

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**GÜFTE MECMUALARINDA VEZİN, USUL, GÜFTE İLİŞKİSİ:
HAŞİM BEY MECMUASI ÖRNEĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Şengül ALTUN ÖNEY

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Gözde ÇOLAKOĞLU SARI

ARALIK 2018

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**GÜFTE MECMUALARINDA VEZİN, USUL, GÜFTE İLİŞKİSİ:
HAŞİM BEY MECMUASI ÖRNEĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Şengül ALTUN ÖNEY
(404161011)**

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Gözde ÇOLAKOĞLU SARI

ARALIK 2018

İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 40410161011 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Şengül ALTUN ÖNEY, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “GÜFTE MECMUALARINDA VEZİN, USUL, GÜFTE İLİŞKİSİ: HAŞİM BEY MECMUASI ÖRNEĞİ” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Prof. Dr. Gözde ÇOLAKOĞLU SARI**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Doç. Dr. Şeyma ERSOY ÇAK**
Medipol Üniversitesi

Doç. Yalçın ÇETİNKAYA
İstanbul Teknik Üniversitesi

Teslim Tarihi : 19 Kasım 2018
Savunma Tarihi : 11 Aralık 2018



Yaşayan en Önemli Aruz Şairlerimizden ve

Bestekarlarımızdan

Dr.Sayın Mehmet Cahit Öney'e

Saygı ve Sevgiyle



ÖNSÖZ

Lale Devri ile ilk adımları atılan Batı müziğine Osmanlı Hanedanı'nın yoğun ilgisininin 19. Yüzyıl boyunca artarak devam ettiği bilinen bir gerçektir. III. Selim ile başladığı bilinen bu süreç, II. Mahmud'un ıslahatları ve reformist tutumuyla sistematik bir şekilde devam etmiş, kurulan Muzika-ı Hümayun'un ile birlikte kurumsal manada Batı müziği Osmanlı'nın Türk müziğine etki etmeye başlamıştır. Tanzimat sonrası yaşanan süreçteki Batı merkezli kültürel unsurlara maruz kalan Osmanlı-Türk Müziği de 19. Yüzyıl batılılaşma rüzgarından fazlasıyla nasibini almıştır.

Tarihsel gelişmelerin bir neticesi olarak Osmanlı'nın geleneksel müziğinin formlarının yapısında, müziğin biçimsel özelliklerinde ve hatta mikro ölçekte temel parametrelerinde değişim net bir biçimde gözlemlenebilmektedir.

Bu tez çalışması, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı Müzikoloji Programı'nda yüksek lisans tezi olarak hazırlanmıştır.

Çalışmam boyunca gece gündüz veya günün hangi saati olursa olsun sözde değil özde danışmanım olan hocam, Prof. Dr. Gözde ÇOLAKOĞLU SARI'ya, saygıdeğer büyüğüm, bestekâr, yaşayan en önemli aruz şairlerinden, kayınpederim Dr. Cahit ÖNEY'e şükranlarımı ve saygılarımı sunuyorum. İlerlemiş yaşına rağmen, yılmadan ve yorulmadan cevaplarını aradığım sorulara ulaşmama yardımcı olduğu, tecrübesinden ve ilminden faydalanma fırsatı bulduğum için kendimi ayrıca şanslı hissettiğim bu büyük alime teşekkürlerimi bir borç bilirim. Ayrıca kendisinden Osmanlı-Türk makam müziği konusunda çok şey öğrendiğim, alanında bilgi birikimi ve deneyimi ile sayılı isimler arasında yer alan saygıdeğer hocam ve sevgili eşim, Adil Feridun ÖNEY'e hep yanımda olduğu ve beni desteklediği için sonsuz teşekkür ederim.

Aralık 2018

Şengül ALTUN ÖNEY



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR	xi
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xiii
ŞEKİL LİSTESİ.....	xv
ÖZET.....	xvii
SUMMARY..	xix
1. GİRİŞ.....	1
2. OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA BATILILAŞMA SERÜVENİ.....	5
2.1 Osmanlı'da Batılılaşıma	5
2.1.1 Lale devri (1718-1730)	6
2.1.2 III. Selim devri (1789-1807)	7
2.1.3 II. Mahmud devri (1808-1839)	8
2.1.4 Sultan Abdülmecid devri (1839-1861)	9
2.1.5 Sultan Abdülaziz devri (1861-1876).....	10
2.2 Osmanlı Türk Müziği'nde Batılılaşıma.....	11
3. OSMANLI-TÜRK MÜZİĞİ'NDE GÜFTE MECMUALARI.....	19
3.1 Bilinen Güfte Mecmuaları.....	20
3.2 Akademik Literatürde Güfte Mecmuaları	21
3.3 Haşim Bey Güfte Mecmuası	22
4. HAŞİM BEY MECMUASI'NDA BULUNAN ŞARKI FORMUNDA ESERLERİN GÜFTE, VEZİN, USUL YÖNÜNDEN İNCELENMESİ.....	27
4.1 Osmanlı-Türk Müziği'nde Şarkı Formu	28
4.2 Osmanlı-Türk Müziği'nde Usul	33
4.3 Osmanlı -Türk Müziği'nde Aruz-Vezin.....	37
4.4 Haşim Bey Mecmuasında Güfte, Vezin, Usul	41
4.4.1 Haşim Bey Mecmuasında tespit edilen vezin ve usuller.....	42
4.4.2 Haşim Bey mecmuasında usul, güfte vezin analizleri	79
5. SONUÇ.....	85
KAYNAKLAR	91
ÖZGEÇMİŞ.....	97



KISALTMALAR

a.g.e	: Adı geçen eser
C.	: Cilt
Doç.	: Doçent
Dr.	: Doktor
İTÜ	: İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof.	: Profesör
s.	: Sayfa
S.	: Sayı
T.M.D.K.	: Türk Musikisi Devlet Konservatuarı



ÇİZELGE LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Çizelge 4.1 : Vezin Usul ve Eser sayılarını gösteren tablo.....	71
Çizelge 4.2 : Usul, eser ve vezin adetleri.....	74
Çizelge 4.3 : Dokuz zamanlı Aksak usulü ile kullanılan vezin ve eser numaraları..	75
Çizelge 4.4 : Sekiz zamanlı Düyek usulüyle kullanılan vezin ve eser numaraları.....	76
Çizelge 4.5 : Dokuz zamanlı Ağır Aksak usulünde kullanılan 8 vezin ve eser numaraları.....	77
Çizelge 4.6 : Sekiz zamanlı Ağır Düyek usulü ile kullanılan vezin ve eser numaraları.....	77
Çizelge 4.7 : Dört zamanlı sofyan usulü, on zamanlı Ağır Aksak Semai, üç zamanlı Semâi, altı zamanlı Yürük Semai, yedi zamanlı Devri Hind-i, dokuz zamanlı Evfer, onüç zamanlı Devri Revan usullerini gösteren şema.	78
Çizelge 4.8 : “Bu hüsn ile sen dilberâ” adlı şarkının vezin usul şeması.....	79
Çizelge 4.9 : “Yine bir gülnehâl” mısralı şarkının vezin-usul şeması.....	80
Çizelge 4.10 : “Gülzâr-ı hüsnün gülleri” mısralı şarkının vezin- usul şeması.....	81
Çizelge 4.11 : “Mevsimi güldür gülistan vaktidir” mısralı şarkının mısralı şarkının vezin-usul şeması.....	82
Çizelge 4.12 : “Değilsem de sana layık efendim” mısralı şarkının vezin- usul şeması	83



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 4.1 : “Bu hüsn ile sen dilberâ” adlı şarkıdan bir pasaj.....	80
Şekil 4.2 : “Yine bir gülnihâl” mısralı şarkının zemin bölümü.	80
Şekil 4.3 : “Gülzârı hüsnün gülleri” mısralı şarkının notasından bir bölüm.	82
Şekil 4.4 : “Mevsimi güldür gülistan vaktidir” mısralı şarkının zemin bölümü.....	83
Şekil 4.5 : “Değilsem de sana layık efendim” mısralı şarkının zemin bölümü	84





GÜFTE MECMUALARINDA VEZİN,USUL, GÜFTE İLİŞKİSİ: HAŞİM BEY MECMUASI ÖRNEĞİ

ÖZET

Osmanlı toplumunda batılılaşma, toplumun ihtiyacı olarak zuhur eden bir durum olmaktan ziyade, devletin gücünü ve otoritesini yeniden inşa edebilme amacıyla, bir devlet politikası olarak ortaya çıkmıştır. 1699'da Karlofça Antlaşması'yla birlikte gelen büyük toprak kayıplarının ardından yenilenme düşüncesi, Osmanlı'da bir zorunluluk haline dönüşmüştür. 17. yüzyıldan itibaren yapılan ıslahat çalışmalarıyla, bozulan düzen tekrar inşa edilmeye çalışılmış, dünya siyasetindeki batılı aktörlerle işbirliğinin benimsendiği bir sürece girilmiştir.

Batı tarzı ıslahatlar neticesinde Osmanlı tebası değişen dünyanın farkına varmaya başlamıştır. Bu farkındalık toplumsal zeminde, yeni bir kültürel bilinçlenmeye neden olmuştur. İlk etapta bir zorunluluk şeklinde işleyen ıslahat düşüncesi Cumhuriyet dönemi Türkiye'sine gelinceye kadar, yaklaşık üç asır boyunca, etkisini arttırarak devam ettirmiştir.

Batılılaşma hareketlerinin Osmanlı'da etkisinin hissedildiği en önemli alanlardan biri de şüphesiz müzik olmuştur. Lale devri ile temelleri atılan bu dönemden sonra III. Selim ile birlikte Batı müziğine ait enstrümanlar saray ve müzik çevrelerinde görülmeye başlamıştır. II. Mahmud döneminde daha sistematik bir düzlemde devam etmiş olan yenilenme süreci, Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması ile ileri dönük bir ivme kazanmıştır. Bu gelişme sonrası Batı müziği eğitimi verecek olan Muzika-i Hümayun bandosu kurulmuş, Osmanlı'nı askeri müzik 'okulu' Mehterhane ilga edilmiştir. Batı müziği eğitimi Muzika-i Humayun'da resmen saray bünyesine dahil olmuştur.

Batılılaşmanın getirdiği yeni müzikal anlayıştan Osmanlı-Türk Müziği'nin biçimsel özellikleri de etkilenmiştir. Bu etkilenme sonucu yaşanan değişim müziğin form ve türleri üzerinden net bir şekilde gözlemlenebilmektedir. Müzikal form ve türlerde yaşanan küçülme müzikte batılılaşmanın etkileri olarak yorumlanırken, yaşanan sürecin sonucunda Şarkı, bestekârların en çok tercih ettiği form halini almıştır.

Tüm bu bilgiler ışığında söylenebilir ki; Osmanlı-Türk Makam Müziği'nin form, makam, usul, vezin, güfte gibi yapısal özellikleri, imparatorluğun son birkaç yüzyılında yaşanan tarihsel gelişmelerin etkisi ile şekillenmiş ve bugünkü kimliğini kazanmıştır.

Bu çalışma İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı'nda, Yüksek Lisans tezi olarak hazırlanmıştır.

Araştırma, Haşım Bey Mecmuası olarak tanınan "Mecmua'i Karha ve Nakşha ve Şarkiyat" adlı güfte mecmualarının, 1853 ve 1864 tarihli iki baskısından herhangi

birinde yer alan, şarkı formundaki yüz altmış yedi eser ile sınırlandırılmıştır. Eserlerin farklı nüshalardan seçilmesi iki baskı arasında geçen on bir yıllık müzikal farklılaşmanın tespit edilebilmesi açısından önemlidir. Bu eselerin tercih edilmesinde besteciler belirleyici olmamıştır.

Batılılaşma düşüncesi ve hareketlerinin etkileri, usul, vezin, güfte arasındaki ilişkiyi; (uyum veya uyumsuzluk yönünden) etkilemişmidir? Etkilemişse bu durum ne şekilde yorumlanabilir? Sorularının cevabını bulmak bu çalışmanın öncelikli amacıdır. Bu doğrultuda imparatorluğun son yüzyılında yaşanan batılılaşma hareketleri neticesinde, Osmanlı-Türk makam müziğinin biçimsel özelliklerinin, kazandığı, kaybettiği veya değişmiş olabileceğini düşündüğümüz yönleri tespit edilmeye çalışılırken elde edilen bilgi, belge, bulgu ve yapılan tüm tespitler bu temel üzerinden değerlendirilecektir.

Çalışmamızda nitel araştırma türünün ‘durum belirleyici ve ilişki arayıcı’ araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Çalışmamız durum belirleyici araştırma türünde şekillendirildiği için, araştırma sürecinde geniş bir kaynak taraması yapılmıştır.

Yüksek lisans tezimiz dört ana başlıktan oluşmaktadır. İlk bölümde çalışmamızın teknik özellikleri konusunda bilgilendirme yapıldıktan sonra, batılılaşma kavramı hakkında akademik dünyada kabul görmüş akademisyenlerin çalışmalarındaki tanımlamalara yer verilmiştir. İkinci bölümde, Osmanlı İmparatorluğu’nda batılılaşma hareketleri ve Osmanlı -Türk Müziği’nde batılılaşma süreci tarihsel olarak ele alınmıştır. 19. yüzyıl Osmanlı-Türk Müziği’nde önemli bir yere sahip olan güfte mecmualları ve Haşim Bey mecmuası hakkında temel bilgilendirme üçüncü bölümde kapsamında şekillendirilmiş, dördüncü bölümde ise, dönemin bestekarları tarafından en çok tercih edilen şarkı formunun ortaya çıkış nedenleri tarihsel bağlam içerisinde tartışılırken, yine bu bölümde Haşim Bey Mecmua’sının iki nüshasından örnek olarak seçtiğimiz 167 eserler güfte, vezin ve usul yönünden analiz edilmiştir.

Batılılaşmanın etkisiyle Osmanlı-Türk Müziği’nin farklılaştığını düşündükümüz, yapısal nitelikleri; usul, vezin, güfte arasındaki ilişkinin tespit edilebilmesi üzerine yapmış olduğumuz bu çalışmanın, yine bu alanda yapılacak akademik çalışmalar için zemin oluşturması fikri bizim açımızdan tatmin edici bir netice olacaktır.

THE RELATION BETWEEN VEZİN, USUL AND GÜFTE IN JOURNAL OF LYRICS: THE “JOURNAL OF HASIM BEY” SAMPLE

SUMMARY

Westernisation in Ottoman society has emerged as a state policy in order to rebuild the power and authority of the state, rather than as a need for society. After the Treaty of Karlowitz in 1699, which led great land loss, the idea of renewal became a necessity for the Ottoman Empire.

With the reform studies carried out since the 17th century, the deteriorated order was tried to be rebuilt and instead of standing against the West, a process in which the cooperation with the western actors in world politics was adopted started. As a result of the reform movements that Ottoman Empire carried out to defend itself from the Western countries, the Ottoman vassal became aware of the changing world. In the social context, this awareness led to an unusual cultural awakening. Initially, the idea and the movements of the reform was considered obligatory and raised their effects for three centuries until the Republic Period of Turkey.

One of the most important areas where the influence of the Westernisation movements in the Ottoman Empire was felt was undoubtedly music. With the renewal movements that started with Selim III, the instruments belonging to the Western music began to be seen in the court and musical circles and in the period of Mahmut II, the process continued with a systematic renewal. With the establishment of Muzıka-i Hümayun, which was the Imperial Orchestra of the Ottoman Empire, Mehterhane, the traditional military musical team of the Empire, was abolished and the training on Western music that entered in the court with the military music formally began to be given in the court. In the process of westernisation, the likes and tastes of the Ottoman people changed and became familiar with the different European elements. It is clear that Western influence not only shaped public likes and tastes, but also changed the basic parameters of music. This change can be clearly seen within the forms and genres.

With the diminution observed in genres and forms which are some of the most important parameters of Ottoman-Turkish Music, in 19th century the song form became the most preferred form used by composers, which was an eventual consequence of the westernisation process in music.

In the light of all this information, it can be said that from 17th and 18th centuries mode music of the cosmopolitan Ottoman Empire began to take its form that is known today and parameters such as form, mode, style, prosody and aruz prosody reformed within the historical flow and gained the identity of Ottoman-Turkish Mode Music.

This work is prepared as a postgraduate thesis within the body of Institute of Social Sciences of Istanbul Technical University, Musicology and Music Theory Program of Musicology and Music Theory Department.

The research is limited with the works in song form in the 1853 and 1864 editions of lyrics journal named as Mecmua’i Karha, Naksha and Sarkiyat, known as Journal of Hasim Bey. The composers of the selected works have not been decisive for us. The fact that the composers and works were included in two copies is the reason of our preference. The aim of determining the work on such a criterion is that we think that the differences of the style, prosody and aruz prosody of the works composed in song form can be shown more clearly within the frame of the 11 years’ time between the two copies.

That the same work took place in two copies can be an important indicator to determine the musical differentiation between the periods.

The primary aim of the work is to show the way the idea and movements of Westernisation effected the most important parameters of Ottoman-Turkish Music within the scope of Lyrics Journal of Hasim Bey.

With this work, we tried to determine what the formal features of Ottoman-Turkish Mode Music gained and lost and the changed aspects that we observed as a result of the westernization movements in the last century of the empire. The information, documents, findings obtained and determinations made in the work have been evaluated within this frame.

In our study, status determination and relational search methods of qualitative research were used. Since the text of our work was shaped as a status determinative research type, a large literature survey was conducted in the research process.

This postgraduate thesis is examined under four main topics. In the first chapter, after giving information about the technical features of the thesis, the definition of important words about the concept of westernisation is given. In the second chapter, the westernisation movements in the Ottoman Empire are examined in a historical chronology and then the westernisation process in Ottoman Turkish music is historically discussed. In the third part, the lyrics journals that had important role in the Ottoman style of music are observed. In the last chapter, after informing about the song form, the most preferred form in 19th century, whether the songs that we have chosen as examples for the works in song form in the two copies of the Journal of Hasim Bey have stylistic, prosody and aruz prosody correspondances is tried to be determined.

It is thought that this postgraduate thesis on the structural features of Ottoman-Turkish music will fill a gap in this field and contribute to the academic literature.

1. GİRİŞ

İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı Müzikoloji Programı'nda Yüksek Lisans tezi olarak hazırlanan bu çalışma, 4 dört bölümden oluşmaktadır.

Bu yüksek lisans tezinde “batılılaşma” temel bir kavram olarak ele alınırken, Osmanlı-Türk Müziği'nde batılılaşma, Haşim Bey Mecmuasında yer alan eserlerin form, güfte-vezin, usul parametreleri üzerinden tespit edilmeye çalışılmıştır.

Batılılaşma ve modernleşme kavramları, bilim insanları tarafından akademik platformlarda tartışılmış ve oldukça kapsamlı bir literatür oluşturulmuştur. Bazı durumlarda batılılaşma ve modernleşme kavramlarının birbirlerine paralel anlam da kullandığı da tespit edilmiştir.

Etimolojik olarak bakıldığında, Latince “Modernus” kelimesinden gelen ‘modern’ kelimesinin izlerini 5.yüzyıla kadar takip edebiliriz. ‘Modernus’ Latince “Modo” kelimesinden türemiştir. Hristiyanlığı pagan inanıştan ayırmak için kullanılan bu terim 17.yüzyıl sonlarından itibaren yaşanan aydınlanma hareketiyle laiklik, insan hakları, demokrasi ve birey kavramlarının, yaşam içerisinde görünür olmaya başladığı bir süreci ifade ederken, bu sürecin temel parametreleri ise, kapitalizm, sanayileşme, kentlilik, usallık, rasyonalite, uzlaşma, bilimsel bilgi teknoloji ve ulus devlettir (Aslan, Yılmaz, 2001, s. 98).

Mardin’e göre; batıyı toplumsal alanda ve fikirsel çerçevede ileri görenlerin, bu durumu bir hedef olarak tayin etmesi nedeniyle batılılaşma kavramı ortaya çıkmıştır. Mardin, batılılaşma düşüncesinin aktörleri olarak Jön Türkler’i ve Yeni Osmanlılar hareketini incelemektedir (Mardin,1991, s.27) Meriç’ e göre batılılaşma, II.Mahmud dönemi sonrası yaşanan gelişmeler ışığında, kendi kültürüne yabancılaşmış bürokrasinin, ürettiği bir durumun neticesidir. (Meriç, 1986, s. 283).

Batıyı takip etmek veya batı gibi olma düşüncesi, 18.yüzyıldan bu yana Osmanlı imparatorluğunun ve Türkiye Cumhuriyeti’nin daima gündeminde kalmış ve özellikle

Meşrutiyetten bu yana toplumsal yaşamın hemen her alanında ‘dönüştürücü’ bir tesiri olmuştur.

Çalışmada 19.yüzyıl batılılaşma hareketlerinin Osmanlı-Türk Müziği’ne usul-güfte-vezin yönünden etkileri, güfte mecmuaları bağlamında değerlendirilmiş ve özelde Haşim Bey Mecmuası üzerinden konu ele alınmıştır. Mecmuadan seçilen eserlerin müzikal analizleri bahsi geçen parametreler üzerinden bir incelemeye tabi tutulmuştur.

Araştırmada Osmanlı-Türk Müziği teori geleneğinin son güfte mecmuası ve edvar örneği olan Haşim Bey Mecmuası’ndan seçilen eserlerde usul, güfte,vezin uyumunun (uyuşumu) varlığı tespit edilmeye çalışılacaktır. Yaşanan batılılaşma sürecinin varsa etkilerinin ve etkilenmenin ne şekilde vuku bulduğunun anlaşılabilmesi çalışmamızın temel amacıdır.

Haşim Bey’in basılı ilk güfte mecmuası olan “Mecmua’i Karha ve Naksha ve Şarkiyat” adlı güfte mecmuasının 1269 (1853) tarihli ilk baskısı ile “Haşim Bey Mecmuası” olarak bilinen 1280 (1864) ikinci baskısında yer alan şarkı formundaki 167 eserler ile sınırlandırılmıştır.

Çalışmayı sınırlama aşamasında bazı sorunlarla karşılaştık. İlk olarak iki nüshada yeralan eserler ve besteciler üzerinden bir çalışma yapmayı planladık. Bu şekilde mecmuanın iki baskısı arasında geçen onbir yıllık sürede değişen müzikal beğeni ve anlayışı analiz etmeyi hedeflemiştik. Bu şekilde eser tespitine başladık ve dört yüz altmış altı eserin iki nüshada da geçtiğini tespit ettik. Bu eserlerin dört yüz kırk adedinin bestekar künyelerinin mecmualarda yer aldığını gördük. Fakat, bizim çalışmamızın temel amacı usul, güfte, vezin anlayışındaki farklılaşmayı ortaya koymak olduğu için, iki nüshadada yer alan eserlerin bu tespiti yapmaya imkan vermediğini anladık. Nitekim bu eserlerin büyük bir bölümü sadece dokuz zamanlı usullerden oluşmaktaydı. Şarkı formunda 2 ila 10 zamanlı usul çeşitliliğinin bu eserlerle gösterilebilmesi mümkün değildi. Yaşadığımız bu teknik problem nedeniyle araştırmamız sırasında maalesef istemeyerek oldukça zaman kaybettik. Bunu fark ettikten sonra eser seçimi ve sınırlandırmasını farklı bir yöntemle yapmamız gerektiğini anladık. Daha sonra Şarkı formunda belirleyeceğimiz eserlerin hangi nüshada ve hangi besteciye ait olduğuna bakmaksızın tespit etmemiz gerektiğini düşündük.

İlk olarak ikiyüz eseri güfte ve vezin yönünden incelemeye karar verdik. Lakin eserlerin vezinlerini bulmak tahmin ettiğimizden daha zor ve güç bir süreç yaşamamıza neden oldu. Sonuç olarak araştırma sürecinde yaşadığımız bu teknik zorluklar sebebi ile vezinleri üzerinde çalışmış olduğumuz yüz altmış yedi eser ile çalışmamızı sınırlandırdık. Bu eserler Haşim Bey mecmualarının hangi nüshasında yer aldığına bakılmaksızın seçilmiştir. İlk baskıda dört yüz yetmiş sekiz ve ikinci baskıda yedi yüz altmış beş şarkı formunda eser olduğunu düşündüğümüzde (Kıyak, 2014, s. 691), seçtiğimiz bu küçük örneklemin mecmuanın tamamını yansıtmayacağına farkındayız. Bu farkındalık bizi mecmualar üzerinde yeni çalışmalar yapmanın gerekliliğine inandırmıştır.

Araştırmada Haşim Bey güfte mecmualarında yer alan şarkı formundaki eserlerin usul, güfte, vezin yönünden batılılaşma hareketlerinden ne şekilde etkilendiği ve bu etkinin nasıl tespit edilebilebileceği sorularının cevapları aranmıştır.

Çalışmamızda kullanılan bilimsel araştırma yöntemi, içerik ve nitelik bakımından ‘durum belirleyici ve ilişki arayıcı’ araştırma türleri kapsamında değerlendirilebilir. Metnimizi oluştururken ‘durum belirleyici’ araştırma türü bağlamında geniş bir kaynak taraması yapılmıştır. Bilindiği üzere, toplum bilimleri alanında durum belirleyici ve ilişki arayıcı araştırma öne çıkan bir türdür. Bu araştırma türü ‘ilişki arayıcı’ araştırmalar için bir ön çalışma özelliği taşıması yönüyle önemlidir. 19.yüzyılın ilk matbu güfte mecmuası ve aynı zamanda son kuram ve nazariyat eseri olması dolayısıyla söz konusu mecmuanın çalışmamıza konu olan evreni yansıtmayı ve ayrıca geçmişteki edvar (kuram) kitaplarına göndermeler yapması, bu kitaplardan alıntılar barındırması da ilişki arayıcı araştırma türü için gerekli nitelikleri taşıdığına bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

Çalışmamız dört bölümden oluşmuştur. İlk bölümde tezin amacı, yöntemi, sınırlılıkları anlatıldıktan sonra batılılaşma kavramı hakkında bilgilendirme yapılmıştır. Ardından ikinci bölümde, Osmanlı imparatorluk tarihinde batılılaşma hareketleri, Osmanlı-Türk Müziği’ne bu sürecin yansımaları, formlarda küçülme ve dönemin hakim türü haline gelen şarkı formu irdelenmiştir.

Üçüncü bölümde, Osmanlı-Türk Müziği tarihinde önemli bir yeri olan güfte mecmuaları ele alınmıştır. Bilinen güfte mecmuaları hakkında bilgi verilmiş, mecmuaların önemi vurgulanmaya çalışılmıştır.

Dördüncü bölümde, Haşim Bey mecmualarından seçtiğimiz eserler güfte,vezin,usul ilişkisi yönünden incelenmiş, elde ettiğimiz belge ve bulgular sonuç bölümünde değerlendirilmiştir.



2. OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA BATILILAŞMA SERÜVENİ

2.1 Osmanlı'da Batılılaşıma

Osmanlı'da 'köklü bir değişimin adı' olduğu düşünülen Batılılaşıma kavramının, akademik kaynaklarda birbirinden oldukça farklı bir yaklaşımla ele alındığı görülmektedir. Ancak bu tezin öncelikli konusu bu kavramı yorumlamak olmadığı için, akademik literatürde yer alan şekliyle aktarmanın uygun olacağı kanaatindeyiz.

Ayrıca Haşim Bey Mecmuası'nın ikinci baskısından (1864) sonraki dönemin padişahları olmaları nedeniyle; Sultan V.Murad, II. Abdülhamit, Mehmed Reşad ve Mehmed Vahdettin'i çalışmamızda müstakil birer başlık altında ele almadık. Bu bölümü Lale Devri, III. Selim, II. Mahmud, Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz dönemleri üzerinden ele alacağız. "Osmanlı'da batılılaşıma" bölümüne başlamadan önce önemli olduğunu düşündüğümüz bu açıklamayı yapmamız gerektiğini düşündük.

Toplumun bazen kabul görmüş, bazen tepkiyle karşılanmış olan bu kavram; siyasi, sosyal ve kültürel hemen her alanda değişim ve 'yenileşme' şeklinde kendini göstermiştir.

Lewis, Avrupa uygarlığından seçilerek alınmış ve taklit edilerek benimsenmiş ilk bilinçli batılılaşıma teşebbüsünü, 18.yüzyıl başlarına kadar götürür. III. Selim zamanına referans edilen batılılaşıma hareketlerinin temelini çok daha eski dönemlerden itibaren başladığına vurgu yapmış ve batılılaşımanın Türkiye' de başka ülkelere nazaran çok daha uzun bir geçmişe sahip olduğunu söylemiştir. (Lewis, 1953, s. 153, 177).

İnalcık'a göre batılılaşıma, "bir savunuyu" biçiminde ortaya çıkmıştır. Osmanlı'nın Avrupa'ya karşı kendini korumak için bir tedbir olarak giriştiği bu hareketin, Avrupa'nın askeri gücünü idrak noktasında, 17.yüzyıl itibari ile farkedildiğini, 18. yüzyılda III. Selim dönemi ile başlayan reform anlayışıyla birlikte ise sistemli bir modernleşmeye dönüştüğünü ifade etmiştir: "İktidar mutlak otoritesini ve gücünü kullanarak bu süreci etkili kılacak, bürokratik mekanizmayı desteklemiş ve III. Selim

zamanında başlayan bu sistemli hareket, Osmanlı Anayasası'nın 1876 da ilanıyla doruk noktasına ulaşmıştır” (İnalcık, 1990, s. 11).

Ortaylı toplumdaki değişimin, değişen dünyanın zorlamasıyla meydana gelmediğini ve dünyadaki yenilenmenin fark edilmesiyle ‘bilinç bir dönüşümü’ yaşandığını ifade etmiştir.(Ortaylı, 2010, s. 15).

Osmanlı toplumunda batılılaşma, devletin gücünü ve otoritesini yeniden inşa edebilme amacıyla ilk etapda bir devlet politikası olarak ortaya çıkmıştır. Ayas’a göre, “beka sorunu yaşayan devlet, batılılaşma hareketleriyle dünya siyasetindeki konumunu sağlamlaştırmak için batıya topyekün cephe almak yerine, diğer aktörlerle işbirliği içinde bir strateji geliştirmiştir” (Ayas, 2014, s. 43).

Karal’a göre, Kanuni Sutan Süleyman devrinin son yıllarından itibaren imparatorlukta bir çöküş yaşanmaktadır ve bazı sadrazamlar imparatorluğun ‘kötü gidişini’ durdurmak için ciddi çaba sarf etmişlerdir. “Osmanlı’nın kaybolan gücünü ve bozulan düzeni kuvvet kullanarak tekrardan yeniden inşa etmek düşüncesi” 17.yüzyılın ıslahat anlayışının çıkış noktası olarak yorumlanmaktadır (Karal, 1988, s. 82, 85).

2.1.1 Lale devri (1718-1730)

Sultan III. Ahmet döneminde yaşanan (1703-1730) Lale Devri, Osmanlı’ da batılılaşmanın ilk izlerinin görülmesi bakımından önemlidir. (Yıldırım 2004, s.2) ‘yeni hayat anlayışı’ olarak da ifade edilen (Can, 1998, s. 11) bu dönem, Osmanlı ve Avrupa birbirini kültürel olarak da tanıma çabasına girmiştir.

III. Ahmet'in saltanatı İstanbul için kültürel ve bilimsel açıdan yeniden bir canlanma dönemi olarak yorumlanırken, çok sayıda Arapça ve Latince eserin Türkçe'ye çevrildiği büyük bir çeviri hareketi bu dönemde yaşanmıştır¹ (Küçük 2013, s. 41). Ayrıca ilk Türk matbaasının kurulması da (1927) yine III. Ahmet döneminin en önemli olaylarından biridir (Çolak 2011, s.1). Matbaanın gelişi ile birlikte toplum farklı

1 III. Ahmet dönemindeki düşünsel yaşamın en esrarengiz eserlerinden biri Johannes Cottunius'un (1577- 1658) *Commentarii lucidissimi in octo libros Aristotelis de physico auditu* eserini Yanyalı Esad'ın (ö.173?) Arapçaya tercümesidir. *Al-Tâ'limü's-Sâlis* (Üç Kitapta Aristoteles'in Fiziki Üzerine Araştırma) başlıklı çeviride Osmanlı düşüncesinin yapısal bir bileşeni olan Artistocu doğa felsefesi ele alınmıştır. Bu çeviri ancak 18. yüzyıl Müslüman ve Rum Ortodoks düşünsel dünyalarının entegrasyonu bağlamında önem arz etmektedir.

alandanda bir çok kitap ile tanışmıştır. Bu durum Osmanlı ile Avrupa'nın kültürel bir alışveriş içine girdiği şeklinde yorumlanmıştır. (Ortaylı, 2008, s. 59).

Osmanlı için bir yenilenme devri olan 18. yüzyılda, Fransız devrimi yaşanmış ve Osmanlı İmparatorluğu ile Avrupa arasındaki ilişkilerin etkileneyeceği yeni bir süreç başlatmıştır. Bu değişikliklere muhatap olan ilk Osmanlı hükümdarı, 1789' da tahta çıkan III. Selim'dir (Zürcher, 1992, s. 43).

2.1.2 III. Selim devri (1789-1807)

Sultan III. Selim, mali, idari, sosyal, askeri ve diplomasi alanlarına yayılan ıslahat programı çerçevesinde bir çok yenilik yapmıştır. Batı tipi bir ordu onun devrinde hayata geçirilmiş, daimi elçilikler ilk defa onun döneminde açılmıştır. Onun saltanatı (1789-1807) döneminde başlayan bu yenilenme hareketleri için Nizam-ı Cedid² tabiri kullanılmıştır (Sünerin, 2011, s. 3).

Karal, III. Selim'in Nizamı Cedid reformlarının kapsamı hakkında şu bilgileri aktarmaktadır:

19.asrın başlangıcında Selim cüretkar bir ıslahat projesi hazırladı. Bu proje yeniçeri ocağının kaldırılmasını ,ulema nüfuzunun kırılmasını,fetvalar ile padişahın tesrii salaiyetini taksim eden şeyülislamların fetvalarına nihayet verilmesini, Osmanlı devletinin Avrupa' nın sanatta, ilimde askeri meselelerde, ziraatte ticaretde ve medeniyette yaptığı terakkilere ortak yaparak yenileştirmeyi hedef tutuyordu (Karal, 1988, s. 30).

III. Selim'in ıslahat yaklaşımında sistemli bir yol izlemesi, Avrupalı uzman görüşlerinden faydalanması ve batıyla kurduğu organik bağ nedeniyle batılılaşma hareketlerinin ileri dönük bir ivme yakaladığı söylenmektedir.(Ünal, 2001, s. 122). Sultanın yenilikçi tavrı beraberinde hemen her alanda reformları ve yenilenmeyi getirmişken, reform karşıtı o isyanların bastırılmasında etkili olamamış, Kabakçı Mustafa isyanı ile şehit edilmiş, tahta çıkan IV. Mustafa'nın kısa süren hükümdarlığı döneminde, III. Selim reformları uygulanmamıştır. Rusçuk âyânı Alemdar Mustafa Paşa'nın idaresinde gerçekleşen bir başka isyanla IV. Mustafa hükümdarlığı son bulmuş ve II. Mahmud tahtın yeni sahibi olmuştur.

² Nizamı Cedid terimi ilk defa Fazıl Mustafa Paşa tarafından imparatorluğa verilen iç düzen için kullanılmıştır.

2.1.3 II. Mahmud devri (1808-1839)

Osmanlı'da reform hareketleri askerî alan başta olmak üzere, yaşanan sıkıntılı süreçlerin bir sonucu olarak zuhur etmiştir. (Zakıa, 1999, s. 99) II. Mahmud, Osmanlı'nın askeri ve siyasi alanda yaşadığı zorlu dönemlerin reformist padişahlarından biridir. Amcası III. Selim gibi imparatorluğun eski gücüne kavuşması için Avrupaî tarzda ıslahatlar yapılmasını gerekli görmekteydi. Onun döneminde imparatorluğun hemen her kurumunda bir yenilenme hareketi başlatmıştır. III. Selim'in niyetlendiği, fakat uygulamaya geçiremediği askerlik dışındaki alanlarda da reformlar gerçekleştirmiş, bu süreçte sürecinde önemli bir yol katettiği düşünülmektedir.(Kunt, Akşin, 2000, s.93).

Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması ve sonrası olmak üzere iki kısımda değerlendirilen saltanat döneminin ilk kısmı hazırlık devresi, ikinci kısım ise reformlar devresi olarak değerlendirilmiştir. Yeniçeriler'in baskı ve tehditlerini bertaraf eden Sultan II. Mahmut, ikinci dönemde aldığı radikal kararlar neticesinde ortaya çıkan yeni anlayış ile Osmanlı'nın kurumsal yapısının değişmesinde büyük oranda başarılı olmuştur (Özcan, 1995, s. 13,16).

II. Mahmud reform sürecinde, III. Selim'in kötü akıbetinin nedenlerinin bilincindeydi. Bu nedenle öncelikle güvendiği, kendisine sadık isimleridevlet kademelerinde önemli makamlara getirmişti. Saltanatının ilk onbeş yılı boyunca bu zemini güçlendirerek kendisini iktidara getiren ve kontrolden çıkmasından endişe duyduğu Ayan'ın etkisini minimuma indirmeyi hedeflemişti (Zürcher, 1992, s. 55).

II. Mahmud dönemi ıslahatlarının dönüm noktası Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıdır. Sultan'ın en önemli projelerinin başında gelen, Avrupa tarzında bir ordu kurma hayali, uygun koşulların oluşması üzerine 17 Haziran 1826 günü Yeniçeri Ocağı'nın resmen lağv edilmesi ile mümkün olmuştur³. Vaka'î Hayriye olarak tarihe geçen ve II. Mahmud döneminin sonuna kadar devam edecek olan reform sürecinin önünü açan bu hadise ile batılılaşma hareketlerinin önündeki engeller büyük oranda bertaraf edilmiştir. Bernard Lewis, II. Mahmud'un reformist tutumunu Rus Çar'ı Büyük Petro ile kıyaslamış daha geniş ve çok daha güç bir reform programını hayata geçirmeyi başardığını ifade etmiştir (Lewis, 1993, s. 103).

3 Yerine Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye Orduları [Muhammed'in zafer kazanmış orduları] oluşturulmuştur.

Vâkâ'i Hayriye'nin ardından, batılılaşma yolunda atılmış adımlar dikkat çekicidir. I. Mahmud bu süreçte yenilikçi ve reform yanlısı diplomatlarının tavsiyelerini dinlemiş, özellikle merkezi otoritenin yeniden inşası için yeni bir dizi reform hareketi başlatmıştır:

Devlet dairelerinin bir başbakanla bakanlar kurulunun teşkili, askeri ve sivil reformlar için iki yüksek kurulun tesisi, devlet memurlarının muayyen bir maaşla istihdamı, modern posta servisi ve din dışı meslek okullarının kuruluşu, kıyafette ve devlet protokolünde modernleştirme bu reformların ilk etapta sıralanması gerekenleridir. Fakat Mahmud'un en büyük başarısı, vilayetlerde ve bütün idari kısımlarda sultanın gücünü yenilemesi, eski haline getirmesi oldu (İnalcık, 2018, s. 50).

1826'da Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla Osmanlı İmparatorluğu'nun hemen her kurumunun yenileceği bir yola girilmiş, Tanzimat ile devam edecek olan uzun bir reform sürecinin temelleri atılmıştır.

1827'de yaşanan Navarin Felaketi ve Mısır valisi Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın başarıları ile üzerindeki siyasi baskı artan II. Mahmud, 28 Haziran 1839'da vefat etmiştir. Reform sürecinin sekteye uğramaması, toplumda yeni huzursuzluk ve isyanların yaşanmaması ve asayişin korumak adına gerekli tedbirlerin alınması için, ölümü 30 Hazirana kadar halktan gizlenmiştir (Vakfi, 2003, s. 307).

2.1.4 Sultan Abdülmecid devri (1839-1861)

Sultan Abdülmecid (1839-1861) II. Mahmud'un reformlarını destekler nitelikte adımlar atmıştır. Tanzimat' terimiyle özdeşleşen yiriyirmi yıllık saltanatı boyunca 'İmparatorluğu eski gücüne kavuşturmak için izlediği siyasette istediği neticeye ulaşamamış ancak, attığı adımlarla batılı düşüncenin kurumlaşması noktasında başarı sağladığı yorumları yapılmıştır (İnalcık, 2018, s. 51).

Sultan Abdülmecid Tanzimat'a giden yolda, iki önemli problemle başa çıkmak zorunda kalmıştır. Bunlardan ilki, Mısır valisi Mehmet Ali Paşa ile yaşanan savaş, diğeri ise reformların devamı için elzem olan Tanzimat sürecidir.

18.yüzyılın başlarından beri devam eden ıslahat hareketlerinin 'tamamlayıcısı' olarak yorumlanan (Karal, 1988, s 170) Tanzimat'ın önemli isimlerinin başında Mustafa Reşit Paşa gelmektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nun varlığını devam ettirecek güce sahip olmadığını düşünen Reşit Paşa, devletin tekrar güçlenmesinin Tanzimat ile mümkün olabileceğine inanmaktadır. 3 Kasım 1839'da Gülhane'de Tanzimat dönemi resmen hayata geçmiştir.

Tanzimat Fermanı'nda öngörülen hükümler din ve mezhep ayrımı gözetmeksizin tüm Osmanlı tebasını hedef almıştır. Hatt-ı Hümayun ile vergi kanunu ve askerlik görevine dair bir takım hususlarda da yenilenmeye gidilmiştir. Yapılan yenilikler nedeni ile Avrupa basınında haberler çıkmış “Bu vesika Türkiye'nin muasır medeniyet yoluna girmesini mümkün kılacak müesseselerin temelini atmaktadır, gerçek bir anayasadır, Batı medeniyetinin bir zaferidir” ifadeleri yer almıştır (Karal, 2006, s.114). Tanzimat Fermanı ile birlikte 1830'lar Avrupası'nın idari ve ictimai yapısının temel nitelikleri ve Osmanlı'nın geleneksel müesseselerinin ustaca birleştirildiği bir döneme girildiği yorumları yapılmaktadır (İnalcık, 2018, s. 52).

Tanzimat Fermanı'na rağmen İmparatorluk içinde bulunduğu zor süreçten kurtulamamış devletin güvenliğini sağlayabilmek ve Avrupa Devletler Konseyi'ne dâhil olabilmek için Sultan Abdülmecid, gayrimüslim tebaya daha fazla hak ve özgürlük vaad eden Islahat Fermanı'nı 28 Subat 1856 tarihinde ilan etmiştir⁴ (Şahin, 2013, s. 164).

Sultan Abdülmecid II. Mahmud'un izinden gitmiş ve batılılaşma yolunda ciddi adımlar atmıştır. Tanzimat ve ıslahat fermanları ile batılılaşma yolunda istenilen sonuçları elde edememesinin nedeni olarak “batıyı körü körüne taklit etme düşüncesi” yorumları yapılmaktadır (Şahin,2013, s. 282).

Sultan Abdülmecid 25 Haziran 1861 tarihinde vefatından sonra tahtın yeni sahibi olan Sultan Abdülaziz'de reform sürecine batıyı örnek alarak devam etmiştir.

2.1.5 Sultan Abdülaziz devri (1861-1876)

Sultan Abdülmecid'in vefatından sonra tahta çıkan Sultan Abdülaziz, Osmanlı'nın parçalanma ve dağılma sürecincinden batının teknolojisi ile kurtulmanın mümkün olduğuna inanmaktaydı. Özellikle Batı devletlerinin Osmanlı'nın iç işlerine müdahaleleri ıslahat hareketleri ile engellenmeye çalışılmış ve bir politika haline gelmiştir. Yaşanan toplumsal huzursuzluğun sonucunda Osmanlı devletinde ilk defa muhalif bir yapının ortaya çıktığı ve meşrutiyet idaresi için mücadele etmeye başladığı görülmektedir Batıda eğitim görmüş, Bab-ı Âli zümresi olarak ifade edilen bu batı

⁴ Tanzimat ve ıslahat fermanları hakkında daha detaylı bilgi için bakınız: Özlem Şahin'in Tanzimat ve Islahat Fermanı'nı birçok parametre üzerinden karşılaştırdığı Doktora Tezi (Şahin, 2013)

eğitimli gurup ile padişah arasındaki siyasi görüş farkları reform hareketlerini başka bir mecraya doğru sürüklemiştir (Karal, 1988, s.350).

Ali ve Fuad Paşaların iktidarının hissedildiği bu dönemde, Tanzimat ve Islahat hareketleri devam etmektedir. Bu kapsamda bir çok adım atılmıştır. Teşkil-i Vilâyât nizâmnamesinin uygulanması demokrasiye giden yolda önemli bir adım olarak nitelendirilirken, Galatasaray Lisesi ve American Protestant Robert College gibi okulların açılması Eğitimde yapılan önemli reformların başında gelmiştir. *Mecelle* olarak bilinen medenî kanununun ilanı ise hukuk alanında bir devrim olarak nitelendirilmektedir (Balcı 2007, s.225). Bu dönemde kara ve demir yollarının ıslahı için batılı devletlere çeşitli imtiyazların verildiği bilinmektedir (Keklik, 2009, s. 68).

Lale Devri ile başladığı düşünülen batılılaşma hareketleri neticesinde Osmanlı ile Avrupa'nın kültürel olarak da bir etkileşim içerisine girdiği anlaşılmaktadır. Sultan III. Selim devri reform hareketleri daha çok askeri, mali, idari, sosyal ve diplomasi alanlarında gerçekleşmiştir. Amcası III. Selim gibi imparatorluğun eski gücüne kavuşması için Avrupaî tarzda ıslahatlar yapılmasını gerekli gören Sultan II. Mahmud ile birlikte batılı tarzda yenilenme düşüncesi daha sistemli bir biçimde ve hızlanarak devam etmiştir. Onun devrinde yaşanan en önemli tarihi vak'a Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıdır. "Vaka'i Hayriye" olarak tarihe geçen ve II. Mahmud döneminin sonuna kadar devam edecek olan reform hareketlerinin önünü açan bu gelişme neticesinde, özellikle merkezi otoritenin yeniden inşası için gereken zeminin güçlenmesi amaçlanmıştı. Tanzimat ile özdeşleşen Sultan Abdülmecid' de imparatorluğu eski gücüne kavuşturmak için Batı'nın referans alındığı reform hareketlerine devam etmiştir. Bu doğrultuda atılan en önemli adımlardan biri, 3 Kasım 1839'da hayata geçirilen 'Tanzimat Fermanı' olmuştur. Tanzimat'a kadar geçen dönemde hayata geçirilen yenileşme hareketlerine genellikle askeri müesseseler ve bu alandaki gelişmeler yön verirken, Tanzimat ile birlikte daha çok toplum düzeni ve şekliyle ilgili meseleler reform istikametini belirlemiştir.

2.2 Osmanlı Türk Müziği'nde Batılılaşma

Osmanlı İmparatorluğundan Cumhuriyet dönemi Türkiye'sine gelene kadar, yaklaşık üç asır boyunca, batılılaşma ve modernleşme kavramları daima toplumun gündeminde olmuştur. Kamusal alandan özel alana kadar yaşamın hemen her alanda etkili olan bu kavram, Osmanlı-Türk Müziğini'de önemli ölçüde etkilemiştir. Müzik

sadece kurumsal anlamda etkilenmekle kalmamış, yapısal özelliklerinde de ciddi anlamda bir değişim yaşanmıştır. Tarihsel olarak bakıldığında Batı tarzı müziğin benimsenmesinin karmaşık ve detaylı bir süreç olduğu görülmektedir.

Osmanlı'nın Batı müziği ile ilk buluşmasının 16.yüzyılda olduğu düşünülmektedir. İmparatorluğun Avrupa ile yaşadığı siyasi ilişkiler kültürel etkileşimin önünü açmıştır. Devletler arası siyasi ilişkileri iyileştirmek için müzik, çoğu kez jest amaçlı kullanılan bir araç vazifesi görmüştür. Ülkeler arasındaki dostluk bağlarının pekiştirilmesi amacıyla, Fransa Kralı I. Francois'in Sultan II. Süleyman'a, İngiltere kraliçesinin Sultan III. Mehmed'e gönderdikleri orkestralar bu durumun bir yansıması niteliğindedir⁵. Siyasi amaçla yaşanan bu gelişmeler imparatorluğun batı müziği ve kültürü ile ilk kez temas edişi olarak yorumlanmıştır (Mayes, 2000, s.7, 8),

Osmanlı'nın batı müziği organik bağı söz konusu olduğunda bazı isimlerin öne çıktığını görmekteyiz. Ali Ufki Bey (Albert Bobowski), Boğdan Prensi Dimitrie Cantemir ve 1720'de Fransa'ya elçi olarak gönderilen Yirmisekiz Mehmet Çelebi bu isimlerin başında gelmektedir.

Ali Ufki Bey (1610-1675), “Mecmua-yı Saz’u Söz” adlı eserinde 16. ve 17. yüzyıla ait saz ve söz eserlerini Osmanlı-Türk müziğine kazandırmış (Behar 1990, s. 37) “alafranga notanın farklı bir çeşidi ile Osmanlı Türk Müziği repertuarına önemli katkı sağlamıştır”. Enderûn’da ders vermiş ve batı notasını Osmanlı’da kullanan ilk kişi olmuştur. (Alimdar 2016, s. 2, 6)

Doğu ve batı kültürlerinin buluşmasında baş rol oynamış olan bir diğer önemli isim ise Dimitri Kantemir’dir (İnalcık, 1993, s.413) Kantemir “Kitâb-ı İlmi’l-Musikî Alâ Vechi’l-Hurûfat” adlı edvar kitabında kendi düzenlediği nota yazısı ile 16. ve 17. yüzyıllarda bestelenmiş, üçyüz on beş peşrev ve kırk adet saz semaisini notaları ile birlikte kayıt altına almıştır. Avrupa bilim felsefesi ile eğitim görmüş, pragmatik bir düşünce adamı ve kararlı bir reformcu olarak nitelendirilmektedir. (Judetz, 2010, s.11, Judetz, 2015, s.125).

5 Bu temasla Frenkç’in Usulü Osmanlı Türk müziğine girmiştir. (Kösemihal 1939, s.49)

19. yüzyıl itibari ile Osmanlı Hanedanı'nın Batı müziğine yoğun ilgisinin arttığı bilinmektedir. Ancak müzikde sistemli ve kurumsal bir anlayışın hayata geçirilmesi üç asır kadar önce başlayan ıslahat ve reform çabalarıyla mümkün olmuştur.

Sultan III. Selim, geleneksel makam müziğinde yeni ufuklar açmış bir sultan olarak nitelendirilmektedir (Berker 1985, s.149, 168) Tanburi, neyzen, bestekâr ve hanende olan Sultan III. Selim'in aynı zamanda bir çok makam terkîb ettiği de bilinmektedir. Gelenek ile 'yeni' birlikte harmanlayan bir müzik anlayışına sahip olan sultan, bu yönü ile Osmanlı-Türk Müziği'nde yeniliğin öncülerinden olmuştur. Sarı'ya göre;

Onun dönemi siyasi, askeri ve diplomasi ile birlikte müzikal açıdan da Avrupa'ya ilk önemli yaklaşımın gerçekleştirildiği dönem olmuş, hem geleneğe yeni bir soluk kazandırılması, hem de yeni öğelerin saray müziğine katılması açısından; batılılaşma hareketleri belki de saraya ilk keskin adımlarını III. Selim ile atmıştır (Sarı, 2014, s. 39,48).

III. Selim Batı medeniyetini yakından takip etmiş bir padişah'tır. Reformcu ve yenilik yanlısı tutumu bir çok alanda ilklerin padişahı olmasını da getirmiştir. Elçilik hareketleri vasıtasıyla Avrupa operaları hakkında malumat sahibi olmuş ve 1797'de Topkapı Sarayı'na bir opera topluluğu davet etmesi bu ilklere örnek teşkil eder niteliktedir (Alimdar, 2016, s.6). Sevengil, Topkapı Sarayın'a çağırılan opera topluluğu hakkında "Sır Katibi Ahmet Efendi"nin tuttuğu günlüklerden bu olayı şöyle aktarmıştır:

Zilkade'nin altısı çiharişenbih günü Topkapı'ya nüzul ve dün gece Topkapı'da Ağa yerinde opera nâm müzahref mülâabe-i efrenci ızhar eyleyen çend nefer Frenklerin temaşa ettirdikleri mel'abe-i çengiyâne ve etvâr efrecâneleri, sohbetleri ve dimağı zükâm eyleyen is ve pasları ve taklidleri tezkâr ile eğlenildi (Sevengil, 1969, s.15, 16).

Osmanlı' da reform düşüncesiyle birçok kurumda yenilenme ve dönüşüm yaşandığı bir dönemde III. Selim, askeri müzik geleneğinin en önemli unsuru olan mehtere ilk kez batı enstrümanlarını dahil eden padişah'tır. Bu durum mehterhaneden kopmanın başlangıcı olarak yorumlanmıştır (Aksoy, 1985, s. 1212, 1236).

Bu dönemde müziği yazma konusunun önem kazandığı ve geleneksel 'nota' anlayışının değişmeye başladığı görülmektedir Harf notası eski önemini kaybederken, müzik teorisi, nazariyatı ve nota çalışmaları saray tarafından desteklenmiştir (Judetz 2007, s.49). III. Selim'in emri ile Abdülbâkî Nâsır Dede (1865-1821) ve Hamparsum Limonciyan müzik yazısı konusunda (1768-1839) çalışmalar yapmışlardır. Nasır Dede'nin nota yazısı kendisi dışında kimse tarafından kullanılmamış ve rağbet

görmemiş, Haparsum nota yazısı kullanımının kolay olması nedeniyle oldukça fazla rağbet görmüş ve kullanılmıştır (Behar 2015, s.27) Haparsum nota yazısı, Osmanlı-Türk Müziği'nin repertuvarının hıfs edilmesi noktasında oldukça önemli bir yere sahiptir (Signell, 1977, s. 3,4).

Sultan III.Selim geleneksel müzik anlayışını yenilikçi bir yaklaşımla ele alması nedeniyle 'Ekol' yaratmış bir padişah olarak anılmaktadır. Çolakoğlu Sarı, bu konu hakkında şunları söylemektedir:

Bir ekol olarak tanımlanabilecek olan bu devrin müzik hareketleri, kendisinden önce gelen dönemin temel unsurlarını bünyesinde muhafaza etmekle birlikte, yeni makam ve formların ilavesiyle geleneksel üslubu günümüze gelen sürecinde önemli bir dönüm noktasıdır. III. Selim ekolünün bu isimle oluşmasının ana sebebi; onun tek başına yarattığı bir müzik anlayışından çok, dönemde sanatçılara verdiği destek ve bu desteklere kendisinin de müzikal katkısıdır (Sarı, 2014, s. 38).

III. Selim'in ardından II. Mahmud'un amcasının reformist tavrını örnek aldığı bir tutum içinde olduğu söylenebilir. Kendiside bir bestekar olan sultan Osmanlı-Türk Müziği'ne hamilik eden padişahlar listesinde yerini almıştır(Öztuna, 1989, s.15). Neyzen, tanburi ve hanende olan Sultan'ın tarihe Vaka-i Hayriye olarak geçen Yeniçeri Ocağı'nı kaldırması, de bir dönüm noktası olarak kabul edilir. İnalıcık bu tarihi olayın etkilerine dair şu bilgileri vermiştir: "II. Mahmut döneminde yeniçeriliğin kaldırılması (1826), tarihi Saray'da kapsamlı reformların başlangıcıdır. O tarihte Avrupa saraylarındaki gibi 'modern saray' regalia'sının taklidi dönemi başlar, kıyafetler değişir. Artık Boğaz alemleri ve curcunalara son verilmiştir" (İnalıcık, 2018, s. 339)

Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasından sonra, Mehterhâne'nin yerine Muzıka-ı Hümayun'un (1828) kurulması, Osmanlı-Türk Müziği tarihi için batılılaşma yönünde atılmış, devrim niteliğinde bir adım olarak yorumlanır. Mehter'in yerini alan ve askeri bando kimliği ile faaliyet gösterecek olan bu kurumun başına İtalyan besteci Giuseppe Donizetti Paşa getirilmiştir (İnalıcık, 2018, s.339). Donizetti Paşa'nın idaresindeki Muzika-i Humayun'da İtalyan müzik kültürü sistemine uygun olarak müzik eğitimi yapılmıştır (Arman 1958, s. 4).

Mehterhane'nin yerini Muzıka-i Hümayun'un almasını "batılılaşma hareketlerinin saraya yansması" olarak yorumlayan Çolakoğlu Sarı şu ifadeleri kullanmıştır:

Söz konusu hareket, yani batılı bir kimlikle kurulan orkestranın varlığı ve saraydaki tek askeri müzik kurumu haline gelmesi; batılılaşmanın saraya bire bir etkisidir. Dönemin müzik yazısı Hamparsum ile batı notasını bando takımına öğreten Donizetti'nin Osmanlı'ya gelişi bu açıdan önemli bir olaydır. Çünkü Donizetti'nin ilk bando şefi kimliğiyle birlikte, batı notası da 1650'lerden sonra ilk kez etkin bir şekilde saray hayatına girmiştir (Sarı, 2014, s. 39).

II. Mahmud döneminde Batı müziği kurumsal olarak saraya dahil olmaya başladıktan sonra, Beşiktaş'taki Çırağan Köşkü'nde, Beethoven'in eserlerinden oluşan bir repertuvarla kadın ve erkeklerden oluşmuş bir topluluk önünde konserler verildiği bilinmektedir (Arıcı, 2006, s. 86). Sultan batı müziğinin saray tarafından himaye edileceğinin işaretlerini vermiş fakat onun devrinde geleneksel müzik kesinlikle ihmal edilmemiş ve desteklenmiştir.

Sultan Abdülmecid dönemine gelindiğinde sarayda hakim olan müzikal anlayışın batı müziği olduğu anlaşılmaktadır. Batı müziği eğitimi almış olan padişah, aynı zamanda piyano çalan ilk Osmanlı padişahıdır. Batı müziğine olan ilgisi nedeniyle çocukları için Avrupa'dan ayrı ayrı piyanolar getirttiği bilinmektedir. Altıyüzden fazla eseri olan şehzade Murat'a Guatelli ve Lombardi' den müzik eğitimi aldırılmıştır. Şehsade Murad hanedanının batı müziği eserleri bestelemesi en verimli ismi olarak bilinmektedir (Turan, 2004, s.90, 91).

Sultan Abdülmecid döneminde Muzıka-i Hümayun çok daha kapsamlı bir kurum haline dönüşmüş, hatta Donizetti Paşa saray selamlığında dahi müzik eğitimi vermeye başlamıştır (Alimdar 2016, s.13).

Leyla Saz, anılarında Abdülmecid döneminde sarayda kadınlardan oluşturulan altmış kişilik bir batı müziği orkestrasından kurulduğundan bahsetmektedir. Bu kadınların keman, viyolonsel ve kontrbas gibi batı enstrümanları çalmalarının yanısıra aynı zamanda birden fazla enstrüman çalabilme becerisine sahip oldukları da aktarmıştır (Saz, 1974, s. 133).

Abdülmecid döneminde Muzıka-i Humâyun devlet kurumlarından biri haline gelmiş, askeri bando da zamanla batılı bir orkestra haline dönüşmüştür. Ayas, “müziğin Muzıka-i Humayun içinde ve sarayda batı müziğine göre konumlandığını” belirtmiş ve şu ifadeleri kullanmıştır:

Sadece yeninin değil 'yepyeni' anlamındaki 'modern'in itibar kazandığı eskinin ve gelenekselin itibar kaybettiği bu çağda, müzikte yeni ve eskinin belirlenmesinde ölçüt artık Batı müziğiyle kurulan ilişkinin derecesidir(...) Tanzimat'la birlikte bu yaklaşımın

içselleştirilmeye başlandığını söylemek hiçde yanlış olmayacaktır. Bununla birlikte birkez Batı Müziğinin üstünlüğü ve evrenselliği kabul edildikten sonra, çok geçmeden sentez yolundaki çabalarda küçümsenecek, Osmanlı müziği müzelik hale getirilirken, Batı müziği tek müzik olarak görülecektir (Ayas, 2014, s. 85).

Bilindiği üzere Sultan Abdülmecid, Tanzimat ve Islahat dönemi sultanıdır. Batılı düşüncenin Osmanlı toplumu'nun hemen her alanına sirayet ettiği bu dönemde, Saray “incelmiş bir zevk ve beğenin” merkezi halini gelmiştir. Batı müziği halk arasında askeri bandolar aracılığı ile işitilmeye başlamış İstanbul'un kültürel atmosferinin bir parçası olmaya başlayan tiyatro, opera ve operetler saray tarafından desteklenmiştir (Turan, 2004, s. 92).

Örneğin, Sultanın izniyle kurulduğu bilinen 400 kişi kapasitesiyle, İtalya'dan gelen ekiplerin opera ve çeşitli temsiller gerçekleştirildiği Basko tiyatrosu, halkın batı müziği dinleyebildiği ve tiyatro izleyebildiği bir mekan olarak sarayın desteğini almıştır (Tanrikulu 1983 s.8) Basko tiyatrosunda İtalyanca temsiller düzenlemiş, Temsillerin Türker arasında ilgi görmeye başlaması üzerine, İtalyanca operalardan birinin Türkçe'ye çevrildiği bilgisi Sevengil tarafından şu şekilde aktarılmıştır:

Basko tiyatrosunda verilen temsiller 1841 yılı kışında ve 1842 yılı baharında devam etmiştir. Oynanan eserler İtalyancadır, sanatkarlar tabii İtalya'ndır. Seyircilerin çoğu İstanbul'daki ecnebler ve ecnebi dili bilen Hristiyan, Müslüman yerlilerdir; fakat yabancı dil bilmeyen Türker'den de gazetenin ilan edip durduğu bu yeni eğlenceyi görmek için tiyatroya gidenler vardır, nitekim oyunlar bu şekilde ilgi kazanmaya başlayınca bu temsil mevsiminde oynanmış operalardan biri Türk dilinde çevrilerek basılmış ve satılığa çıkarılmıştır (Sevengil, 1959, s.23).

Bir diğer önemli tiyatro, Beyoğlu'ndaki Naum Tiyatrosu'dur. 1840'lı yıllarda kurulan Naum Tiyatrosu'na gelen İtalyan opera kumpanyalarının ünlü İtalyan operalarını sahnelediği bilinmektedir. 1846'da yanan Naum Tiyatrosu'nun yeniden yaptırılması için sarayın maddi destek sağladığı bilinmektedir (Sevengil, 1962, s. 18). Turan İstanbul Beyoğlu'ndaki Basko ve Naum tiyatroları için “operanın belli bir toplumsal taban oluşturmada başı çeken kurumlardır” ifadelerini kullanmıştır (Turan, 2011, s. 29).

Abdülmecid döneminde İstanbul merkezli kültürel canlılık, Avrupalı bir çok sanatçının ilgisini çekmiştir. Bu isimlerin başında Fransız besteci ve müzisyen Liszt gelmektedir. İstanbul'da bir ay kadar kalan besteci (1811-1886) sarayda bir de resital vermiştir.

Abdülmecid 1856'da Avrupa'yı ziyaret eden ilk Osmanlı Sultan'ıdır. Bu ziyaret esnasında Fransız Elçiliğı'nin düzenlediğı bir baloya da iştirak eden Padişah'ın yurt dışına gitmesi "batıya öykünmenin bir göstergesi" olarak görülürken, onun döneminde Osmanlı-Türk Müziğı'nin saray tarafından himaye edilmediğı, eski önemini kaybettiğı yorumları yapılmıştır (Sarı, 2014, s.42).

Sultan Abdülaziz Hazirn 1861 tarihinde ağabeyi Sultan Abdülmecid'in vefatı zerine Osmanlı tahtına çıkmıştır. Sultan Batı müziğı ve Osmanlı-Türk Müziğı ile ilgilenmiştir. Her iki tarzda da besteleri bulunan Abdülaziz'in iyi derecede piyano, lavta icracısı ve neyzen olduğu bilinmektedir (İnal, 1958, s. 20).

Sultan Abdülaziz devri batılılaşmanın müzik üzerine olan etkilerini Toker, şu şekilde ifade etmiştir

Abdülaziz Batı Türk müziğı eğitimi almış bir hükümdardır. Bu yönü sebebiyle döneminde her iki müzik sarayda iştilebilmiştir. Bu dönemde Türk msikisi ünlü müzisyenlerden kurulu olan Szendegn-ı Hssa adı verilen topluluk tarafından icr edilmiş ve Sarayda müzik eğitimi faaliyetlerini ara vermeden devam edilmiştir. Musika-i Hmyn, lke geneline yayılmış olan, alay musikalarının eğitimi konusunda aktif rol almış ve müzik eğitmenleri yetiştirmiştir. Abdülaziz, kendisinden önceki sultanların yaptığı gibi sanatkrları himye etmeye devam etmiştir. Abdülmecid dönemi kadar sık olmasa da, Abdülaziz döneminde de bazı yabancı müzisyenler, saraya gelerek müzik yapmışlardır. Sarayda bazı gösteri topluluklarının da (Kol takımı ve Pantomima takımı) hizmet ettikleri grlmektedir⁶ (Toker, 2012, s. 291, 292).

Abdülaziz batılı orkestraların çalışmalarını, imparatorluğun yaşadığı mali sıkıntılar nedeni ile bir süreliğine durdurmuştur. Geleneksel müziğe desteğinin devam etmesi nedeniyle, bu durum bir çok kaynakta batı müziğine ilginin azaldığı yönünde değerlendirilmiş, kimi kaynaklarda batı müziğı karşıtlığı olarak değil, daha çok kişisel bir zevk ve tercih olarak dyorumlanmıştır (Alimdar, 2016, s. 13).

Kamusal alandan özel alana kadar yaşamın hemen her alanda etkili olan bu kavram, Osmanlı-Türk Müziğini'de önemli ölçüde etkilemiştir. Tarihsel olarak bakıldığında

⁶Sultan Abdülaziz devri batılılaşmanın müzik üzerine olan etkilerini Hikmet Toker 'Sultan Abdülaziz devrinde Osmanlı Sarayı'nda 'Musiki' başlıklı doktora tezinde oldukça detaylı bir biçimde incelemiş ve dönemi ayrıntılı bir biçimde gözler önüne sermiş, ulaştığı sonuçları maddeler halinde sıralamıştır. Sultan Abdülaziz döneminde dair aydınlatıcı olduğunu düşündüğümüz doktora tezinden elde edilen sonuçların bir kısmını kısaca tezimize koymak istedik:

Batı tarzı müziğin benimsenmesinin karmaşık ve detaylı bir süreç olduğu görülmektedir.

Kısaca toparlamak gerekirse, Osmanlı'nın Batı müziği ile ilk teması 16. yüzyılda başlamıştır. İmparatorluğun siyasi ilişkileri Avrupa ile kültürel etkileşimin önünü açmıştır. Müzik, devletler arası ilişkileri iyileştirmek için genelde jest amaçlı bir araç vazifesi görmüştür. 19. yüzyıl itibari ile Osmanlı Hanedanı'nın Batı müziğine yoğun ilgisinin artmış lakin, müzikde kurumsal bir anlayışın hayata geçirilmesi çok daha önce başladığı anlaşılmaktadır.

Geleneksel müzik anlayışını yenilikçi bir yaklaşımla ele Sultan III.Selim yeni bir müzikal yaklaşım yarattığı için müzik tarihinde farklı bir öneme sahiptir. Bir ekol olarak tanımlanabilecek olan bu devrin müzik hareketleri, kendisinden önce gelen dönemin temel unsurlarını bünyesinde muhafaza etmekle birlikte, yeni makam ve formların ilavesiyle geleneksel üslubu günümüze taşımaya öncülük etmiştir.

Kendiside bir bestekar olan II. Mahmud Osmanlı-Türk Müziği'ne hamilik eden padişahlar listesinde yerini almıştır. Onun döneminde vuku bulan ve “Vaka-i Hayriyye” olarak tarihe geçen Yeniçeri Ocağı'nı kaldırılması, akabinde Mehterhâne'nin yerine Muzıka-ı Hümayun'un (1828) kurulması, Osmanlı-Türk Müziği tarihi için batılılaşma yönünde atılmış, devrim niteliğinde bir adım olarak yorumlanmaktadır.

Tanzimat ve Islahat dönemi sultanı Abdülmecid, batı etkisinin Osmanlı toplumu'nun hemen her alanına sirayet ettiği bu dönemde tahta çıkmıştır. Onun döneminde saray için kullanılan; “incelmiş bir zevk ve beğenin merkezi” ifadeleri oldukça dikkat çekicidir. İstanbul'un kültürel atmosferinin bir parçası olan tiyatro, opera ve operetler onun döneminde önemli ölçüde desteklenmiştir.

Batı ve Türk müziği eğitimi almış olan Sultan Abdülaziz devrinde her iki müzikde sarayda işitilmeye devam etmiştir. Türk müziği eğitimi sarayda ara vermeden devam ederken, Musika-i Hümayun'un faaliyetleriyle ülke geneline yayılmış olan, alay mızıkalarının eğitimi konusunda aktif rol almıştır.

Osmanlı'da Batılılaşma hareketleri yukarıda zikr edilen padişahların devrinde zaman zaman yavaşlasada hiçbir zaman tamamen kesintiye uğramamıştır. Osmanlı-Türk Müziği'de tüm bu sürecin gelişmelerinden etkilenmiş ve bugünkü halini almıştır.

3. OSMANLI-TÜRK MÜZİĞİ'NDE GÜFTE MECMUALARI

Çalışmamızın bu bölümünde Osmanlı-Türk Müziği tarihinde çok önemli bir yere sahip olan güfte mecmuaları, ve bu mecmuaların teori ve isra alınana etkileri incelenecektir.

Güfte sözlükte “söyleniş, söylenmiş, söz eserinin bestelenmiş bulunan manzum sözleri” şeklinde yer almaktadır (Devellioğlu 1970, s. 354), Ayrıca bestelenmek üzere yazılmış şiir; “kâr, beste, semâi, şarkı, türkû, ilahi gibi, dinî ve din dışı formlarda bestelenen eserlerin sözü” manasında da kullanıldığı görülmektedir. (Özün 1973, s.231)

Güfte mecmuası: makam, usul, beste türü, bestekar ismi gibi atıflardan birini veya birkaçını kullanarak, mündericatındaki şiirlerin bestelendiğini gösteren deliller taşıyan bir nevi eş'ar⁷ mecmuası olarak tanımlanmaktadır Güfte mecmuası türleri şunlardır: Fasil mecmuaları, şarkı mecmuaları, ilahi mecmuaları, ayin'i şerif, mevlid ve miraciye mecmuaları. (Korkmaz 2014, s. 675, 680).

Güfte mecmuaları başta edebiyat ve müzik olmak üzere sosyal bilimlerin bir çok alanı için kaynak olma özelliği taşımaktadır Güftelerin günümüze ulaşmasında önemli bir rol üstlenmekle birlikte bu tarihi vesikalar, yazıldıkları dönemin şair ve bestekârları hakkında da bilgi vermektedir. (Suiçmez, 2013, s. 4).

1830'lar öncesinde 'basılı' bir güfte mecmuasına rastlanmazken, Karamanlıca olduğu bilinen ilk güfte mecmuası 1830'da, Arapça yazılmış ilk matbu güfte mecmuası 1854'de basılmıştır. Temelde bu tarihi vesikalar yazanın veya o kişinin talebelerinin faydalanması için kaleme alınmışsa da, meşk edilmiş sözlü eserlerin geçici bir listesi olarak görülmektedir (Behar, 1992, s. 23).

Geleneksel Osmanlı-Türk Müziği'nin yazılı bir gelenek üzerine hafıza oluşturmadığı bilinmektedir. Bilindiği üzere geleneksel Osmanlı-Türk Müziği'nin aktarım yöntemi Meşk'tir. Müziğin geleceğe taşınmasında bir araç olarak kullanılmasının yanı sıra,

⁷ Eş'ar Mecmuası: Şiir mecmuası.

Meşk, “müziğin devamlılığını ve tutarlılığını sağlayan bir tür harç vazifesi de görmektedir.” 19.yüzyıl ortalarına kadar gelenek bu özelliğini muhafaza etmiştir (Behar 2015, s. 19).Matbaa kullanımının öncesinde güfte mecmûaları el yazması halinde çoğaltıldıklarından ulaşabilmek oldukça zordu. Ancak 19. yüzyılın sonlarına doğru el yazması eserlerin basılmaya başlamasıyla birlikte, mecmûalara ulaşmak daha mümkün olmuştur (Wright, 1992, s.1).

Osmanlı müzik tarihi bakımından güfte mecmuaları, meşk geleneği ile oluşturulmuş bir müzikal hafızanın bestekarlarına ait bilgiler vermesi, makam ve usul isimlerinin tespit edilebilmesi, hangi dönemde hangi usul ve makamın daha yaygın kullanıldığını tespit edebilmek açısından hayati öneme sahiptir.⁸

3.1 Bilinen Güfte Mecmuaları

Çeşitli kütüphanelerde dînî ve dindışı güfte mecmualarının yanı sıra karışık olarak derlenmiş oldukça çok güfte mecmûası bulunmaktadır. Bu mecmuaların tarihi belge yönü ve müzik tarihinin tespiti bakımından önemi büyüktür. Bilinen önemli güfte mecmualarından bazıları şunlardır⁹:

- 1) Hafız Post Mecmuası, Topkapı sarayı Reva Köşkü kitaplığı, nr. 1724.
- 2) Güfte Defteri, Mancester, John Railand Kütüphanesi, nr. 22.
- 3) İlâhi Mecmuası, Ali Emiri Yazmaları, nr.637.
- 4) Haşim Bey Mecmuası, İstanbul, 1852, 1864.
- 5) Mecmua-i Arifi, İstanbul, 1873.
- 6) İlâhi Mecmuası, Topkapı Sarayı, Bağdat Köşkü Kitaplığı, nr. 402.
- 7) Mecmua, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, nr. 850.
- 8) Hasan Tahsin, Gülizar-ı Musıki, Süleymaniye Kütüphanesi, Ş.M. Targan Koleksiyonu, nr. 999.
- 9) İlâhi Naat ve Gazel Mecmuası, Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü Kitaplığı, nr. 402.

⁸ Bilimsel bir amaç çerçevesinde güfte mecmualarını bir antoloji biçiminde derleyen en önemli çalışma Saadettin Nüzhet Ergun’a ait olan ‘Türk Musikisi antolojisi’ kitabıdır (Ergun, 1942, s. 5)

⁹ Bilinen önemli mecmualar liste olarak Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz Dişiaçık’ın ‘Hafız Post Güfte Mecmuası’ yüksek lisans çalışmasından aktarılmıştır (Doğrusöz, 1993, s. 1, 2, 3).

- 10) Beste ve Sema Mecmuası, Topkapı Sarayı Revan Köşkü, Kitaplığı, nr.1723, 1725.
- 11) Ahmet Avni Konuk ,Hanende, Süleymaniye Kütüphanesi, Ş.M.Targan Koleksiyonu, nr. 824.
- 12) Beste Mecmuası, Topkapı Sarayı Revan Köşkü, Kitaplığı, nr. 1722.
- 13) Kemanizade Şamlı İskender, Süleymaniye Kütüphanesi, Ş.M.Targan Koleksiyonu, nr. 992.
- 14) Şarkı Defteri, Topkapı Sarayı Sultan Mehmet Reşad ve Tiryal Hanım Kitaplığı, nr. 534, 544.
- 15) Ali Galib, Gıda-İ Ruh, İstanbul, 1316 h.
- 16) Kemeñeci Aleko, Nnevzat-ı Musıki-Mükemmel Şarkı Ve Kanto Mecmuası, Süleymaniye Kütüphanesi, Ş. M. Targan Koleksiyonu, nr.692.
- 17) Müstakimzâde Süleyman Saadettin Efendi, Mecmua, Süleymaniye Kütüphanesi, nr. 3397.
- 18) Bağdatlı Vehbi, Mecmua, Süleymaniye Kütüphanesi, nr.1002.
- 19) Mecmua, Nuri Osmaniye Kütüphanesi, nr. 3652.
- 20) Mecmua, Oxford Bodleian Kütüphanesi, Ouseley, nr.127.

3.2 Akademik Literatürde Güfte Mecmuaları

Akademik olarak güfte mecmuaları bir çok disiplinin çalıştığı vesikalardır. Özellikle Sosyal Bilimlerin baş vurduğu bu tarihi vesikalar, bir çok alanda, geçmişe dair bilgiler vermesi nedeniyle akademisyenler ve bilim insanları tarafından çalışılarak, literatüre kazandırılmışlardır. Güfte mecmualarının, çalışmamızı şekillendiren başlıklardan biri olması sebebiyle aşağıdaki bilgileri paylaşma gereği duyuyoruz. YÖK Ulusal Tez Merkezi sitesinden “güfte mecmuası” anahtar kelimesi ile bir tarama yapıldığında ulaşılan güfte mecmualarını aşağıda sıraladık:

1. 498001 İsmail Aras 2018:Hazîne-i Enderûn-ı Hümâyûn'dan Es-Seyyîd Mîr Mehmed İzzet'in hayatı ve Güfte mecmuası'nın incelenmesi.
2. Examination of Life and Lyrics Magazine of-Seyyîd Mîr Mehmed İzzet from Hazîne-i Enderûn-ı Hümâyûn (Treasury of the Enderun Academy (A special school) in the Ottoman Palace) Yüksek Lisans.
3. 447617 Mehmet Nuri Parmaksız 2016: Bodleian Kütüphanesi 127-128 Numaralı Türk Musikisi Güfte Mecmuasının incelenmesi (The analysis of

Turkish Music Song-Text Collection at Bodleian Library With the Number of 127-128) Doktora.

4. 381981 Burçin Topal 2014:Gıda-ı Ruh isimli güfte mecmuasının günümüz Türkçesine çevirisi ve incelenmesi (Translation to modern Turkish of collection named Gıda-ı Ruh and analysis of it) Yüksek Lisans.
5. 336286 Hilal Konya 2013: XIX. yüzyılda yazılmış olan Vâsıf Bey'in Güfte mecmuasının incelenmesi (A study of Vasif Bey's lyric book written on XIX. Century) Yüksek Lisans.
6. 288363 Osman Yıldız 2011: XV. yüzyıla ait anonim Güfte Mecmuasının incelenmesi The investigation of the anonymous Lyrics Collection belonged to XV. Century) Yüksek Lisans.
7. 273873 F. Emine Berksan 2010: Hekimbaşı Abdülaziz Efendi'nin Güfte Mecmuası'ndaki şarkılar. Yüksek Lisans.
8. 175066 Tolga Duran 2005:Millet Kütüphanesi, Ali Emiri, Manzum Nr. 759/1'e kayıtlı güfte mecmuasının incelenmesi (Researching of the lyrics collections was recorded at Millet Library, Ali Emiri, Manzum Nr.759/1) Yüksek Lisans
9. 175047 Serçin Erden 2004: Hasan Gülşeni'nin güfte mecmuası ve incelenmesi (Hasan Gülşeni lyrics collection)Yüksek Lisans Müzik.
10. 106890 Şengül Sağman 2001:Müstakimzade'nin 'Mecmua-i İlahiyyat' adlı Güfte mecmuası (2 cilt) Yüksek Lisans.
11. 106579 Sevgi Hatice Sağman 2001:Ruşen Efendi'nin XIX. yüzyılda yazılmış 'Mecmua-i İlahiyyat' adlı güfte mecmuası (Rusen Efendi's lyrics magazine authored in the 19 th century) Yüksek Lisans.
12. 26775 Nilgün Doğrusöz 1993: Hafız Post Güfte Mecmuası (Türkçe güfteler).

3.3 Haşim Bey Güfte Mecmuası

Müezzinbaşı Hacı Hüseyin Hâşim Bey, 1815'te İstanbul Fatih'te doğmuştur. Osmanlı Sarayı'nın eğitim kurumu Enderun'da,II.Mahmud döneminde, Hamamizade İsmail Dede'den ve Dellalzade'den müzik dersleri almıştır. Enderun'daki eğitimi esnasında müzikteki yeteneği ve kaabiliyeti kışkanılacak derecede iyidir. (Kayra, 1987, s. 267) 34 yaşında Sultan Abdülmecid'in musahibi aynı zamanda serhanende ünvanıyla sarayın fasıl heyetinin başına geçmiştir. Döneminin önemli besteci ve müzik üstadları ile çalışmış ve birçok ünlü isime hocalık etmiştir. Hacı Arif Bey, Ekmekçi Bağdasar,

Bolahenk Nuri Bey, Hacı Faik Bey yetiştirdiği isimlerden bir kaçıdır. 1853 yılında "Mecmua'ı Karha ve Nakşha ve Şarkiyat adıyla ilk basısını ve 11 yıl sonra 1864 yılında da Haşim Bey Mecmuası" olarak bilinen ikinci baskısını yayınlanmıştır (Öztuna, 2006, s.255), (Özalp, 1986, s.231), (Özcan N. , 1997, s. 407,408).

Dini ve din dışı formda eserleri bulunan Haşim Bey'in 2 Ayin-i Şerif, 8 beste, üç Ağırsemâi, 3 Yürüksemai, 2 köçekçe, 66 şarkı bestelediği ve 84 eserinin günümüze ulaştığı kayıtlarda geçmektedir. Nefes türünde de eserler bestelemiş olduğu bilinen Haşim Bey, 1868 yılında vefat etmiştir (Öztuna, 2006, s. 339).

Haşim Bey Mecmuası olarak bilinen Mecmû'a-i Kârhâ ve Nakşhâ ve Şarkıyyât adlı güfte mecmuası ilk matbu güfte mecmuasıdır. İlk baskısı ile 1269 (1853) ikinci baskı arasında 1280 (1864) önemli farklar olduğu tespit edilen mecmuanın, ikinci baskısına bir teori bölümü eklenmiştir. Okan çalışmasında mecmua ve Haşim Bey'in müzikal yaklaşımı hakkında şu ifadelerle yer vermiştir:

Belirli kişilerin tekelinde kalmış el yazması edvârlardan derlemeler yapılarak yazılmış olan mecmûada geleneksel edvârlarda yazılmış olan bilgiler ilk defa basılı bir müzik kitabında yer bulmuştur... Hâşim Bey'in makâmlarla tonları karşılaştırmasında kullandığı ifadelerde batı müzikçileriyle bir araya geldikleri ve birlikte müzik yaptıkları anlaşılmaktadır... Hâşim Bey, batı müziği tonları ile makâmları karşılaştırırken akord farkını gözardı etmiştir... Hâşim Bey makâmları bazen hiç ilgi kurulamayacak ve hiçbir mantıklı yanı olmayan tonlara benzetirken, bazen de aynı dizileri kullanan birbirine yakın olan makâmları farklı tonlara benzeterek kendi içinde tutarsız karşılaştırmalar yapmıştır... Hâşim Bey Mecmûası çeşitli kaynaklardan alıntılanarak bir araya getirilmiş derleme niteliğinde bir kitap olduğundan özgün bir eser değildir. Bir nazariyat kitabı olarak basılarak birçok kişiye ulaştığından, başka nazariyat kitabının olmadığı bir dönemde sadece ihtiyacı karşılamıştır... Bu mecmûa ile edvâr geleneği sona ermiştir. Hâşim Bey batılılaşma döneminin edvâr olarak anılan, basılmış ilk ve son yayınının sahibi olmuştur (Okan, 2015, s. 123,124,125).

Kıyak; Haşim Bey Mecmuası'nın 1853 ve 1864 yıllarında basılmış olan iki nüshasının karşılaştırmasını yaptığı çalışmada, iki vesikanın farklılıkları üzerinden çeşitli yorumlarda bulunmuştur. Dönemin müziğinin batılılaşma hareketleri ve düşüncesinden hangi yönleriyle bir etkilenme yaşadığını net bir biçimde tespit etmiştir. Bu çalışmanın neticesinde iki nüsha arasındaki benzerlikler ve farklara dair oldukça detaylı sonuçlar ortaya konmuştur:

1853 tarihli ilk baskı boş sayfalarla birlikte 496 (16+480) sayfadır... Son sayfada, mecmuanın bir seneden beri tertip edilmekte olduğu, 1269 (1853) senesinin Ramazan ayının ortalarında tamamlandığı ve Kayolzâde Yahyâ Harîrî matbaasında basıldığı belirtilmektedir... 1864 tarihli

ikinci baskı, Haşim Bey Mecmuası olarak tanınan baskıdır. 604 (92+512) sayfadan ibarettir. Güftelere ayrılan ikinci bölüm ise 512 sayfadır. Son sayfada, mecmuanın 1280 senesinin Zilkade ayının ortalarında tamamlandığı belirtilmiştir İki baskıda da aynı makamlara yer verilmiştir. Mecmuada, toplam 87 farklı makamdaki eserler derlenmiştir... Aradan geçen 11 yıllık süre, müzikal anlayışın da farklılaşmasına sebep olmuştur. Tüm bu farklılaşmalar, Haşim Bey Mecmuası'na bir tür "popülerleşme" şeklinde yansımıştır. Özellikle formlar bakımından iki baskı arasında önemli farklar vardır. İcra edilmeyen bazı eserler mecmuadan çıkarılmıştır. Çıkarılan eserlerin kâr, beste, nakış, semai gibi büyük formdaki eserler olduğu görülür. Bunların yerlerine, yeni bestelenen şarkılar ilave edilmiştir. Değişen zevklere bağlı olarak bestekârların da küçük formdaki eserlere yöneldikleri dikkat çeker... Birinci baskıda 1036, ikinci baskıda ise 1163 eser yer almaktadır (Kıyak, 2014, s. 684).

“Gökhan Yalçın mecmuanın edvar bölümünün çeviri yazımını yaptığı “19. Yüzyıl Türk Musikisi'nde Birinci Bölüm Edvar” başlıklı doktora çalışmasında Hâşim Bey Mecmuasının ikinci baskısı üzerine çalışmıştır. Bu çalışma kapsamında literatüre önemli katkılarda bulunmuştur. Çalışması üzerinden oluşturduğu “Haşim Bey Mecmuasının “Makam ve Tonalite” yönünden incelenmesi başlıklı akademik makalesinde detaylı bir biçimde ele aldığı analizler, bilimsel olarak oldukça aydınlatıcı bilgiler içermektedir. Batı müziği ile ilgili bölümlerin incelenmesi ve Türk müziği makamları ile Batı müziği tonal dizileri arasında ilişkiyi belirlemeyi amaçladığı makalesinde şu tespitler dikkat çekicidir:

...Haşim Bey bu mecmuayı Sultan Abdülaziz'e ithaf ettiği, 1823'de 8 yağından itibaren Enderun'a girdiğı, uzun süre saray fasıl heyeti gibi önemli görevlerle saraya yakın olduğı ve sarayın Batı müziğı ile olan ilgisini gördüğü düşünülürse mecmuada neden Batı müziğine de yer verdiği tahmin edilebilir... Haşim Bey'in makamları tonaliteler ile karşılaştırma sebeplerinden biri de makamları bilen kişiler için tonalitelerin tanıtılması ve öğretilmesinde bir yöntem olarak ya da Batı müziğı tonal dizilerini bilen kişiler için ise makamların tanıtılması ve öğretilmesinde bir yöntem olarak ortaya koyduğudur... Haşim Bey'in makamlar ile Batı müziğı tonalitelerini karşılaştırmasına “doğru ya da yanlış”, “yanılmıştır ya da yanılmamıştır” olarak bakılmasından ziyade o dönemi yansıması açısından bakılmasının daha doğru olduğı düşünülmektedir (Yalçın, 2013, s. 766,767).

Haşim Bey mecmuası üzerine yapılmış, uzun alıntılar yaptığımız yukarıdaki akademik çalışmalara sıkça başvurduk. Nitekim daha öncede belirttiğimiz gibi araştırmamızın temel amacı Haşim Bey Mecmualarının detaylı incelenmesi değildir. Bu nedenle mecmu üzerine yapılmış akademik çalışmalardan uzun alıntılar yaparak 19. yüzyılın bu önemli tarihi vesikası hakkında bilgi vermeyi uygun bulduk.

Mecmunun iki nüshası üzerine yapılmış Okan ve Kıyak'ın karşılaştırmalı çalışmaları dönemin müzik anlayışındaki farklılıkların tespit edilebilmesi açısından oldukça yol gösterici olurken, Yalçın'ın

makalesi kapsamında ele aldığı Haşim Bey mecmuasındaki “makam ve tonalite” analizleri batılılaşma düşüncesinin müziğe etkisinin görülebilmesi açısından, hem alana hemde bizim çalışmamıza önemli katkı sağladı.





4. HAŞİM BEY MECMUASI'NDA BULUNAN ŞARKI FORMUNDA ESERLERİN GÜFTE, VEZİN, USUL YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

Bu bölümde şarkı formu, güfte- vezin ve usul kavramları ile ele alınmış olup, Hâşim Bey mecmuasından seçmiş olduğumuz eserler, vezin- güfte ve usul yönünden incelenmiştir. Şarkı formunun tarihsel süreç içerisinde ortaya çıkışı, değişim ve dönüşümü bu başlık altında ele alınacaktır. Form hakkında teknik bilgilerden ziyade amacımız, formun tarihsel değişimini incelemektir.

Tür ve form kavramları incelendiğinde literatürde bir anlam kargaşası ile karşılaşmaktayız. Bazı kaynaklarda tür form yerine kullanılırken bazen tam tersi şeklinde birbirlerinin yerine kullanıldığını görmekteyiz. Bu kullanım karmaşasına dair Akdoğu, tür' hakkında şunları söylemektedir:

Müzik bir türdür. Aynı zamanda güzel sanatlarından bir türüdür. Üretim zellikleri ve toplumsal beğeni türleri oluşturur. Bu ayrımın sonucu oluşan türler, uluslararası müzik ve uusal müzik olmak üzere iki alt türe ayrılır... Ulusal yada uluslararası ayrım sonucu ortaya çıkan türleri belirleyen öğelerise; makam, ton, ritim, söz, çalgılar, seslendirme biçimleri (tavır) kullanılan ses dizgeleri ile yaşam biçimidir...Ulusal bir müzik olan Türk Müziği'nin ise, öncelikle makamsal oluşudur... (Akdoğu, 2003, s. 1,2)

Osmanlı-Türk Müziği'ni 'Geleneksel Türk Müziği ve Çağdaş Türk Müziği' olarak iki alt tür şeklinde değerlendiren Akdoğu, bu türleri de dünyasal ve inançsal şeklinde gruplamaktadır. Türü belirleyen öğelerin müziğin sözlü ve sözsüz olmasından kaynaklandığını ifade eden Akdoğu 'Türk Müziği'ni de Çalgısal ve Sözselsel Türk Müziği şeklinde gruplamaktadır:

Müziğin sözlü ya da sözsüz olması da türü belirleyen öğeler olarak karsımıza çıkar. Bu öğeler nedeniyle de müzik, sözel müzik ve çalgısal müzik olarak iki alt türe ayrılır. Dolayısıyla, Türk müziği de "Çalgısal Türk Müziği" ve "Sözel Türk Müziği" olmak üzere iki alt türü içerir (Akdoğu 2003, s. 4).

Biçim ise, türün belirlenmesinde bir kriter olarak değerlendirilmemektedir. Ancak tür kavramı analiz edilirken dikkate alınmaktadır. Şarkının bir tür olduğunu söyleyen Akdoğu biçim hakkında şu ifadeleri kullanmıştır:

Bıçım türün incelenmesinde birinci derecede ele alınan bir olgudur. Söz gelimi, *masa* bir *tür*'dür. Masanın dikdörtgen veya yuvarlak oluşu ise, masanın *biçimi*'ni belirler. Benzer şekilde şarkı da bir tür olmasına karşın, biçimi değişken olabilir...kısacası biçimi oluşturan temel öğeler; motif, cümlecik, cümle, dönem ve bölüm olup, tüm bu öğelerin temel taşı ise sestir (Akdoğan, 2003, s. 5)

İsmail Hakkı Özkan, formu eser biçimi olarak tanımlarken, Osmanlı-Türk Müziği'nde saz ve söz müziği olarak iki temel başlık altında sınıflandırmıştır. (Özkan, 2011, s. 96) Saz musikisi Taksim, Pişrev, Saz Semaisi, Longa, Sirto, Aranağme, Koda; Sözlü musiki de kendi içinde ikiye ayrılır: Dini formlar; Ayin Na't, Durak , Miraciye , İlahi teşvih, Şugûl, Ezan, Mahfel Sürmesi, Tekbir, Temcih, Tesbih, Salat ve Selam, Münacaat, ve mevlid din dışı formlar; Kar, Karçe Kar-ı Natık, Murabba (Beste), Nakış Semai, Sengin Semai, Ağır Semai, Yürük Semai, Şarkı, Türkü, Gazel, Köçekçe ve Tavşanca ilk akla gelenlerdir.

4.1 Osmanlı-Türk Müziği'nde Şarkı Formu

Şarkı formu, 4, 5, 6, 8,10,12 mısralı kıtaların bestelenmesinden meydana gelen bir formdur. Terennümsüz bir yapıdır ve 10 zamanlıya kadar küçük usullerle ölçülmüş olmakla beraber nadiren de olsa büyük usuller kullanılmıştır (Özkan, 2011, s. 109). Bu form bir çok farklı biçimde kullanılmış olsa da en çok A (zemin), B (nakarat), C (miyan), B (nakarat) yapısında karşımıza çıkmaktadır (Özalp, 1992, s. 19,20,).

Suphi Ezgi şarkı formu hakkında şu tanımlamayı yapmıştır:

Dört, beş, altı mısralı şiirlerin ekseriya terennümsüz olarak yapılan ezgilerine şarkı adı verilmiştir. Eski zamanlarda Zincir, Türkîdarb, Berefşan, Sakîl, Devrikebir, Darbîfetih gibi büyük ölçülerde şarkılar yapılmış olduğu mecmualarda görülmüş ise de bu gün elimizde mevcut şarkılar Sofyan, Aksak, Türk aksağı, Aksak semai gibi ufak usullerle ölçülmüşlerdir (Ezgi, 1933, s. 157,158).

Yapısal olarak formlar ve özelde de şarkı formu hakkında bu kısa bilgilendirmenin ardından, şarkı formunun tarihi sürecine ve özellikle 19. yüzyıl batılılaşma sonrası durumuna bakacağız.

Türk müziği tarihi, çeşitli evrelerden geçirmiştir. Bu evrelerin belirleyici unsurlarından biri şüphesiz beste formudur. 16. yüzyıldan bu yana tarihsel olarak incelediğimizde, şarkı formunun süreç içerisinde çeşitli şekillerde kullanıldığı anlaşılmaktadır.

16. yüzyıl itibariyle Türk Müziği tarihinde şarkı formunun mevcut belgelerinin tespitinde, yabancı seyyahların bildirdiklerinin ötesine geçilememiştir. Tohumcu'nun aktardığına göre bu belgelerden biri; 18. yüzyılda Türk müziği gözlemcilerinden Antoine Murat'ın *Essai de'un traite sur la melodie orientale ou Explication du Systeme, des Modes et des mesures de la Musique Turque* (Doğu Ezgisi Üstüne Bir İnceleme Denemesi Yahut Türk Müziğinin Makam ve Usûl Sisteminin Açıklaması) adlı incelemesidir. Tohumcu'nun makalesinde bu konu şöyle geçmektedir:

18. yüzyılda Türk müziği gözlemcilerinden Antoine Murat'ın “Essai de'un traite sur la melodie orientale ou Explication du Systeme, des Modes et des mesures de la Musique Turque”(Doğu Ezgisi Üstüne Bir İnceleme Denemesi Yahut Türk Müziğinin Makam ve Usûl Sisteminin Açıklaması) adlı incelemesi, yeğeni August Ritter von Adelburg tarafından “Einiges über die Musik der Orientalen, insonderhait über das dominirende persisch-türkische Tonsystem” adlı makaleler dizisinde yayınlanmış ve bu metinde ses, makam ve usûl sistemi dışında, Türk Müziği'nin 18. yüzyıl sonlarından daha önceki dönemleriyle ilgili bazı bilgilere de yer verilmiştir. Metinde yer alan ve Yavuz Sultan Selim döneminden önce kullanılan beste şekilleri konusunda aktarılan bilgiler önem taşımaktadır. Murat'ın 18. yüzyılda aktardığı bu bilgilere göre, Yavuz Sultan Selim dönemine (1512–1520) kadar müzikte şu üç beste şekli vardı: Türkî, Şarkî ve Türkmânî. Metinde ayrıca bu formların özelliklerinden bahsedilmiş ve şarkî formu için şunlar söylenmiştir: “Şarkî (Türkî'ye göre) daha üstün bir beste şekliydi. Gene aşk konusunun işlendiği şarkîlerin güfteleri önemli şairlerden seçilirdi. Bu eserlerin ezgileri de çok sanatlı bir üslupla bestelenirdi (Tohumcu, 2009, s. 713).

17. yüzyılda şarkı formunun kullanıldığına dair elimizdeki en önemli kaynaklar, tarihi vesikalardır. Evliya Çelebi'nin yazdığı seyahatnamede Sultan IV. Murat döneminde (1623-1640) şarkı formunun var olduğu bilgisi mevcut olmakla birlikte, biçimsel özellikleri ile ilgili bilgiye rastlanmamaktadır (Dağlı & Kahraman, 2003, s. 204, 205).

Bir diğer önemli tarihi vesika Hafız Post¹⁰ (ö.1693) tarafından kaleme alınan güfte mecmuasıdır. Bu eserde beste, semai ve şarkı formunda eserlerin varlığı tespit edilmiştir (Behar, 2010, s. 115).

Bir diğer önemli eser, Ali Ufkî Bey tarafından 17. yüzyılda yazılan “Mecmûa-i Sâz ü Söz” isimli eserdir. Bu mecmuada 16. ve 17. yüzyıllara ait 544 söz ve saz eseri, Batı notasının fa anahtarı ve yedi harfiyle yazıldığı bir sistemle Ali Ufki Bey tarafından

¹⁰ Hafız Post güfte mecmuası üzerine yapılmış en önemli akademik çalışma Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz'ün, Haziran 1993 yılında hazırladığı “Hafız Post Güfte Mecmuası (Türkçe Güfteler)” başlıklı Yüksek lisans tez çalışmasıdır. Burada Behar'dan yaptığımız alıntılarda referans olarak bu çalışma gösterilmektedir.

kaleme alınmıştır. Bu eserde bestelenmiş dört adet şarkı formunda eser olduğu bilinmektedir. Ali Ufki Bey'in "Mecmûa-i Sâz ü Söz'ü" Türk Müziği tarihi için birinci kaynak olarak gösterilirken, peşrevler, semâiler, dini içerikli eserler gibi bir çok farklı formda eserin günümüze ulaşmasını sağlamıştır. Bugünkü kullanılan şeklinden farklı olmakla birlikte, Mecmûa-i Sâz-ü Söz' de, 11 farklı formun ismi zikredilmektedir (Cevher H., 1995, s. 37).

Osmanlı-Türk Müziği tarihinde "Mecmûa-i Sâz ü Söz" kadar kıymetli bir diğer eser, geliştirdiği müzik yazısı ile Türk Müziği teorisi ve nazariyatında devrimsel yenilikler yapmış olan, Dimitrius Kantenir'e ait olan "Kitabu İlmi'l Musiki ala vechi'l-Hurûfat"(Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı) adlı eseridir. Bu eser de Ali Ufki Bey'in "Mecmûa-i Sâz ü Söz'ü" gibi üzerinde önemle durulması gereken çok yönlü bir tarihi belge özelliği taşımaktadır. Peşrev ve saz semailerinden oluşan 355 eser ihtiva eden bu vesikada şarkı formunda eser yoktur. Ancak şarkı formunun özelliklerinin anlatıldığı ifadeler rastlamak mümkündür. Kantemir, şarkı formunu edvarının 103. sayfasında şu şekilde tarif etmiştir:

Şarkı, altı ve sekiz beyitten olabilir; lakin, yalnız Devri-i Revan ve Sofyan usullerinden gayri usulde tasnif olunmaz. Bir beyti zemin olur. Üçüncü beyti gene beyt-i evvelin terkinde olupta ahıra varınca bir beyt zemin ve bir beyt Miyan- hane şeklinde okunup gider (Behar, 2017, s. 242).

Bilinen şarkı formunun yapısal olarak Kantemir'in tarifi ettiği şarkı formuyla uyumadığını ifade eden Tura şarkı formu hakkında şöyle bir tarif yapmıştır:

Bu tanım şarkının gerçek yapısını tanıtmamaktadır. Bilindiği gibi, şarkılar, beyit esasına göre değil, mısra esasına göre kurulur. 1. Mısra zemin, 2. Mısra nakarat, 3. Mısra, miyanhane ve 4. Mısra da ikinci mısranın ezgisinin hatta bazen sözlerinin tamamından oluşan nakarattır (Tura, 2001, s. 234).

Tura'nın açıklamalarından anlaşılacağı gibi formun yapısı Kantemir'in tanımlamasından oldukça farklıdır. Ancak günümüz şarkı formunun ilk nüvelerini barındırması nedeniyle bu tarif oldukça değerlidir.

Şarkıyı bir form olarak açıklayan Kantemir, gündelik müzik, avama ait müzik olarak gördüğü bu türden eserlere edvarında yer vermemiştir. Formun anonim eserlere benzeyen yapısında onun bu tercihinde etkili olduğu düşünülmektedir. Kantemir'e göre, Osmanlı-Türk Müziği diğer tüm müziklerden usul yönüyle en üstün olan

müziktir. Usul dışı olarak düşündüğü bu eserleri tarif etmekle yetinmiş ve edvarına dahil etmemiştir (Behar, 2017, s. 242, 260).

Büyük formların yanı sıra 18. yüzyılda şarkı formu dönemin bestekarları tarafından oldukça fazla tercih edilmiştir. Bu bestekarların başında yer alan Tanburi Mustafa Çavuş formun en güçlü temsilcilerinden biridir. Mustafa Çavuş döneminin müzik anlayışının aksine, neredeyse tamamen şarkı formunda eserler vermiştir. Bestekarın günümüzde bilinen 63 eseri mevcuttur.

17. yüzyılın ikinci yarısı ve 18. yüzyılın başlarında anonim eserlerle Osmanlı-Türk Müziği bir etkileşim yaşamıştır. Tanburi Mustafa Çavuş'un bestecilik yaklaşımı bu durumdan etkilenmiş olmalıdır. Formun yapısal olarak şekillenmeye başladığı bir dönemde basit ve anlaşılabilir güftelerle küçük usulleri kullandığı eserlere yönelmesi nedeniyle bu türün ön hazırlayıcısı olarak yorumlanmasına neden olmuştur.

18. yüzyıla gelindiğinde şarkı formunun şekillenmesinde önemli bir unsur olan şiir karşımıza çıkmaktadır. 18. yüzyılın önde gelen divan şairlerinden Nedim'in (ö.1730) formun yapısını etkilediği düşünülmektedir. Şeyh Galip (ö.1798), Enderunlu Fazıl (ö.1810) ve Enderunlu Vasıf (ö.1824) gibi tanınmış şairlerin bestelenmek üzere şiirleri bulunmaktadır (Banarlı, 1971, s. 202,203,204,205).

19. yüzyıla gelindiğinde şarkı formu Osmalı-Türk Müziği için neredeyse en çok tercih edilen form halini alırken, Hacı Ârif Bey bu formun en önemli temsilcisi olmuştur.

Hacı Arif Bey ile usul yapılarındaki küçülme, formun yapısal özelliklerinde meydana gelen en önemli değişiktir. Eserler genellikle Aksak usulünün değişik mertebeleri ile Devri Hindi, Türk Aksağı, Curcuna, Müsemmen, Düyek, Sofyan, Nim Sofyan ve Semâi gibi küçük usûllerle bestelenmiştir. Formun yapısındaki bu değişim batılılaşma düşüncesinin geleneksel müziğimize etkisi olarak yorumlanmaktadır.

Ceylan; Osmanlı-Türk Müziği'nin klasik devri olarak adlandırılan döneminin mevcut unsurlarının değişiminde Hacı Arif Bey'in etkisini şu cümlelerle ifade etmiştir:

Klasik dönemde şarkının biçimi, kuralları yeterince belirgin değildi. Şarkı ancak üslubuyla önceki formlardan ayırt edilebilen genellikle serbest bir forumdu. Şarkı formlarının kesin kurallara bağlanması ilk kez Ârif Bey'in eserleriyle gerçekleşebilmiştir. Ârif Bey kendisinden sonraki şarkı bestecilerini bu yolda etkilemiş, böylece şarkı kesin biçimini almıştır (Ceylan, 2005, s. 11).

Formlardaki dönüşümün nedenleri şüphesizki imparatorluğun içinde bulunduğu sosyo- kültürel gelişmelerden bağımsız düşünülemez. 18. yüzyıl itibariyle, özellikle, Lale Devri ile batılı yaşam biçimlerinin örnek alınması neticesinde mimaride, edebiyatta, sanatta ve nihayet müzikte batı etkisi net bir biçimde görünür hale gelmiştir. Tanzimat sonrası yaşanan süreçte Batı merkezli kültürel unsurlara maruz kalan Osmanlı-Türk Müziği 19. yüzyıl batılılaşma rüzgarından nasibini fazlasıyla almıştır. Kültürel etkileşim neticesinde değişen zevkler, Osmanlı sarayında neredeyse melez bir müzik anlayışı ortaya çıkmasına neden olmuştur. Mevcut şartlar değerlendirildiğinde söylenebilir ki, gelenek yolunu bulmuş ve nihayetinde Osmanlı-Türk müziğinin bir anlamda nefes almasını sağlayacak şarkı formu 20. yüzyılın en çok kullanılan formu haline gelmiştir.

20. yüzyılla birlikte, sinema sektöründe yaşanan değişimler neticesinde başlayan yeni süreçle, klasik şarkı formu yerini, bol ara sazlı, ara nağmeli, aruzla vezinlenmiş, dört mısra yerine, serbest vezinli, uzun güfteli eserlere bırakmıştır. Yaşanan gelişmeler müzikal anlayışında önemli ölçüde değişmesine neden olmuştur.

Saadettin Kaynak, zemin, nakarat, meyan, nakarat olarak düzenlenen klasik şarkı formundan farklı olarak, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ‘serbest icra’ ve ‘fantezi’ olarak tanımlanan; makam, usul, form gibi müziğin temel parametrelerinde benimsediği özgün ve özgür yaklaşımıyla, hem taktir görmüş hem de oldukça fazla eleştirilmiştir (Tekelioğlu, 1998, s. 150). Saadettin Kaynak’ın öncülük ettiği bu yeni çok bölümlü aranağmeli şarkı besteleme geleneği Selahattin Pınar, Minur Nurettin Selçuk gibi önemli bestecilerden sonra devam etmemiştir.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren her türlü melodi neredeyse şarkı kelimesiyle ifade edilir olmuştur. bunun sebebine dair Tohumcu şunları söylemiştir:

20. yüzyılın ikinci yarısı ile birlikte günümüze baktığımızda, her türlü melodi ve beste formu şarkı olarak tanımlanmıştır. Bunun sebebi de 20. yüzyılda Türk müziği bestekârlarının sadece şarkı formunu kullanması, tek kullanılan form olarak “şarkı” teriminin halk arasında ve basın-yayın organlarında çok sık kullanılması, yeni yetişen jenerasyonun sadece şarkı formunu tanıyıp diğer formlara yabancı kalması, dolayısıyla şarkı teriminin Türk halkı tarafından insan sesi ile söylenen her türlü ezgi, müzik parçası veya melodi olarak algılanması ve anlamlandırılmasıdır. (Tohumcu, 2009, s. 717)

Toparlamamız gerekirse Osmanlı-Türk Müziği’nin en önemli unsurlarının başında gelen formların yapısında ki küçülme, sürecin getirdiği gelişmeler sonucunda ortaya

çıkmiş ve yaşanan gelişmeler neticesinde, şarkı formunun kabul görmesi sonucunu doğurmuştur. 20. yüzyıla gelindiğinde şarkı formu 4, 5, 6, 8,10,12 mısralı kıtaların bestelenmesinden meydana gelen terennümsüz ve on zamanlıya kadar küçük usullerle ölçülen, nadiren büyük usullerin kullanıldığı bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. (Özkan, 2011, s. 109). Bu form bir çok farklı biçimde kullanılmış olsa da en çok A (zemin), B (nakarat), C(miyan), B (nakarat) biçimindedir (Özalp, 1992, s. 19,20,).

Formlardaki küçölmeyle birlikte yaşanan bu değışim sürecinin en önemli aktörlerinden Suphi Ezgi'nin şarkı formu tanımı ile birlikte bu bölümü sonlandırmak istiyoruz:

Dört, beş, altı mısralı şiirlerin ekseriya terennümsüz olarak yapılan ezgilerine şarkı adı verilmiştir. Eski zamanlarda Zincir, Türkîdarb, Berefşan, Sakıl, Devrikebir, Darbıfetih gibi büyük ölçülerde şarkılar yapılmış olduğu mecmualarda görölmüş ise de bu gün elimizde mevcut şarkılar Sofyan, Aksak, Türk aksağı, Aksak semai gibi ufak usullerle ölçölmüşler (Ezgi, 1933, s. 157,158).

4.2 Osmanlı-Türk Müziğı'nde Usul

Usûl'ün sözlük anlamı Devellioğlu'na göre; “asıllar, kökler, bir ilmin veya tekniğın asıl mevzuundan önce, öğrenilmesi gereken esas, başlangıç bilgi; yol yöntem, tertip, metod, nizam, kaide düzen şeklindedir” (Devellioğlu, 1970, s. 1350).

Osmanlı-Türk Müziğı tarihind usulün esas ilkeleri ortaya çıkması ve geçmişin edvar geleneğinden ayrılması 16. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşmiştir. Bu gün kullanılan usul elfazları (düm, tek teke, tek vb) bu dönemden itibaren “ten tenelerin” yerini almaya başlamıştır. Dolayısıyla usulün temel niteliklerinin değışmeye başladığı, sadece veznin yapısını belirtmek ve melodinin kendi ritmini vurgulamanın ötesinde bir anlam kazanmaya başlamıştır.

Geleneksel müziğimizin aktarım yöntemi bilindiğı üzere meşğ'dir. Musîki dünyasının hat sanatından ödünç aldığı, yazı örneğı yada yazı karalaması anlamına gelen bu terim, “mutlak olarak ders ve öğrenim anlamıyla da kullanılmaktadır (Behar, 1992, s. 11). Meşğ esnasında müzik eseri mutlak suretle usulü ile öğretilmekteydi. Dolayısıyla usul unsuru sadece ritim, ve hız göstergesi değil, Türk müziğı öğretim metodunun olmazsa olmazıdır. Her melodi, perde yada nağme zorunlu olarak usul kalıbının bir yada birkaç darbına denk gelir ve böylelikle usul kalıbı vurulduğunda bu kalıba denk gelen

melodik yapı, besteyi hatırlamayı mümkünkılar (Konan, 2012, s. 9) Meşk ve usul arasındaki ilişkiye dair Çolakoğlu Sarı şu bilgileri vermektedir:

Osmanlı Türk müziğinin nensilden nesile aktarılmasında etkin olan meşk yöntemi, usta çırak ilişkisine dayanan, eserlerin hafızada kalıcı olabilmesi için, talebe tarafından belki onlarca kez tekrarı ile hıfz edilebilmesi esasına dayanmaktadır. Meşk müziğin yazılı olarak aktarılmadığı ve bu yöntemle icra edilmediği bir müzik anlayışının aktarım yöntemidir. Behar (1992; 13). Meşkin bu özelliğinden dolayı Osmanlı- Türk Müziği eğitim sisteminde kayıt yeri hafıza olmuştur. Hafızayı güçlendiren, eserlerin hafızalarda yer etmesini sağlayan unsurlar ise eserinusulü ve güftenin veznidir. Usuller çeşitli düzümlerin, aruz kalıpları da çeşitli vezin kalıplarının birleşimlerinden oluşur. Bu birleşimler eserin hafızaya nakledilmesinde kod görevini görür (Sarı, 2018, s. 4).

Usul bilgisi, El- Kindi'ye (790–870) kadar giden bir tarihsel süreci incelemeyi gerektirirken, Fârâbî (870–950), İbn Sînâ (980–1037) ve İhvan-ı Safa yazarları da usul ilminin aktarıcıları olarak bilinmektedir.

El Kindi'den Abdülkadir Meragi'ye (1360–1435) kadar geçen dönemin ele alındığı akademik çalışmalarda, ikâ yerine usûl sözcüğünün kullanıldığı görülmektedir (Hatipoğlu Sağlam, 2013, s. 115). Usul kavramı kaynaklarda çoğunlukla devir ve ikâ terimleriyle ilişkili olarak karşımıza çıkmaktadır. İslamiyet öncesi dönemde ika, devir ve usul kavramlarını incelediğimizde, devir yerine usul, darp yerine ika'nın kullanıldığı görülmektedir.

İbn Sînâ'nın tanımına göre ikâ; “mahiyet olarak vuruşların zamanı için takdir edilmiş herhangi bir ölçüdür” (Turabi, 2013, s. 64). Sistemci okulun kurucusu Safiyyüddin Abdülmümin Urmevi'ye göre (1216?–1294) ikâ; “düzüm kelimesi ile anlatılan zaman içindeki uygunluktur.” Usul ise, “muayyen düzümlerden yapılarak kalıp halinde tespit edilmiş ölçülerdir” (Uygun, 1999, s. 226).

Abdülkadir Meragi usul anlayışında kendinden önceki teorisyenlerin (Farabi, Safiyyüddin) tanımlamalarına sadık kalmıştır: Meragi'ye göre “aralarında belirli ve sınırlı zamanlar olan vuruşlar (nakreller) topluluğuna ikâ denmektedir.” Meragi ile birlikte ikâ, ‘devir’ olarak ifade edilmeye başlamıştır (Bardakçı, 1986, s. 78).

15.yüzyıl Anadolu Edvar geleneğinin önemli teorisyenlerinden “Kırşehirli Nizâmeddin İbn Yûsuf, “Risâle-i Mûsikî” (1411) adlı eserinde, darb ve usûl

konusunda ilahi kaynaklı bir anlatım dili kullanmıştır: “Usul asl kelimesinin çoğuludur. Usul bir kaidedir ki onun aslı yoktur. Hemen Allah’tan bir bağıştır ki kime isterse verir”, “usulü olmayan sesin safası yoktur” (Doğrusöz 2012, s. 48,132) 15. yüzyılın bir başka teorisyeni Seydi El-Matla’ Kırşehirli gibi ilahi bir yaklaşımla usul kavramını ele almıştır. Ladikli Mehmet Çelebi (1400?-1500?) “Er Risâletü’l Fethiyye” (1484) adlı eserinin ikinci bölümünde, Farabi, Ebu Ali ve Safiyyüddin Urmevi’nin usul tanımını benimsemiştir: “Edvar sahibi özet olarak usûl, özel durumlara ve orantılara göre ölçüleri takdir edilen sınırlı zamanları ortalayan usûl vuruşlarına denir. Usûl’ün kemmiyeti ve eşit ölçüleri bulunur” (Hatipoğlu Sağlam, 2013, s. 116, 117).

15. ve 16. yüzyıl edvar geleneği kapsamında teorisyenlerin darp, düzum, nakre, vuruş gibi ifadeleri usul konusunu ele alırken kullandıkları görülmektedir. Bu dönemde darb yerine nakre ifadesi kullanılmıştır. Anadolu edvar geleneğinde nakre, usûl zamanını ifade etmek içinde kullanılmıştır (Konan, 2012, s. 14, 17).

17. yüzyıla gelindiğinde usûl kavramı geleneksel makam müziğinin teori geleneğinde yerleşmiş bir kavram olarak karşımıza çıkar. Bu yüzyılın ikinci yarısında Ali Ufkî Bey (1610–1675) usûlleri, ikâ lafızları ile kaydetmeye çalıştığını ancak, zaman açısından sözcüklerle usûlleri kaydetmenin yeterli olmadığını ifade etmiştir. Usulleri anlayabilmenin, öğrenmenin ve tam manasıyla bilebilmenin oldukça zor bir iş olduğunu ifade etmiştir. (Hatipoğlu Sağlam, 2013, s.117).

Ali Ufki Bey’den yarım yüzyıl kadar sonra, Dimitri Kantemir usul konusuna edvarında oldukça geniş yer vermiştir. İstanbul merkezli Osmanlı-Türk Müziği’ni ‘nâtamam’ tanımladığı ‘Yunan Efrenç ve Urus’ (Behar 2017, s. 54) bu müzikleri ile karşılaştırmıştır (Behar 2008, s. 80) Kantemir’e göre bahsedilen müzikler usul ve vezin yönünden eksik müziklerdir. Bu nedenle Osmanlı-Türk Müziği usul bakımından zengin olması nedeniyle üstün bir müziktir (Behar, 2017, s. 56).

Yunan taifesi musikiyi huruf altında zapt eylemiştir. Lakin usul veznini bilmedikleri sebebiyle onlarda musiki kör ve topaldır. Efrenç ve Urus (Fransız ve Rus) taifesi yunandan alıp musikiyi huruf ile okurlat, lakin sofyan ve semai usulünden gayrı usul görmedikleri ecilden sair usullerle tasnif olunan peşrevleri usul ile okuyamazlar ve böyle onlarda musiki natamam olur (Behar, 2008, s. 80), (Behar, 2017, s. 52).

Anlaşıldığı üzere Kantemir’e göre usul müzikte hayati bir unsurdur ve “Usul musikinin terazisi ve endazesidir (tartısı ve ölçüsü) usûl gücü ile nağmenin kâfiyelenişinin, gerekenden fazla yada eksik olmaması sağlanmalıdır”. (Tura 2001, s. 158). Kantemir ile birlikte ortaya çıkan usûl kuramının Abdülbâki Nasır Dede (1765–1821). Tanburi Küçük Artin gibi teorisyenleri etkilediği düşünülmektedir (Hatipoğlu Sağlam, 2013, s.117).

Usullerin müziğin diğer parametrelerinden melodi, nağme ses, hatta bizzat makamın kendinden çok daha önemli olduğunu vurgulayan ifadeler tüm Osmanlı-Türk Müziği tarihi boyunca tesadüf ederiz. Örneğin, Haşim Bey’in güfte mecmuasının, “Der tarifi i Usulat” başlığı altında usul konusunu ele alırken kullandığı şu ifadeler dikkat çekicidir: “İlmi musikide cümlesinden akdem ve ehem olan ilmi usuldür. Zira usulsüz nağme mücerred musiki nağmesi değildir. Usul musikinin terazesi ve endazesidir”¹¹ (Yalçın, 2016, s. 25).

20. yüzyılın en önemli teorisyenlerinden Hüseyin Saadettin Arel ikâ ve düzum kavramlarını şu şekilde tarif etmiştir:

... en geniş manası ile düzum “zaman ve mekan içinde intizam ve tenasüb” diye tarif edilebilir. Mesela bir ağacın yapraklarından her birinin biçimindeki intizam ve tenasüb mekan içinde bir düzumdür...

Usulün muayyen bir düzumle yapılmış ve kalıp haline konulmuş ölçüden ibaret olduğunu biliyoruz...

Düzüme eski nazariyatçılar ikâ derler ve ikâ’yı şöyle tarif ederlerdi: muayyen uzunlukta zamanlarla ayrılmış ve husi nispetler ve vaziyetlerle sıralanarak, müsavi devirlere bölünmüş vuruşlar takımı (Arel, 1968, s.25, 26).

İsmail Hakkı Özkan “Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri” kitabında usul kavramını, Arel’in tarifine benzer bir biçimde aktarmaktadır. Düzüm ve usul şöyle tarif edilmektedir:

...düzüm zaman içinde uygunluktur diyebiliriz...zaman içinde uygunluk, birbirini muntazam aralıklarla takip eden kuvvetli vuruşların gelmesiyle sağlanmış olur... Usul; vuruşların kıymetleri birbirine eşit veya eşit olmayan, fakat mutlaka muhtelif kuvvetli, yarı kuvvetli ve

¹¹ Jutetz’in de ifade ettiği gibi (Judetz E. P. 1998, s. 25), Haşim Bey usul konusunda kaynak vermemekle birlikte kitabının bu bölümünü Dimitri Kantemir’in Kitabul İlmi Musiki ala vechi’l hurufat adlı edvar kitabından ve bazı bölümlerinde Kevseri Mecmuasından alıntılanmış olmalıdır (Yalçın, 2016, s. 24, 26).

zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen belli kalıplar halindeki sayı veya vuruş guruplarına usul denir (Özkan, 2011, s. 108).

18. yüzyıldan 20. yüzyıla doğru gelindiğinde Osmanlı-Türk Müziği teorisyenlerinin eserlerinde belirttikleri usul adetleri şöyle sıralanabilir: Kantemiroğlu 19, Kevseri 36, Tanburi Küçük Artin 29 , Nâsır Abdülbâkî Dede 21, Haşim Bey 29, Muallim İsmail Hakkı Bey 27, Suphi Ezgi 38, Rauf Yekta 44, Kazım Uz 42 , Hüseyin Sâdeddin Arel 24, Ekrem Karadeniz 78, M. Hurşit Ungay 64, Yılmaz Öztuna 104 , İsmail Hakkı Özkan 62 adet usul tarif etmişlerdir (Hatipoğlu & Sağlam, 2013, s. 121).

Usul konusunu tarihsel olarak aktardığımız bu bölümde, kavramı İslamiyet öncesi teori tarihinden başlayarak, Anadolu edvar geleneğinde ve İstanbul merkezli Osmanlı-Türk Müziği bağlamında ele aldık. Geleneksel makam müziğinin temel unsurlarından olan usulün müziğin icrası ve eğitimi alanında çok önemli bir parametre olduğu ve aktarım metodunun sözlü olduğu bir müzik kültürünün sadece ritmik yapısını ifade etmediğini anlaşılmaktadır. Dolayısıyla geleneksel Osmanlı-Türk Müziği'nin günümüze aktarılması ve muhafaza edilmesinin temel unsurlarından biri olan bu kavramın önemini yüzyıllardır kaybetmediği açıktır.

4.3 Osmanlı -Türk Müziği'nde Aruz-Vezin

Boylar halinde İslamiyeti kabul eden Türkler, 10. asırda Karahanlılar döneminde İslamiyeti resmen devlet bazında kabul etmişlerdir. Türklerin İslam medeniyetine girmeleri ile gerek sosyal, gerek siyasi, gerekse kültürel ve edebi hayatlarında da önemli değişiklikler olmuştur. Halk edebiyatı devam ederken Fars edebiyatı örnek alınarak klasik edebiyatın temellerinin atıldığı, yeni nazım şekilleri ve türleri ile birlikte, yeni bir ahenk ölçüsü olarak Aruz vezninin kullanılması da Karahanlılar döneminde oluşmuştur. 11. yüzyılda “Kutadgu Bilig ve Atabetü'l-Hakâyık” gibi ilk islami eserler bu faaliyetlerin mahsulleri olarak önemlidir. Başlangıcında hece vezninin on birli yapısına uygun vezinler kullanılmış ancak, zamanla aruz ölçüleri de müstakil olarak kullanılıp, aruzun Türk diline intibakı da sağlanmıştır. Klasik edebiyatda tamamen, halk edebiyatında da kısmen kullanılan Aruz zamanımıza kadar süregelen akış içinde gelişerek Türk dilinin ses ve ifade yapısında önemli rol oynamıştır.

Nazım'da belli bir ahenk sisteminin adı olan arûz terimi, Arapça menşeli olup sözlük anlamı ‘yan taraf, yön cihet, bölge Mekke, Medine ve çevresi, daracak dağ yolu, bulut,

serkeş deve, çadırın orta direği, ortaya çıkma veya çıkarma, kendisiyle bir şey karşılaştırılan, ölçü ve örnek olan şey' gibi manalara gelmektedir. Çadırın orta direği çadırı ayakta tuttuğu gibi, aruzun da beytin (beytü'-ş-şi'r) ortasında bulunup beyti oluşturan temel bir unsur olduğu ifade edilmiştir (Eraslan, 1993, s. 1).

Aruz vezni hecelerın uzun ve kısa olmaları bakımından birbirine uygun olması esasına dayanmaktadır. İslamiyetin kabulünden sonra Türk edebiyatına giren aruz vezni; çok uzun zaman kullanılmış ve bu vezinle eşsiz edebiyat eserleri ortaya konmuştur. Aruz kalıpları bir takım parçaların bir araya getirilmesinden oluşur. Bu parçaların her birine 'cüz' denmektedir. Goncal'ın Öney'den aktardığına göre:

Mısraların, hece uzunlukları (aruz kalıpları tef'ileler bakımından) birbirine denk oluşu, 'aruz' veznidir. Aruz vezinde heceler kısa veya uzun olmak üzere iki karakterde müteala edilir. (kısa-uzun tabirleri yerine ,açık- kapalı sıfatlarıda kullanılmaktadır)...öğretimi kolaylaştırmak için, kısa hece altına nokta, uzun hece altına çizgi konur. Misal: 'gelecek'.. ge kısa le kısa cek uzun -) bu kaidelerin istisnası: sesli harfler nihayetlendiği halde uzatılarak okunan hecelerde uzun sayılır. Misaller: 'Daima' kelimesinin ilk ve son heceleri uzun; 'Hakikat' kelimesinin ikinci hecesi uzundur (Goncal, 1996, s. 23).

Aruz vezni Türkçe'ye uygulanırken bilinmesi gereken üç ifade karşımıza çıkar: imâle, zihaf, vasl veya ûlâma. İmale, Türkçe kelimelerdeki kısa heceleri vezne uydurabilmek için uzun okumaya denir. İmalenin olduğu yerdeki kısa hece uzun kabul edilir ve nokta ile gösterilmesi gerekirken çizgi ile gösterilir. *Zihaf*, aruz veznine uyması için uzun okunması gereken bir hecenin kısa okunmasıdır. Vasl veya *Ulama*; sessiz harfle biten bir kelimeden sonra sesli harfle başlayan bir kelime geldiği zaman birinci kelimenin sessiz harfi ikinci kelimenin sesli harfi tarafından kendine doğru çekilir. Birinci kelimenin sessiz harfi ile ikinci kelimenin sesli harfinin yanyana gelerek yeni bir hece meydana getirmesine vasl veya ulama denmektedir (Zeren & Zeren, 1997, s. 262, 263).

Aruz veznin esasını oluşturan sekiz asli (salim, sahih) cüz (Ef'ailü Tefa'il) şöyle sıralanmaktadır: *Fe'ûlün*, *Fâ'ilün*, *Mefâ'ilün*, *Müstef'ilün*, *Fâ'ilâtün*, *Mef'ûlâtü*, *Müfâ'iletün*, *Mütefâ'ilün* (Eraslan, 1993, s. 177).

Temel cüzler (Ef'ailü Tefa'il)

1- Fa' û lün / Fe' û lün

• — — • — —

2- Fâ' i lün / Fâ' i lâ

— • — — • —

3- Me fâ i lün

• — • —

4- Fâ i lâ tün

— • — —

5- Müs tef' i lün

— — • —

6- Me fâ i lâ tü

• — • — •

7- Mü fâ a le tün

• — • • —

8- Mü te fâ i lün

• • — • —

Bazı aruz kalıpları aynı cüzlerin tekrarından meydana gelmiştir. Bunlara basit kalıplar denmektedir. Farklı cüzlerin karışmasından meydana gelen kalıplar ise karşık kalıplar olarak ifade edilmiştir.

Basit kalıplar

1. Fâ' i lâ tün / Fâ'i lâ tün / Fâ'i lâ tün / Fâ' i lün

— • — — / — • — — / — • — — / — • —

2. Fâ'i lâ tün / Fâ'i lâ tün / Fâ' i lün

— • — — / — • — — / — • —

3. Fe i lâ' tün Fe i lâ' tün Fe i lâ' tün Fe i lün

• • — — / • • — — / • • — — / • • —

4. Fe i lâ' tün fe i lâ' tün fe i lün

• • — — / • • — — / • • —

5. Me fâ' î lün / Me fâ' î lün / Me fâ' î lün / Me fâ' î lün

• — — — / • — — — / • — — — / • — — —

6. Me fâ' î lün / Me fâ' î lün Fe û lün

• — — — / • — — — / • — —

7. Me fâ' i lün / Me fâ' i lün / Me fâ' i lün / Me fâ' lün

• — • — / • — • — / • — • — / • — —

8. Fe û lün / Fe û lün / Fe û lün / Fe ûl

• — — / • — — / • — — / • —

9. Mūs tef i lün / Mūs tef i lün / Mūs tef i lün / Mūs tef i lün
 — — • — / — — • — / — — • — / — — • —

Karışık Kalıplar

10. Mef' û lü / Me fâ' î lü / me fâ' î lü / Fe' û lün
 — — • / • — — • / • — — • / • — —
11. Mef' û lü / Me fâ' î lün / Fe' û lün
 — — • / • — • — / • — —
12. Mef' û lü / Fâ' i lâ tû / Me fâ' î lü / Fâ' i lün
 — — • / — • — • / • — — • / — • —
13. Me fâ' i lün / Fe i lâ' tün / Me fâ' i lün / Fe i lün
 • — • — / • • — — / • — • — / • • —
14. Fe i lâ' tün / Me fâ' i lün / Fe i lün
 • • — — / • — • — / • • —
15. Mef' û lü / Fâ' i lâ tün / Mef' û lü / Fâ i lâ' tün
 — — • / • — — — / — — • / • — — —
16. Mef' û lü / Me fâ' î lü / Fe' û lün
 — — • / • — — • / • — —

Geleneksel makam müziğinde aruz terimleri kullanılarak darpların uzunluk ve kısalıklarının belirlenmesi, 15. yüzyıl Türk müziği nazariyat kitaplarında (Cami-ül Elhan, Nakavet-ül Edvar, Mukaddimet-ül Usûl, Fethiye) görmekteyiz. Ancak aruz vezinleriyle usuller arasındaki benzerliği, usullerin aruz vezninden çıktığı şeklinde düşünmemek gerekmektedir. Bestekarlar usullerin bazı zamanlarını bölme-birleştirme yoluyla aruz-usul uyuşumunu eserlerine yansıtmışlardır. Aruz vezniyle yazılmış güfteler bestelenirken bestekarlar prozodiye (söz – melodi uyuşumu) önem vermemişler, sadece veznin ritmik kalıbını dikkate almışlardır. (Goncal, 1996, s. 22) Bu konu hakkında yaşayan en önemli aruz şairlerinden Dr. Mehmet Cahit Öney vezin ve usul ilişkisini şu şekilde aktarmaktadır:

Musikide prozodinin basit ve genel kaidesi, kısa heceye kısa ve uzun bir heceye uzun bir musiki cümlesi isabet ettirmektir.

Aruz vezninde, mısradaki kısa ve uzun heceler periyodik bir şekilde bir birini takip ettiğinden gene periyodik tekrarlı olan usullerle bir bağlantı kurmak mümkündür... kompozisyon bakımından usul aruz münasebetlerinin sağladığı kolaylığı bilen türk musikisi bestekarları, bilhassa asrımızın son yarısına kadar, aruz vezniyle yazılmış şiirleri bestelemeyi tercih etmişlerdir. 'Beste' formundaki eserlerde aynı melodinin müteadid mısralarda ve 'şarkı

formundaki eserlerde nakarat dolayısıyla iki mısradaki aynen tekrarı, prozodik hatalara düşmemek için, aruz veznini tercihe şayan kılmıştır... dikkati çeken bir diğer husus da, bazı vezinlerdeki şiirlerin bestelenmesinde bazı usullerin çok nadir kullanıldığıdır (mesela: *Mef'ûlû Mefâilû mefâilû feilûn* veznindeki şiirlerden çok azı müsemmen usulü ile bestelenmiştir). Buna karşılık bazı usullerde de muayyen bir vezin seçildiğidir (mesela: ağır aksak usulündeki eserlerin şiirleri, büyük çoğunlukla *failâtûn failâtûn, failâtûn fâilûn* veznindedir (Öney, 1976, s. 73,74).

Bu durumun bir neticesi olarak karşımıza ‘çok ritimlilik’ unsuru çıkmaktadır. Bu kavramın açılımı ise sırasıyla Ana usul-velvele-vezin kalıbının kendine özgü ritmik yapısıdır. Bunu Türk Aksağı usulü ile örneklendirecek olursak; çok ‘ritimlilik’ sırasıyla Ana Usul, veznin ritmik kalıbı ve velvele olarak aşağıda görüldüğü şekliyle karşımıza çıkar:

DümTekTek	DümTekTek	Düm TeTek	Düm TeTek	Düm TeTek	DümTekTek	DümTekTek	DümTekTek
2 2 1	2 2 1	2 2 1	2 2 1	2 2 1	2 2 1	2 2 1	2 2 1
Mef ü...	lümefâ...	î.....	lümefâ...	î.....		lüfeû.....	lün --saz--
Çamlar	daşafak..	ren.....	gibi.....	ru.....		humaak...	tın --saz---
Ben bu.	yivefa...	bek.....	leriken...	su.....		yiçemen...	den--sz---
Hera...	şıkolan..	ah.....	mieder...	bah.....		tısiyah....	mı --saz---

Bu sadece aruz vezniyle bestelenen güfteler için geçerlidir. Yukarıdaki eserlerin İkâ’ı sekiz Türk Aksağı uzunluğunda olup bestekarların ara nağmelerde de buna riayet ettiği anlaşılmaktadır. Genellikle küçük usuller ile ölçülen küçük formlarda sıklıkça kullanılan bu kalıplar, büyük usullerle ölçülen büyük formlarda formun özelliği gereği zaman zaman güfteye yapılan eklemeler şeklinde kendini gösterebilir. 88 zamanlı Darb-ı Fetih usulü gibi Özet olarak söylememiz gerekirse bestekarlar veznin kalıbına sadık kalarak prozodiyi göz ardı edebilmektedir.

4.4 Haşim Bey Mecmuasında Güfte, Vezin, Usul

Analizler yapılırken Haşim Bey’in “Mecmuai Karha ve Nakşha ve Şarkiyat” adlı güfte mecmuasının 1853 ve 1864 tarihli iki baskısında bulunan 167 eser bestekarlar ve nüshaları dikkate alınmadan seçilmiştir. Seçilen eserlerin usul bilgilerine Haşim Bey Mecmualarında rastlanmadığından, usul bilgileri özel olarak elektronik ortamda (T.R.T. Nota arşivi) araştırılmış ve tespit edilmeye çalışılmıştır. Eserlerin sadece şarkı formunda eserler olmasına dikkat edilmiştir. Nitekim çalışmamızın ilgili bölümünde uzunca açıkladığımız gerekçeler nedeniyle, şarkı formu özellikle tercih nedenimiz olmuştur. Haşim Bey mecmualarında, ‘şarkıyyat’ başlığı altında yer alan tek başına ‘şarkı’ olarak isimlendirilmiş eserler tercih edilmiş, şarkı köçekçe, şarkı tavşanca vs. gibi başlıklar seçim dışı bırakılmıştır.

Belirlenen 167 eserin tamamı öncelikle güfte ve vezin yönünden incelenmiştir. Bu aşamadan sonra elektronik ortamda usul bilgileri tespit edilmiş ve ardından hangi usul hangi vezinle daha çok kullanılmış, tespit edilmeye çalışılmıştır. Ancak bir kısmının usulü bulunamamıştır. Usulü bulunabilen eserlerden 2 ila 10 zamanlıya kadar seçilen eserler, usul vezin ve güfte yönünden detaylı bir biçimde incelenmiştir. Kısaca bilgi verdiğimiz bu analiz ve değerlendirmeler aşağıda sırasıyla gösterilecektir.

4.4.1 Haşim Bey Mecmuasında tespit edilen vezin ve usuller

167 eserin vezin ve güfte yönünden değerlendirdiğimiz ilk inceleme akabinde 58 adet vezin tespit edilmiştir. 8 eserin vezinleri tespit edilememiştir T.R.T. nota arşivindeki taramalarımız neticesinde 167 eserin 120 tanesi hakkında usul bilgilerine ulaşılmış, ancak 47 eserin notası ve dolayısıyla usul bilgileri tespit edilememiştir. İncelemelerimiz sonucunda: 34 Aksak, 18 Ağır aksak, 20 Düyek, 12 Ağır düyek, 8 Sofyan, 2 Devr-i Hindi, 1 Sengin Semai, 5 Ağır aksak Semâi, 3 Yürük Semai, 1 Aksak Semai, 3 Semai, 1 Türk aksağı, 3 Evfer, 1 Ağır Evfer, 5 Devri Revan 1 adet Oynak usulünde eser tespit edilmiştir. Bu noktada şunu tekrar belirtmek isteriz ki, çalışmamızda bestekarlar üzerinden bir inceleme yapmadığımız için, eserlerin ait olduğu besteciler hakkında ayrıntılı bilgilendirme yapılmamış yalnızca isimlere yer verimiştir. Güfte ve Aruz yönünden incelediğimiz 167 eserin bilgileri aşağıda sıralanmıştır:

1.
Besteka: Dede Efendi
Usul : Düyek
Üf ta de n i m Ey bi- ve fa
Müs tef' i lün Müs tef' i lün

2.
Bestekar: Dede
Usul : Sofyan
Bu hüsn-i le sen dil be ra
Müs tef' î lün Müs tef' î lün

3.

Bestekar: Dede Efendi

Usul : Semai

Yi ne bir gül-ni hal al dı bu gön lü mü
Fâ i lün Fâ i lün Fâ i lün Fâ i lün

4.

Bestekar: Dede Efendi

Usul : Ağır düyek

G û ş ey le gel bül bül le ri
Müs tef î lün Müs tef î lün

5.

Bestekar : Dede Efendi

Usul : Aksak

Kü çü cük ten b i r y â r sev dim ez e li
Fe i la tün Müs tef'i la tün Fe i lün

6.

Bestekar : Dede Efendi

Usul Ağır Aksak Semai

P ür- â te ş i m aç tır ma sa kın ağ zı mı zin har
Mef û lü me fa i lü Me fâ î lü fe û lün

7.

Besteka: Dede Efendi

Usul : Düyek

A ş kın la ben e y na ze nin
Müs tef i lün müs tef i lü

8.

Bestekar: Dede Efendi

Usul : Ağır aksak

Ni ce bir aş kın la fer yad e de yim
Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lün

9.

Bestekar: Dede Efendi

Usulü : Ağır Düyek

Her dem e dip meyl - î ce fa

Müs tef î lün Müs tef î lün

10.

Bestekar: Dede Efendi

Usulü : Aksak

A şık o la lı sa na yâ re gö nül

Müs tef î lün Müs tef î lün Fâ i lün

11.

Bestekar: Dede Efendi

Usulü :Sengin semai

Dil bir gü le meyl et ti he le

Mef' u lü Fe ul Mef' u lü Fe ul

12.

Bestekar: Dede Efendi

Usulü : Semai

Ey büt - i nev - e da

Fâ i - lün Fâ - i lün

13

Bestekar: Dede Efendi

Usulü : Aksak

Sa na la yık mı ey gül - ten

Me fâ i lün Me fâ i - lün

14.

Bestekar: Dede Efendi

Usulü : Sofyan

Gör düm bu gün ca nan - ı dil

Me fâ i lün Müs tef - î lün

15.

Bestekar: Dede Efendi

Usulü : Aksak

Gö nül dur maz su gi bi çağ lar

Me fâ i lün Mü fâ u le tün

16.

Bestekar: Dede Efendi

Usulü : Aksak

Bir sev da gel di ba şı ma

Müs tef î lün Me fâ i lün

17.

Bestekar : Haşim Bey

Usulü : Bulunamadı

Sa lı nıp ey serv- i gül zâr - ı e mel

Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lün

18.

Bestekar : Haşim Bey

Usulü : Ağır Aksak

Gel di ey yam - ı ba ha rın müj de ler ey nev – e da

Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lün

19.

Bestekar : Haşim Bey

Usulü : Bulunamadı

Öm rüm ol mak ta dır kû tâh

Fâ i lâ tün Me fâ i lün

20.

Bestekar : Haşim Bey

Usulü : Ağır Aksak Semai

İ ster i sen gel gi de lim

Müfte i lün Müf te i lün

21.

Bestekar : Haşim Bey

Usulü : Düyek

Ey dil ber - i hoş nev re sim

Müs tef i lün Müs tef i lün

22

Bestekar : Haşim Bey

Usulü : Devri Revan

Ey şeh - i dev rân - ı ger dîn - âş i tan

Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lün

23.

Bestekar : Haşim Bey

Usulü : Ağır aksak

Ey şeh - i ik lim - i dev rân - âş i kar

Fâ i la tün Fâ i la tün Fâ i lün

24.

Bestekar : Haşim Bey

Usulü : Aksak

Çeş min i le et tin ni gah

Müs tef i lün Müs tef i lün

25.

Bestekar : Haşim Bey

Usulü : Bulunamadı

Yi ne sev di ce ğim gön lü ne uy du

Me fâ î lün Me fâ î lün Fe û lün

26.

Bestekar : Haşim Bey

Usulü : Oynak

Gur bet el de gam yü kü nü bağ la rım

Fâ i lâ tün Müf te î lün Fâ i lün

27.

Bestekar : Haşim Bey

Usulü : Ağır Düyek

Be yaz dır si ne - i sa fin

Me fâ î lün me - fâ i lün

28.

Bestekar : Haşim Bey

Usulü : Aksak

G ö z le ri a hu bir mah - ı kal' at

Müf te î la tün Müf te - î lâ tün

29.

Bestekar : Haşim Bey

Usulü : Düyek

İn dim git tim Di yar be kir dü zü ne

Mef û lâ tün Me fâ i lün Fe i lün

30.

Bestekar : Haşim Bey

Usulü : Bulunamadı

E dir ne' den çe kir dek siz nar ge lir

Me fâ î lün me fâ i lün Fâ i lün

31

Bestekar : Haşim Bey

Usulü : Ağır Düyek

Ey me lek has let şe hen - şah - ı va hid

Fâ i la tün fâ i lün Fâ - i la tün

32.

Bestekar : Haşim Bey

Usulü : Aksak

Gel ey gül - i na zik e da

Müs tef i lün Müs tef i lün

33.

Bestekar : Haşim Bey

Usulü : Ağır aksak

În ti zar - ı mak de min ey bi a man
Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün fâ i lün

34.

Bestekar: Numan Ağa

Usulü : Düyek

Ey pa di şa hım şev ke tin
Müs tef i lün Müs tef i lün

35.

Bestekar: Numan Ağa

Usulü : Bulunamadı

Va'd ey le din sen şı fa da
Müs tef i lün Fâ i lâ tün

36.

Bestekar: Numan Ağa

Usulü : Yürük semai

Ben sân a ben dim sen sin e fen dim
Müs tef i lâ tün Müs tef i lâ tün

37

Bestekar: Numan Ağa

Usulü : Düyek

Bil dim ke la mın
Müs tef i lâ tün

38

Bestekar: Numan Ağa

Usulü : Ağır aksak

Ha sed ey ler bu bez me el
Me fâ i lün Me fâ i lün

39

Bestekar: Numan Ağa

Usulü : Düyek

Kur dum se nin le ül fe ti

Müs tef i lün Müs tef i lün

40

Bestekar: Numan Ağa

Usulü : Aksak

Ben se nin le et mem ke lâm

Fâ i lâ tün Müs tef i lün

41

Bestekar: Numan Ağa

Usulü : Bulunamadı

Ci han da her za man var ol

Me fâ i lün Me fâ i lün

42

Bestekar: Numan Ağa

Usulü : Sofyan

Sa na düş mez di oy naş mak

Me fâ i lün me Fâ i lün

43

Bestekar: Numan Ağa

Usulü : Sofyan

Aşıkına eylemez al

Vezinsiz

44

Bestekar: Numan Ağa

Usulü : Ağır aksak

De ğil sem de sa na lâ yık e fen dim

Me fâ i lün Me fâ i lün Fe û lün

45

Bestekar: Numan Ağa
Usulü : Sofyan

Din le sö züm ey bî-be del
Müs tef i lün Müs tef i lün

46

Bestekar: Numan Ağa
Usulü : Düyek

Düşmem ben senin üstüne
Vezinsiz

47

Bestekar: Numan Ağa
Usulü : Aksak

Gön lüm se ni sa dık san dı
Mef ü lü Me fâ i lün Fa'

48

Bestekarı: Hafız (Mehmet) Efendi (Balıkçı)
Usulüü: aksak

Bez m -i uşş a ka ni çin gel mez sin
Fâ i lâ tün Fe i lâ tün Fâ' lün

49

Bestekarı: Hafız (Mehmet) Efendi (Balıkçı)
Usulü : Düyek

Va'd ey le miş tin ey pe ri
Müs tef' i lâ tün Fâ i lün

50

Bestekarı: Hafız (Mehmet) Efendi (Balıkçı)
Usulü : Sofyan

Ey dil ber -i â li ne seb
Müs tef' i lün Müs tef' i lün

51

Bestekarı: Hafız (Mehmet) Efendi (Balıkçı)

Usulü : Ağır aksak

Fir kat in le dil - i bi- çâ re yi bî mar et tin

Fâ i lâ tün Fe i lâ tün Fe i lâ tün Fâ' lün

52

Bestekarı: Hafız (Mehmet) Efendi (Balıkçı)

Usulü : Ağır aksak

Zül fû nün tar -ı şu' aı bâ sı ram dır şâ ne si

Fâ i lâ tün Fâ i la tün Fâ i la tün Fâ i lün

53

Bestekarı: Hafız (Mehmet) Efendi (Balıkçı)

Usulü : Ağır Aksak

Ben se ni ev vel gö rüş te ey pe ri

Fâ i la tün Fâ i lâ tün Fâ i lün

54

Bestekarı: Hafız (Mehmet) Efendi (Balıkçı)

Usulü : aksak

Bu lan lar vas lın im ka nın

Me fâ i lün Me fâ i lün

55

Bestekarı: Hafız (Mehmet) Efendi (Balıkçı)

Usulü : Devr-i Revan

Ku düm - i yümn - i İlk ba lın ci ha nı ey le di şâ dân

Me fâ i lün Me fâ i lün Me fâ i lün Me fâ i lün

56

Bestekarı: Hafız (Mehmet) Efendi (Balıkçı)

Usulü : Ağır Düyek

Yet ti es er aşk ca nı ma.

Müs tef i lün Müs tef i lün

57

Bestekarı: Etmekçi Bağdasar Ağır
Usulü : Aksak

Ey şe hen şah - ı fe ri d-i gü li zar
Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lün

58

Bestekar: Cennet Mekan Efendimiz (sultan II. Mahmt Adli)
Usulü : Düyek

Ne a rar sın sen de mev cut
Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün

59

Bestekar :Etmekçi Bağdasar
Usulü : Yürük Semai

Gel miş de ğil böy le pe ri
Müs tef' i lün Müs tef' i lün

60

Bestekarı : Etmekçi Bağdasar
Usulü :Bulunamadı

Yok fe lek te sev di ği min bir e şi
Fâ i la tün Fâ i la tün Fâ i lün

61

Bestekarı : Etmekçi Bağdasar
Usulü : Bulunamadı

Ah e fen dim öm rüm va rı
Fâ i la tün Fâ' lün Fâ'lün

62

Bestekarı :Etmekçi Bağdasar
Usulü : Bulunamadı

Pek be câ doğ ru su ey tıfl - i be - nâm
Fâ i la tün Fe i la tün Fe i lün

63

Bestekarı: Etmekçi Bağdasar

Usulü : Bulunamadı

Düşünme tefekkür etmede kendini koda
vezinsiz

64

Bestekarı: Etmekçi Bağdasar

Usulü : Bulunamadı

Ey gon ce - i nâ zik e da
Müs tef i - lün Müs tef i lün

65

Bestekarı: Etmekçi Bağdasar

Usulü : Bulunamadı

Ben sa na var mam be yaz oğ lan
Müf te i lün Müf te i lün Fâ'

66

Bestekarı: Etmekçi Bağdasar

Usulü : Bulunamadı

Bir gü ze le sar dı gö nül ah bu yaz
Müf te i lün Müf te i lün Fâ' i lün

67

Bestekarı: Etmekçi Bağdasar

Usulü : Bulunamadı

Gönül sana hep pervane
vezinsiz

68

Bestekarı: Etmekçi Bağdasar

Usulü : Bulunamadı

Ey sâ ba es me o yâ rim u ya nır
Fâ i lâ tün Fe î lâ tün Fe i lün

69

Bestekarı: Etmekçi Bağdasar

Usulü : Bulunamadı

Ah e fen dim öm rüm va rı

Fâ i lâ tün Fâ' lün Fâ' lün

70

Etmekçi Bağdasar

Usulü : Aksak

Yok fe lek te sev di ği min bir e şı

Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lün

71

Bestekarı : Latif Ağa

Usulü : Aksak

Ner gis ler o lur ya man u yan gel (a man)

Meñ u lü Me fa i lün Fe û lün

72

Bestekar :Nikos (Nikoğos) Ağa

Usulü : Ağır Aksak

Ey sâ ba es me ni gâ rım uy ku da

Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lün

73

Bestekarı :İsmail Efendi

Usulü : Bulunamadı

Kaş.....e der al ma ya ruh - i re va nım göz ler

Fâ i la tün Fe i lâ tün Fe i lâ tün Fâ' lün

74

Bestekarı :İsmail Efendi

Usulü : Bulunamadı

Ye ter ey tıfl - ı dil ba zım

Me fâ i lün Me fâ i lün

75

Bestekarı: Cennet Mekan Efendimiz (II. Mahmut Adli)

Usulü : Ağır aksak semai

Ey şâh - ı cî han ey le ye hak öm rü nü ef sun

Mef u lü Me fâ i lü Me fâ i lü Fe u lün

76

Bestekarı : Şakir Ağa

Usulü : Ağır aksak

Muy - i jü li dem o lup tur ser de ân ka lâ ne si

Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lün

77

Bestekarı : Rıza Efendi

Usulü : Bulunamadı

Ey Şeh - i alem kavlin lütfunla kıldın bir mur ad

Not : noktalı kısımda bir hata olduğu için vezne uymamıştır

78

Bestekar : Kemani Ali Ağa

Usulü : Ağır düyek

Düş tü gön lüm sa na şim di ey pe ri

Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lün

79

Bestekar : Şakir Ağa

Usulü : Aksak

Hiç bu lun maz böy le dil baz

Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün

80

Bestekarı : Rıfat Bey

Usulü : Bulunamadı

Dil ya re le rin den sa na ey suh - i ci ha nım

Mef u lü Me fâ i lü Me fâ i lü Fe u lün

Not: bol olarak yazılan kelime “yarelinden” düzeltilmiştir.

81

Bestekarı : Rıfat Bey

Usulü : Bulunamadı

Gö nül bir şuh-i dev ra ne ya nar ma nend-i per va ne
Me fâ i lün Me fâ i lün Me fâ i lün Me fâ i lün

82

Bestekarı : Rıfat Bey

Usulü : Ağır düyek

Ben de ol dum bir dil be re
Fâ i lâ tün Müs tef i lün

83

Bestekar : Rıfat Bey

Usulü : Ağır düyek

Pa di şa hım çok ya şa öm rün me zid ol sun mü dam
Fâ i la tün Fâ i la tün Fâ i la tün Fâ i lün

84

Bestekar : Rıfat Bey

Usulü : Bulunamadı

Tır ma na tır ma na çık tım ya pı dan
Müf te i lün Fe i la tün Fe i lün

85

Bestekar : Rıfat Bey

Usulü : Bulunamadı

Dağdan indirdim kurdu

Vezinsiz

86

Bestekar : Rıfat Bey

Usulü : Ağır düyek

Nev ba har er di yi ne kes bi me sar ey yam mı dır
Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lün

87

Bestekarı : Rıfat Bey

Usulü : Sofyan

Fir kat- i ruy in le ey gon ca de hen
Fâ i la tün Fâ i la tün Fâ i lün

88

Bestekarı : Rıfat Bey

Usul : Aksak

Ru şen et ti ey vech i nur
Fâ i lâ tün Müs tef i lün

89

Bestekar : Şakir Ağa

Usulü : Yürük Semai

Gel miş de ğil böy le pe ri
Müs tef i - lün Müs tef i lün

90

Bestekar : Nikos(Nikoğos) Ağa

Usulü : Bulunamadı

Ey aşkını gel dermanım ara
Vezinsiz

91

Bestekar : Rıfat Bey

Usulü : Bulunamadı

Aşkın hastasıydım yosma kıyafet
Vezinsiz

92

Bestekar : Rıfat Bey

Usulü : Bulunamadı

Ey naht - i naz mu - mi yan
Müs tef i lün Fâ i lün

93

Bestekarı : Hacı İsmail Efendi

Usulü : Bulunamadı

Şah -ı a ziz -i meh li ka

Müs tef i - lün Müs tef i lün

94

Bestekarı : Rıfat Bey

Usulü : Türk aksağı

Ten ha da bul sam yâr i yan at sam

Müs tef i lâ tün Müs tef i la tün

95

Bestekarı : Rıfat Bey

Usulü : Düyek

Ey E fen dim a sul ta nım gö züm dol du yaş i le

Me fâ i lün Me fâ i lün Me fâ i lün Fâ i lün

96

Bestekarı : Çorlu'lu

Usulü : Bulunamadı

Et tin ih ya as ker i baş tan ba şa

Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lün

97

Bestekar : Nikos(Nikoğos) Ağa

Usulü : Düyek

İf ti ha rım dır bi lir Ra bb -ü ga ni

Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lün

98

Bestekar : Nikos(Nikoğos) Ağa

Usulü : Düyek

Ol dö kü len kum ral saç

Müf te i lün Mef u lün

99

Bestekar : Rıfat Bey

Usul : Aksak

Sev mez ol dun ey pe ri ef ken de ni
Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lün

100

Bestekar : Nikos(Nikoğos) Ağa

Usulü : Ağır aksak

Ba na hem dem ey le yen ey gam se ni
Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lün

101

Bestekar : Haşim Bey

Usulü : Aksak

Gel ey gül i na zik e da
Müs tef i lün Müs tef i lün

102

Bestekar : Şakir Ağa

Usulü : Devri hindi

Mev si mi gül dür gü lis tan vak ti dir
Fâ i lâ tün Fâ i la tün Fâ i lün

103

Bestekar : Rıfat Bey

Usulü : Aksak

Lut fet e fen dim sen he man
Müs tef i lün Müs tef i lün

104

Bestekar :Kemani Rıza Efendi

Usulü : Aksak

Ne semt ten ca nım bu ge liş
Me fâ î lün Müf te i lün

105

Bestekar :Nikos (Nikoğos) Ağa

Usulü : Bulunamadı

Gör dü ğüm gün den be ri ey si re- kar

Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lün

106

Bestekar :Nikos (Nikoğos) Ağa

Usulü : Düyek

Ben gö rün ce ey meh se ni

Fâ i lâ tün Müs tef i lün

107

Bestekar : Haşim Bey

Usulü : Sofyan

Ey bah t -ı de ni vey nec mi si yah

Me' u lü Fe'ul Me' u lü Fe' ul

108

Bestekar :Nikos (Nikoğos) Ağa

Usuü : Düyek

Me la kof tan giy me me ram

Fe i lâ tün Müf te î lün

109

Bestekarı : III. Selim

Usulü : Ağır aksak

Gel az me de lim bu ge ce gök su ya be ra ber

Me' u lü Me fâ i lü Me fâ i lü Fe u lün

110

Bestekarı belirtilmemiş

Usulü : Bulunamadı

Ol ma sın mı müp te la sı ser se ri

Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lün

111

Bestekar : (Klarnetçi) İbrahim Efendi

Usulü : Aksak

A yı p la man be ni dost lar saçı Ley la' ya bend ol dum
Me fâ î lün Me fâ î lün Me fâ î ün Fe û lün

112

Bestekar :Ahmet ağa (Vardakosta)

Usulü : Evfer

Nar ı has ret ben de her dem
Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün

113

Bestekar : Mehmet (Eyubi) Bey

Usulü : Ağır aksak Semai

Gül i zar-ı hüs nün gül le ri
Fâ i la tû Fa' lün Fâ i lün

114

Bestekar : Usta Yani

Usul : Aksak

Serv - i bü len dim sin be nim
Müs tef i lün Müs tef i lün

115

Bestekarı :Hafız Abdullah

Usul : Bulunamadı

Be nim serv - i ser fi râ zım
Me fâ î lün Fâ i lâ tün

116

Bestekar: Usta Yani

Usul : Aksak

Ey be nim â li pe sen dim
Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün

117

Bestekar : İsmet Ağa

Usul : Düyek

Bul du fe rah cüm le i bad

Müs tef i lün Müs tef i lün

118

Bestekar : Rıfat Bey

Usul : Ağır Düyek

O la lı en di şe- i zül fün le gön lüm ser se ri

Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lün

119

Bestekar : Şakir Ağa

Usul : Aksak

Be ni cev rin ha râb et ti

Me fâ î lün Me fâ î lün

120

Bestekar : Salih Bey Ağır

Usul : Aksak Semai

Dil sa na ey meh ben de di

Fâ i lâ tün Müs tef i lün

121

Bestekar : Said Efendi

Usulü : Bulunamadı

Mec li se gel ref t â r ey le

Müf tef i lün Müs tef i lâ tün

122

Bestekar: Rıfat Bey

Usulü : Bulunamadı

Hak-i pâ yi ne sü rüpey meh ruh-i ser men de mi

Fâ i lâ tün Fe i lâ tün Müf te i lün Fâ i lün

123

Bestekar: İsmail Efendi (Dellalzade)

Usulü : Ağır aksak

İş te gel di Nev ba har e riş ti yaz
Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lün

124

Bestekar :İsmail Efendi (Dellalzade)

Usulü : Aksak

Ey serv i - ka met na zik e da sın
Müs tef'i lâ tün Müs tef'i lâ tün

125

Bestekar :III. Selim

Usulü : Devr-i Revani

Gel a çıl gon ca de hen zevk e de cek gün ler dir
Fe i lâ tün Fe i lâ tün Fe i lâ tün Fâ' lün

126

Bestekarı :Şakir Ağa

Usulü : Devr-i Revan

Zevk- i çok tur şu ci ha nın
Fâ i lâ tün Fe i lâ tün

127

Bestekatı :Rıfat Bey

Usulü : Aksak

Ol dum ey şuh sa na ben de
Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün

128

Bestekar :Rıfat Bey

Usulü : Bulunamadı

Sa ki ge tir câm
Müs tef i lâ tün

129

Bestekarı: Hacı İsmail Efendi (Dellalzade)

Usulü : Evfer

Al ya nı na bir dil- ne vaz

Müs tef i lün Müs tef i lün

130

Bestekarı :Miskali (İsmet Ağa)

Usulü : Bulunamadı

Sen de ne dir bu le ta fet

Müf te i lün Fe i lâ tün

131

Bestekar: Tahir Ağa

Usulü : Aksak

Kim gör se ol lâl - i mü lü

Müs tef i lün Müs tef i lün

132

Bestekarı :Rıfat Bey

Usulü : Semai

Çeş mi â hu bir gö zel

Fâ i lâ tün Fâ i lün

133

Bestekarı :Rıfat bey

Usulü : Düyek

Ey le vas lın la e fen dim beh re – dar

Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lün

134

Bestekar :Latif Ağa

Usulü : Devri Revan

Ey gül-i nev res te- i bağ -ı ce mal

Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lün

135

Bestekarı :Latif Ağa
Usulü : Bulunamadı

San ma bi- hu de fi gân lar e de rim
Fâ i lâ tün Fe i lâ tün Fe i lün

136

Bestekarı: Latif Ağa
Usulü : Bulunamadı

Ey a fi tab - i pür zi ya
Müs tef i lün Müs tef i lün

137

Bestekar :Nikoğos Ağa
Usul : Düyek

Gel di sa fa can- u di le
Müs tef i lün Müs tef i lün

138

Bestekar :Latif Ağa
Usulü : Bulunamadı

Rahm et me din as la ba na
Müs tef i lün Müs tef i lün

139

Bestekar :Miskali (İsmet ağa)
Usulü : Aksak

E da sı cil ve si hoş dil pe sen dim
Me fâ i lün Me fâ i lün Fe û lün

140

Bestekar: Cennet Mekan Efendimiz (II. Mahmut Adli)
Usulü : Bulunamadı

Ne a rar san sen de mev cud
Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün

141

Bestekar :Latif Ağa

Usulü : Bulunamadı

Bir kaç ah bap i le git tik mah fi ce
Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lün

142

Bestekar :Latif Ağa

Usulü : Bulunamadı

Sen ba na ey pür - se fa
Fâ i lâ tün Fâ i lün

143

Bestekar :Latif Ağa

Usulü : Bulunamadı

İs ter i sen biz bi ze ey dil- şî kar
Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lün

144

Bestekar: Rıfat Bey

Usulü : Ağır aksak

Has re ti i çin de dir bi ça re dil
Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lün

145

Bestekar : İsmet Ağa

Usulü : Düyek

Gön lüm al dın ey meh ce mal
Fâ i lâ tün Müs tef i lün

146

Bestekar :Rıfat Bey

Usulü : Aksak

Gü zel ler i çin de müm t â z dır
Fe û lun Fe û lun Müs tef i lün

147

Bestekar :Tahir Ağa

Usulü : Devr-i Hind- i

Giz li sev dim can- ü dil den kim se ye faş et me dim
Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lün

148

Bestekar :Hafız Ali Dede

Usulü : Aksak

Ey nev ba h â r - ı izz - ü naz
Müs tef i lün Müs tef i lün

149

Bestekar :Tahir Ağa

Uuslü : Aksak

Ey gül te bes süm bil mez mi sin sen
Müs tef i lâ tün Müs tef i lâ tün

150

Bestekar :Sadullah Efendi

Usulü : Ağır aksak

Gel se nin le ya rın ey ser vi re van
Fâ i lâ tün Fe i lâ tün Fe i lün

151

Bestekar :Rıfat Bey

Usulü : Bulunamadı

Ne e de yim ben sa na ben âh fe le
Müf te i lün Müf te i lün Fâ i lün

152

Bestekar: Şakir Ağa

Usulü : Ağır Aksak

Düş tü gö nül yan dı na re
Müf te i lün Fâ i lâ tün

153

Bestekar :Şakir Ağa

Usulü : Aksak

Bu yur bez me ey ke rem kar

Me fâ i lün Fâ i lâ tün

154

Bestekar :Rıza Efendi

Usulü : Bulunamadı

Hi la fim yok sö züm ger çek

Me fâ i lün Me fâ i lün

155

Bestekar :Cennet Mekan Efendimiz (II. Mahmut Adli)

Usulü : Ağır Aksak

Söy le mez miy dim sa na ey gül i zâr

Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lün

156

Bestekar :Kemani Rıza Efendi

Usulü : Ağır Düyek

Hep cev rin ol du bi- he sap

Müs tef i lün Müs tef i lün

157

Bestekar :Suyolcu Salih Efendi

Usulü : Ağır Evfer

He zar- ı zar i le sen den ni ya zım

Me fâ i lün Fe i lâ tün Fe û lün

158

Bestekar :Şakir Efendi

Usulü : Bulunamadı

Se nin - çün düş tüm dil le re

Me fâ i lün Müs tef i lün

159

Bestekar : Etmekçi Bağdasar

Usulü : Aksak

Pek be ca doğ ru su ey tıfl- i be - nam

Fâ i lâ tün Fe i lâ tün Fe i lün

160

Bestekar : Rıfat Bey

Usulü : Ağır Düyek

Ben de ol dum bir dil be re

Fâ i lâ tün Müs tef i lün

161

Nestekar : Kemani Rıza Efendi

Usulü : Aksak

Dem-a- dem ey le rim fer yad e lin den

Me fâ i lün Me fâ i lün Fe û lün

162

Bestekar : Zeki Mehmet Ağa

Usulü : Evfer

Hiç e şin yok nev ci han sın

Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün

163

Bestekar : Zeki Mehmet Ağa

Usulü : Bulunamadı

Bir ge ce rağ bet bi ze ey ler si ni

Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lün

164

Bestekar : Denizoglu Ali

Usulü : Aksak

Et tin ba na cev r - ü ce fa

Müs tef i lün Müs tef i lün

165

Bestekar :Ali Efendi

Usulü : Bulunamadı

Di den de ey meh fit ne ler za hir

Müs tef i lün Müs tef i lün Fâ' lün

166

Bestekar :Tahir Ağa

Usulü : Bulunamadı

Var i ken bu ş i ve sen de

Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün

167

Bestekar : Tahir Ağa

Usulü : Aksak Semai

Ne dir bu sen de ki ha let

Me fâ i lün Fe i lâ tün

En çok kullanılan vezinlerin Fâ'îlatün Fâ'îlatün Fâilün (27), temel kalıbıyla daha sonra Müstefilün Müstefilün (24) cüzünün kullanıldığı tespit edilmiştir. Kullanılan 'basit kalıplar' (4 adet) şunlardır: Fâ'îlâtün Fâ'îlâtün Fâilün (27), Fâ'îlâtün Fâ'îlâtün Fâ'îlâtün Fâ'ilün (5), Mefâilün Mefâilün Mefâilün Mefâilün (2), Mefâilün Mefâilün Feûlün (2), Karma kalıplardan, sadece Mefûlü Mefâilü Mefâilü Feûlün (4 eser) kalıbının kullanıldığı tespit edilmiştir. Yukarıda vezin yönünden incelenen 167 eserin 58 vezin kalıbı ile ölçülmüş olduğu anlaşılmış olup sonuçlar Çizelge 4.1'de gösterilmiştir

Çizelge 4.1 : Vezin Usul ve Eser sayılarını gösteren tablo.

Vezinler	Semai	Soyan	Türk Aksağı	Yürük Semai	Sengin Semai	Devri Hindi	Düyek	Ağır Düyek	Aksak	Ağır Aksak	Evfer	Oynak	Aksak Semai	Ağır Aksak	Devri Revani	Usulsüz	SONUÇ
1. Feilâtün Müstefilâtün Fe'ilün									1								1
2. Müstefilâtün Müstefilün Fâ'ilün		1							7								9
3. Mefâilün Mefâilün									3								3
4. Fâ'ilatün Müstefilün							2	2	2					1			7
5. Mefulü Mefâilün Fâ'									1								1
6. Fâ'ilatün Feilâtün Fâ'lün									1								1
7. Fâ'ilatün Fâ'ilatün Fâilün		1				1	2	1	2	9					2	8	27
8. Fâ'ilatün Fâ'ilatün							1		2		2					2	7
9. Fâ'ilatün Fâilün	1								1							1	3
10. Fâ'ilatün Müfteilün									1								1
11. Mefâilün Mefâilün Mefâilün Feülün									1								1
12. Müstefilâtün Müstefilâtün			1	1					2								4
13. Feülün Feülün Meflün									1								1
14. Mefâilün Fâilâtün									1							1	2
15. Fâ'ilatün Feilâtün Feilün									1	1						3	5
16. Mefâilün Feilâtün Feülün									2								3
17. <i>Müstefilün</i> <i>Müstefilün</i>		4		2			8	4			1					4	24
18. Mefûlü Mefâilü Mefâilü Feülün										1				2		1	4
19. Müftelün Müfteilün														1			1

Çizelge 4.1 (Devamı) : Vezin usul ve eser sayılarını gösteren tablo.

Vezinler	Semai	Soyan	Türk Aksağı	Yürük Semai	Sengin Semai	Devri Hindi	Düyek	Ağır Düyek	Aksak	Ağır Aksak	Evfer	Oynak	Aksak Semai	Ağır Aksak	Devri Revani	Usulsüz	SONUÇ
20. Mefâilün Feilâtün													1				1
21. Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'lün										1							1
22. Müfteîlün Fâ'ilâtün										1							1
23. Müstefîlâtün							1									1	2
24. Müstefîlâtün Fâ'ilün							1										1
25. Mefâilün Mefâilün Mefâilün Fâ'ilün							1										1
26. Müfteîlün Mefûlün							1										1
27. Feilâtün Müfteîlün							1										1
28. Fâ'ilâtün Fâ'ilün Fâ'ilâtün								1									1
29. Fâ'ilün Fâ'ilün Fâ'ilün Fâ'ilün	1																1
30. Fâ'ilün Fâ'ilün	1																1
31. Mefâilün Mefâilün Mefâilün Mefâilün															1	1	2
32. Feilâtün Feilâtün Feilâtün Fâ'lün															1		1
33. Mefâilün Müstefîlün									1							1	2
34. Mefâilün Mefâiletün									1								1
35. Mefûlü Mefâilün Feûlün									1								1
36. Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün						1		3		1							5
37. Mefulü Fe'ul Mefulü Fe'ul		1			1												2

Çizelge 4.1 (Devamı) : Vezin usul ve eser sayılarını gösteren tablo.

Vezinler	Semai	Soyan	Türk Aksağı	Yürük Semai	Sengin Semai	Devri Hindi	Düyek	Ağır Düyek	Aksak	Ağır Aksak	Evfer	Oynak	Aksak Semai	Ağır Aksak	Devri Revani	Usulsüz	SONUÇ
38. Feûlün Feûlün Müstefilün									1								1
39. Müstefilün Mefâilün									1								1
40. Fâ'ilatü Fâ'lün Fâ'ilün														1			1
41. Mefûlatün Mefâilün Feilün							1										1
42. Fâ'ilatün Müfteilün Fâ'ilün												1					1
43. Müfteilâtün Müfteilâtün									1								1
44. Mefâilün Mefâilün		1						1		1						3	6
45. Fâ'ilatün Feilâtün															1		1
46. Mefâilün Mefâilün Feûlün									1							1	2
47. Fâ'ilatün Mefâilün																1	1
48. Mefâilün Mefâilün Fâ'ilün																1	1
49. Müstefilün Fâ'ilatün																1	1
50. Fâ'ilatün Fâ'lün Fâ'lün																2	1
51. Müfteilün Müfteilün Fâ'																1	1
52. Müfteilün Müfteilün Fâ'ilün																2	1
53. Fâ'ilatün Feilâtün Feilâtün Fâ'lün																1	1
54. Müfteilün Feilâtün Feilün																1	1
55. Müstefilün Fâ'ilün																1	1
56. Fâ'ilatün Feilâtün Müfteilün Fâ'ilün																1	1

Çizelge 4.1 (Devamı) : Vezin usul ve eser sayılarını gösteren tablo.

Vezinler	Semai	Soyan	Türk	Yürük	Sengin	Devri Hindi	Düyek	Ağır Düyek	Aksak	Ağır Aksak	Evfer	Oynak	Aksak	Ağır Aksak	Devri	Usulsüz	SONUÇ
57. Müsteфіlün Müsteфіlün Fâ'lün																1	1
58. Müfteilün Müsteфіlatün																1	1
TOPLAM	3	8	1	3	1	2	19	12	34	16	3	1	1	5	5	41	

İncelenen eserlerde 2 zamanlı'dan 10 zamanlıya kadar: 1 adet üç zamanlı, 8 adet dört zamanlı, 1 adet beş zamanlı, 2 adet altı zamanlı, 1 adet yedi zamanlı, 2 adet sekiz zamanlı, 5 adet dokuz zamanlı, 2 adet onzamanlı usul tespit edilmiştir. 2 ve 10 zamanlı usuller dışında, 13 zamanlı Devri Revan-i uslûne rastlanmıştır. Çizelge 4.2' de tespit edilen usullerin, kaç adet vezinle kullanıldıkları bilgisi verilmektedir:

Çizelge 4.2 : Usul, eser ve vezin adetleri.

Usul zaman	Usulün Adı	Eser adedi	Vezin adedi
2	Nim Sofyan	*	*
3	Semâi	3	3
4	Sofyan	8	4
5	Türk Aksağı	1	1
6	Yürük Semâi	3	2
6	Sengin Semâi	1	1
7	Devri hindi	2	2
7	Devri Turan	*	*
8	Düyek	20	11
8	Ağır Düyek	12	6
8	Müsemmen	*	*
9	Aksak	34	22
9	Ağır Aksak	18	9
9	Evfer	3	2
9	Ağır Evfer	1	1
9	Aydın	*	*
9	Raks Aksağı	*	*
9	Oynak	1	1
10	Aksak Semâi	1	1
10	Ağır Aksak Semai	5	4
10	Aksak Semâi Evferi	*	*
10	Curcuna	*	*
10	Lenk Fahte	*	*
13	Devri Revani	5	4

İncelenen eserlerde en fazla dokuz zamanlı usullerin kullanıldığı tespit edilmiştir. 9 zamanlı Aksak usulünde 34 güfte ile 23 vezin, 8 zamanlı Düyek usulünde 20 güfte ile 10 vezin, 9 zamanlı Ağır aksak usulünde 18 güfte ile 9 vezin, 8 zamanlı Ağır Düyek 12 güfte ile 6 vezin, 4 zamanlı Sofyan usulünde 8 güfte ile 4 vezin, 10 zamanlı Ağır Aksak Semâi usulünde 5 güfte ile 4 vezin, 3 zamanlı Semâi usulünde 3 güfte ile 3 vezin, 9 zamanlı Evfer usulünde 3 eser ile 2 vezin, 6 zamanlı Yürük Semâi usulünde 3 eser ile 2 vezin, 7 zamanlı Devri Hind-i usulünde 2 eser ile 2 vezin, 5 zamanlı Türk Aksağı, 6 zamanlı Sengin Semai, 9 zamanlı Oynak, 10 zamanlı Ağır Evfer, 10 zamanlı Aksak Semai usulleri ile 1 er vezin kullanıldığı incelememiz sonucunda tespit edilmiştir.

Tablolar oluşturulurken usullerde kronolojik bir diziliş takip edilmemiş, en çok vezin tespit edilen usulden en az olana doğru gidilmiştir. Aksak, Ağır Aksak ve Düyek usulüne ait vezinler ayrı tablolar halinde verilirken diğer usuller bir tabloda toplanmıştır. Vezini tespit edilemeyen 8 eser¹² ve bu eserler içerisinde usulü belli olup vezni belli olmayan 2 eser¹³ ve ayrıca hem nota, hem usul bilgilerine ulaşamadığımız 41 eser¹⁴ için bir tablo hazırlanmamış, eser numaraları dipnotda belirtilmiştir.

Dokuz zamanlı Aksak usulüne ait otuz dört güfte ve yirmi üç vezin kalıbı Çizelge 4.3’de detaylı bir şekilde gösterilmiştir. Müstefilâtün Müstefilün Fâ’ilün temel kalıbının Aksak usulündeki eserlerin en çok ölçüldüğü vezin kalıbı olduğu (6 adet eser) tespit edilmiş ve Çizelge 4.3’ de detaylı bir biçimde

Çizelge 4.3 : Dokuz zamanlı Aksak usulü ile kullanılan vezin ve eser numaraları.

	vezinler	Eser numaraları
1.	Feilâtün Müstefilâtün Fe’ilün	5
2.	Müstefilâtün Müstefilün Fâ’ilün	24, 32, 101, 103, 131, 148
3.	Mefâilün Mefâilün	13, 54, 119
4.	Fâ’ilatün Müstefilün	40, 88
5.	Mefulü Mefâilün Fâ’	47
6.	Fâ’ilâtün Feilâtün Fâ’ilün	48
7.	Fâ’ilatün Fâ’ilatün Fâilün	70, 99
8.	Fâ’ilatün Fâ’ilatün	79, 127
9.	Fâ’ilatün Fâilün	88
10.	Fâ’ilatün Müfteilün	104

¹² Vezni tespit edilemeyen 7 eserin sıralama numaraları: 77, 43, 46, 63, 67, 85, 90, 91.

¹³ Usulü olup vezni olmayan: 43, 46.

¹⁴ Nota ve usul bilgisine ulaşamayan 47 eserin sıralama numaraları:

17, 19, 25, 30, 35, 41, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 73, 74, 77, 80, 81, 84, 85, 90, 91, 92, 93, 96, 105, 110, 115, 122, 128, 136, 184, 140, 141, 142, 143, 151, 154, 158, 163, 165, 166.

Çizelge 4.3 (Devamı): Dokuz zamanlı Aksak usulü ile kullanılan vezin ve eser numaraları.

11.	Mefâilün Mefâilün Mefâilün Feûlün	111
12.	Müstefilâtün Müstefilâtün	124, 149
13.	Feûlün Feûlün Meflün	146
14.	Mefâilün Fâilâtün	153
15.	Fâ'ilâtün Feilâtün Feilün	159
16.	Mefâilün Mefâilün Feûlün	161, 139
17.	Müfteilâtün Müfteilâtün	28
18.	Feûlün Feûlün Müstefilün	146
19.	Mefûlû Mefâilün Feûlün	71
20.	Mefâilün Müfteilün	104
21.	Mefâilün Mefâiletün	15
22.	Müstefilün Mefâilün	16

Çizelge 4.4 de sekiz zamanlı düyek usulü ile kullanılmış olan on vezin kalıbı eser numaraları ile birlikte aşağıda verilmiştir. Düyek usulü incelenen 167eserde en çok tercih edilen ikinci Türk Müziği usulü olmuştur. Düyek usulünde en fazla kullanılan vezin kalıbının (9 adet eser) Müstefilün Müsteîlün olduğu görülmüştür.

Çizelge 4.4 : Sekiz zamanlı Düyek usulüyle kullanılan vezin ve eser numaraları.

	Vezinler	Eser Numaraları
1.	Fâ'ilatün Fâ'ilatün	58
2.	Müstefilün Müstefilün	1, 4, 7, 21, 34, 39, 117, 137
3.	Müstefilâtün	37
4.	Müstefilâtün Fâ'ilün	49
5.	Mefâilün Mefâilün Mefâilün Fâ'ilün	95
6.	Fâ'ilatün Fâ'ilatün Fâilün	97, 133
7.	Müfteilün Mefûlün	98
8.	Fâ'ilatün Müstefilün	106, 145
9.	Feilâtün Müfteilün	108
10.	Mefûlatün Mefâilün Feilün	29

Dokuz zamanlı Ağır aksak usulü ile bestelenmiş olan eserler ile kullanılmış olan vezin kalıpları 8 adettir. Bu vezinlerden en çok kullanılmış olanı Fâ'ilatün Fâ'ilatün Fâilün (9 adet eser) temel aruz kalıbıdır. Ağır aksak usulü ile kullanılmış olan vezinler ve bu vezinlerin kullanıldığı güfte numaraları Çizelge 4.5' de detaylı olarak gösterilmiştir.

Çizelge 4.5 : Dokuz zamanlı Ağır Aksak usulünde kullanılan 8 vezin ve eser numaraları.

	Vezinler	Eser numaraları
1.	Fâ'ilâtün Feilâtün Feilün	150
2.	Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâilün	8, 23, 33, 53, 72, 100, 144, 155, 57
3.	Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	18, 52, 76
4.	Mefâilün Mefâilün	38
5.	Mefâilün Mefâilün Feûlün	44
6.	Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'lün	51
7.	Mefûlü Mefâilü Mefâilü Feûlün	109
8.	Müfteilün Failâtün	152

Sekiz zamanlı Ağır Düyek usulü ile bestelenmiş olan güftelere ait numaralar ve bu güftelerin ölçüldüğü 6 adet vezin kalıpları Çizelge 4.6'da detaylı bir biçimde gösterilmiştir. Ağır Düyek usulü ile en çok Müstefilün Müstefilün (4 eser) ve Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün (4eser) kalıplarının kullanıldığı anlaşılmıştır. Ağır Düyek usulü ile ilgili detaylı bilgiler Çizelge 4.6'da verilmiştir.

Çizelge 4.6 : Sekiz zamanlı Ağır Düyek usulü ile kullanılan vezin ve eser numaraları

	Vezinler	Eser numaraları
1.	Müstefilün Müstefilün	4, 9, 56, 156
2.	Fâ'ilâtün Fâilün Fâ'ilâtün	31
3.	Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâilün	78
4.	Fâ'ilâtün Müstefilün	82, 160
5.	Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	83, 86, 118
6.	Mefâilün	27

Çizelge 4.7'de Sofyan usulünde bestelenmiş 8 güfte ile 4 vezin, Ağır Aksak Semâi usulünde 5 güfte ile 4vezin, Semâi usulünde 3 güfte ile 3 vezin, Evfer usulünde 3 eser ile iki vezin, Yürük Semâi usulünde 3 eser ile iki vezin, Devri Hind-i usulünde 2 eser ile iki vezin, Türk Aksağı, Sengin Semai, Oynak, Ağır Evfer, Aksak Semai usulleri ile kullanılan vezinler ve eser numaraları gösterilmiştir. 10 zamanlı dışında olması nedeniyle 13 zamanlı Devri Revan usulüne ait vezinler ve eser numaraları da tablonun en alt kısmına eklenmiştir.

Çizelge 4.7 : Dört zamanlı sofyan usulü, on zamanlı Ağır Aksak Semai, üç zamanlı Semâî, altı zamanlı Yürük Semai, yedi zamanlı Devri Hind-i, dokuz zamanlı Evfer, onüç zamanlı Devri Revan usullerini gösteren şema

4 zamanlı sofyan Usulü ile tespit edilen vezinler ve eser sıralama numaraları		
1.	Müsteflün Müsteflün	2, 14, 45, 50
2.	Mefâilün Mefâilün	42
3.	Fâilâtün Fâilâtün Fâilün	87
4.	Mefûlü Feul Mefûlü Feul	107
10 zamanlı Ağır aksak Semai usulü ile tespit edilen vezinler ve eser sıralama numaraları		
1.	Mefûlü Mefâilü Mefâilün Feûlün	6, 75
2.	Müfteîlün Müfteîlün	20
3.	Fâilâtü Fâ' lün Fâilün	113
4.	Fâilâtün Müsteflün	120
3 zamanlı Semâî usulü ile tespit edilen vezinler ve eser sıralama numaraları		
1.	Fâilün Fâilün Fâilün Fâilün	3
2.	Fâilün Fâilün	12
3.	Fâilâtün Fâilün	132
6 zamanlı Yürük Semai usulü ile tespit edilen vezinler ve eser sıralama numaraları		
1.	Müstefilâtün Müstefilâtün	36
2.	Müsteflün Müsteflün	89, 59
7 zamanlı Devri Hind-i usulü ile tespit edilen vezinler ve eser sıralama numaraları		
1.	Fâilâtün Fâilâtün Fâilün	102
2.	Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilün	147
9 zamanlı Evfer usulü ile tespit edilen vezinler ve eser sıralama numaraları		
1.	Fâilâtün Fâilâtün	112
2.	Müsteflün Müsteflün	162, 129
Türk Aksağı, Sengin Semai, Oynak, Ağır Evfer, Aksak Semai usulleri ile tespit edilen vezinler ve eser sıralama numaraları		
Türk Aksağı	Müstefilâtün Müstefilâtün	94
SenginSemai	Mefûlü Feul Mefûlü Feul	11
Oynak	Fâilâtün Müfteîlün Fâilün	26
Ağır Evfer	Mefâilün Feilâtün Feûlün	157
Aksak Semai	Mefâilün Feilâtün	167
13 zamanlı Devri Revan usulü ile tespit edilen vezinler ve eser sıralama numaraları		
1.	Fâilâtün Fâilâtün Fâilün	22,34
2.	Mefûlün Mefâilün Mefâilün Mefâilün	55
3.	Feilâtün Feilâtün Feilâtün Fâ' lün	125
4.	Fâilâtün Feilâtün	126

4.4.2 Haşim Bey mecmuasında usul, güfte vezin analizleri

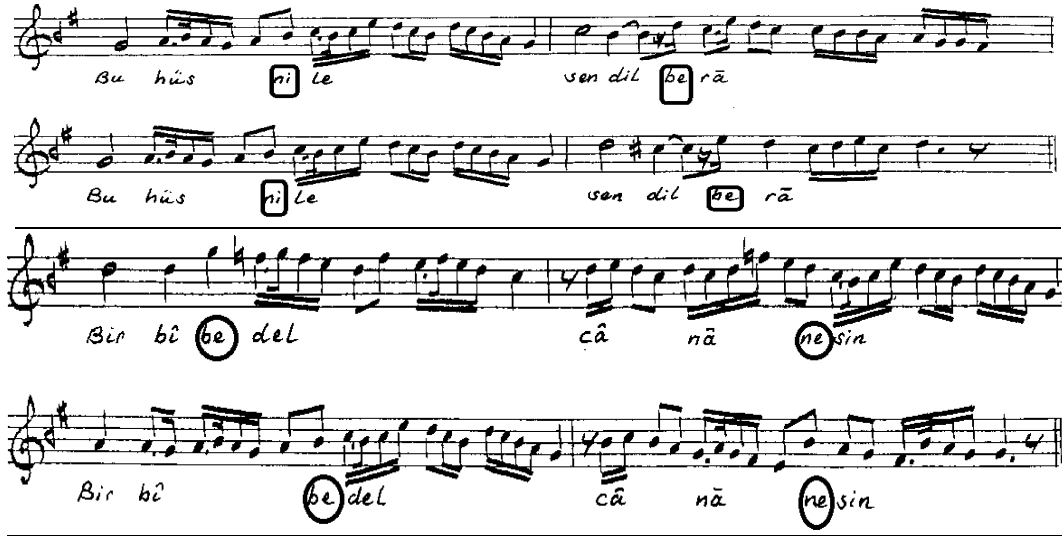
Bu başlık altında 5 adet eser aruz-vezin ve güfte yönünden incelenmiştir. Eserler için kullanılan notalar genellikle Cüneyt Kosal, Nuri Duyguer, Erdinç Çelikkol ve Alaattin Yavaşca arşivlerinden alınmıştır. Usul, vezin, güfte yönünden incelediğimiz eserler şunlardır:

1	Dede Efendi	8/4	Ağır Düyek	Bu hüsn ile sen dilberâ
2	Dede Efendi	3/4	Semâi	Yine Bir Gülnihâl
3	Eyyubi Mehmet Bey	10/4	Aksak Semâi	Gülzârı hüsnün gülleri
4	Şakir Ağa	7/8	Devri Hind-i	Mevsimi güldür gülistan vaktidir
5	Numan Ağa	9/4	Ağır aksak	Ağır Değilse m de sana layık efendim

Çizelge 4.8 : “Bu hüsn ile sen dilberâ” adlı şarkının vezin usul şeması.

MISRA									
1. Ölçü					2. Ölçü				
Düm	Tek	Tek	Düm	Tek	Düm	Tek	Tek	Düm	Tek
Bû	hüs	ni	le		sen	dil	be	râ	
Bir	bî	be	del		câ	nâ	ne	sin	
									
Müs	tef	i	lün		Müs	tef	i	lün	

Şiir 8/4'lük Ağır Düyek usulünde bestelenmiştir. Vezin ‘Müstefülün Müstefilün’ şeklindedir. İki duraklı olan veznin her bir ara bölümü bir ölçüde, bir mısra ise iki ölçüde tamamlanmaktadır. Tablo 4. 8’de eserin vezin-usul şeması görülmektedir. Mısralarda kapalı heceler en az 2/4'lük değer ile, açık heceler ise en az 1/16, en fazla ¼'lük değer le ölçülmüştür. ‘-ni’ hecesi 1/8’lik, ‘-be’ hecesi 1/16’lık, ikinci – ‘be’hecesi ise 1/8’lik değerdedir ve Şekilde 4.1’de işaretlenmiştir. Eserde vezinlerin bittiği yerlerde iki mısra bitmekte, ara kalıplar bir ölçü sürmekte ve hecelere düşen değerlerde bir paralellik bulunmaktadır. Bu açıdan vezin - usul ve güfte arasında bir bütünlük olduğu söylenebilir.



Şekil 4.1 : “Bu hüsni ile sen dilberâ” adlı şarkıdan bir pasaj.

Çizelge 4.9 : “Yine bir gülñihâl” mısralı şarkının vezin-usul şeması.

	MISRA									
$\frac{3}{4}$ Ölçüler	1	2	3	4	5	6	7	8		
	Yî ne	bir	gül ni	hâl	Al dı	bû	gön lü	mü		
	Fâ i	lün	Fâ i	lün	Fâ İ	lün	fâ i	lün		

İsmail Dede Efendi’nin çok bilinen şarkısı “Yine Bir Gülñihâl”ın vezin usul şeması Çizelge 4.9’da görülmektedir. 4 ara kalıbı bulunan veznin her bir “fâ i lün” bölümü 2 ölçüde, 1 mısra yani, 4 adet “fâ i lün” kalıbı ile ölçü sonunda tamamlanmaktadır. Açık heceler ikilik kapalı heceler ise dörtlük değer ile ölçülmüş, batılılaşmanın etkisi ve bu hareketlere yapılan nazirenin hissedildiği şarkının vals ritmi içerisinde aruz vezninin simetrik yapısı yerleştirilmektedir. Şekil 4.2’de Vezin ve usul uyuşumu tespit edilen eserden bir bölüm yer almaktadır.



Şekil 4.2 : “Yine bir gülñihâl” mısralı şarkının zemin bölümü.

Çizelge 4.10 : “Gülzâr-ı hüsnün gülleri” mısralı şarkının vezin- usul şeması.

1. MİRSA-ZEMİN BÖLÜMÜ												
	1. ÖLÇÜ						2. ÖLÇÜ					
10/ 4	Dü m (2)	Te (1)	Kâ (2)	Düm (2)	Tek (2)	Tek (1)	Düm (2)	Te (1)	Kâ (2)	Düm (2)	Tek (2)	Tek (1)
	(Ah)	Gül	zâ	rı	hüs			nün	gül	le	ri	
		Mü s	tef	i	lün			Müs	tef	i	lün	
2. MİRSA-NAKARAT BÖLÜMÜ												
	3. ÖLÇÜ						4. ÖLÇÜ					
10/ 4	Dü m (2)	Te (1)	Kâ (2)	Düm (2)	Tek (2)	Tek (1)	Düm (2)	Te (1)	Kâ (2)	Düm (2)	Tek (2)	Tek (1)
		A	çıl	dı	hem			sün	bül	le	ri	
		Mü s	tef	i	lün			Müs	tef	i	lün	

Çizelge 4.10’da şeması görülen güfte, 10/4’lük Aksak Semai usulü ile bestelenmiş ve mısranın usule yerleşmesinde vezin ön planda olmuştur. Mısralar 2/4’lük ‘es’ ile başlamaktadır. Şekil 4.3’de görüldüğü gibi bir ve üçüncü mısradaki (zemin ve meyan girişi) ‘es’ hareketinin yerini (ah) nidası almaktadır. Bu sebeple usulün 3. dörtlük darbında (te) mısralar başlamakta, iki ölçü içerisinde tamamlanmaktadır. Veznin ara kalıpları ise simetrik olarak bir ölçüye yerleşmiştir. Zemin, nakarat, meyan ve nakarat bölümlerini oluşturan mısralar ikişer ölçüde tamamlanmaktadır. Eserin usul, vezin ve güfte açısından simetrik yapıda olduğu Şekil 4.3’de gösterilmiştir.



Şekil 4.3 : “Gülzârî hüsnün gülleri” mısralı şarkının notasından bir bölüm.

Çizelge 4.11 : “Mevsimi güldür gülistan vaktidir” mısralı şarkının mısralı şarkının vezin-usul şeması.

	1. Ölçü					2. Ölçü				
7/8	Düm (1)	Tek (1)	Tek (1)	Düm (2)	Tek (2)	Düm (1)	Tek (1)	Tek (1)	Düm (1)	Düm (2)
	(Mev	)	si	mi	gül	(dür	)	gü	lis	tan
	Fâ		i	lâ	tün	Fâ		i	lâ	tün
	(	)	)			(	)	)		(
	3. Ölçü					4. Ölçü				
	(Vak	)	ti	(dir	)	(Vak	)	ti	(dir	)
	Fâ		i	lün		Fâ		i	lün	
	(	)	)			(	)			

Çizelge 4.11’de “Mevsimi güldür gülistan vaktidir” mısralı Devri Hindi şarkının vezin usul şeması görülmektedir. Her bir ara vezin bir ölçü, bir bütün vezin ise üç ölçüde tamamlanmakta, dördüncü ölçüde son ara kalıp tekrarlanmaktadır. Eserin nakarat ve

meyan bölümlerinde de hecelere düşen değerler ve vezinlerin usule yerleştirilmesindeki simetrik uyum Şekil 4.4’de gösterilmiştir.



Şekil 4.4 : “Mevsimi güldür gülistan vaktidir” mısralı şarkının zemin bölümü.

Çizelge 4.12 : “Değilsem de sana layık efendim” mısralı şarkının vezin- usul şeması

1. MİRSA-ZEMİN BÖLÜMÜ											
1.ÖLÇÜ						2. ÖLÇÜ					
Düm (2)	Te (1)	Ke (1)	Düm (2)	Tek (2)	Tek (1)	Düm (2)	Te (1)	Ke (2)	Düm (2)	Tek (2)	Tek (1)
De (ğil		)	sem	(de		Sa	(na	)	lâ	(yık	)
Me fâ			î	lün		Me	fâ		î	lün	
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
3. ÖLÇÜ						4. ÖLÇÜ					
Düm (2)	Te (1)	Ke (1)	Düm (2)	Tek (2)	Tek (1)	Düm (2)	Te (1)	Ke (2)	Düm (2)	Tek (2)	Tek (1)
(E				fen (dim				)a	(câ	)	)
Fe				û lün							
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪

9/4 “Değilsem de sana lââyık efendim” mısralı eserin güftesi Mefâilün mefaîlün fâ’ilün vezniyle ölçülmektedir. Her bir kalıp bir mısraya denk gelmektedir. Çizelge 4.12’de görüldüğü gibi ‘değilsem’ kelimesi mefâilün kalıbı, ‘sana lââyık’ kelimesi Mefâilün ve ‘efendim’ kelimesi ise Feûlün kalıbıyla ölçülmüştür. Her bir ara vezin bir mısrayı doldurmakta, son mısra ‘a canım’ terennümüyle bitmektedir. Bu doğrultuda zemin

nakarat, meyan nakarat bölümlerinin her biri dört ölçü ve bir mısradan oluştuğunu gösteren Şekil 4.5’de vezin,usul uyumu da açıkça görülmektedir.



Şekil 4.5 : “Değilsem de sana layık efendim” mısralı şarkının zemin bölümü

5. SONUÇ

Osmanlı toplumunda köklü bir değişimin yaşanmasına neden olan batılılaşma ve etkileri, bir çok bilim insanı tarafından, farklı disiplinlerde ve çeşitli şekillerde yorumlanmıştır. Toplumun hemen her alanında, bazen kabul görmüş, bazen tepkiyle karşılanmış, siyasi, sosyal ve kültürel tüm alanlarda değişim ve yenileşme bağlamında etkileri hissedilmiştir.

İmparatorluk bünyesinde batılılaşma düşüncesinin nüveleri, 18. yüzyıl öncesinde görünür olmaya başlamıştır. Batı karşısında gerilemenin önüne geçebilmek için, dünya siyasetindeki batılı aktörler ile uzlaşmacı bir tutum içine giren imparatorluk, bu yolla kaybolan otoritesini kazanmak için çabalamıştır. Bu siyasi ilişkilerin bir sonucu olarak kültürel etkileşim kaçınılmaz olmuştur.

Üçüncü Ahmed dönemi ile birlikte yaşanan (1703-1730) Lale Devri, Osmanlı’ da batılaşmanın ilk izlerinin görülmesi bakımından önemlidir. Osmanlı’nın Avrupa’ya karşı kendini korumak için bir tedbir olarak giriştiği bu hareket, 18. yüzyılda III. Selim dönemi ile başlayan reform anlayışıyla birlikte sistemli bir modernleşmeye dönüşmüştür. Bu anlayışla yola çıkılmış ve hemen her kurumda bir yenilenme hareketi başlatmıştır.

II. Mahmud, III. Selim’in niyetlendiği, fakat uygulamaya geçiremediği askerlik dışındaki alanlarda da reformlar gerçekleştirmiştir. Osmanlı İmparatorluğu O’nun batılılaşma hareketlerinde bir çığır açtığı kabul edilmektedir.

Sultan II. Mahmud’un reformlarını destekler nitelikte adımlar atmış olan Sultan Abdülmecid Tanzimat ve Islahat fermanları ile batılılaşma yolunda tarihi kararlara imza atsada istenilen sonuçları elde edememiştir.

Osmanlı İmparatorluğundan Cumhuriyet dönemi Türkiye’sine gelene kadar, yaklaşık üç asır boyunca, batılılaşma ve modernleşme kavramı daima toplumun gündeminde olmuştur. Kamusal alandan özel alana kadar yaşamın hemen her alanda etkili olan bu kavram, Osmanlı-Türk Müziği’ni de önemli ölçüde etkilemiştir. Müzik sadece

kurumsal anlamda etkilenmekle kalmamış, yapısal ve teknik parametrelerinde de ciddi anlamda bir değişim yaşanmıştır.

Osmanlı'da müziğin, Osmanlı'nın batı ile siyasi ilişkilerinin iyileştirilmesi bağlamında, çoğu zaman bir araç olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu bağlamda Osmanlı'nın batı ile kültürel alanda ilk temasını sağlayan olayların, siyasi gerekçeler çerçevesinde şekillendiğini de bir gerçektir.

Osmanlı Hanedanı'nın batı müziğine yoğun ilgisinin tespiti 19. yüzyıl itibari ile artmış olsa da, III. Selim ve ardından II. Mahmud'un ıslahat ve reform çabalarıyla daha kurumsal bir zemine oturmuştur. Sultân'ın yeni çeri ocağını kaldırması ile (1826), Mehterhâne'nin yerine Muzıka-ı Hümayun'un (1828) kurulmuş olması batılılaşma yönünde devrim niteliğinde bir adım olarak görülürken, batılılaşma hareketlerinin Osmanlı-Türk Müziği'ne doğrudan müdahalesi olarak yorumlanmıştır.

Batılılaşma hareketlerinin etkisiyle dönüşen kişisel ve toplumsal zevkler neticesinde müziğin biçimsel özelliklerinde ve formlarda da farklılaşmalar görülmüştür. Osmanlı-Türk Müziği'nde şarkı formu bu süreç sonunda özellikle 19. yüzyılın en çok tercih edilen beste formu haline gelmiştir.

Bu yüksek lisans tezinde Osmanlı-Türk Müziği'nde batılılaşma hareketleri çerçevesinde yaşanan gelişmelerin, “Haşim Bey mecmuası” olarak bilinen, “Mecmua’i Karha ve Nakşha ve Şarkiyat” adlı güfte mecmualarının, 1853 ve 1864 tarihli iki baskısında bulunan yüz altmış yedi eser bağlamında aruz, güfte ve usul parametrelerine etkileri anlaşılmaya çalışılmıştır. Çalışma sonucunda elde edilen bulguları şu şekilde sıralayabiliriz:

Haşim Bey mecmuasındaki güfteler genel anlamıyla incelendiğinde karşı cinse olan aşk ve yakınlaşmaların tema olarak ele alındığı görülür. Eserlerin biçimsel yapısındaki küçülmeyle birlikte, güftenin anlamında da dünyevi duygulara indirgenen bir dönemin yaşandığı, daha müstehcen ve ikili ilişkilerin anlatıldığı temalara rastlamak mümkündür. Bu güftelerin anlaşılabilen İstanbul Türkçesi ile yazılmasıyla birlikte aruz vezniyle ölçülmesi de hayli ilgi çekicidir. Bu konu tezimizin kapsamına girmediği için, daha sonra yapacağımız çalışmalarda ele alınacaktır.

Haşim Bey mecmuası olarak bilinen, “Mecmua’i Karha ve Nakşha ve Şarkiyat” adlı güfte mecmuasını isminden de anlaşılabileceği gibi, Osmanlı- Türk Müziği'nde fasıl

yapısı tarif edilmektedir. Bu durum Haşim Bey'in yenilikçi bir yaklaşımla geleneğe bağlılığının bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

167 eserin vezin ve güfte yönünden değerlendirdiğimiz ilk inceleme akabinde 58 adet vezin tespit edilmiştir. 8 eserin vezinleri tespit edilememiştir T.R.T. nota arşivindeki taramalarımız neticesinde yüz altmış yedi eserin yüz yirmi tanesi hakkında usul bilgilerine ulaşılmış ancak, kırk yedi eserin notasına ve dolayısıyla usul bilgilerine ulaşamamıştır.

Vezini tespit edilemeyen 8 eser ve bu eserler içerisinde usulü belli olup vezni belli olmayan iki eser ayrıca hem nota, hem usul bilgilerine ulaşamadığımız kırk bir esere ait sonuçlar sayfa 81' de dipnot verilmiştir.

Yüzaltmış yedi eserin elli sekiz vezin vezin tespit edilmiştir. En çok Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün kalıbı (27), Müstefilün Müstefilün (24), cüzünün kullanıldığı görülmüştür.

Kullanılan 'temel aruz kalıpları' şunlardır: Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün, Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün, Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün, Mefâ'ilün Mefâ'ilün Feûlün; Karma kalıplardan ise sadece Mefûlü Mefâ'ilü Mefâ'ilü Feûlün vezninin kullanıldığı tespit edilmiştir (Çizelge4.1)

Yüzaltmış yedi eser içerisinde sadece otuz altı eserde temel aruz kalıplarının kullanıldığı ve dört eserinde karışık tefilelerden oluşan vezin yapıları kullanılmıştır.

Haşim Bey mecmuasında aruz güfte bütünlüğü ve uyumunun göz ardı edilmediği, temel kabul edilen 8 aruz kalıbı dışında tefilelerden oluşmuş karma kalıplar kullanıldığı ve bu noktadan hareketle, Osmanlı -Türk müziği geleneğinin geçmiş yüzyıllardaki vezin anlayışının 19. yüzyıla belli oranda taşındığını söyleyebiliriz. Küçük vezinlerin kullanıldığı ve dolayısıyla formlardaki küçülme gibi vezinlerin de küçük tefilelerden oluştuğunun tespit edilmesi, vezin yönünden de bir sadeleşme ve küçülme yaşanmış olabileceğini düşündürmektedir. Bu netice bizi karşılaştırmalı çalışmalar yapılması gerektiği sonucuna ulaştırmaktadır. Haşim Bey ile aynı dönemde eserler vermiş olan ve aruz cüzlerini birleştirerek, (örneğin müfteilün müfteilün fâ'ilün gibi ana kalıp dışında oluşturulmuş yapılar) kullanmış olan diğer şair ve bestekârların (dönem şairlerinden olması, bestelenmiş şiirlerinin bulunması ve yeni vezin kalıpları meydana getirmesi nedeniyle Yahya Kemal gibi) çalışmaları incelenmeli ve daha net sonuçlara ulaşmanın yolları aranmalıdır.

Elde edilen bilgiler ışığında söylenebilir ki; her aruz kalıbı her usulle ve her usul her vezinle kullanılmamaktadır. Usul, vezin uyumu (uyuşumu) eserin ritmini oluştururken melodinin hafızaya alınmasında ki (özellikle aktarım metodunun meşk olduğu düşünüldüğünde) en önemli parametrelerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Güfte ve usulün Meşk sisteminin ana öğelerinden olduğu bu noktada tekrar hatırlanmalıdır.

İncelenen eserlerde 2 zamanlı'dan 10 zamanlıya kadar: 1 adet üç zamanlı, 8 adet dört zamanlı, 1 adet beş zamanlı, 2 adet altı zamanlı, 1 adet yedi zamanlı, 2 adet sekiz zamanlı, 5 adet dokuz zamanlı, 2 adet onzamanlı usul tespit edilmiştir. 2, 10 zamanlı usuller dışında, onüç zamanlı Devri Revan-i uslûnede rastlanmıştır. (Çizelge 4.2)

En fazla 9 zamanlı usullerin kullanıldığı eserlerle karşılaşmıştır. 9 zamanlı Aksak usulünde 34 güfte ile yirmi üç vezin, 8 zamanlı Düyek usulünde yirmi güfte ile 10 vezin, 9 zamanlı Ağır aksak usulünde on sekiz güfte ile 9 vezin, 8 zamanlı Ağır Düyek on iki güfte ile 6 vezin, 4 zamanlı Sofyan usulünde 8 güfte ile 4 vezin, 10 zamanlı Ağır Aksak Semâi usulünde 5 güfte ile 4 vezin, 3 zamanlı Semâi usulünde 3 güfte ile 3 vezin, 9 zamanlı Evfer usulünde 3 eser ile iki vezin, 6 zamanlı Yürük Semâi usulünde 3 eser ile iki vezin, 7 zamanlı Devri Hind-i usulünde 2 eser ile iki vezin, 5 zamanlı Türk Aksağı, 6 zamanlı Sengin Semai, 9 zamanlı Oynak, 10 zamanlı Ağır Evfer, 10 zamanlı Aksak Semai usulleri ile 1 er vezin kullanıldığı incelememiz sonucunda tespit edilmiştir. (Çizelge 4.3, 4.4, 4.5, 46)

Haşim Bey Mecmualarından seçilen yüz altmış yedi eserde çokça kullanılan dokuz zamanlı usuller ve bu usuller ile kullanılmış vezinler şunlardır: Aksak (otuz dört eser yirmi iki vezin), Ağır Aksak (on sekiz eser, dokuz vezin), Evfer (üç eser, iki vezin) Oynak (bir eser, bir vezin). Toplam elli altı eser ve bu eserlerle otuz dört vezin kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Usul bağlamında tespit ettiğimiz yukarıdaki sonuçlar neticesinde ileride cevaplanmak üzere yeni sorularla ulaştık: 19. yüzyılın bestecilik anlayışında 9 zamanlı bu usuller kullanılmaya devam etse dahi, bu tercihin Aksak usulünün parçalarını teşkil eden; Türk Aksağı, Sofyan, Semâi, Nim Sofyan usullerinin kullanılmasına zemin hazırlandığı düşünülebilir mi? Bu durumda örneğin; Türk Aksağını terkîb ettiği bilinen Hacı Arif Bey'den önce de bu usul zaten kullanılıyor değil midir?

Ayrıca Şarkı formunun yapısındaki sadelik ve 'basitliğin' 9 zamanlı usullerin yapısıyla daha uyumlu ve kullanılabilir olduğu, bestekarların özellikle dünyevi zevk

ve detaylar içeren (kadın, beşeri aşk, müstehcen ifadelerle dile getirilen kadın erkek ilişkileri) eserleri bu usullerle daha iyi ifade ettiklerini düşündükleri varsayılabilir mi?

Usul , vezin ve güfte uyumu veya bütünlüğü yönünden ele aldığımız “Bu hüsn ile sen dilberâ, Yine Bir Gülnihâl, Gül-i zârı hüsnün gülleri, Mevsimi güldür gülistan vaktidir, Değilsem de sana layık efendim” eserlerin tamamında vezin, usul ve güfte arasında bir bütünlük olduğu tespit edilmiş olup, eserlerin tamamında besteleme açısından bir simetrik uyum olduğu gözlenmiştir. Çizelge 4.8, 4.9, 4.10, 4.11, 4.12)

Bu bağlamda Osmanlı-Türk Müziği repertuarı’nın ‘güfte, aruz ve usul formülünün’ müzikal bellek oluşturulmasında ve güftelerin hıfz edilmesi noktasında hayati öneme sahip olduğu bir kez daha görülmüştür.





KAYNAKLAR

- Ağa, H. H.** (1987). *Tarhi-i Enderun Letaif-i Enderun*. (C. Kayra, Çev.) İstanbul: Güneş Yayınları.
- Ak, A. Ş.** (2014). *Türk Din Musikisi (Cami ve Tekke Musikisi)*. Ankara: Akkçağ Yayınları.
- Akdoğan, O.** (2003). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*. İzmir: Kendi Yayını.
- Aksoy, B.** (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (s. 1212-1236.). içinde İstanbul: İletişim.
- Alımdar, S.** (2016). *Osmanlı'da Batı Müziği*. İstanbul: İş bankası kültür Yayınları.
- Arel, H. S.** (1968). *Türk Musikisi*. Hüsnü Tabiat Matbaası: İzmir.
- Arel, H. S.** (1968). *Türk Musikisi*. İstanbul: Hüsnütabiat Matbaası.
- Arıcı, E.** (2006). *Donizetti Paşa-Osmanlı Sarayı'nın İtalyan Maestrosu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arman, H. R.** (1958). *Tarihte Bahriye Mızıkaları*. İstanbul: Deniz Basımevi.
- Ayas, G.** (2014). *Musiki İnkılabının Sosyolojisi- Klasik Türk Müziğinde Süreklilik ve Değişim*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Ayas, G.** (2014). *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi*. İstanbul: doğu Kitabevi.
- Balcı, R.** (2007). *Beyaz Atının Ölümü - Sultan Abdülaziz*. İstanbul: Nesil.
- Banarlı, N. S.** (1971). *Resimli Türk Edebiyat Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Basım Evi.
- Bardakçı, M.** (1986). *Maragalı Abdülkadir*, İstanbul Pan Yayıncılık.
- Behar, C.** (1990). *Ali Ufki ve Mezmurlar*. İstanbul: Pan yayıncılık.
- Behar, C.** (1992). *Zaman Mekân Müzik -Klasik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım*. İstanbul: Afa Yayınları.
- Behar, C.** (2008). *Saklı Mecmua Ali Ufki'nin Biblioteque Nationalede France'taki (Turk 292) Yazması*, İstanbul Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C.** (2010). *Şeyhülislam'ın Müziği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınlar.
- Behar, C.** (2015). *Osmanlı Türk Musikisi'nin Kısa Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C.** (2017). *Kan Dolaşımı Ameliyat ve Musiki Makamları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınlar.
- Berker, E.** (1985). *Türk Musikisi'nde Dönemler*. Erdem(1), 147-168.
- Beşiroğlu, Ş.** (2003). Popülerleşme Sürecinde Bir Bestekâr Saadettin Kaynak. *Popüler Müzik Araştırmaları Dergisi* (1), 105-113.

- Can, Z.** (1998). Doktora Tezi, *Ziya Gökalp ve Batılılaşma*. 11. Kayseri.
- Cevher, H.** (1995). Doktora Tezi. *Ali Ufki Bey ve Haza Mecmua-i Saz ü Söz (Transkripsiyon İnceleme)*, 37. İzmir.
- Ceylan, C.** (2005). *Ölümünün 120. Yılında Hacı Ârif Bey*. İstanbul: İBB Kültür Yayınları.
- Çarşılı, İ. H.** (1988). Osmanlı Tarihi. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Çolak, G.** (2011). *Osmanlı Matbaacılığında Takvimhane'i Amire'nin Yeri ve Önem*. Yüksek lisans Tezi. İstanbul.
- Çolakoglu Sarı, G.** (2018). Osmanlı/Türk Müziğini Bestelemede Gizli Kalan Aritmatik: Vezin Usul Güfte, *Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 20, s. 1-14.
- Dağlı, Y. & Kahraman, S. A.** (2003). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Devellioğlu, F.** (1970). *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lugat*. Ankara: Doğuş Matbaası.
- Doğrusöz Dişiaçık, N. & Uslu, R.** (2009). *Abdülbaki Nasır Dede'nin Müzik Yazısı "Tahririye"*. İstanbul: İTÜ. Yayınları.
- Doğrusöz, N.** (1993, Haziran). Yüksek lisans Tezi. *Hafız Post Güfte Mecmuası*. İstanbul.
- Doğrusöz, N.** (2012). *Yusuf Kırşehirli'nin Müzik Teorisi*, Kırşehir, Kırşehir Valiliği.
- Eraslan, K.** (1993). *Mizânü'l-Evzan (Vezinlerin Terazisi)*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları
- Ergun, S. N.** (1942). *Türk Musikisi Antolojisi*. İstanbul: Rıza Koşkun Matbası.
- Ezgi, S.** (1933). *Nazari Ameli Türk Musikisi* (Cilt 3). İstanbul: Bankalar BasımEvi.
- Gidiş, V.** (2012). Yüksek Lisans Tezi. *Tanburi Mustafa Çavuşun Hayatı ve Şarkı Formundaki On Eserinin Makamsal Analizi*, 7. İstanbul.
- Goncal, N. L.** (1996). Bitirme Ödevi. *Dr. Cahit Öney'in Hayatı ve Sanatçı Kişiliği*, 23. İstanbul.
- Hatipoğlu, V., Sağlam, A.** (2013). Türk Musikisinde Usul Geleneğinin Değerlendirilmesi, *Eğitimde Kuram ve Uygulama*, S. 2, s. 113-134.
- İhsanoğlu, E. Şeşen, R., Gündüz, G.** (2003). *Osmanlı Musiki Litaratürü Tarihi*. İstanbul: İrcica.
- İnal, M. K.** (1958). Hoş Sada - *Son Asır Türk Musikişinasları*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- İnalcık, H.** (1990). *Osmanlı Toplum Yapısının Evrimi*. Türkiye Günlüğü (11).
- İnalcık, H.** (1993). *Eastern Western Cultures İn Dimitrie Cantemir's Work*. The Middle east and The Balkans Under The Ottoman Empire Essaya on Economy and Society.
- İnalcık, H.** (1993). *The Middle East and The Balkan's Ottoman Empire Essays Economi and Society*. Bloomingtoon: ndiana Univ Turkish Studies Dept.
- İnalcık, H.** (2018). *Has- Bahçede' Ayşu Tarab*. İstanbul: İş Bankası.

- İnalcık, H.** (2018). *Osmanlı ve Avrupa (Osmanlı Devletinin Avrupa Tarihindeki Yeri)*. İstanbul: Kronik.
- İşler, U.** (2018). Yüksek Lisans Tezi. *Mecmua'i Saz'u Söz de Yer Alan Dini Eserlerin İncelenmesi*. Çorum.
- Judetz, E. P.** (2007). *Türk Musiki Kültürünün Anlamları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Karal, E. Z.** (1940). *Tanzimattan Evvel Garplılaşma Hareketleri*. Tanzimat (Cilt 1, s. 27-28). İçinde Maarif Matbaası.
- Karal, E. Z.** (1988). *Osmanlı Tarihi* (C. 5). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi.
- Karal, E. Z.** (1988). *Selim Üçün Hattı Hümayunları*. Ankara: Türk Tarih Kurum.
- Karal, E. Z.** (2006). *Gülhane Hattı Humayunda Batı Etkisi. Tanzimat Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu* (114). (H. İnalcık, & M. Seyidanlıoğlu, Derleyiciler) İstanbul: İş Bankası.
- Karamahmutoğlu, G.** (1999). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enst. Doktora Tezi. *İstanbul Atatürk Kitaplığı'ndaki 1637 Nolu Yazma Hamparsum Nota Defteri*, 4. İstanbul.
- Kayra, C.** (1987). *Tarih'i Enderun Letaifi Enderun. Hafız Hızır İlyas Ağa*: Güneş Yayınları.
- Keklik, E.** (2009). Yüksek Lisans Tezi. *Osmanlı Devleti'nde Sultan Abdülaziz Devri Anadolu Islahatları*. Ankara.
- Kıyak, H.** (2014). Haşim Bey Mecmuası: Birinci ve İkinci Askının Mukayesesi. Milli Türkoloji Kongresi. 2, s. 677-745. İstanbul: İBB. Kültür A.ş.
- Konan, D.** (2012). Yüksek Lisans Tezi. *9-16. Yüzyıl Arası Usul Kullanımı, Unsurları ve Kataloglaması*, İstanbul.
- Korkmaz, A. & Bilici, İ. E.** (2011/2). *Şerif Mardin'in Sosyal Değişim ve Kültürel Tartışmalarında Modernleşme, İletişim ve Dil Bağlantısı*. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi(31), 31-51.
- Korkmaz, H.** (2014). Yazma Musiki Mecmuları ve Osmanlı Musikisi Tarihi Bakımından Ehemmiyeti. *11. Türkoloji Kongresi Bildirileri* (s. 675-680). İstanbul: İbb.
- Kosal, V.** (1999). *Western Classical Music in The Ottoman Empire*. İstanbul: Eko Basım Yayın.
- Kösemihal, M. R.** (1939). *Türkiye Avrupa Musiki Münasebetleri 1600-1875*. İstanbul: Numune matbaası.
- Kunt, M. & Akşin, S.** (2000). *Türkiye Tarihi* (Cilt 3). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Küçük, B. H.** (2013). *Natural Philosophy and Politics in the Eighteenth Century: Esad of Ioannina and Greek Aristotelianism at the Ottoman Court*. Jurnal of Ottoman Studies(41).
- Lewis, B.** (1953). *Türkiye: Batılılaşma. İslam Medeniyetinde Birlik ve Çeşitlilik* (s. 153-177). Liege ve SPA: Chicago Press.
- Lewis, B.** (1993). *Modern Türkiye'nin Doğuşu*. Ankara: Türk Tarih Kurum.
- Mardin, Ş.** (1991). *Türk Modernleşmesi* (1 b.). İstanbul: İletişim.

- Mayes, S.** (2000). *Sultanın Orgu*. (H. Spatar, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Meriç, C.** (1986). *Kültürden İrfana*. İnsan Yayınları.
- Okan, B.** (2015). Doktora Tezi. *Müzikte Batılılaşma Hareketleri Işığında Haşim Bey Mecmuası*, 123,124,125. İzmir.
- Ortaylı, İ.** (2008). *Osmanlı'yı Yeniden Keşfetmek*. İstanbul.
- Ortaylı, İ.** (2010). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: Timaş.
- Öney, M. C.** (1976). *Aruz Vezni ile Türk Musikisi Usulleri. 2. Milletler Arası Türkoloji Kongresi* (s. 73,74). İstanbul: İstanbul Üni.
- Özalp, N.** (1986). *Türk Müziği Tarihi-Derleme*. İstanbul: TRT müzik Dairesi.
- Özalp, N.** (1992). *Türk Musiki'si Beste Formları*. Ankara: TRT.
- Özcan, M.** (1995). *II. Mahmut ve Reformları Hakkında Bazı Gözlemler*. (10), 13-16.
- Özdemir, S.** (2009). Yayınlanmış Doktora Tezi. *Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği ve Bu Süreçte Bir Bestekâr*, 269. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özkan, İ. H.** (2011). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri- Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken.
- Öztuna, Y.** (1987). *Türk Musikisi Teknik ve Tarih*. İstanbul: Kent Basım Evi.
- Öztuna, Y.** (1989). *II. Sultan Mahmut*. Ankara: Sevinç Matbaası.
- Öztuna, Y.** (1990). *Türk Musikisi Ansiklopedisi* (Cilt 2). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Öztuna, Y.** (2006). *Türk Musikisi- Akademik Klasik Türk San'at Musikisi'nin Ansiklopedik Sözlüğü* (Cilt 1-2). Ankara: Orient Yayınları.
- Özün, M. N.** (1973). *Osmanlıca/Türkçe Sözlük*. İstanbul: İnkıap ve Aka Kitabevleri.
- Sarı, G. Ç.** (2014, Nisan). 19. Yüzyıl Batılılaşma Hareketlerinin Osmanlı Türk Müziği'ne Yansımaları. *Türkiye sosyal Araştırmalar Dergisi*(1), 31-49.
- Saz, L.** (1974). *Harem'in İç yüzü*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Sevengil, A. R.** (1959). *Opera Sanatı İle İlk Temaslarımız*. İstanbul: Maarif Basım Evi.
- Sevengil, R. A.** (1969). *Opera Sanatı ile İlk Temaslarımız*. İstanbul: Milli Eğitim Basım Evi.
- Signell, K. L.** (1977). *Makam Modal Practise in Turkish Art Music*. Washington: Asian Music Publication.
- Suiçmez, H.** (2013). Yüksek Lisans Tezi. *19.Yüzyıl'ın İlk Yarısında Yazıldığı Tahmin Edilen Bir Yazmadaki Güfteler Üzerine Çalışma*, 4. İstanbul.
- Sünerin, E.** (2011). Yüksek Lisans Tezi. *Üçüncü Selim Dönemi Islahat Hareketlerinin Gemlik Tersanesi'ne Yansımaları*. Bursa.
- Şahin, Ö.** (2013, Nisan). Doktora Tezi. *Sultan I. Abdülmecid ve Batılılaşma Sürecine Katkıları*, 164. Kayseri.
- Tanrıkulu, O.** (1983). *Tarihsel Akışı İçinde. Orkestra* (23), 8.

- Tekelioğlu, O.** (1998). *Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Musiki İnkılabının Sonuçları Cumhuriyet'in Sesleri. Cumhuriyet'in Sesleri*, 146-153.
- Tohumcu, A.** (2009). *Türk Müziğinde Yozlaşma Örnek Olay Analizi: Şarkı Formu.* (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi) (s. 711-718). ankar: atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.
- Toker, H.** (2012). Doktora Tezi. *Sultan Abdülaziz Devrinde Osmanlı Saray'nda Musiki*, 291,292,293. İstanbul: Marmara Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tura, Y.** (2001). *Kitabu İlmi' l Musiki ala vechi'l- Hurûfat (Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı* (Cilt 1). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Turabi, A. H.** (2013). *İbni Sina Musiki*, İstanbul Litera Yayıncılık.
- Turan, N. S.** (2004). *19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma ve Müzik. Bilgi ve Bellek*, 87-103.
- Turan, N. S.** (2011). Opera Tutkunu Bir Sultan II. Abdülhamit. *Evrensel Kültür*, 31-27.
- Turan, N. S.** (2016). *Osmanlı Barok Şairi Nedim ve Değişen Zihniyet Dünyası.* Evrensel Kültür, 41-50.
- Uygun, M. N.** (1999). *Safıyyüddin Abdülmümin Urmevi ve Kitabul Edvarı*, İstanbul Kubbe Altı.
- Ünal, U.** (2001). *III. Selim Dönemi Islahat Çabaları (Niamı Cedid).* Yüksek Lisans tezi, 122. Ankara.
- Vakfı, T. D.** (2003). II. Mahmut. K. Beydilli içinde, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt 27, s. 357). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Wright, O. (.** (1992). *Words Without Songs.* London: Soas.
- Yaramış, A.** (2002). Doktora Tezi. *II. Mahmut Döneminde Asakir-i Mansure-i Muhammediye (1826-1839)*, 15. Ankara.
- Yekta, R.** (1986). *Türk Müsikîs.* İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yıldırım, I. P.** (2004). *Lale Devrinde Kültür ve Edebiyat.* Yüksek Lisans Tezi, 2. Kırıkkale.
- Yıldırım, R. N.** (2006). Yüksek Lisans Tezi/ Fırat Üni. 67. Elazığ.
- Zakıa, Z.** (1999). *Sultan 2. Mahmud'un (1808-1839) Reformları* (Cilt 7). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Zeren, M. A.** (1997). *Türk Dili ve Edebiyatı Edebiyat Yardımcı Ders Kitabı*, İstanbul, Hazen Yayınları.
- Zürcher, E. J.** (1992). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi.* İstanbul: İletişim.



ÖZGEÇMİŞ



Ad-Soyad : Şengül Altun Öney

Doğum Tarihi ve Yeri : 19/09/1976

E-posta : altunse@itu.edu.tr

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2016, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü
- **Yükseklisans** : Halen İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Sanat Programında yüksek lisans yapmaktadır.