânesi "Defter-i Dervişanı"na "Selim Dede" diye imza atmıştı. Bütün hayatı boyunca bu ilim ve sanat yuvasını korumuş, her türlü yardımı esirgememiştir. Mevlevî dergâhlarından yetişmiş olan sanatkârların sanat yolunda ilerlemesi için her imkânı sağladığı gibi, bizzat kendisi de bu sanata istidadı olduğunu gördüğü ya da duyduğu kimseleri mûsikîmize kazandırmıştır. Başta Hamamîzâde İsmail Dede, Basmacı Abdi Efendi, Suyolcu-zâde Salih Efendi, Dellâl-zâde İsmail Efendi olmak üzere daha pek çok sanatkâr sayılabilir. Batı Mûsikîsi'ne de kayıtsız kalmamış, fırsat buldukça bu mûsikîyi de tanımaya çalışmıştır. Tarihi kaynaklar onun,

⁶⁰ Tahir AYDOĞDU, a.g.e., s.1-5.

⁶¹ Tahir AYDOĞDU, a.g.e., s.1-3.

1793 yılında Sadabâd dönüşü Topkapı Sarayı'ndaki Şevkîyye köşkünde hazırlanmış olan "Frenk Rakkaslarını, 1797'de de "Opera Heyeti"ne temsiller verdirterek izlediğini belirtmiştir.”⁽⁶²⁾

2.2.2. Şairliği

Osmanlı hanedanında çok güçlü bir şekilde süregelen şairlik geleneği, III. Selim'de de kendini gösterir. Gerek çağının gerektirdiği, gerekse çok okuyan bir padişah olarak geçmişine ait kültür birikimini özümseyen III. Selim, bu sanat dalına da önem vermiştir.

“Geleneksel mânâda yazılan şiirlerin, III. Selim zamanında bir bunalım dönemi geçirdiği bilinmektedir. Lâle Devrinin ünlü sâri Nedîm'in şiir anlayışından sonra klâsik şiirin dehâlarından Şeyh Gâlib'in Dîvân şiirinde son sözleri söylemiş olmaları, Divân şiirinin yapısından ileri gelen kalıplaşmış kurallar, işlenen konular ve bunların ifade tarzı, şiirde tekrardan öteye pek de gitmeyen bir noktaya gelmişti. III. Selim'in bu konuda da en azından anlayış olarak bir şeyler yapmak istediği görülmüştür.Şeyh Gâlib gibi bir şâirin, III. Selim dönemine rastlamış olması, bu sanat sever Padişahın ona gösterdiği yakınlık, bir bölümü söylenti de olsa III. Selim ve Şeyh Gâlib arasında geçen bazı zarif ve sanatkârane olaylar edebiyat tarihimiz içinde de ayrı bir yer tutmuştur.”⁽⁶³⁾

“III. Selim şiir, raks, mûsiki, cezbe ve îmân tarikatı olarak gördüğü Mevlevîliğe karşı, derin bir saygı ve sevgi duyguları ile dolu idi. Şeyh Gâlib'in şeyhlik döneminde onun dergâhını sık sık ziyaret ediyordu. Bu arada mevlevîhaneye bir şadırvan yapılmış, Padişah ile genç şeyhin sohbetleri için güzel bir ortam oluşturulmuştur. III. Selim, dergâha her gelişinde, Şeyh Gâlib'e zarif hediyeler getiriyor, ona verdiği değeri her zaman belli ediyordu. Bir defasında manevî değeri çok yüksek olan, Cevrî Dede'nin el yazısından çıkma bir Mesnevî'yi getirmişti. Bu hediye karşısında Şeyh Gâlib çok sevinmiş, ona bir şükran kasîdesi söylemiştir. Yine Şeyh Gâlib'in sarayı ziyaret ettiği ve bu ziyaretler sırasında III. Selim ve ailesi tarafından saygı ve sevgi ile karşılandığı bilinmektedir. III. Selim'in annesi Mihrişâh Sultan, kız-kardeşleri Hatice ve Beyhan Sultanlar, Şeyh Gâlib'e hayranlık derecesinde yakınlık duyuyorlardı. Hatta bir

⁶² M.Fatih SALGAR, III.Selim, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2001, s.12.

⁶³ M.Fatih SALGAR, a.g.e., s.15.

söylentiye göre bu san'at ve muhabbet dolu ortamda Beyhan Sultan ve Şeyh Gâlib arasında açığa vurulmayan bir gönül macerası yaşanmıştır. Şeyh Gâlib'in, Beyhan Sultan için yazmış olduğu şiirler, bu söylentilerin yayılmasının baş sebeplerin sayılmıştır.”⁽⁶⁴⁾

“Yine mevlevîler arasında ağızdan ağıza dolaşan başka bir söylenti de şudur: III. Selim, Şeyh Gâlib'e Pamuk Şeyhim diye hitab edermiş. Hatta III. Selim, Şeyh Gâlib'le yapmış olduğu sohbetlerde resmiyeti aradan kaldırmış ve bir gün başını Şeyh Gâlib'in dizine koyarak: Şeyhim, bana Hz. Mevlâna'nın kerametlerinden söz eder misiniz? diye sormuş. Şeyh Gâlib de: Aman efendimiz, bir iradesiyle orduları, donanmaları harekete geçiren, üç kıt'ada yaptığı fütuhât ile muazzam bir ülkenin sahibi olan sizin gibi bir hükümdarın, benim gibi âciz bir dervişin dizine başını koyarak, ona bu derece iltifat etmesi, Hz. Mevlâna'nın en büyük kerameti değil midir? Daha nasıl bir keramet bekliyorsunuz? Demiştir.”⁽⁶⁵⁾

III. Selim'in sanata ve sanatkâra vermiş olduğu değerin yanısıra, onun hoşgörülü bir yaradılışa sahip olduğunu belgeleyen bazı olaylar da halk arasında anlatılarak günümüze kadar gelmiştir.

⁶⁴ N.S.BANARLI, Resimli Türk Tarihi, c.10., İstanbul, 1976, s.771.

⁶⁵ A.Baki GÖLPINARLI, Şeyh Galip, Kültür ve Sanat Yayınevi, İstanbul, 1986, s.20.

III. BÖLÜM

III. SELİM DÖNEMİ EKOLÜ

3.1. III.Selim Dönemi Ekolü

Klasik Türk Müziğinin en parlak, en şaşalı talihli zamanı, III. Selim'in padişahlığı dönemine rastlar. Bu yüzden de müzik tarihimizde III.Selim diye adlandırılan dönem ortaya çıkmıştır.

3.1.1. Ekolü

“Türk Mûsikîsi tarihinde bir devre ve mûsikî ekolü; III. Selim'in 18 yıllık (1789-1807) saltanatından ibaret değildir; geriye doğru hiç olmazsa 1785'e kadar kaydığı gibi 1807'den sonra da devam etmiştir. 1815 ve kesin olarak 1825'ten sonra da yeni temayüller başlamıştır. Bu dönemde padişah tarafından icad ettirilen notalar arasında Hampartzum notası basit olmasından Abdülbâki Nasır Dede notasından daha çok rağbet görmüş. Bu nota sistemleri sayesinde hem padişahın hem de klâsik repertuarın büyük bir kısmı günümüze kadar gelmiştir. Döneminde kudretli bestekârlar şöhretini ve mûsikîşinaslığını Sultan III. Selim'e borçludur. Şâkir Ağa, Emin Ağa ve Dede Efendi bu ekolün son döneminde batı mûsikîsi havasında eserler vermişlerdir.”⁽⁶⁶⁾

⁶⁶ Yılmaz ÖZTUNA, a.g.e., s.283.

Bu ekolden sonra ekolün klâsik havasını temsil eden ve eserlerinden tâviz vermeyen Hacı Sadullah Ağa ve Hammâmî-zâde İsmail Dede Efendi'dir.

III. Selim Ekolü bestekârlarını zaman bakımından üç tabakaya ayırmak mümkün olduğu gibi, bu bestekârların temayülleri, mûsikî anlayışları ve zevkleri de aynı değildir. En büyükleri Sadullah Ağa'dır. Sadullah Ağa, Küçük Mehmed Ağa ve genç Hammâmî-zâde İsmail Dede Efendi, Ekolün zirvelerini teşkil etmiş ve dehâ çizgisini geçmiştir. Dede'nin mûsikî hayatı daha sonra devam etmiş ve hayatının ancak ilk safhası ile bu ekole dâhil edilebilinmiştir. Esas bakımından bu ekole dahil etmemek, bu ekolün genç dahisi olarak kabul etmek doğru olmuştur.”⁽⁶⁷⁾

3.1.2. Ekolünde Yetişen Müzisyenler

Abdi Efendi, basmacı, hânende (1779-1827), Abdullah Ağa, kömürcü-zade, hânende, 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 Kemânî Âmâ (1860-?), Dilhayat Kalfa, Tanbûri ve Hânende (1710-1780), Emin Ağa Ser-müezzin, Tanburi Denizoglu, Hafız Mehmet Efendi Kömürcü-zâde, Musâhib-i Şehriyârî (1835-?), İsak (1745-1814), İsmail Dede Efendi Hammâmî-zade, Büyük, Hacı, Neyzen naathan Musâhib-i Şehriyârî, Ser-müezzin (1778-1846), Mehmet Ağa (Küçük, Hızır Ağa-zâde Musâhib-i Şehriyârî (?-1800), Münir Mustafa Ağa (Mir Mustafa), Oskiyan Numan Tanbûrî ve Neyzen, kuyumcu Samatyalı, Rıza Efendi Kemânî, Üsküdar, Sadullah Ağa Hacı, Musâhib-i Şehriyârî (1730-1810), Sâdullah Efendi, Şâkir Ağa Ser-müezzin, Musâhib-i Şehriyârî Hacı İzzet Şakir Efendi (1769-1840), Tahir Ağa Kemençevî (?-1828), Zeki Mehmed Ağa Tanbûrî-Numân Ağa-zade, Musâhib-i Şehriyârî, Tanbûri (1776- ?), en önemle anılan sanatçılar olmuşlardır.”⁽⁶⁸⁾

⁶⁷ Yılmaz ÖZTUNA, a.g.e., s.282.

⁶⁸ M.Fatih SALGAR, a.g.e., s.26.

3.1.3. Döneminde Geliştirilen Nota Sistemleri

Klâsik Türk Mûsikîsi tarihine ilişkin en önemli başvuru kaynakları, mecmualar veya güfte mecmuaları, anılar, dini eserlerdir. Bunlar da Türk Mûsikîsi için birinci değil, ikinci kaynak görevini görmektedirler. Notaya rağbet edilmemesi ve icad edilmiş birkaç nota yazısının kullanılmaması kıskanç musikişinasların kıymetli eserleri saklamak istemelerine bağlayanlarda olmuştur.

“Dr. Suphi Ezgiye göre Sultan IV. Murad'dan sonra yaşamış olan musikişinaslarımızdan evvelâ Nâyi Osman Dede ve Kantemiroğlu birer Edvar ile nota icad etmişlerse de kıskançlık yani mûsikî makâmât ve eserlerini vermemek hassaslığı, ihmal vesairesinden dolayı mûsikîcilerin hemen ekseriyeti bu notanın kullanılmasına tercih etmemişler ve çok miktarda eserlerin kaybolmasına sebep olmuşlardır.”⁽⁶⁹⁾

“Türk mûsikîsinde üstadlığın en önemli unsuru ve musikişinaslar için gurur kaynağı meşk edilmiş eserlerin çokluğu ve geçilmiş fasılların sayısıdır. Çoğunlukla musikişinasların hayatlarını anlatan eserlerden onların meşk etmiş olduğu fasıllardan şöyle söz edilir; "Meşke başlayalı hemen bir sene olduğu halde Zekâi Efendi beş, on fasıllık küçük bir üstad olmuş, ufak şarkılar, ilâhiler bile bestelemeye başlamıştır.”⁽⁷⁰⁾

“Türk müziği geleneğinin en çarpıcı özelliği notasızlık ve buna sebep sebep veren Meşk sistemidir. Bu dönemlerde birçok güfte mecmuası yazılmış olduğu halde bu güftelerin bestelerinin notaya dökülenleri o dönemlerde çok azdır. III. Selim'in Dedesi, III. Ahmed döneminde yaşamış olan Kantemiroğlu padişaha atfen, bir nota ve mûsikî mecmuası niteliğindeki edvâr (Kitâbu-ilmül mûsikî âlâ vech-ül hurafât) adlı eseri Yazmıştır.”⁽⁷¹⁾

“Kantemiroğlu notasının hiçbir şekilde rağbet görmemiş olması müzikolog Laborde'nin de dikkatini çeker. Kantemiroğlu, Osmanlı tarihinde, Sultan IV. Ahmed'e ithaf ettiği Mûsikî kitabı yazmış olduğunu ve icad etmiş olduğu nota yazım yönteminin

⁶⁹ Suphi EZGİ, Nazari ve Amali Türk Musikisi, c.4., İstanbul Belediye Konservatuarı Yayınları, İstanbul, 1933, s.137.

⁷⁰ Rauf YEKTA, Esâtiz-i Elhân, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000, s.13.

⁷¹ Ş.Şehvar BEŞİROĞLU, III. Selim Devrinin Müzik ve Müzisyenler Açısından İncelenmesi, Sanatta Yeterlilik, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, 1993, s.133., (Yayınlanmamış).

herkesçe kullanılmakta olduğunu yazmaktadır. Bu yöntemin pek rağbet görebilmiş olduğuna inanmak biraz zor olmuştur. Çünkü; Bugün sanki hiçbir zaman icad olunmamışçasına terkedilmiş durumda oldukları görülmüştür.”⁽⁷²⁾

“1780’li yıllarda İstanbul’da bulunmuş ve dönemin en ayrıntılı kütüphane araştırma ve taramasını yapmış Papaz Tedorini aynı durumu şu şekilde belgelemektedir; Kantemiroğlu’na ait bulduğum el yazması eser (Tarif-ü ilmü’l mûsikî âlâ vech-i mahsûs) adını taşıyor. Bu nâdir kitapta Kantemiroğlu ilk kez notayı Türk eserlerine tatbik etmektedir. Ancak, Türk Mûsikîsinin teorisi çok zor olduğundan Türkler bu notayı terk etmiş olup eski usûl üzere ezberden beste yapıp icra etmişlerdir.”⁽⁷³⁾

Cem Behar’da bu konuyla ilgili olarak şöyle bir alıntı yapmıştır; “1984’de Mehmed Veled İzbulak’da aynı biçimde yalnızca (Ashab-ı edvar’in ketm ve imsâkına) yormuştur. Mehmed Veled musikişinasların (Minel kadim ketm ve imsaki muktesiyât-ı femden) addettiklerini Eskiden beri sır saklamayı ve cimriliği sanatlarının gereği saydıklarını ileri sürebilmekte, notanın daha yaygın bir biçimde kullanılmasının bu duruma bir çâre oluşturacağını imâ edilmiştir”.⁽⁷⁴⁾

“III. Selim döneminde mûsikîye gösterilen rağbet sayesinde notaya duyulan ihtiyaç aşın derecede hissedilmeye başlanmış ve Abdülbâkî Nasır Dede ile Hamparsum Limonciyan’a yaptırdığı nota Türk Mûsikîsi adına büyük bir kazanç olmuştur. Ayrıca Abdülbâkî Nasır Dede’nin Ebced notası ve bu nota sistemini açıklayan "Tahririye" isimli ve önemli eser III.Selim’in teşvik ve emri ile yazılarak Türk Mûsikîsine kazandırılmıştır.”⁽⁷⁵⁾

“III. Selim emri ile Abdülbâkî Nasır Dede tarafından bulunan ebced notası bugün kullandığımız en iyi Türk Mûsikîsi nota yazısıdır. Bu nota yazısının ilk sekizlisinde ikincisinde ise 17 ses vardır. Bu da Yegâh ile Tiz Hüseyinî olması bakımından, diğer ebced notalarının ses sahasını almıştır.”⁽⁷⁶⁾

⁷² Ş.Şehvar BEŞİROĞLU, a.g.e., s.133.

⁷³ Ş.Şehvar BEŞİROĞLU, a.g.e., s.134.

⁷⁴ Cem BEHAR, Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1987, s.13.

⁷⁵ Yılmaz ÖZTUNA, a.g.e., s.139.

⁷⁶ İlhan AKDENİZ, III. Selim Dönemindeki Türk Müziği Üzerine Bir İnceleme, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum, 2000, s.58., (Yayınlanmamış).

“Notanın ve kaidelerinin tarifi Hamparsum notası işaretli ve işaretsiz (gizli işaretli) olmak üzere iki nevidir. İlk önce Hamparsum'un icâd ederek kullandığı nota işaretsiz yani gizli ve eksik işaretli olanıdır, sonradan gelen bir mûsikîci, notalarda müddet işaretlerini tamamlamıştır.”⁽⁷⁷⁾

“Abdûlbâkî Nasır Dede'nin Ebced Notası: Cevahir el Zevahir adlı eserdeki mûsikî makalesinde Abdûlbâkî Nasır Dede'nin mûsikî notası ile ilgili şunlar söylenmektedir; "Arabî ve Fârisî lisanları ile muharrer bulunan Kütüb-i Musikiyye'de yazılan nota kullanılmış ve Hacı Abdülkadir de bu notayı kabul etmiştir. Sonraları bu resâili fenniyye Osmanlılar tarafından hakkıyla rağbet edilmeyip mûsikîmizin nazariyatı kûşe-i nisyâna atıldığı ve yalnız makamın zamanı te'sitinden seyyârrat ve bürüc ile olan münasebeti mevhumesinden daha sair ahkâmı esatir perdezen eden bahis Edvâr-ı Mûsikîyye'nin te'lif ve tahrîri devri başladığı sıralarda bu nota dahi tabii unutulmuş ve mûsikîmiz bir hayli zaman heman notasız kalmıştır ki tanzim edilen asan mûsikîyede ancak yüzde bir nihayet ikisine dest res olabildiğimiz hep bu notasızlığın sebebi olduğu kanatine varılmıştır.”⁽⁷⁸⁾

“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 Alfabadeki harf sıralamasından farklıdır. Arap harflerinin "Ebced, Hevvez, Hutti, Kalem, sa'fas, karaşet, sehhez, dazzağ" kelimelerini oluşturacak biçimde sıralanmasıyla oluşan bu sayı dizgesinin adı da ilk gruptaki (Elif-Be-Cim-Dal) harflerinden oluşmuş (EBCED) kelimesi olduğu anlaşılmıştır.”⁽⁷⁹⁾

“Yenikapı Mevlevîhânesi Şeyhi Abdûlbâkî Nasır Dede müzik ilmi konusunda araştırmalar yapmış ve 18. yy.'a kadar edvarlarda makam tarifleri için kullanılan ebced notasını müzik eserlerinin yazımında da kullanarak "Tahririye" (1794-1795) adlı eserini de buna örnek bırakmıştır. Nasır Dede III. Selim'in Sûz-i dilârâ Âyîn-i Şerifini, Düyek

⁷⁷ Murat BARDAKÇI, Türk Notasının Bin Yıllık Geçmişi, Diyalog Yayınları, İstanbul, 1983, s.67.

⁷⁸ İbnül Emin MAHMUT KEMAL, Hoş Sada, Maarif Yayınevi, İstanbul, 1958, s.25-26.

⁷⁹ Ş.Şehvar BEŞİROĞLU, a.g.e., s.137.

usûlündeki Peşrevini, Saz Semaîsini ve Seyyid Vardakosta Ahmed Ağa'nın Devr-i Kebir usûlündeki Peşrevini notaya almıştır. Abdülbâkî Nasır Dede'de 17'li ses sistemini göstermek için ebced harflerinden yararlanmıştır. Fakat Safiyüddin Urmevî'nin Merâğiden ayrıldığı bazı noktalar vardır. Ayrıca bu sistemde bazı yenilikler yapılmıştır. Sus işaretinin kullanılması ve düzümsel grupların bir çizgiyle ayrılması ilk olarak görülmektedir. Nasır Dede bu nota sisteminde 17'li ses sistemini kullanmıştır. Arap Alfabeti 15 temel şekilde yapılan ilâveler ile 28 harf iken Osmanlı Türkçesinde bunlar 35 harfe çıkmıştır. Müzik yazısında ise 17'li ses sisteminde notalar bir harf de gösterilmekteydi. Fakat perdeleri gösteren harflerin altına yazılan rakamlar ile nota değerleri gösterildiğinden işaretli harflerini işaretleri ile bu rakamların karışmaması için işaretli harflerin işaretli kullanılmıştır. Sözlü bestelerde sözler perde harflerinin üzerine yazılmıştır.”⁽⁸⁰⁾

“Hampartzum Notası: Bu nota yazısı St. Gailen işaretlerine yapılan eklerle geliştirilmiş bir nota yazısıdır. Yedi tane temel işareti vardır ve bu işaretlerin ermeni alfabesindeki harflerle yazım benzerliğinden başka bir ilgisi yoktur. Yedi temel perde işareti yapılan küçük değişikliklerle; temel seslerin arasındaki perdeler gösterilmiştir. İki

✓ Yegah	— Muhayyer	Rast	Nim Zirgüle	Dügah
— Aşiran	— Tiz Segah			
N Irak	— Tiz Çargah			
Rast	— Tiz Neva			
— Dügah	— Tiz Hüseyini			
✓ Segah	— Tiz Evç			
— Çargah	— Tiz Gerdaniye			
✓ Neva				
— Hüseyini				
— Eviç				
— Gerdaniye				

nota arasındaki perdeler yukarıdaki Rast - Dügâh örneğindeki gibidir. Bu perdelerin oktavları aynı imlerin altına konulan işaretlerle elde edilir. Birinci oktav için bir çizgi, ikinci oktav için iki çizgi koyulmuştur.”⁽⁸¹⁾

⁸⁰ Ş.Şehvar BEŞİROĞLU, a.g.e., s.139.

⁸¹ Ş.Şehvar BEŞİROĞLU, a.g.e., s.125.

“Halil Can Hampartzum nota yazısını ilk gördüğünde şöyle bir saptama yapmıştır; Bundan 25 sene evvel Nizamyân Andon namında bir müzisyenin dokuz defter tutan kolleksiyonunu almıştım. Bu kolleksiyonun bir defterinde 1288/1861 tarihi vardı. Kaligrafik bir yazı güfteler ermeni tarifleri kullanılarak Türkçe yazılmıştır. Her eserin makamı, bestekârı ve usûlünün yazılı olduğu başlığı altında çeşitli nota ve şekiller mevcuttu. İlk bakışta bunların neyi ifade ettiğini bir türlü çözememişim. Kolleksiyonu tarayıp fişledikten sonra dokuzuncu defterin sonunda bunların kullanılmakta olan usûllerin remzleri olduğunu gördüm diye anlatmıştır.”⁽⁸²⁾

“Onun mûsikî yazısındaki yenilikler adım adım oluşmuş ve bugünkü durum ancak öğrencileri tarafından getirilmiştir. İlk zamanlar perde isimleri ve usûller Arapça adlar taşıyordu, ancak Hampartzum'un öğrencileri özellikle Ohennesyan bütün simgeler için Ermenice adlar getirmiştir.”⁽⁸³⁾

3.1.4. Bulduğu Makamlar

III. Selim'in birçok makam terkîb ettiği malumdur. Bu makamların bazılarında hiç eser vermemiş, bazılarında da bir veya birkaç eser bestelemiştir. Fakat bu makamların çoğu çevresindeki bestekârlarca değerlendirilmiştir. Bugün III. Selim'in terkîb ettiği belirtilen makamların önemli bir bölümüne Abdülbâki Nasır Dede'nin "Teddîk-u Tahkîk"inde raslamaktayız. Özellikle Padişahın okuyup, eklemeler yapılmasını istediği ve içinde kendi terkîblerinin de olduğu son bölüm dikkat çekicidir. Buna karşılık Pesendîde, Şevkefzâ, Şevk-u Tarâb v.s. gibi birtakım makamlara Nasır Dede'nin bu kitabında rastlamadığımıza göre bunların kitabın yazılışından sonra terkîb edildiğini düşünebiliriz. Yine bu kaynaktan, III. Selim'in terkîb ettiği kapalı bir şekilde belirtilen bazı makamları da öğrenmekteyiz. Sultan III. Selim'in unutulmuş bazı makamları tekrar canlandırmak amacıyla hareket ettiği de çabalarından anlaşılmaktadır. Bu yüzden bazı makamların çok önceleri kullanılmış olmasına rağmen, sanki III. Selim'in terkîbi imiş gibi gösterildiği de görülür. Özetle Evcara, Şevkefzâ, Sûz-i Dilara, Pesendîde, Şevk-u Tarâb gibi başlı başına bir makam kimliğine sahip makamların yanısıra, Arazbar Buselik Nevâ-Kürdî, Rast-ı Cedîd, Gerdaniye Kürdî vs. gibi kararda veya esas makamın

⁸² Ethem Ruhi GÜNGÖR, Hampartzum Notasında Usuller, Musiki Mecmuası, sy.133, İstanbul, 1948, s.4.

⁸³ Ş.Şehvar BEŞİROĞLU, a.g.e., s.141.

bünyesi içindeki çeşnilerde zenginleştirilmiş makamlar, yine unutulmuş makamların yeniden canlandırılması konusunda III. Selim, mûsikimize katkılarda bulunmuştur. Doğal olarak bu makamların bir bölümü tutmuş, bir bölümü ise geri planda kalmıştır.

III. Selim şu makamları terkîb etmiştir:

- Arazbar- Buselik Makamı

Durağı: Dügâh perdesidir.

Seyri: İnicidir

Dizisi: Arazbar Makamı dizisine yerinde Buselik beşlisi veya dizisinin bir bölümünün eklenmesiyle oluşur.

ARAZBÂR - BÛSELİK MAKAMI

Nevâ'da Beyâtî Makamı Dizisi

Çârgâh'da Rast 5 lisi

Yerinde Beyâtî Makamı Dizisi

Yerinde Bûselik Beşlisi

Dilnevâz Makamı ⁽⁸⁴⁾

Durağı: Yegâh perdesidir.

Seyri: İnicidir.

Dizisi: Beyâtî-Uşşâk makamı dizisine Yegâh'da Buselik Makamı dizisinin eklenmesiyle oluşur. Zaman zaman Acem'li Hüseyinî dizisinin de seyre karıştığı görülür.



Evcara Makamı ⁽⁸⁵⁾

Durağı: Irak perdesidir.

Seyri: İnicidir.

Dizisi: Zîrgûleli Hicaz dizisinin, Irak perdesi üzerindeki inici şeddidir. Buna Eviç perdesinde Segah ve Müsteâr dörtlü veya beşlilerinin eklenmesi ile makamın esas dizisi oluşur. (Segah 5'lisi eksiktir)

⁸⁴ Yılmaz ÖZTUNA, a.g.e., s.45.

⁸⁵ M.Fatih SALGAR, III. Selim, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2001, s.49.

EVCÂRÂ MAKAMI



Eviç'de Eksik Segâh Beşlisi

Eviç'de Müsteâr Dörtlüsü

Irak'da Zirgûle'li Hicâz Makamı Dizisi

Gerdaniye- Kürdî Makamı ⁽⁸⁶⁾

Durağı: Dügâh perdesidir.

Seyri: İnicidir.

Dizisi: Gerdaniye makamı dizilerine yerinde Kürdî beşlisi veya makamından bir bölümün eklenmesiyle oluşur.

GERDÂNİYE-KÜRDÎ MAKÂMI



Yerinde İnici Rast Makamı Dizisi

Yerinde İnici Hüseyinî Makamı Dizisi

Yerinde Kürdî Beşlisi

Yerinde Hicâz Makamı Dizisi

⁸⁶ M.Fatih SALGAR, a.g.e., s.50.

Hicâzeyn Makamı ⁽⁸⁷⁾

Durağı: Dügâh perdesidir.

Seyri: İnici, çıkıcıdır.

Dizisi: Yerindeki Hicaz makamı dizisine, Hüseyinî Aşîrân perdesindeki Hicaz makamı dizisinin eklenmesiyle olur.

(Tüm Hicaz ailesinin, dizilerde kullanılması uygundur.)



Hüzzâm-ı Cedid Makamı ⁽⁸⁸⁾

Durağı: Irak perdesidir.

Seyri: İnici çıkıcıdır.

Dizisi: Hüzzâm makamı dizisine Irak perdesinde bir Segah dörtlüsünün eklenmesiyle olur.

⁸⁷ M.Fatih SALGAR, a.g.e., s.51.

⁸⁸ M.Fatih SALGAR, a.g.e., s.51.

HÜZZÂM-I CEDÎD MAKAMI

Yerinde Hüzûm Makamı Dizileri

Irak'da Segâh Dörtlüsü

İsfahâne Makamı ⁽⁸⁹⁾

Durağı: Dügâh perdesidir.

Seyri: Çıkıcı, inicidir.

Dizisi: Mürekkep İsfahan dizisine, zaman zaman yerinde Sabâ dörtlüsünün eklenmesiyle oluşur. Hatta bu dörtlü ile kararın yapıldığı eserler de görülür.

ISFAHÂNEK MAKAMI

Yerinde Beyâtî Makamı Dizisi

Dügâh'da Rast Dörtlüsü

Yerinde Sebâ Dörtlüsü

⁸⁹ M.Fatih SALGAR, a.g.e., s.50.

Muhayyer- Sünbüle Makamı ⁽⁹⁰⁾

Durağı: Dügâh perdesidir.

Seyri: İnicidir.

Dizisi: Acem perdesindeki Çargâh dizisinin bir kısmına, yerindeki Sabâ makamı dizisinin eklenmesiyle meydana gelmiştir.



Neva- Buselik Makamı ⁽⁹¹⁾

Durağı: Dügah perdesidir.

Seyri: İnici çıkıcıdır.

Dizisi: Neva makamı dizisine, Buselik beşlisi veya dizisinin bir bölümünün eklenmesiyle oluşur.

⁹⁰ M.Fatih SALGAR, a.g.e., s.51.

⁹¹ M.Fatih SALGAR, a.g.e., s.51.



Neva- Kürdî Makamı

Durağı: Dügâh perdesidir.

Seyri: İnici çıkıcıdır.

Dizisi: Neva makamı dizisine, yerinde Kürdî dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelir.



Pesendîde Makamı

Durağı: Rast perdesidir.

Seyri: İnici çıkıcıdır.

Dizisi: Yerinde Nişâbûr dizisinden bir bölümün veya Nişâbur beşlisinin, Nevâ'da,

Buselik dizisinden bir bölümüne yerindeki Rast makamı dizisinin veya Rast beşlisinin eklenmesiyle oluşmuştur.

PESENDÎDE MAKAMI

Yerinde Nişâbur Dizisinden Bir Bölüm

Nevâ'da Bûselik Makamı Dizisi

Yerinde Rast veya Acem'li Rast Makamı Dizisi

Rast-ı Cedîd Makamı

Durağı: Rast perdesidir.

Seyri: İnici çıkıcıdır.

Dizisi: Rast makamı dizisine, zaman zaman Neva perdesinde bir Zirgûleli Hicaz çeşnisinin katılmasıyla oluşur.

RAST-I CEDÎD MAKAMI

Yerinde Rast Makamı Dizisi

Nevâ'da Hicaz Dörtlüsü

Sûz-i Dilara Makamı

Durağı: Rast perdesidir.

Seyri: Çıkıcıdır.

Dizisi: Çargâh perdesindeki Çargâh makamı dizisine, Rast perdesinde aynı dizinin eklenmesiyle oluşur.



Şevkefzâ Makamı

Durağı: Acem- Aşîrân perdesidir.

Seyri: İnicidir.

Dizisi: Çargâh perdesindeki Zîrgûle'li Hicaz dizisine, yerinde Acem-Aşîrân makamı dizisinin ve yine Acem-Aşîrân perdesinde bir Nikriz beşlisinin katılmasıyla oluşur.

ŞEVKEFZÂ MAKAMI

Çargâh'da Zirgüle'li Hicâz Makamı Dizisi

Yerinde Acem-Aşîrân Makamı Dizisi

Acem-Aşîrân'da Nikrîz Beşlisi

Şevk-ı Dil Makamı ⁽⁹²⁾

Durağı: Rast perdesidir.

Seyri: İnicidir.

Dizisi: Yerindeki inici Rast makamı dizisine yine yerindeki Basit Sûznâk makamı dizisinin katılmasıyla meydana gelmiştir.

ŞEVK-I DİL MAKAMI

Yerinde İnici Rast Makamı Dizisi

Yerinde İnici Basit Sûznâk Makamı Dizisi

⁹² M.Fatih SALGAR, a.g.e., s.53.

Şevk-u Tarâb Makamı

Durağı: Acem- Aşîrân perdesidir.

Seyri: İnici, çıkıcıdır.

Dizisi: Yerinde Sabâ makamı dizisine, yerinde Acem- Aşîrân makamı dizisinin eklenmesiyle oluşur. Bâzan Acem- Aşîrân dizisi yerine Acem- Aşîrân perdesinde bir Çargâh beşlisi görülür.



III. Selim, bâzı eserlerinde makamı Sabâ + Acem Aşîrân + Hüseyinî - Aşîrân'da Kürdî dörtlüsü ile kullanmıştır.



Bunlardan başka, Abdülbâki Nasır Dede'den Kûçek-Zemzeme, Aşîrân-Mâye makamlarının da III. Selim tarafından terkîb edildiğini öğreniyoruz. Yine Beyâtî-Arabân makamı da Nasır Dede'ye göre III. Selim'indir. Fakat gerek Aşîrân- Mâye gerekse Beyâtî-Arabân makamları önceleri kullanılmış olduğundan III. Selim'in, yeni bir anlayış dâhilinde bu türden makamların kullanılmasına yönelik teşvikleri olmuştur diye düşünmek yerinde olur. Bunlarla beraber Ârâm-ı Can, Eviç Kürdî, Sultân-ı Rast, Tarz-ı Cihan gibi makamların, III. Selim dönemi makamları olduğu da bilinmektedir.

3.1.5.Eserleri

“III. selim'in bu gün elimizde 108 kadar eseri bulunmaktadır. Bu eserlerin küçük bir bölümü, başka bestekârların eserleri ile karışmıştır. Bazı eserlerde de bestekâr "Selim Dede" olarak belirtilmiştir. Bu devirde yaşamış "Selim Dede"nin başka biri olup olmadığı hakkında şu an bir bilgiye sahip olunmadığı anlaşılmıştır.”⁽⁹³⁾

“III. Selim yapmış olduğu eserlerde 44 makam kullanmıştır. Bu makamların büyük bir bölümünü kendi terkiib 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. Mevlevi âyîni, 1 Durak, 1 Tevşîh, 1 İlâhî, 1 Kâr, 10 Beste, 5 Ağır Semaî, 5 Yürük Semaî, 18 Şarkı ve 1 Köçekçe. Sayılmıştır.”⁽⁹⁴⁾

III. Selim'in elimizdeki eserleri şunlardır:

Dînî Eserleri

1-Sûz-î Dilara Mevlevi Ayîn-i Şerifi

2-Irak İlâhî, Zâhida suret gözetme içerü gir cana bak. Düyek. Niyazı Mısırî

3-Rast İlâhî. Andelib olmak dilersen ol güle. Nim Evsat. Hâlikî

4-Şevk-u Tarâb Durak. Girândır çeşm-i dilde hâb-ı gaflet yâ ResuTAllah. Durak Evleri. Nazîm.

5-Şevk-u Tarâb İlâhî, Aşkın meyine ben kâne geldim. Muhammes. Niyazi Mısırî.

6-Şevk-u Tarâb Tevşîh. Cenabındır şeh-i pâkize - meşreb yâ Resûl'Allah. Evsat. Vâsîf.

⁹³ Yılmaz ÖZTUNA, a.g.e., s.112.

⁹⁴ S.N.ERGÜN, Türk Müziği Antolojisi, Kültür Yayınları, İstanbul, 1986, s.449.

SAZ ESERLERİ

<u>Makam</u>	<u>Form</u>	<u>Usûl</u>
7- Ârâm-ı Can	Peşrev	Devr-i Kebîr
8- Ârâm-ı Can	Saz Semaîsi	
9- Arazbar	Peşrev	Ağır Düyek
10- Arazbar	Saz Semaîsi	
11- Büzürk	Peşrev	Çenber
12- Büzürk	Saz Semaîsi	
13- Dilnevâz	Peşrev	Fahte
14- Dilnevâz	Saz Semaîsi	
15- Eviç	Peşrev	Düyek
16- Eviç	Saz Semaîsi	
17- Eviç-Bûselik	Peşrev	Devr-i Kebîr
18- Eviç-Bûselik	Saz Semaîsi	
19- Eviç-Kürdî	Peşrev	Çifte Düyek
20- Eviç-Kürdî	Saz Semaîsi	
21- Hicaz	Peşrev	Devr-i Kebîr
22- Hicaz	Saz Semaîsi	
23- Hicâz-ı Rûmî	Peşrev	Devr-i Kebîr

24- Hicâz-ı Rûmî	Saz Semaîsi	
25- Hicaz Zemzeme	Saz Semaîsi	Yürük Semaî
26- Hisâr-ı Vech-i Şehnaz	Peşrev	Fahte
27- Hisâr-ı Vech-i Şehnaz	Saz Semaîsi	
28- Hüseyinî	Peşrev	Devr-i Kebîr
29- Hüseyinî	Saz Semaîsi	
30- Isfahânek	Peşrev	Ağır Düyek
31- Isfahânek	Saz Semaîsi	
32- Muhayyer- Sünbüle	Peşrev	Ağır Düyek
33- Muhayyer- Sünbüle	Saz Semaîsi	
34- Neva	Peşrev	Fahte
35- Neva- Buselik	Peşrev	Darbeyn
36- Neva- Buselik	Saz Semaîsi	
37- Neva- Kürdî	Saz Semaîsi	
38- Nihâvend	Peşrev	Çenber
39- Nihâvend	Saz Semaîsi	
40- Pesendîde	Peşrev	Hafif
41- Pesendîde	Saz Semaîsi	

42- Pesendîde	Peşrev	Çenber
43- Pesendîde	Saz Semaîsi	
44- Rast	Peşrev (I)	Hâvî
45- Rast	Saz Semaîsi (I)	
46- Rast	Peşrev (2)	Çenber
47- Rast	Saz Semaîsi (2)	
48-Rast	Peşrev (3)	Düyek
49- Rast-ı Sultanî	Peşrev	Çifte Düyek
50- Rast-ı Sultanî	Saz Semaîsi	
51- Rehâvî	Peşrev	Düyek
52- Rehâvî	Saz Semaîsi	
53- Sabâ	Saz Semaîsi	
54- Sabâ-Aşîrân	Peşrev	Fahte
55- Sabâ-Aşîrân	Saz Semaîsi	
56- Sipîhr	Saz Semaîsi	
57- Sûz-i Dil	Peşrev	Hafîf
58- Sûz-i Dil	Saz Semaîsi	
59- Sûz-i Dilara	Peşrev	Ağır Düyek

60- Sûz-i Dilara	Saz Semaîsi	
61- Sûz-i Dilara	Peşrev	Hafif
62- Sûz-i Dilara	Saz Semâîsi	
63- Şevk-u Tarâb	Peşrev	Devr-i Kebîr
64- Şevk-u Tarâb	Saz Semaîsi	
65- Şevk-u Tarâb	Peşrev	Devr-i Kebîr
66- Tarz-ı Cihan	Peşrev	Düyek
67- Tarz-ı Cihan	Saz Semaîsi	
68- UşşakPeşrev	Devr-i Kebîr	

SÖZLÜ ESERLER

Eser Adı	Usûl	Form	Güftekâr
Acem-Bûselik			
69-Müştak oldum dilber sana	Ağır Düyek	Şarkı	
Arazbar			
70-Oldu gönül sana mail	Ağır Aksak Semaî	Şarkı	
Buselik			
71-Bir pür-cefâ hoş dilberdir Kendisi	Aksak	Şarkı	
Büzürk			
72-Aşkınla havalandım bîlâneliğim gel gör	Hafif	Beste	
Evcârâ			
73 Mevc-i atlâs-ı felekde ben hevâdan geçdim	Muhammes	Beste	
Hüzzâm			
74-Bir gonca-i nevres fidan	Aksak	Köçekçe	
75-Gönül verdim bir civâne	Aksak	Şarkı	Kendisi

Mahûr

76-Teşrîf-i kudümün gözetir şevk ile canım	Remel	Beste	
77-Sen şeh-i hüsn-ü bahâsın	Ağır Aksak	Şarkı	Vâsıf
78-Gel açıl gonca dehen zevk edecek günlerdir	Şarkı Devr-i Revanı	Şarkı	Şâkir

Muhayyer-Sünbüle

79- Dem o demlerdi ki edip hemdem-i ülfet beni	Sengin Semaî	Ağır Semaî	Kendisi
80-Bir yosma şûh-i dil-rübâ	Ağır Düyek	Şarkı	
81-Ey gonca-i nâzik tenim	Düyek	Şarkı	Vâsıf

Nevâ-Bûselik

82-Çünkü ey şûh-i fedaî	Düyek	Şarkı	Vâsıf
-------------------------	-------	-------	-------

Nihâvend

83-Olmasın mı mübtelâsı serseri	Ağır Aksak	Şarkı	
84-Gel azmedelim bu gece Göksu'ya beraber	Ağır Aksak	Şarkı	Semaî

Pasendîde

85-Her ne dem sâkî elinden Çenber Beste Vâsıf

sâgâr-ı işret gelir

86-Zîver-i sîne edip rûh-i Ağır Aksak Semaî Ağır Semaî

revanim diyerek

87-Yine gül safâya mecbur Yürük Semaî Yürük Semaî

ne esîr-i dil-rübâdır

Rast-ı Cedîd

88-Çeksem o şuhu sîneye Hafif Beste Kendisi

hülyalarım gibi

Sabâ

89-Bu dil üftâde ol kâkül-i yâre Düyek Şarkı

Sûz-i Dilara

90-Kemân-ı aşkını çekmek o Darbeyn Beste Kendisi

şuhun hayli müşkilmiş

91-Çîn-i giysûsuna zencîr-i Hafif Beste Zâik

teselsül dediler

92-A gönül cur'a mıyız kâr-ı Ağır Aksak Semaî Ağır Semaî Sabit

penâh eyleyelim

93-Âb-ü tâb ile bu şeb haneme Yürük Semaî Yürük Semaî Bağdatlı Esad
canan geliyor.

94-Gülşende yine meclis-i Ağır Aksak Semaî Şarkı Pertev Paşa
donansın rindâne

Şehnaz

95-Bir nevcivâna dil mübtelâdır Aksak Şarkı Vâsıf

Şehnaz- Buselik

96-Bu gün bir bî-aman gördüm Aksak Şarkı

Şefkefzâ

97-Ey serv-i gülzâr-ı vefa Aksak Şarkı Kendisi

Şevk-ı Dil

98-Aman aman yetişir bu Aksak Semaî Ağır Semaî
edaların canım

99-Nice bir yakılayım tâb-ı Yürük Semaî Yürük Semaî

Şevk-u Tarâb

100-Der sipihri sîne-em dağ-ı Hafif Kâr Şeyh Gâlib
muhabbet kevkebet

101-Perçem-i gül-pûşunun yâdıyla feryâd eyledim	Zencir	Beste	
102-Lâ'l-i cân-bahşım sun bezmde ey şuh emelim	Aksak Semaî	Ağır Semaî	Vâsıf
103-Gönlüm yine bir gonca-i nâzik tene düştü	Yürük Semaî	Yürük Semaî	
104-Kapıldım ben bir civana	Aksak	Şarkı	Kendisi
Tâhir-Bûselik			
105-Güzel gel meclise tenhâ	Aksak	Şarkı	
Zâvil			
106-Bezm-i âlemde meserret bana canan iledir	Ağır Çenber	Beste	
107-O gülden nâzik endamın dayanmaz nâle vü aha	Muhammes	Beste	
108-Olmuş nişân-ı tîr-i Muhabbet civan iken	Yürük Semaî	Yürük Semaî	Dâniş

SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu çalışmada Klasik Türk Müziğinin Başlangıcından bu güne kadar olan Gelişim aşamaları gösterilerek, Türk Müziği tarihine damgasını vuran III. Selim'in Müzikal Kimliği ve Döneminin Klasik Türk Müziğindeki yerini, yaptığı reform ve yenilikleri incelemekten ibarettir.

Klasik Türk Müziğine her yönüyle damgasını vuran ve altın çağını yaşatan bu muhteşem insan, tarihin derinliklerinden gelen müzikal kültürü korumasını bilmiş, atalarından aldığı emaneti zirveye taşıyarak gelecek kuşaklara paha biçilmez bir servet bırakılmasının en önemli tanığı olmuştur. Bu çalışmada ortaya çıkan en önemli hususlardan biri, III. Selim'in Klasik Türk Müziğinde milat sayılabilecek derecede önemli bir müzik dehası olduğudur. Hatta Klasik Türk Müziğinin III. Selim öncesi, III Selim sonrası diye ikiye ayırmakta doğru bir seçenek olarak düşünülebilir.

Çalışmanın I. Bölümünde III. Selim dönemine doğru yoldan ulaşabilmemiz için Klasik Türk Müziğine genel bir bakış yapılarak inceleme sürdürülmüştür. Klasik Türk Müziğinin dönemlerinin müzikal olarak tanımı yapılmış, yayılışı ve tesirleri de eklenerek III. Selim ve Dönemine yaklaşılması sağlanmıştır.

II. Bölümde III. Selim'in sanatçı kimliği ön plana çıkartılarak sanat anlayışı gösterilmek istenmiştir. Sanatçı kimliğinin net olarak tespiti çalışmayı III. Selim ekolüne götürmüştür.

III. Bölümde çalışmanın özünü teşkil eden III. Selim dönemi ekolü ve bu ekolün olumlu sonuçları günümüz Klasik Türk Müziğinin seyrini oluşturduğu açık olarak görülmektedir.

Bu çalışmanın gösterdiği en önemli sonuç Klasik Türk Müziğinde başlangıcından III. Selim'e kadar olan dönem, III. Selim'den günümüze kadar olan dönem fikrinin oluşmuş olmasıdır.

EKLER

III. Selim'in Terkib Ettiği Makamlardaki Eserleri

Acem – Bûselik Şarkı

Dilnevaz Peşrev

Dilnevaz Saz Semaisi

Evcârâ Beste

Isfahânek Peşrev

Isfahânek Saz Semaisi

Muhayyer Sünbüle Ağır Semai

Muhayyer Sünbüle Şarkı

Pesendide Peşrev

Pesendide Beste

Pesendide Ağır Semai

Pesendide Saz Semaisi

Pesendide Peşrev

Pesendide Saz Semaisi

Rast-1 Cedid Beste

Suzidılara Peşrev

Suzidılara Ayin

Suzidılara Peşrev

Suzidılara beste

Suzidılara beste

Suzidılara Ağır Semai

Suzidılara Şarkı – Yürük Semai

Suzidilara Saz Semai

Suzidilara Saz Semai

Şevkefza – Şarkı

Şevk-u Tarab Peşrev

Şevk-u Tarab Kâr

Şevk-u Tarab Beste

Şevk-u Tarab Ağır Semai

Şevk-u Tarab Yürük Semai

Şevk-u Tarab Şarkı

Şevk-u Tarab Saz Semaisi

Şevk-u Tarab Naat

Şevk-u Tarab ilahi

Şevk-u Tarab Tevşih

ACEM-BÜSELİK ŞARKI

Müştak oldum dilber sana

Ağır Düyek

III.Selim

MÜŞ TÂK OL DUM A MAN A MAN

DİL BER SA NA

MİN NET Mİ DİR E FEN DİM

CEV RİN BA NA SAZ

YE TER CEV RET

DİN SUL TÂ NİM CÂ NİM

YAR A MAN A MAN ET ME CE

FÂ KARAR FÂ

MÜŞTÂK OLDUM DİLBER SANA
 MİNNET MİDİR CEVRİN BANA
 YETER CEVR ETTİN SULTÂNİM
 UMAR SENDEN BU DİL VEFA

DİLNEVÂZ PEŞREV

Fahte *III.Selim*

I.HANE 









II.HANE 





DİLNEVÂZ PEŞREV (2)

III.HANE

IV.HANE

DİLNEVÂZ SAZ SEMÂÎSÎ

*Aksak Semâî**III.Selim*

I.HANE



II.HANE



III.HANE



IV.HANE



EVCÂRÂ BESTE

Mevc-i atlas-ı felekde ben

Muhammes

III.Selim

MEV CI AT LA
SI FE LEK DE
BEN HE VÂ
DAN GEÇ DİM
BE Lİ YÂ RİM BE Lİ Mİ RİM
A CE NÂ NİM MİH Rİ BÂ NİM
YÂR YÂR
BE Lİ YÂ Rİ MEN
AH KÂ Fİ Rİ ZÜL
FÜN E Sİ Rİ
ZÂ Rİ HİC RET
Dİ BE Nİ

MEVC-I ATLAS-I FELEKDE BEN HEVÂDAN GEÇDİM
KÂFİR-I ZÜLFÜN EŞİ-ZÂR-I HİCRETİ BENİ

ISFAHÂNEK PEŞREV

Ağır Düyek *III.Selim*

I.HANE

TESLİM

II.HANE

ISFAHÂNEK PEŞREV (2)

III. HANE

The musical score is written on ten staves in a single system. The notation is in a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff ends with a double bar line and a repeat sign. The third staff is labeled 'III. HANE' and begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff ends with a double bar line and a repeat sign. The fifth staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The sixth staff ends with a double bar line and a repeat sign. The seventh staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The eighth staff ends with a double bar line and a repeat sign. The ninth staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The tenth staff ends with a double bar line and a repeat sign.

ISFAHÂNEK SAZ SEMÂÎSÎ

Aksak Semâî *III. Selim*

I. HANE 



II. HANE 

III. HANE 

ISFAHÂNEK SAZ SEMÂİSİ (2)

IV. HANE

The musical score consists of 12 staves of music in 2/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes, rests) and accidentals (sharps, flats, and naturals). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign (a circle with two dots) on the final staff.

MUHAYYER-SÜNBÜLE AĞIR SEMÂÎ

Dem o demlerdi ki edip hemdem-i ülfet beni

Sengin Semâî

III.Selim

DEM O DEMLER MERHİ SADE RAR Nİ DİP DİN YOK
HEM ŞİM SA DE Dİ U MI O NUT UL DEM MAM FET LER BEN BE HA SE Nİ Nİ Nİ
CÂ NA BU FIR KAT KÂR ET Dİ GÂ YET
YET MEZ Mİ HAS RET GEL GEL
AŞ KIN LA DE RU NUM YA Nİ YOR
EY LE MÜ RUV VET
MEYAN SAN MA EY MEH DÜR O LUP AH
Dİ FE RÂ MÜŞ EY LE DIM
CÂ NÂ BU FIR KAT KÂR ET Dİ GÂ YET
YET MEZ Mİ HAS RET GEL GEL

DEM O DEMLERDİ Kİ EDİP HEMDEM-İ ÜLFET BENİ
YÂREME MERHEM SARARDIN,ŞİMDİ O DEMLER HANİ
SANMA EY MEH,DÜR OLUP AHDİ FERÂMÜŞ EYLEDİM
SEN UNUTMA BENDENİ,YOKSA UNUTMAM BEN SENİ.

GÜFTE : III.Selim

MUHAYYER -SÜNBÜLE ŞARKI

Ey goncâ-i nâzik tenim

III.Selim

Düyek

EY GON CA İ NÂ ZİK TE NİM
 EY SEN SIN BE NİM
 ŞÜ Hİ ŞE NİM SEN SIN BE
 NİM ŞÜ Hİ ŞE NİM
 MÂ DEM Kİ BEN
 EF KEN DE NİM A MAN A MAN
 GON LUM SE NİN
 DİR SEN BE NİM
 Â RÂ MI CÂ
 NİM SIN BE NİM

EY GONCA-I NÂZİK TENİM
 SENSİN BENİM ŞÜH-İ ŞENİM
 MÂDEM Kİ BEN EFKENDENİM
 ÂRÂM-I CÂNIMSIN BENİM

GÜFTE : Vasıf

PESENDİDE PEŞREV

Hafif *III.Selim*

I.HANE 





II.HANE 





III.HANE 





IV.HANE 





SON

PESENDİDE BESTE

Her ne dem sâki elinden sâgâr-ı iştret gelir

Ağır Çember

III.Selim

AH HER NE DEM SÂ
 Kİ E
 LIN DEN
 AH SA GA RI İŞ
 RET GE
 LİR ÖM RUM CA NIM A
 MAN Bİ BE DEL DİR
 İN CE BEL DİR Â Şİ KA TU
 Lİ E MEL DİR A MAN A MAN A
 MAN SA GA RI İŞ
 RET GE
 LİR VAY

PESENDİDE BESTE (2)

AH Â Şİ KAM BİR
 ŞÜH ŞÜ HA
 BEN KİM
 AH KES RE Tİ UŞ
 ŞÂ ŞÂK
 DAN ÖM RÜM CÂ NİM A
 MAN BÎ BE DEL DİR
 İN CE BEL DİR Â Şİ KA TÛ
 Lİ E MEL DİR A MAN A MAN A
 MAN KES RE Tİ UŞ
 ŞÂ ŞÂK
 DAN VAY

HER NE DEM SÂKİ ELİNDEN SÂĞÂR-I İŞRET GELİR
 GELMEMEK MÜMKÜN MÜ VUSLAT HÂTİRA ELBET GELİR
 ÂŞİKAM BİR ŞÜHA BEN KİM KESRET-İ UŞŞÂKDAN
 BÜS-İ DÂMAN-I NİYÂZA YILDA BİR NEVBET GELİR.

PESENDİDE AĞIR SEMÂÎ

Ziver-i sine edip rûh-i revânım diyerek

Ağır Aksak Semâî

III.Selim

Zİ VE Rİ Sİ NE E DİP RÛ
Hİ RE VÂ NİM Dİ Dİ YE REK
VAY HEY CÂ NİM EM SEM OL GON
CA LE BİN LÂ Lİ Nİ CÂ NİM
Dİ Dİ YE REK VAY HEY CÂ NİM
EY YÜ ZÜ MÂ HIM VAR SAGÜ NÂ HIM LÛT FUN LA NOLUR
AF FEY LE ŞA HIM HEY CÂ NİM
GEL GEL HÂL YA MAN OL
DU —SAZ— GEL GEL
ÇOK ZA MAN OL DU —SAZ— EY Şİ VE Lİ YÂR KAL MA Dİ KA
RAR AH SEV DİM SE Nİ EY LE MEM İN KÂR AĞ
YÂR İ LE ÜL FET VAY EY LE ME SOH BET AĞ

PESENDİDE AĞIR SEMÂİ (2)

YÂR İ LE ÜL FET VAY EY LE ME SOH BET —SAZ—

BA NA EY MEH VEŞ

SEN EY LE ŞEF KAT —SAZ— BA NA EY MEH

VEŞ SEN EY LE ŞEF

KAT GEL GEL A MAN A MAN Dİ YE REK

VAY HEY CÂ NİM VAY KARAR

MEYAN SUB HA DEK AR Zİ Nİ YÂ ET

DİM O FET TÂ NE NE BU ŞEB

VAY HEY CÂ NİM SEV Dİ ĞİM DİL

BE Rİ MÜM TÂ Zİ Cİ HÂ NİM

Dİ Dİ YE REK VAY HEY CÂ NİM

ZİVER-İ SİNE EDİP RŪH-İ REVÂNİM DİYEREK
 EMSEM OL GONCA LEBİN LÂ'İNİ CÂNİM DİYEREK
 SUBHA DEK ARZ-İ NİYÂZ ETTİM O FETTÂNE BU ŞEB
 SEVDİĞİM DİLBER-İ MÜMTÂZ-İ CİHÂNİM DİYEREK

PESENDÎDE SAZ SEMÂÎSÎ

Aksak Semâî

III.Selim

I.HANE



II.HANE



III.HANE



IV.HANE



SON

PESENDİDE PEŞREV

Çenber *Selim Dede*

I. HANE 





II. HANE 



III. HANE 



IV. HANE 



PESENDÎDE SAZ SEMÂÎSÎ

Aksak Semâî

Selim Dede

I.HANE 

II.HANE 

III.HANE 

IV.HANE 

RAST-I CEDÎD BESTE

Çeksem o şûhu sineye hülyâlarım gibi

Haşif

III.Selim

AH ÇEK SEM O ŞU
 HU SI NE YE
 HÜ HÜL YA LA
 RIM GI BI
 TERENNÜM
 AH Bİ A MA NİM RU Hİ RE VA NİM
 ET ME CE FA NEV Cİ VA NİM
 AH GEL
 GEL A CA NİM AH
 AH ŞEH BEY Tİ EB

RAST-I CEDİD BESTE (2)

RU VA Nİ RU HUN

DAN MU RA

RA RA DI DİL

AH BI A MA NİM RU HI RE VA NİM

ET ME CE FA NEV CI VÂ NİM

AH GEL

GEL A CA NİM AH

ÇEKSEM O ŞÜHU SİNEYE HÜLYALARIM GİBİ
 GÖRSEM SAFÂ-YI VASLINI RÜYALARIM GİBİ
 ŞEH BEYT-İ EBRUVÂNİ RUHUNDAN MURAD-I DİL
 ÇIKSA BEYAZA DİLDEKİ SEVDALARIM GİBİ

GÜFTE : III.Selim

SÛZ-İ DİLÂRÂ PEŞREV

Devr-i Kebîr *III. Selim*

The musical score is written in 2/4 time and consists of two main sections: Devr-i Kebîr and III. Selim. The Devr-i Kebîr section is marked with a '28' and a 'TESLİM' symbol. The III. Selim section is marked with 'II. HANE'. The score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals. The Devr-i Kebîr section ends with a double bar line, and the III. Selim section begins with a new staff.

II. HANE

SÜZ-I DİLÂRÂ PEŞREV (2)

The musical score is written for a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score consists of 14 staves. The first staff is the vocal line, and the second staff is the piano accompaniment line. The piano accompaniment line is marked "III. HANE". The score ends with a double bar line and a repeat sign.

III. HANE

SÜZ-İ DİLÂRÂ ÂYİN

*Ağır Düyek**III.Selim*

HEY YÂR DİL BE Rİ VÜ Bİ Dİ Lİ ES
KÂ Rİ KÂ Rİ MAS TU ÇUN O

RA YÂ Rİ RI MAST MAST HEY YÂR

HEY DOST YÂR Pİ Rİ MEN

HEY YÂR NEV BE Tİ KÖH NE FÜ RU ŞAN

DER GÜ ZEŞT HEY YÂR

HEY DOST YÂR Pİ Rİ MEN

HEY YÂR NEV FÜ RU ŞA Nİ MÜ İN BA

ZÂ Rİ MAST HEY YÂR

HEY DOST YÂR Pİ Rİ MEN

SE MÂ A RÂ Mİ CA Nİ Â Şİ KA

SÖZ-I DİLÂRÂ ÂYİN (2)

NEST KE Sİ DA NED Kİ U RA CA

NÜ CA NEST HU SU SA HAL

KA İ KEN DER SE MÂ END

HE Mİ GİR DEN DÜ KÂ BE DER ME YA

NEST İN AŞ Kİ KE MA LES TÛ KE MAL

ES TÛ KE MÂL VİN AK LI HA YÂL ES TÛ HA YÂL

ES TÛ HA YÂL AH Dİ DÂ RI CE MAL ES TÛ CE MÂL ES TÛ CE MAL

NU RES TÛ Vİ SAL ES TÛ Vİ SÂL ES TÛ Vİ SAL

ÇÜN BEN DE NE İ Nİ DA Yİ ŞA Hİ Mİ ZEN AH
ÇÜN EZ HO DU GAY RI HOD MÜ SEL LEM GEŞ Tİ AH

Tİ Rİ NA ZA RAN Çİ NAN Kİ HA Hİ Mİ ZEN AH
Bİ HUD Bİ Nİ ŞİN KÜ Sİ İ LÂ Hİ Mİ ZEN AH

HEY HEY HEY HEY HEY HEY HEY DOST

SÖZİ DİLÂRÂ ÂYİN (3)

DOST İH SAN ME DED GUF RAN ME DED

YÂR YÂR YÂR YÂ Rİ MEN
TERENNÜM

Evfer

İİ.SELÂM AH SUL TA Nİ ME Nİ —SAZ— SUL TA

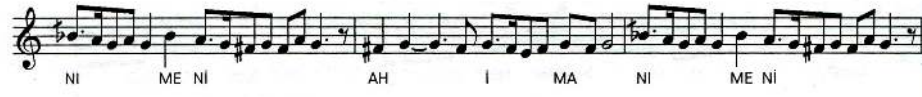
Nİ ME Nİ Nİ EN DER AH Dİ LÜ CAN

CAN İ MA Nİ ME Nİ AH DER MEN

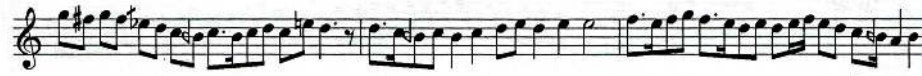
Bİ DE Mİ Mİ MEN ZİN DE ŞE VEM

VEM YEK CAN Çİ ŞE VED VED SAD CA

SÖZ-I DİLÂRÂ ÂYİN (4)



TERENNÜM



Frenkçin



SÖZ-I DİLÂRÂ ÂYİN (5)

The musical score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 10/8. The melody is composed of eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the notes. The score includes several instrumental sections marked 'TERENNÜM'. The lyrics are in Turkish and are as follows:

SİR Rİ CÂ Nİ MUS

MUS TA FA RA BAZ GÜ

TERENNÜM

EY Kİ HE ZAR A FE RİN AH BU Nİ CE SUL TAN O LUR
HER Kİ BÜ GÜN VE LE DE AH İ NA NU BEN YÜZ SÜ RE

KU LU O LAN Kİ Şİ LER AH HUS RE Vİ HA
YOK SUL İ SE BAY O LUR AH BAY İ SE SUL

KAN O LUR A MAN HUS RE VÜ HA KAN O LUR
TAN O LUR A MAN BAY İ SE SUL TAN O LUR

TERENNÜM

KÂ Rİ NE DA REM CÜ ZİN KÂ Rİ GE Hİ KÂ REM UST
LÂ Fİ ZE NEM LÂ FÜ LÂF ZAN Kİ HA Rİ DA REM UST

SÚZ-İ DİLÂRÂ ÂYİN (6)

CÁ NÜ Dİ LEM SA Kİ NEST ÇÜN Kİ Dİ LÜ CÁ NEM UST
 KA Fİ LE EM EY ME NEST KA Fİ LE SÂ LÂ REM UST
 TERENNÜM
 HİZ NÜ Kİ İM RU Zİ Cİ HAN A Nİ MAST
 CÁ NÜ Cİ HAN SA Kİ VÜ MİH MA Nİ MAST
 ZÜH RE VÜ MEH DEF ZE NÜ ŞÂ Dİ Yİ MAST BÜL BÜ Lİ CAN MEST GÜ LİS TÂ Nİ MAST
 AH GÜ ZE LİN AŞ Kİ NA HÂ LÂ Tİ NA A MAN
 YAN Dİ YÜ REK AŞK HA RÂ RA Tİ NA AH AND İ ÇE YİM GAY Rİ GÜ ZEL
 SEV ME YİM AH TAN Rİ YA VÜ TAN Rİ NİN Â YÂ Tİ NA
 TERENNÜM
 EY KÂ Şİ Fİ ES RA Rİ HÜ DA

SÖZ: İ DİLÂRÂ ÂYİN (7)

MEV LÂ NA SUL TA NI BE KA ŞA HI FE NA MEV LÂ NA AŞK

ET ME DE DİR HAZ RE Tİ NE BÖY LE HI TAB MEV LÂ Yİ GÜ RU HI EV Lİ YÂ

MEV LÂ NÂ MEV LÂ Yİ GÜ RU HI EV Lİ YA MEV LÂ NA

IV.SELÂM *Evfer*
AH SUL TA NI ME NÎ

SAZ SUL TA NI ME NÎ

NI EN DER AH Dİ LÜ CAN

CAN İ MA NI ME NÎ

AH DER MEN Dİ DE Mİ

Mİ MEN ZİN DE ŞE VEM

VEM YEK CAN Çİ ŞE VED

VED SAD CA NI ME NÎ

AH İ MA NI ME NÎ SON

SÛZ-İ DİLÂRÂ PEŞREV

Ağır Dîyek

III.Selim

I.HANE

The musical score for Sûz-î Dilârâ Peşrev, I. Hane, is written in 8/8 time. It consists of 10 staves. The first staff is labeled 'I.HANE' and the last staff is labeled 'II.HANE'. The notation includes various musical symbols such as treble clef, key signature (one sharp), and various note values (quarter, eighth, sixteenth notes). The score is divided into two main sections: the first section (I.HANE) and the second section (II.HANE). The first section (I.HANE) is marked with a 'TESLİM' symbol and the second section (II.HANE) is marked with a 'TESLİM' symbol.

SÖZ-İ DİLÂRÂ PEŞREV (2)



SÛZ-İ DİLÂRÂ BESTE

Darbeyn

Kemân-ı aşkını çekmek o şühun hayli müşkilmiş

(Devr-i Kebîr+Berefşân)

III.Selim

AH KE MA NI AŞ
 KI NI ÇEK
 MEK O ŞÜ HÜN
 HAY LI MÜŞ
 KİL MİŞ
 AH CÂ NİM YA LÂ
 YE LE LEL LEL LEL LEL LEL LEL LI
 VAY O ŞÜ HÜN
 HAY LI MÜŞ
 KİL MİŞ

SÖZİ DİLÂRÂ BESTE (2)

AH Nİ ZAM ÜZ RE
 FU SU LIN
 A ME DÜ REF
 TIN DEN AN
 LAN DI
 AH CÂ NIM YA LÂ
 YE LE LEL LEL LEL LEL LEL LEL LEL LEL
 VAY A ME DÜ REF
 TIN DEN AN
 LA DI

KEMÂN-I AŞKINI ÇEKMEK O ŞÜHUN HAYLİ MÜŞKİLMİŞ
 Kİ OL MENZİL-İ TÎR, İ CEFÂSİ PÜTEYİ DELMİŞ
 NİZÂM ÜZRE FUSÛLUN ÂMED U REFTİNDEN ANLADI
 KİŞİ MATLÛBA ERMEK SABRİLE HER GÂH KÂBİLMİŞ

SÛZ-İ DİLÂRÂ BESTE

Çin-i giysûsuna zencir-i teşelsül dediler

Hafif *III. Selim*

Çİ Nİ GİY SÜ
SU NA ZEN Cİ
Rİ TE SEL SÜL
DE DE Dİ LER SAZ
BE Lİ YA RİM BE Lİ Mİ RİM
BE Lİ ŞA ŞA Hİ MEN A
MAN A MAN A MAN AH
DE DE Dİ LER
AH GON CA İ LÂ
Lİ ŞE KER HAN
DE Sİ NE GÜL
DER İ KEN

ÇİN-İ GİYSÛSUNA ZENCİR-İ TEŞELSÛL DEDİLER
DÖNDÜLER SONRA HATÂDİR DİYE KÂKÛL DEDİLER
GONCA-İ LÂL-İ ŞEKER HANDESİNE GÜL DER İKEN
YANILIP ZÂİKA-SENCAN-İ HEVES MÛL DEDİLER

GÜFTE : Esad Efendi

SÛZ-İ DİLÂRÂ AĞIR SEMÂÎ

A gönül curâmıyız kâr-ı penâh eyleyelim

Ağır Aksak Semâî

III.Selim

A GÖ NÜL CUR A MI YIZ KÂ
Rİ PE NAH EY LE YE LİM VAY
TA NA DIR TE NEN Nİ TE NEN Nİ TE NEN
TE NE NEN TE NE NEN TE NE NEN DIR DIR TE NEN
AH A MAN AH EY LE YE
LİM VAY HEY CÂ NİM SON LİM VAY HEY CÂ NİM
Sİ NE YE BÂ Rİ HA YÂ LİN ÇE KE LİM DİL
DÂ RİN VAY TA NA DIR TE NEN
Nİ TE NEN Nİ TENEN TE NE NEN TE NE NEN
TE NE NEN DIR DIR TE NEN AH A MAN
AH EY LE YE LİM VAY HEY CÂ NİM

A GÖNÜL CURÂMIYIZ KÂR-ı PENÂH EYLEYELİM
YÜZE ÇIK ŞUNDA HÂBÂNE ŞİRAH EYLEYELİM
SİNEYE BÂRİ HAYÂLİN ÇEKELİM DİLDÂRİN
KURS-U ÂYİNEMİZİ HÂLE-İ MÂH EYLEYELİM

GÜFTE : Sâbit

SÛZ-İ DİLÂRÂ YÜRÜK SEMÂÎ

Ab-ü tâb ile bu şeb hâneme cânân geliyor

Yürük Semâî

III.Selim



AH A BÜ TA Bİ LE BU ŞEB HA NE ME CÂ
 AH HAL VE Tİ ÜL FE TE BİR ŞEM İ ŞE BİS
 NÂN TÂN NÂN TÂN
 GE Lİ YOR VAY VAY SAZ
 AH EL A MAN EY YÜ ZÜ MA HIM
 SÖY LE NE DİR BE NİM GÜ NA HIM
 E RIŞ MIŞ DİR GOK LE RE A HIM
 HIM SAZ FER YÂ DE DE RİM
 ŞEK VÂ E DE RİM SEN DEN BÂ LÂ YA
 A MAN A MAN A MAN

SÖZ-İ DİLÂRÂ YÜRÜK SEMÂİ (2)

KARAR

AH GE Lİ YOR VAY —SAZ— VAY

AH PER ÇE Mİ Zİ VE Rİ DÜ Şİ Nİ GE Hİ

Â Â

FE Tİ HÜŞ VAY

FE Tİ HÜŞ VAY —SAZ—

AH EL A MAN EY YÜ ZÜ MÂ HIM

SOY LE NE DIR BE NİM GÜ NÂ HIM —SAZ—

AB-Ü TÂB İLE BU ŞEB HÂNEME CÂNÂN GELİYOR
 HALVET-İ ÜLFETE BİR ŞEM-İ ŞEBİSTÂN GELİYOR
 PERÇEM-İ ZİVER-İ DÜŞ Ü NİGEHİ ÂFET-İ HÜŞ
 DİL-İ SEVDÂZEDEYE SİLSİLE CÜNÂN GELİYOR

GÜFTE : Esad Efendi

SÛZ-İ DİLÂRÂ ŞARKI

Gülşende yine meclis-i rindâne donansın

Ağır Aksak Semâî

III.Selim

GÜL ŞEN DE Yİ NE

MEC Lİ Sİ RİN

DÂ NE DO LAN

SİN AH CA NAN EY

GÜL DEV Rİ DIR EL

DE ME Yİ GÜL

GÜ NE DO NAN

SİN AH CA NAN EY

BİR ZEVK E DE LİM

CÂ MI CE MİN

SÖZ-İ DİLÂRÂ ŞARKI (2)

AĞ Zİ SU LAN

SIN AH CA NAN EY

OL GON CA İ SER

MES Tİ SA BAH

OL DU U YAN

SIN AH CA NÂN EY

A Yİ NE İ MÛL

GÛL YÛ ZÛ NÛ

GÖR SÛN U TAN

SIN AH CA NÂN EY

GÛLŞENDE YİNE MECLİS-İ RİNDÂNE DONANSIN
 GÛL DEVRIDİR ELDE MEY-İ GÛLGÛNE DONANSIN
 BİR ZEVK EDELMİ CÂM-İ CEM'İN AĞZI SULANSIN
 OL GONCA-İ SERMEST SABAH OLDU UYANSIN
 ÂYİNE-İ MÛL GÛL YÜZÜNÜ GÖRSÜN UTANSIN

GÜFTE : Ethem Perver Paşa

SÛZ-İ DİLÂRÂ SAZ SEMÂÎSİ

Aksak Semâî *III.Selim*

I.HANE 





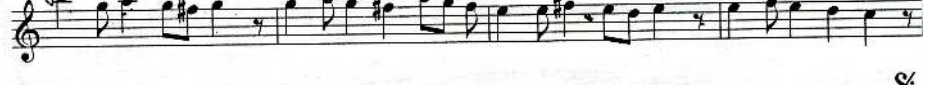








II.HANE 







III.HANE 















SÛZ-İ DİLÂRÂ SAZ SEMÂÎSİ

Aksak Semâî *Selim Dede*

I.HANE 





II.HANE 



III.HANE 



IV.HANE 



ŞEVKEFZÂ ŞARKI

Ey serv-i gülzâr-ı vefâ

Aksak

III.Selim

ARANAĞME

EY SER Vİ GÜL ZA RI VE FA Nİ ÇİN ET DİN
E LÂ GÖ ZÜN MES TA NE DİR Â Şİ KI NA

BI BI ZE GÂ CE FA A MAN A MAN _SAZ_
BI BI GA NE DİR A MAN A MAN _SAZ_

U NU TUL DU HA YAL OL DU
BİL MEZ Mİ SİN BE NİM HA LİM _SAZ_

ET Dİ Ğİ MİZ ZEV KU SA
BU TE GA FUL CA NA NE

FA A MAN A MAN _SAZ_ GEL GÜ ZE LIM
DİR

ZEVK E DE LIM ET ME BA NA

CEV RÜ CE FA _SAZ_ FA

EY SERVİ GÜLZÂR-I VEFÂ
NİÇİN ETTİN BİZE CEFÂ
UNUTULDU HAYAL OLDU
ETTİĞİMİZ ZEVR-Ü SAFA

GEL GÜZELİM ZEVR EDELİM
ETME BANA CEVR-Ü CEFÂ

ELÂ GÖZÜN MESTÂNE DİR
ÂŞİKINA BİGÂNE DİR
BİLMEZMİSİN BENİM HALİM
BU TEGÂFÜL CÂNÂ NEDİR

GEL GÜZELİM ZEVR EDELİM
ETME BANA CEVR-Ü CEFÂ

ŞKARAR

ŞEVK-U TARÂB PEŞREV

Hafif *III.Selim*

I.HANE 

II.HANE 

ŞEVK-U TARÂB PEŞREV (2)

The musical score is written in staff notation with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It consists of two main sections: the first section (measures 1-12) and the second section labeled "III. HANE" (measures 13-24). The notation includes various musical symbols such as treble clefs, notes, rests, and accidentals. There are several trills (marked with a '3' and a slur) and triplets (marked with a '3' and a slur) throughout the piece. The score ends with a double bar line.

III. HANE

ŞEVK-U TARÂB KÂR

Der sipihri sine-em dağ-ı muhabbet kevkebet

Hafif(Değişmeli)

III.Selim

TA NA TEN NA DİR DİR TEN Dİ DE REL LA

DİR DİR TEN DE RE DİL LA DİR DİR TEN NEN

NA DE RE DİL Lİ TEN

AH DER Sİ PİH Rİ Sİ NE

EM DÂ Ğİ MÜ HAB BET

KEV KE BED

AH Lİ Kİ AN MEH VEŞ KÜ

CÂ Bİ NED Kİ RÜ ZİŞ

Bİ ŞE BED

TA DİR TEN TİL LİL LEN DE RE DİL LA

DİR DİR TEN DE RE TİL LİL LEN DİR TEN NEN

ŞEVK-U TARÂB KÂR (2)

NA DE RE DİL Lİ TEN

TA NA DİR NA DI DE REL LA

DİR DİR TEN DE RE TİL LİL LEN DİR TEN NEN

NA DE RE DİL Lİ TEN

AH Lİ Kİ AN MEH VEŞ KÜ

CÂ Bİ NED Kİ RÜ ZİŞ

Bİ ŞE BED

AH HA HEY AH HA HEY AH HA AH HA

HEY A HA AH HA Mİ RİM

MAH BÜ Bİ MEN

AH Lİ Kİ AN MEH VEŞ KÜ

ŞEVK-U TARÂB KÂR (3)

CÂ BÎ NED KI RŪ ZİŞ
 BÎ ŞE BED
 YEL LEL Lİ YEL LEL LÂ
 YE LE LEL LEL LEL Lİ YE LE LEL LEL LEL
 LEL LEL LEL LÂ YE LE LEL LEL LEL Lİ
 AH İL Tİ FÂ Tİ AŞ KI
 DÂ RED HŪS Nİ RÂ Şİ
 RİN E DÂ
 TA DİR TEN TİL LİL LEN DE RE DİL LA
 DİR DİR TEN DE RE DİL LİL LEN DİR TEN NEN
 NA DE RE DİL Lİ TEN

ŞEVK-U TARÂB KÂR (4)

DIR TE Nİ TA DIR TEN DIR TE Nİ TA DIR TEN GELGEL MA HI MEN

DOST DOST ŞA MI MEN HEY YÂR HEY DOST CÂ NÂ NI MEN

HEY YÂR HEY DOST CÂ NA NI MEN HEY HEY YÂR YÂR

GEL GEL A Şİ KI Bİ ÇÂ RE NEM

GEL GEL Â Şİ KI A VÂ RE NEM

HEY HEY YÂR DIR TE Nİ TA DIR TEN

DIR TE Nİ TA DIR TEN DIR TE Nİ TA DIR TEN

HEY Zİ SÜ Zİ DİL E ĞER A Hİ GÜ ZER KÜ NED

Çİ ŞE VED AH Çİ ŞE VED BE NÜ Rİ A

RI Zİ MÂ Hİ E SER KÜ NED Çİ ŞE VED AH Çİ ŞE VED

TE GÂ FÜL Â DE Tİ Şİ RİN LE BÂN BÜ VED Lİ KİN AH

ŞEVK-U TARÂB KÂR (5)

TE GÂ FÛL Â DE TI ŞÎ RİN LE BÂN BÜ VED LÎ KİN AH

E ĞER ME Hİ BE GE DÂ Yİ

NA ZAR KÜ NED Çİ ŞE VED AH Çİ ŞE VED

DIR LÂ DIR LÂ DIR LÂ TE NE DIR TEN

DIR LÂ DIR LÂ DIR LÂ TE NE DIR TEN NA DIR TEN

AH DE RE DIR DE RE DIR TE NE TA NA

DIR DIR TEN DE RE DİL LÂ DIR DIR TEN NEN

NA DE RE DİL Lİ TEN YEL LEL LÂ

YEL LEL Lİ ÖM RUM YÂ LE LEL LEL Lİ

Mİ RİM YÂ LE LEL LEL Lİ TE RE LEL Lİ VAY

AH GİR YE İ GÂ LIB BE

ŞEVK-U TARÂB KÂR (6)

The musical score is written on ten staves in a single system. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the notes. The melody is a continuous line across the staves.

Lyrics:

RÂ YI HAN DE İ Zİ
Rİ LE BED
AH HA HEY AH HA HEY AH HA AH HA
HEY A HA AH HA MÎ RİM
MAH BÜ Bİ MEN
AH GIR YE İ GÂ
LIB BE RÂ Yİ
HAN DE İ Zİ
Rİ LE BED SON

DER SİPHİRİ SİNE-EM DAĞ-I MUHABBET KEVKEBE T
LİK-I AN MEHVEŞ KÜÇÂ BİNED Kİ RÜZİŞ Bİ ŞEBET
İLTİFAT-I AŞK DÂRED HÜSN RÂ ŞİRİN EDÂ
Zİ SÖZ-I DİL EĞER ÂHİ GÜZER KÜNED Çİ ŞEVED
BE NÜR-I ÂRİZ-I MÂHİ ESER KÜNED Çİ ŞEVED
TEGÂFÜL ÂDET-I ŞİRİN LEBAN BÜVED Lİ KİN
EĞER MEH-I BE GEDÂYİ NAZAR KÜNED Çİ ŞEVED
GIRYE-I GÂLİB BERAY-I HANDE-I ZİR-I LEBED

GÜFTE : Şeyh Gâlip

ŞEVK-U TARÂB BESTE

Perçem-i gül-pâşunun yâdiyle feryâd eyledim

Zencir

III. Selim

YAR PER ÇE ÇE Mİ GÜL PÜ
YAR BA İ Sİ ŞEV KÜ

SÜ TA NUN RAB YÂ BİR DİY NAĞ

LE ME FER

YÂD CAD EY EY

LE DİM

AH CA NİM YÂ LE LE LE LE LE LE

LE L Lİ Mİ RİM YA LE LEL LE

LE LE LEL Lİ YAR FER YÂD CAD

EY

LE DİM HEY CA NİM HEY CA NİM KARAR

ŞEVK-U TARÂB BESTE (2)

YAR ES Kİ Kİ DİR A

GA ZE İ

HA LE

LET FE ZA Yİ

BÜL BÜ LAN

AH CA NİM YA LE LEL LE LE LE LE LE LE

LEL Lİ Mİ RİM YA LE LEL LE LE LE LEL Lİ

YAR FE ZÂ Yİ BÜL

BÜ LAN HEY CA NİM

PERÇEM-İ GÜL-PÜŞÜNÜN YÂDİYLE FERYÂD EYLEDİM
 ANELİB-İ BÂĞA FERYÂD İLE İMDÂD EYLEDİM
 ESKİDİR AĞAZE-İ HALET-FEZÂYI BÜLBÜLAN
 BÂİS-İ ŞEVK-U TARÂB BİR NAĞME İCÂD EYLEDİM

ŞEVK-U TARÂB AĞIR SEMÂÎ

Lâl-i cân bahşını sun bezmde ey şûh emelim

Aksak Semâî

III.Selim

AH AH LÂ SA LI CAN OL BAH MAZ Sİ Dİ Nİ SUN LI
 BE OL ZİM DE EY AL ŞUH IN E CE ME BE LIM LIM
 HEY AH GEL GEL ET ME E DA
 EY LE VE FA AH
 SÜ RE LIM SA FA GEL GÜ ZE LIM
 GEL HEY CA NIM HEY CA NIM
 AH VA Sİ FA SAR MA ĞA GA
 YET LE SA RIL Dİ SEV
 DAM AH GEL GEL ET ME E DA
 EY LE VE FA VAY AH
 SÜ RE LIM SAFA GEL GÜ ZE LIM GEL HEY CA NIM

LÂL-I CÂN BAŞŞINI SUN BEZMDE EY ŞÜH-EMELİM
 GECEMEM BÜS-İ LEBİNDEN EMELİMDİR EMELİM
 VÂSİFÂ SARMAĞA GAYETLE SARILDI SEVDÂM
 SARAN OLMAZ DİYELİ OL GÜL-İ ÂL İNCE BELİM

ŞEVK-U TARÂB YÜRÜK SEMÂÎ

Gönlüm yine bir gonce-i nâzik tene düştü

Yürük Semâî

III.Selim

AH GÖN LÜM Yİ NE BİR GON CA I NA Zİ
 ZİK TE NE DÜŞ DÜ AH TE NE DÜŞ
 DÜ GEL MU Yİ Mİ YA
 NİM GEL TA ZE Cİ VA
 NİM GEL BE Nİ ÜZ ME EL İ LE GEZ
 ME AĞ YÂ RE A MAN ZUL FÜ NÜ ÇÖZ
 ME A Şİ KİM SA NA RAH MEY LE BA NA VAY
 AH AH TE NE DÜŞ DÜ SON
 AH RUH SA RI Nİ BUS ET ME YE RUH SA
 SAT BU LA MAZ KEN AH BU LA MAZ KEN

GÖNLÜM YİNE BİR GONCE-İ NÂZİK-TENE DÜŞTÜ
 BÜLBÜL GİBİ ŞEVKİL R YOLUM GÜLŞENE DÜŞTÜ
 RUHSÂRİNİ BÜSETMEĞE RUHSAT BULAMAZKEN
 ÇÜN HÂL-İ MUĞBER-HEVESİM GERDENE DÜŞTÜ

ŞEVK-U TARÂB ŞARKI

Kapıldım ben bir civâna

Aksak

III.Selim

KA PIL DIM BEN BİR Cİ VÂ NA — SAZ —
 GÜL Nİ HÂ Lİ NEV Fİ DA
 NA — SAZ — SA RIL SAM İN
 CE ME YÂ NA GEL ET ME CEV
 RÜ CE FÂ Yİ SÜ RE LİM ZEV
 KÜ SA FÂ Yİ SON

ARANAĞME

KAPILDIM BEN BİR CIVÂNA
 GÜL-NİHÂL-I NEV-FİDANA
 SARILSAM İNCE MEYÂNA

GEL ETME CEVR-Ü CEFÂ'YI
 SÜRELİM ZEVR-U SAFÂ'YI

GÜZELDİR TARZI EDÂSI
 KÂMET-I SERVİ BÂLASI
 GÖNLÜME DÜŞTÜ SEVDÂSI

GEL ETME CEVR-Ü CEFÂ'YI
 SÜRELİM ZEVR-U SAFÂ'YI

ŞEVK-U TARÂB SAZ SEMÂÎSÎ

Aksak Semâî *III. Selim*

I. HANE 

II. HANE 

III. HANE 

IV. HANE 

ŞEVK-U TARÂB NAAT

Girândır çeşm-i dilde hâb-ı gaflet

Durak Evferi

III. Selim

DOST GI RAN DIR ÇEŞ

MI DİL DE HÂ

BI GAF LET YA RE

SÛL AL LAH

ME GER Bİ DAR E

E DE SUB Hİ İİ

DÂ YET YA RE

SÛL AL LAH

DE RÛ NUM ŞÛ

ŞEVK-U TARÂB NAAT (2)

LE RİZ ET Dİ Dİ

SE RA SER Â

TE Şİ İS YÂN

ME GER İT FÂ

E DE EŞ Kİ NE

DÂ MET YÂ RE

SÜL AL LAH

GİRANDIR ÇEŞM-I DİLDE HÂB-I GAFLET YÂ RESÛLALLAH
 MEĞER BİDÂR EDE SUBH-I HİDÂYET YÂ RESÛLALLAH
 DERÛN-UM ŞU'LERİZ ETTİ SER-A SER ÂTEŞ-I İSYÂN
 MEĞER İTFA EDE EŞ-Kİ NEDÂMET YÂ RESÛLALLAH

GÜFTE : Nazîm

ŞEVK-U TARÂB TEVŞÎH

Cenâbındır şeh-i pâkîze-meşreb yâ Resûlallah

Evsat

III.Selim

CE NA BIN DIR
ŞE HI PA KI
ZE MEŞ REB YA
RE SU LAL LAH
CE MI MA SA LIN LI DIR MA
ME HI HI EN TÂ VER BÂN DOĞ
DA DÜ KEV GÜN KEB ŞEB YA YA
RE SU LAL LAH
SA FA YI TAL A TI
RU YİN LE A LEM
GAR KI NUR OL DU

CENÂBINDIR ŞEHİ PÂKİZE-MEŞREB YÂ RESÛLALLAH
CEMÂLINDIR MEHİ TÂBÂNDÂ-KEVKEB YÂ RESÛLALLAH
SAFÂ-YI TALÂTİ RÛYİNLE ÂLEM GARKI NÛR OLDU
MİSÂLİ MÂHİ ENVER DOĞDUGUN ŞEB YÂ RESÛLALLAH

GÜFTE : Vasîf

KAYNAKLAR

AK Ahmet Şahin, Türk Musikisi Tarihi, Akçağ Yayınları, Ankara,1996.

AKDENİZ İlhan, “III.Selim Dönemindeki Türk Müziği Üzerine İncelemeler”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, 2000.

BANARLI Nihat Sami, Resimli Türk Tarihi, Maarif Yayınevi, İstanbul, 1976.

BARDAKCI Murat, Türk Notasının 1000 Yıllık Geçmişi, Diyalog Yayınları, İstanbul, 2000.

BEHAR Cem, Klasik Türk Müziği Üzerine Denemeler, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1987.

BEŞİROĞLU Şehvar, Ş., “III.Selim Devrinin Müzik ve Müzisyenler Açısından İncelenmesi”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1993.

BOZKURT Nebi, Hadiste Folklor Eğlence, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1997.

BUDAK Ogün Atila, Türk Müziğinin Kökeni, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2000.

ERGÜN S.N., Türk Müziği Antolojisi, Kültür Yayınları, İstanbul, 1986.

EZGİ Suphi, Nazari Ameli Türk Musikisi, İstanbul Belediye Konservatuarı Yayınları, İstanbul, 1933.

GALLARD Antonie, İstanbul’a Ait Günlük Hatıralar, (Çev: Nahik Sırrı ÖRİK), TTK. Yayınevi, Ankara, 1956.

GAZİMİHAL Ragıp M., Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliğ, Ses ve Tel Birliği Yayınları, Ankara, 1958.

GAZİMİHAL Ragıp M., Konya'da Musiki, Konya, 1961.

GÖLPINARLI Abdülbaki, Şeyh Galip, Kültür Sanat Yayınevi, İstanbul, 1986.

GÜVENÇ Rahmi Oruç, Türk Musikisinde Kökler ve Batıya Yansıması, Metinler Yayınevi, İstanbul, 1993.

KAM Ruşen Ferit, Selim III, Radyo Mecmuası, c.5, Sy.28, Radyo Yayınevi, Ankara, 1949.

KEMAL İbnül Emin Mahmut, Hoş Sada, Maarif Yayınları, İstanbul, 1958.

Ozan YARMAN, "Türk Musikisi'nin kısa bir tarihcesi" www.turkmusikisi.com./makaler/tmkbb.htm (20.03.2006)

ÖZALP M.Nazmi, Türk Musikisi Tarihi, TRT Yayınları, Ankara, 2000.

ÖZALP M.Nazmi, Türk Musikisi Tarihi, Milli Eğitim Yayınları, İstanbul, 2000.

ÖZTUNA Yılmaz, Türk Musikisi Ansiklopedisi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1990.

SALGAR M.Fatih, III. Selim, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2001.

Tahir AYDOĞDU, "Sultan III.Selim" www.turkmusikisi.com./bestekarlar/Sultan_3_selim.htm (21.03.2006)

TAKAİS Suis, Macaristan Türk Aleminden Çizgiler, (Çev: Sadrettin KARATAY), Maarif Yayınevi, Ankara, 1953.

TERİOĞLU Aslan, "Topkapı Sarayında Enderun Hastanesinin 17.Yüzyıldaki Teşkilatı", I. Milletlerarası Türkoloji Konferansı, İstanbul, 1988.

UÇAN Ali, Türk Müzik Kültürü, Masaüstü Yayıncılık, Ankara, 2000.

UÇAN Ali, Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Kültürü, Ankara, 1988.

ÜÇÖK Bahriye, İslam Tarihi Abbasiler-Emeviler, Milli Eğitim Yayınevi, Ankara, 1983.

YEKTA Rauf, Estâtiz-î Elhân, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000.