

## Sultan III. Selim'den Sultan II. Mahmud'a Modernleşmeye Geçiş Sürecinin Hamparsum Temsili Üzerinden Değerlendirilmesi

Evren KUTLAY<sup>1</sup>

Tülin DEĞİRMENCİ<sup>2</sup>

### ÖZ

16. yüzyıla kadar sınırlarını kararlı bir ivmeyle genişleten Osmanlı İmparatorluğu, sonraki yıllarda Avrupa'yla askeri münasebetlerinde bu istikrarını kaybetmeye başlayınca, Avrupa'nın kuvvetçe ağırlık kazandığı süreçleri sorgulayıp belirleyerek kendi yapısında bir yeniden düzenlemeye gitmeye ihtiyaç duymuştur. Bu yenileşme hareketinin öncüleri Sultan III. Selim (1761-1808) ve ardından Sultan II. Mahmud (1785-1839) olmuşlardır. Modernleşme inşasının temellerinin atıldığı bu iki padişahın hükümdarlığında, müzik alanında Osmanlı Batı Müziği branşı, Batı modeli getirilen yeniliklerin uzantısı olarak Osmanlı müziğinin mevcut branşlarına eklenmiştir. Osmanlı müziğinde gerçekleşen yeniliklerin erken temsillerinden biri, Sultan III. Selim döneminde (1789-1808) başlatılan ve Sultan II. Mahmud döneminde (1808-1839) tamamlanan, Osmanlı Müziği literatürünün kayda alındığı neumatik Hamparsum notasyon sistemidir. Dolayısıyla, Osmanlı Batı Müziği'nin ilk adımlarının atıldığı geçiş süreçlerinde bu yazıyla muhatap olunmuştur. Diğer yandan, güfte mecmuaları sözlü eser repertuarının bestekâr adı, makam, usul, form özellikleri ve güfte içerikleriyle kayıt altına alınmasını sağlamıştır. Hamparsum yazısıyla aktarılan eserleri tamamlayıcı bilgiler ışığında okumak ve dönem özelliklerini tespit etmek açısından bize kaynak oluşturmaktadırlar.

Bu makalede, müzikte modernleşmenin öncü süreçleri, örneklemimizi oluşturan dört eserin -Sultan III. Selim dönemi devlet adamı ve bestekârlarından Mahmud Raif Efendi'nin bir eseri, Sultan III. Selim'in bir eseri ve modernleşme sürecinin aktif hayata geçişinin başlangıcı kabul edilen dönemden Sultan II. Mahmud'un iki eserinin "Hamparsum Defterleri" olarak bilinen yazmalardan- tespiti ve analizi üzerinden güfte mecmualarındaki kayıtlarıyla teyit edilerek yorumlanacaktır. Literatürde haklarında belirsizlikler ve karmaşalar olan bu dört eserin çeviri yazımları yapıp, güfte mecmualarındaki kayıtlarının ışığında

---

**Atf İçin / For Citation:** KUTLAY, E. & DEĞİRMENCİ, T. (2022). Sultan III. Selim'den Sultan II. Mahmud'a modernleşmeye geçiş sürecinin hamparsum temsili üzerinden değerlendirilmesi. *Uluslararası Sosyal Bilimler ve Eğitim Dergisi – USBED*, Cilt/Volume 4, Sayı/Issue 6, 23-52. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/usbed>

Makale Türü / Article Type: Derleme Makale / Review Article

Gönderilme Tarihi / Submission Date: 30.12.2021

Kabul Tarihi / Accepted Date: 15.02.2022

<sup>1</sup> Prof. Dr.; Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, Bolu, Türkiye  
E-mail: [evrenkutlay@gmail.com](mailto:evrenkutlay@gmail.com) ORCID: 0000-0001-7164-4282

<sup>2</sup> Doktora Öğrencisi; Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye  
E-mail: [tulin.degirmenci@gmail.com](mailto:tulin.degirmenci@gmail.com) ORCID: 0000-0001-6403-6940

incelenerek tespit ettiğimiz tutarsızlıkların ortaya konumu ve çözümlenmesi hedeflenirken Hamparsum müzik yazısı temsiliyle müzikte modernleşmeye geçiş süreci ile ilişkilerinin irdelenmesi amaçlanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Modernleşme, kültürel değişim, Hamparsum defterleri, Osmanlı Müziği, güfte mecmuaları, Osmanlı müzik yazısı

### Evaluation of the Transition Process to Modernization from Sultan Selim III's Era to Sultan Mahmud II's through the Representation of Hamparsum

#### ABSTRACT

The Ottoman Empire, which expanded its borders till 16th century, felt the need to go to a reorganization in its own structure, when it started to lose this stability in its military relations with Europe. The pioneers of this innovation movement were Sultan Selim III (1761-1808) and Sultan Mahmud II (1785-1839). Under the reign of these two sultans foundations of modernization were laid; Ottoman Western Music was added to the existing branches of Ottoman music. One of the early representations of innovations is the development of a new notation system, called Hamparsum - a neumatic writing system through which the Ottoman Music literature was recorded- was initiated in the period of Sultan Selim III (1789-1808) and completed in the period of Sultan Mahmud II (1808-1839). Moreover, the lyrics notebooks provided the verbal repertoire to be recorded with its composer name, maqamic qualifications, meter, rhythmic features, form and lyrics content. They are a complementary source in terms of reading and interpreting Hamparsum works.

In this article, the pioneering processes of modernization in music will be interpreted through the detection and analysis of four manuscripts - one of Mahmud Raif Effendy, one of Sultan Selim III's own and two works of Sultan Mahmud II - from Hamparsum Notebooks archives. It is aimed to reveal and analyze the inconsistencies that we found by analyzing the four works in question also in the light of the records in the lyrics notebooks of the period, as well as to examine the relationship between the works and the process of transition to modernization in music through the representation of Hamparsum notation.

**Keywords:** Modernization, cultural change, Hamparsum Notebooks, Ottoman Music, Lyrics Notebooks, Ottoman music notation

#### GİRİŞ

Osmanlılar 17. ve 18. yüzyıllarda Avrupa eksenli siyasi ve askeri zorluklarla muhatap olmaya başlayınca, bu zorlukların üstesinden geliş mekanizmalarında bir yöntem olarak Avrupa'nın kuvvetçe ağırlık kazandığı süreçleri sorgulayıp belirleyerek bir yeniden düzenlemeye gitme ihtiyacı hissetmişlerdir. Şöyle ki, modernleşme ve sanayileşme açısından, Avrupa teknik ve askeri güç kazandıkça, güç odağı yer değiştirmiş, Osmanlılar savaşlarda kaybetmeye başlamıştır. Bu sebeple Osmanlı Devleti, zamanın Avrupa askeri teknolojileri gibi gelişmelerini öğrenmek ve tatbik etmek üzere yenileşme hareketine girişmiştir. Diğer bir deyişle, modernleşme hareketinin gerekçesi, Osmanlı Devleti'nin

ordusunun gücünü kaybetmeye başladığını ve disiplinsiz, isyankâr ve başına buyruk bir askeri örgüt haline geldiğini düşünmesidir. Dolayısıyla, modernleşmenin en çekici yönlerinden biri askeri üstünlük meselesi olmuştur: Sofistike, medeni ve muzaffer olabilmek için Batılı gelişmeler dikkate alınmalı ve öğrenilerek kendi düzleminde tatbik edilmelidir.

Osmanlı modernleşmesinin tohumları, 1789 yılında tahta çıkan Sultan III. Selim tarafından 1794 yılında Nizâm-ı Cedid (Yeni Düzen) hareketiyle atılmıştır. Sultanın aklında padişahlık süreciyle ilgili iki problem vardır: 1) İmparatorluğun varlığını korumak ve 2) İmparatorluğun kurullarını yeni temellere dayandırarak yeni bir düzen kurmak (Karal, 1988: 13). Bu süreçleri yönetmek üzere yürürlüğe konan Nizam-ı Cedid ile başta askeri alanda olmak üzere tüm alanlarda yenileşme hız kazanırken, müzik alanında da Batıya mahsus bir takım uygulamaların Osmanlı müzik kültüründeki uyarlamaları göze çarpmaktadır. Kendisi de bir bestekâr olan Sultan III. Selim, Klasik Osmanlı Müziği ve Osmanlı Dini Müziği'nin yanı sıra Osmanlı Batı Müziği ve Osmanlı Askeri Müziği branşlarına, dolayısıyla müzikte modernleşme süreçlerine farklı açılardan katkıda bulunmuştur. Nizam-ı Cedid ile orduda yapılan yenilikler kapsamında Osmanlı topraklarına getirtilen Avrupalı Subaylar nezaretinde askeri eğitimler sürerken, askeri müzik alanında da Batı modelinde kurulan bir boru takımı vesilesiyle askeri müzisyenler Batı müziği eğitimleri almaya başlamışlar, bu vesileyle Sultan II. Mahmud döneminde hız kazanacak Osmanlı Batı Müziği'nin inşasının ve batılı düzende kurulacak askeri bandonun tohumları atılmıştır.

Sultan III. Selim döneminde müzik alanında bandoculuk anlayışında yeniliklerin tatbikinin başladığı gibi, Osmanlı Müziği aktarım geleneğinde de bir yenileşme arayışı ortaya çıkmıştır. Bilindiği üzere, Batı'da müzik eğitimi ve aktarımı nota yazım geleneğine dayanmaktadır. İlgili yüzyıla kadar Osmanlı kültüründe benimsenen sözlü gelenekle aktarımda, müzik alanında meşk sistemi kullanılmaktadır. Öğrencinin hocasını, ya da diğer bir deyişle çırağın ustasını taklit etmesini model alan bu sistem, tekrar etme ve hafıza gücüne dayanarak hocanın varlığında anında geri dönüş esasını benimsemekteydi. Meşk sisteminin tercih edilen müzik eğitim ve aktarım sistemi olduğu geç 18. yüzyıla kadarki süreçte, bir takım erken notalama örnekleri, yine Batı modeliyle, 18 yaşında

Kırım Tatarlarınca tutsak edilerek İstanbul'a götürülen ve ondokuz yıl Topkapı Sarayı'nda kalarak, eğitimini tamamlayınca hanende ve sazende vasıflarıyla müzik hocalığı yapan Leh asıllı Santuri Ali Ufki Bey (Wojciech Bobowski/Albert Bobowski/Bobovius (1610?- 1675) Enderun'da aldığı musiki eğitimi sırasında ustasından öğrendiği eserleri Batı notasını örnek alarak geliştirdiği müzik yazısıyla kaydetmiştir. Enderun'da müzik eğitimi sırasında müzik yazısı kullanılmadığını, Ali Ufki Bey Topkapı Sarayı'ndaki yaşamı anlattığı yazmasında, "Türkler, şimdiye kadar görmedikleri ve bilmedikleri bu sanatı benim sık sık uyguladığımı gördükçe, bana büyük saygı göstermeye başladılar ve sonunda beni erbaşı, yani koro şefi konuna getirdiler" diyerek açıklamaktadır (Noyan, 2013: 49). 17. yüzyılda bir başka müzik yazısı, 1687 yılında esir olarak İstanbul'a gönderilmiş ve Sultan II. Süleyman döneminde (1687-1691) Enderun'a alınarak müzik eğitimini, Kemani Ahmed ve Tanburi Angeli gibi dönemin önemli hocalarından almış Boğdan Prensi Kantemiroğlu (Dimitrie Cantemir/Demetrius Cantemir) tarafından geliştirilmiştir. Sultan II. Ahmed (1691-1695) döneminde, *Kitab-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât* adını verdiği müzik kitabında geleneğe uygun olarak 17 perdeli ses sistemini açıklamış, kullanılan perdeleri 33 harf işareti ile gösterdiği bir müzik yazısı geliştirmiş ve 335 eseri bu müzik yazısı ile kaydetmiştir. Ancak gelenek oluşturacak bir "notaya kayıt sistemi" arayışı, Nizam-ı Cedid ile Batı etkisindeki modernleşme süreçlerinin müzik-kültürel bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Geliştirilecek Batı modelli yeni aktarım yönteminin oluşumunda şu unsurların alt yapı oluşturduğu ve süreci hazırladığı düşünülebilir: 1. Hem toplumsal yapısının içine barındırdığı çok kültürlülük vesilesi ile haberdar olduğu, hem de daha önceki yüzyıllarda Osmanlı Sarayı'nın Kantemiroğlu ya da Ali Ufki Bey gibi Batı kökenli müzisyenlerin uygulamalarıyla zaten tecrübe ettiği bir yöntem olması; 2. Osmanlının kendi geleneksel aktarım metodunun sebep olduğu kayıpların, gelişen teknolojilerden (matbaa gibi) faydalanarak önüne geçme niyeti; ve gelinen noktada 3. Bir devlet politikası olarak başlatılan değişim sürecinde Batı müzik geleneği ile muhatap olunması.

Turhan'a göre iki çeşit kültürel değişim modeli vardır: 1. Hâkim cemiyetin "kendi kültür unsurunu zorla kabul ettirerek" ya da "yerli kültürün mevcut bazı şekillerini engelleyerek", veya her ikisini de hedefleyerek değişimi sağladığı mecburi kültür değişimi; 2. Genellikle "münferit yabancı kültür unsurlarının iktibası" ile başlayıp,

yenileyicilerin öncülüğüyle kültüre yeni ithallerin gerçekleşmesiyle ve yeni unsurun topluluk içinde zamanla benimsenerek kabul edilmesiyle sonuçlanan bir süreç olan ve fayda temini, itibar kazanma ve yenilik arzusuna dayanan serbest kültür değişimleri (Turhan, 2015: 41-44). Burada müzik yazısı geliştirme ve bunun bir geleneğe dönüşmesi için gerçekleştirilen adımları, yenilik arzusunda ve yenileyici konumundaki Sultan'ın, sözlü gelenek yöntemiyle nesilden nesile ilgili yüzyıla kadar tecrübe edilmiş kayıpların önüne geçerek fayda sağlama, Osmanlı Müziği'nin yazı ile yayılımının teknolojik gelişmeler sayesinde ülke içinde ve belki de sınırlar ötesine sistematik yayılımı<sup>1</sup> ve Batı ülkeleri nezdinde Osmanlı müziği aktarımı ile itibar kazanma hedeflenmesiyle serbest kültür değişimleri zemininde yorumlayabiliriz. Müzik, kültür değişimi sürecinde medeniyet algısını inşa etmek üzere kullanılacak araçlardan biridir ve böylece yeni düzen hareketinin kültürel uygulamalarını yansıtan bir ayağıdır. Ergur ve Doğrusöz siyasi bir gücün, temellerini ortaya koymanın bir yolu olarak, kültürde standardizasyona ihtiyaç duymasını modernleşme süreçlerinin müziğe yansması olarak yorumlamakta ve Charlemagne'nin siyasi güç merkezi olarak kendi topraklarında müzikte notasyon sistemini adapte etmesiyle ilişkilendirmektedirler. Ayrıca müzikte notasyon sistemi meselesinin literatürde “politik teknoloji” ile kavramsallaştırılmasıyla hem fikir olduklarını bildirmektedirler (Ergur ve Doğrusöz, 2015: 151-152). Osmanlı Müziği geleneği, yüzyıllar boyunca imparatorluğun yapısını yansıtarak birçok etnik unsurun meydana getirdiği kültürel bir ortamda gelişimini sürdürmüştür. Öyleyse zaten kültürlerarası sürekli bir etkileşim halindedir. Ancak, nota yazımının bir gelenek olarak oluşumu ve benimsenmesi müzikte modernleşmenin göstergelerindedir; zira Batı müzik kültürünün temeli, gelişmiş bir notasyon sisteminin varlığıdır.

Myers'e göre kültürleşmenin bir yansıması olarak müzik alanında atılan batılılaşma adımlarıyla, uygulayıcı toplumlar, “Batı” ve “geleneksel”i harmanlayarak yeni bir müzik yaratmışlardır (Myers, 1992: 382). Benzer bir yaklaşımla, Akpınar'a göre, kültür değişimleri ve batılılaşma süreçlerinde “Medeniyetler birbirinden ayrı olsa da değişik iki medeniyet çerçevesinde meydana gelen kültür eserlerinden bir kısmı her iki medeniyetle de bağdaşabilir.” Yani, bu prensiplerle işleyen süreçlerin uygulandığı kültürler -bizim bahsimizde Osmanlı kültürü- “Batı’dan, bilim, teknoloji, sanat tekniği ve uygun gördüğü her kültür ögesini ihtiyaç duyduğu takdirde alabilir; ama alma ihtiyacını duyduğu kültür

öğelerini kendi içinde kökleştirecek ruhu ve azmi, bağlı olduğu medeniyetin inanç ve ahlâk nizamından alacaktır” (Özarpınar, 2015: 260-261). Osmanlı kültüründe Batı'nın etkisiyle başlayan değişim sürecinde devlet, müzikte yeni oluşumlar için kültür politikasını yerel unsurlardan beslenerek yenileşme temeli üzerine oturtmuştur. Dolayısıyla yerel müzikal unsurlardaki değişimler ve ardından Osmanlı Batı Müziği'nin ortaya çıkışı, bu anlayışın yansımaları olarak gerçekleşmiştir.

Kültür değişimi ve müzikte modernleşme süreçlerinin bir yansıması olarak Hamparsum müzik yazısının geliştirilmesi ve benimsenmesi ile geleneksel Osmanlı müziğinde notasyon sistemine geçiş, müzik alanındaki Batı odaklı yenileşme hareketlerinin öncü adımlarındandır ve Osmanlı müzik tarihinde bir dönüm noktasını temsil etmektedir. Bu bağlamda, Sultan III. Selim'in son ve Sultan II. Mahmud'un hükümdarlık yılları olan 1807-1830 arasında, Hamparsum yazı sisteminin ortaya çıkması, geliştirilmesi ve Osmanlı müzik geleneği içinde kabul görmesi olarak adlandıracağımız ilk dönem olarak kabul edebiliriz.

Müzik eserlerinin kaydedilmesi meselesinin nota yazısı dışında bir diğer ayağı, sözlü eserlerin metinlerinin kaydedilmesi geleneğidir. Bu geleneğin temsilcisi olan güfte mecmualarından, şarkı mecmualarının yazımı da Sultan III. Selim döneminde başlamıştır (Korkmaz, 2014: 47). Sultan III. Selim dönemi yazma güfte mecmualarından bugüne intikal edenler Fasıl Mecmuası, Mecmûatü'r-Resâil (Mecmûa-i Eş'ar, Mîzânü'l-Hâk fî İhtiyâri'l Ehakk, Vak'anâme-i Veysî, Tevbenâme-i Veysî, Fasıl Mecmûası), Şarkı Mecmuası gibi başlıklar taşımaktadırlar (Korkmaz, 2014: 76, 98, 121, 180-182, 202). Dolayısıyla Sultan'ın müzik eserlerinin yazıyla kaydedilmesi ve aktarımı geleneğinin oluşumunu topyekûn, çok yönlü ele aldığını ve nota kaydının geliştirilmesi hususunu güfte kaydı vesilesiyle de teşvik ettiğini söyleyebiliriz.

### **Hamparsum Notasyon Sistemi**

Nizam-ı Cedid'in uygulayıcısı Sultan III. Selim, ilk olarak, Abdülbâki Nâsır Dede'yi nota yazımı sistemi oluşturması konusunda desteklemiştir. Abdülbâki Nâsır Dede, 1794 yılında Tahrîriye (yazı ile ilgili demek) adlı çalışmasında ebced yazısından geliştirdiği bir nota yazım sistemini ortaya koymuştur. Hatta bulduğu bu yazı sistemiyle Sultan'ın Sûz-i

Dilârâ Mevlevî âyini notaya kaydetmiştir (Tura, 2006: 13). Fakat geliştirdiği notasyon sistemi, belki de ebced yazısına benzerliğinden dolayı, yenilikçi ve orijinal bulunmayarak pek rağbet görmemiş ve bir notaya kaydetme geleneği oluşturamamıştır. Tekrar bir arayış neticesinde, Sultan III. Selim döneminde fikrî çalışmaları başlayan ve Sultan II. Mahmud döneminde tamamlanan Hamparsum müzik yazısı olarak adlandırılacak bir neumatik müzik yazısı geliştirilmiştir.

18. yüzyıl'da müzikte hâmilik geleneği, kendisi de müzisyen olan Sultan III. Selim çevresinde son derece cömertçe gerçekleşmiştir. Sarayda süre gelen müzik faaliyetlerinin yanı sıra, orduda mızıkacıları maaşa bağlayıp, eğitimlerini takip etmiştir. Genç bestekârları korumuş ve onları gelişimlerine ön ayak olacak üstatları hizmetlerine vermiştir. Bu isimlerin arasında aşağıda güfte mecmuaları bahsimizde adı geçecek olan Haşim Bey de vardır; Sultan, onun yetişmesi ve güfte mecmuası yapması için kendisiyle bilfiil ilgilenmiştir (Bor, 2019: 60). Sultan III. Selim'in yarattığı müzik konjonktörü, müzik hâmilliği ve vizyonu, kendisinin yakın dostluğunu kazanmış, sarayda önemli görevlerde bulunmuş Düzyan (Düzoğulları) ailesi ile yaptığı müzik sohbetlerinin yeni bir müzik yazısı geliştirilmesi ile ilgili çalışmaların ailenin Kuruçeşme'deki yalılarında başlatılması sonucunu doğurmuştur. Düzyanların himayelerine aldıkları Ermeni müzisyen Hamparsum Limonciyan, ileride kendi adı ile anılacak bu müzik yazısı çalışmalarında görev almıştır. Literatürde çoğu kaynakta Hamparsum notasyon sisteminin Sultan III. Selim döneminde geliştirildiği ifade edilse ya da gelişimi tamamlanıp kullanıma geçtiği ima edilse de, bu yazı sistemi Sultan II. Mahmud döneminde, 1810-1812 yılları arasında tam kapsamlı olarak ortaya çıkmıştır. Fakat yeni bir nota yazım sistemi geliştirme gereğinin tartışmalarının ve bu gereğin hayata geçirilmesine dair çalışmalar Sultan III. Selim döneminde başlamıştır (Kevorpyan ve Yılmaz, 2010: 88-92). Dolayısıyla, modernleşme adımlarının müzikte Batı etkisi yansımaları olduğunu ifade ettiğimiz ve Sultan II. Mahmud döneminde çalışmaları oturmuş olan Hamparsum notasyon sisteminin doğuşu konusunu Sultan III. Selim dönemi itibariyle işlemekte bir beis görmüyoruz. Sultan III. Selim öldürülmeseydi, alt yapı çalışmalarını başlattığı bu sürecin üç yıl kadar sonra uygulanışına şahit olacaktı diyebiliriz.



Yeni notasyon sisteminin Osmanlı Ermenilerince geliştirilmesini hem onların Katolikleşme süreciyle hem de ilgili ekibin müzikal donanımıyla ilişkilendirebiliriz. Osmanlı Ermenilerinin Katolikleşmesi Sultan III. Selim'in saltanatıyla, özellikle 1798-1802 arasında artmaya başlamış, İstanbul'da yeni bir bağımsız Katolik Ermeni Patrikhanesinin kurulması 1830 tarihinde Sultan II. Mahmud'un izniyle gerçekleşmiştir (Şahin, 2008: 182-192). Sultan III. Selim ile yakınlığı bilinen ve Darphane Nezaretini yöneten Ermeni Katolik ailesi Düzyanlar'ın Hamparsum notasyon sisteminin ortaya çıkış sürecinde de etkin rol oynamaları, bu dönemde Katolikliği kabul eden Ermenilerin bilgi, servet ve sanat bakımından Osmanlı toplumunun önde gelenlerinden olup devlet işlerinde önemli görevler almalarıyla ilintilidir. Ayrıca notasyonu geliştiren ekip hem Ermeni Kilisesinde hem de Mevlevihanelerde müzik eğitimi aldıklarından Osmanlı müziği ve Batı müziği teorilerinin her ikisine de vakıftırlar. Bu açıdan bakıldığında, Hamparsum notasyon sistemi, modernleşmeye geçiş sürecini, geliştiricilerinin Doğu-Batı sentezini yansıtan müzikal donanımları bakımından da temsil eden bir yazım biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Makalemizde inceleyeceğimiz ilk eser Nizam-ı Cedid'in önde gelen devlet adamlarından Mahmud Raif Efendi'nin (ö. 1807) İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Hamparsum Yazmaları Y.203/1 arşiv numaralı Hamparsum Defteri içerisinde bulunan Acemaşiran makamında bir Saz semâisidir. Öncesinde araştırma bulgularına sırasıyla yer verilecektir.

### **Nizam-ı Cedid'in Musikişinas Devlet Adamı Mahmud Raif Efendi**

Sultan III. Selim'in hükümdarlığı yıllarında Osmanlı İmparatorluğu'nun önde gelen Devlet adamlarından, Nizam-ı Cedid faaliyetlerinde önemli rol oynayan Mahmud Raif Efendi, aynı zamanda tanburi ve bestekâr kimliğiyle karşımıza çıkmaktadır. Tanbur çalmaktaki ustalığı kendisini devrin yüksek mevkilerine taşımış, Reis-ül Küttap (Dış İşleri Bakanlığı) dairesinde görev yapmıştır (Sungu 1979: 6). Sicil-i Osmani'de Mahmud Raif Efendi'nin bilim ve müzik adamlığı "lisan-ı ecnebiye aşına ve coğrafyaya vakıf, musikişinas, inşa ve kitabette müşarık emsal idi. 'Tanburi' dahi dinür ki çalmasından mahir idi" sözleriyle ifade edilmektedir (Terzioğlu ve Hatemi, 1998: 9-10).



Mahmud Raif Efendi kariyerinde Avrupa merkezli görevlerde bulunmuştur. Bu görevleri sadece devlet adamlığı açısından değil, bizim konumuz itibariyle bilfiil yerinde muhatap olduğu Batı Müziği'ne dair deneyimleri bakımından bahse değerdir. 1793 yılında Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa'daki ilk daimi temsilciliği Londra'da açıldığında Mahmud Raif Efendi elçiliğe kâtip tayin edilmiştir (Sungu 1979: 6-7). Nizam-ı Cedid projesi kapsamında Avrupa'yı yakından gözlemlemek, kültürel ve diplomatik ilişkileri geliştirmek amacıyla kurulan ilk yurtdışı Osmanlı elçiliğinin kuruluşunun takdiri ve elçilik ekibinin Londra'da hoşkarşılanmasının müzikal bir ifadesi, dönemin önde gelen İngiliz bestecilerinden William Peter Richard Cope (1770-1812)'un Osmanlı elçisine ithafen bestelediği büyük marş olan *The Turkish Ambassador's Grand March of 1794* başlıklı eseri ile olmuştur (Aracı, 2003, Kutlay, 2019). Osmanlı Büyükelçisi Yusuf Agah Efendi 1795 yılında arza kabul için İngiltere Kralı III. George'u ziyaret ettiğinde de, itimatnameyi taşıyan Mahmud Raif Efendi'dir. Dolayısıyla Mahmud Raif Efendi, Osmanlı elçilik ekibinin bir parçası olarak büyükelçinin muhatap olduğu alanlarda yer almıştır.

Osmanlı elçilik heyetinin Londra'ya tayininin coşkusu şehrin mevcut müzik hayatını adeta Türk temalandırmıştır. Şöyle ki, Türk heyetinin göreve başladığını takip eden günlerde, şehirde *A Day in Turkey* (Türkiye'de bir gün) oyunu 11 Mart 1794'te, *The Siege of Belgrad* (Belgrad'ın kuşatılması) oyunu ise 3 Mayıs 1794'te sahnelenmiştir. Ünlü besteci Joseph Haydn'ın mehter müziği etkisiyle bestelediği Askeri Senfonisi'nin ilk Londra seslendirilişi de 30 Nisan 1794 tarihinde olmuştur (Aracı, 2011: 89). Bu gösterimlere, Türk elçisine ithaf edilen Batı üslubundaki büyük marş ile karşılanan Osmanlı elçilik heyetinin katılmış olması muhtemeldir. Bu olaylar vesilesiyle, Mahmud Raif Efendi Londra görevi sırasında sadece devlet meseleleriyle değil, müzik-kültürel unsurlarla da muhatap olmuş ve Batı'nın müziğini devlet erkânlığı görevinde müzik adamı kimliğiyle tecrübe etme imkânı bulmuştur diyebiliriz.

Mahmud Raif Efendi, Sultan'ın yenilikçi kadrosu mensubu olarak, Londra'daki görevinin ardından İstanbul'a döndüğünde, Nizam-ı Cedid yapılanmasını Avrupa'ya tanıtmak maksadıyla, 1798 yılında *Tableau des Nouveaux Réglements de l'Empire Ottoman* (Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Yeni Düzenlemelerin Genel Görünümü) başlıklı

Fransızca bir kitap yazmıştır. Kitabının “Avrupa Usulü Eğitilmiş Levend Çiftliği Birliği için Nizamname” bölümünde Osmanlı askeri bandosundan da kısaca bahsetmiştir (Beydilli ve Şahin, 2001: 15).

Sultan III. Selim'in notasyon sistemi geliştirmesini desteklediği ilk musikişnas olarak bahsettiğimiz Abdülbâki Nâsır Dede'nin öğrencisi Hammamizade İsmail Dede Efendi (1778-1846) ile Mahmud Raif Efendi'nin “Rast-ı Cedid Hafif Kâr” başlıklı bir eseri vardır. Bu eser, Mahmud Raif Efendi'nin Sultan III. Selim döneminde parlayan ve Sultan II. Mahmud dönemi Osmanlı saray müzisyeni olarak görev yapan Hammamizade İsmail Dede Efendi<sup>2</sup> ile şahsi müzikal münasebeti, saray müzik hayatındaki yeri ve müzik alanındaki yetkinliğinin tarihi bir vesikasıdır. Acemaşiran makamında Saz semâi'nin bulunduğu Y.203/1 Hamparsum defteri ise Osmanlı Müziği eserlerinin Hamparsum notasıyla kayda alınmaya başlanmasıyla ortaya çıkan ilk defterler arasında yer almaktadır. İlgili defterin 1840 yılından önce yazıldığı, Hamparsum ile gösterim sisteminin en eski biçimini temsil ettiği ve yazıda Hamparsum Limonciyan (öl. 1839) imzası olduğu kabul edilmektedir (Oley, 2018). Mahmud Raif Efendi'nin eserinin Limonciyan'ın imzasıyla ve en eski Hamparsum yazısıyla kaydının varlığı, konumuzu geçiş süreçlerini temsili bakımından yazı fikrinin tohumlarının atıldığı Sultan III. Selim döneminden itibaren ele almamıza yine gerekçe oluşturmaktadır. Şöyle ki, Mahmud Raif Efendi'nin ölümünden sonra geliştirilip kullanılmaya başlanan Hamparsum müzik yazısı ile kaydedilmiş bir eserin bulunması, Limonciyan'ın Sultan III. Selim dönemine ait, belki de kendisinin de dönemin bir müzik adamı olarak çalıştığı eserleri yazıyla kaydetmeye başladığını ve dönemin eserlerinin notasyon geliştirme süreçleri boyunca gelenek içinde yaşatıldığını göstermektedir.

Mahmud Raif Efendi'nin eseri özelinde incelediğimiz öncü, erken dönem Hamparsum defterleri, gizli gösterimle veya az sayıda işaret kullanarak yazılmışlardır. Bu kayıt yaklaşımında, yeni geliştirilen notasyon sisteminin Klasik Osmanlı Müziği'nin aktarımına uygunluğu hususundaki kararsızlıklar etkin olmuş olabilir. Her ne kadar yazıyla aktarım teknolojik ve sistematik bir yenileşmenin gereğiye de Batı müziği ile Osmanlı müziğindeki notasyon sistemi ve müzisyen ilişkisi birbirinden farklıdır. Osmanlı'da yüzyıllar boyunca meşk usulü ile öğretilmiş ve nesilden nesile aktarılmış

geleneksel müziğin notasyon sistemine geçmesi ile ustanın çırağa devrettiği ve özellikle de estetiğin temel unsuru olan “tavır” geleneğinin kaybının önüne geçilmesinin yöntemleri geliştirilmeliydi. Dolayısıyla, belki de, bu kaybın önüne geçmek için, notasyon sisteminin uygulanmaya başlandığı ilk yıllarda, kaydedilecek eserin daha az yönlendirici işaretlerle notaya yazılı olarak alınması fikri benimsenmişti. Perdeleri belirleyen simgelerin üzerine konulan ve notanın ritmik değerini bildiren süre işaretleri dahi bu erken yazılarda henüz kesinlik göstermemektedir.<sup>3</sup>

Mahmud Raif Efendi'nin Acemaşiran Saz semâi, makamsal kurgulanışı nedeniyle müzik nazariyatında “fihrist saz semâi” olarak adlandırılan türün günümüze ulaşabilmiş önemli bir örneğidir. Makam geçkisi yapma fikri üzerine kurulmuş olan Fihrist peşrev ve saz semailerini mülazimelerinin adını taşıyan iddialı ve çok geçkili saz eserleridir (Paçacı, 2018). Bu eser Mahmud Raif Efendi'nin makam teorisine hakimiyetinin de bir ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır; dolayısıyla sadece sanatsal ve estetik yönüyle değil, didaktik bir eser vasfıyla da nesilden nesile yeni geliştirilmiş bir yazıyla aktarılan ilk eserlerden biri olmuş olabilir. Müzik teorisi uygulaması açısından Fihrist oluşturan eserler dizisi geliştirme anlayışı, Avrupa'da da ilgili yüzyılda benimsenen bir yöntem olarak, Barok dönemin ve Batı Müziği teorisinin dayandığı eşit tampereman sistemi uygulamalarının temsilcisi Johann Sebastian Bach'ın (1685-1750) “İyi Düzenlenmiş Klavye” başlıklı iki ciltten oluşan koleksiyonu benzeştirilebilir. Batı müzik sistemini sanatsal ve estetik bağlamda işlerken didaktik vasfıyla da literatürde yer alan koleksiyonda, Bach, tampereman sistemini deneyimleyerek, her majör ve minor tonda birer Prelüd ve Füg yazmıştır.

Eser Sultan III. Selim devrine, erken Hamparsum uygulamalarına ve yazıyı geliştiren ekibin Osmanlı müziği gelenekleri ışığındaki yaklaşımına örnek teşkil etmekte, Batı müziği ile erken temas ve benzerlikler ile Batı etkisinde geliştirilen yazının Osmanlı ihtiyaçlarına göre adapte edildiğini göstermektedir. 19. yüzyıl boyunca yazılan güfte mecmuaları ile farklı arşivlerdeki Hamparsum defterleri içerisinde bestecinin adına kayıtlı başka eserler de tespit ettik. Örneğin, bestecinin, Rauf Yekta Bey Koleksiyonu içinde bulunan A-96 arşiv numaralı Türkçe (Ermeni harfleriyle) Hamparsum Defteri'nde Bestenigâr makamında Devr-i Revân usulünde bir şarkısı bulunmaktadır (Doğrusöz,

2018). Haşim Bey Edvârı olarak bilinen güfte mecmuasında, Mahmud Raif Efendi'nin "Gücenmezsen Budur Arz-ı Niyâzım" sözleriyle başlayan Bestenigar şarkısının güftesi de kaydedilmiştir. Ayrıca, Acemaşiran Saz semâi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Arel Koleksiyonu 249/2025-2026 numarası ile katalogludur.<sup>4</sup> Dolayısıyla görülüyor ki, modernleşme adımlarının atıldığı süreçlerde öne çıkan devlet adamlarından olan Mahmud Raif Efendi'nin müzikal geleneği, Hamparsum yazısının en erken örneği vasfıyla geliştiricilerince kaydedilerek modernleşme prensiplerinin tam tekmil uygulanıp kültürel olarak benimsendiği 19. yüzyıl'a taşınmış ve Osmanlı Müziği bu prensipler ışığındaki devamlılıkla tarihsel süreçte devinimlerini sürdürmüştür.

### **Sultan II. Mahmud Dönemi Müzikte Modernleşme ve Hamparsum Yazısı**

Sultan II. Mahmud, Vaka-yı Hayriye ile yeniçeri ordusunu 17 Haziran 1826'da resmi olarak kaldırarak yerine Asâkir-i Mansûre-yi Muhammediye ordusunu, bir yıl ardından, mehter müziği eğitimi verilen askeri müzik okulu Mehterhane-yi Hümâyûn yerine Muzıka-yı Hümâyûn'u kurmuş, böylelikle müzikte modernleşme unsuru olarak Osmanlı Batı Müziği branşının oluşum ve gelişim süreçlerini başlatmıştır. Muzıka-yı Hümâyûn, sadece askeri müzik (bando) okulu olarak kalmamış, yüzyıl boyunca bünyesinde Osmanlı Müziğinin tüm branşlarını barındıran bir imparatorluk müzik kurumu kimliğiyle faaliyet göstermiştir. Muzıka-yı Hümâyûn'un ilk öğretmenleri Sultan III. Selim döneminde Nizam-ı Cedid kapsamında kurulan, Avrupalı eğitimcilerin gözetimindeki boru takımında Batı müziği eğitimi almış Vaybelim Ahmet Ağa ve trampetçi Ahmet Usta olmuştur. Dolayısıyla aktif sürecin başlangıcına Sultan III. Selim dönemi çalışmaları alt yapı oluşturmuştur. Görev yerleri değiştiğinde ise İstanbul'da yaşayan Fransız müzisyen Mösyö Manguel kurumun başına atanmıştır. Fakat Manguel bu yeni yapılanma için yetersiz kalınca Sultan II. Mahmud'un İtalya'dan muzıkayı eğitecek alanında başarılı bir öğretmen talep etmesiyle Giuseppe Donizetti davet edilmiştir. Ünlü opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin ağabeyi, Napolyon'un askeri bando müzisyeni Giuseppe Donizetti, İstanbul'a vardığı 17 Eylül 1828 tarihinde padişahın huzuruna çıkartılmış ve "Osmanlı Saltanat Muzıklarının Baş Ustakârı" ünvanıyla görevine başlamıştır.

Donizetti Batı müziği eğitimliği sürecine başladığında Osmanlılar Hamparsum notasyon sistemini kullanmaktaydılar. Donizetti, Batı müziği notasyon sistemini öğrencilerine öğretebilmek için önce kendisi Hamparsum sistemini öğrenmiş, sonrasında da karşılaştırmalı bir tablo hazırlayarak Hamparsum notasyonundaki her işaretin ve Osmanlıca perde isminin Batı müziğindeki karşılığını liste halinde öğrencilerine sunmuştur. Böylece, Batı notasyon sistemine geçişi, önce kendisi eski sistemi öğrenerek, kademeli olarak gerçekleştirmiştir. Fakat Batı Müziği yapılanması aşamalarında Donizetti'nin Hamparsum notasyon sistemiyle muhatap oluşunu, sadece öğrencilerine verdiği müzik eğitimi bağlamında kısıtlamamak gerekir. Amcası gibi Sultan II. Mahmud'unda modernleşmenin yerel unsurlarla oluşturulması prensibini benimsediğini, Osmanlı Batı Müziği'nin inşası süreçlerinde, imparatorluk müzik okulunun yönetimine atadığı Giuseppe Donizetti'ye kendi bestelediği eserleri Batı üslubunda çok seslendirmesi için teslim etmesinden okuyabiliriz. Donizetti, Muzıka-yı Hümâyûn'da göreve başladığı ilk yıllarda 40 kadar Klasik Osmanlı Müziği eserini *Raccolta di Diversi Pezzi di Musica* adını verdiği bir albümde, türlerini *Canzone Turcha* (Türk Şarkısı) olarak adlandırarak toparlayıp çok seslendirmiştir. Bu albümde Sultan II. Mahmud'un "Gönlüm Ey Şuh-ı Gül-izar" adlı Şehnaz-Buselik eseri de vardır (Aracı, 2006: 80-81). Dolayısıyla Donizetti'nin Klasik Osmanlı Müziği'nin yapısını anlayabilmesi ve Hamparsum notasını deşifre edebilmesi, üzerinde çalışabilmesi ve bu notasyon sistemine hakimiyet zorunluluğu, Sultanın emriyle bu eserleri Batı Müziğine entegre etme ve çok seslendirme çalışmaları vesilesiyle de pekişmiş olmalıdır. Burada yerel eserler kullanıldığı gibi, muhatap olunan yerel yazı dili de Hamparsum notasyon sistemidir. Albüm, Batı'nın tekniğinin öğrenilip yerel malzemeye dayanarak tatbiki hususu konusunda yapılmış çalışmaların -hâmîsi Sultan II. Mahmud'un kendi eserlerinin de aynı albümde varlığıyla- bir temsilcisidir.

İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Y.210/8 numaralı Hamparsum defteri içerisinde Sultan II. Mahmud adına kayıtlı olarak tespit ettiğimiz iki Mahur şarkı Tablo 1 de, Y.209/7 numaralı defter içerisinde Sultan III. Selim adına kayıtlı Hicaz şarkı<sup>5</sup> ise Tablo 2 de verilmiştir. Sultan III. Selim'e ait arşiv eseri bu bahis altında incelememizin sebebi, eserin bazı hususlarda Sultan II. Mahmud ile ortak anılması ve literatürdeki karmaşadır.

## Sultan III. Selim'den Sultan II. Mahmud'a Modernleşmeye Geçiş Sürecinin Hamparsum Temsili Üzerinden Değerlendirilmesi

Arşiv No:	Eser Adı:	Makam	Usul	Tür	Bestekâr
İÜNEK Y210/8	Aldı Aklım Bir Gonca-leb	Mahur	Tek Sofyan	Tavşanca	II. Mahmud
İÜNEK Y210/8	Ne Ararsan Sende Mevcut <sup>6</sup>	Mahur	Tek Sofyan	Tavşanca	II. Mahmud

**Tablo 1.** İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Y.210/8 numaralı Hamparsum Defteri

Arşiv No:	Eser Adı:	Makam	Usul	Tür	Bestekâr
İÜNEK Y209/7	Söylemez miydim Sana Ey Gülizâr	Hicaz	Ağır Aksak	Şarkı	III. Selim

**Tablo 2.** İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Y.209/7 numaralı Hamparsum Defteri

Eserleri günümüz Batı nota yazısına çevirerek inceledik.<sup>7</sup> Eserlerin güftelerinde ve müzikal analizlerinde modernleşme sürecine geçişin Doğu ve Batı sentezi üzerinden işlenmesi bakımından ilk yenileşme işaretlerini verdiğini tespit ettik. Jäger'in, Hamparsum Defterleri kataloğunda, Sultan II. Mahmud adına kayıtlı üç şarkı bulunmaktadır (Jäger, 1996). Y.209/7 ve Y. 210/8 arşiv numaralı defterlerde olduğu ifade edilen bu şarkıların güftelerini (günümüzde az sayıda kişi tarafından okunabilen bir Ermenice ile yazılmıştır) Sayın Greguar Akan'ın çevirisi ile bulgularımıza veri teşkil etmesi üzerine makalemize ekleyerek ilk kez yayınlıyoruz.<sup>8</sup> Jäger'in bu eserleri Sultan II. Mahmud adına kaydettiğini fakat Y.209/7 numaralı defterin içeriğinde bulunan "Söylemez miydim sana ey gülizâr" Hicaz şarkının başlığında bestekâr adı olarak orijinal kaynakta Sultan III. Selim'in belirtildiğini, eklediğimiz çeviri sayesinde bu makalede ortaya koyuyoruz. İlginç olarak, 19. yüzyıl boyunca yazılmış güfte mecmualarında bu eser, Sultan II. Mahmud (Cennetmekân Efendimiz adlandırmasıyla) adına kaydedilmiştir. Yazma defterdeki orijinalinde, güfte mecmualarında ve literatürde aynı eserin iki farklı isme kaydedilmesi sebebiyle, eserin güftesinin Sultan II. Mahmud'a bestesinin ise Sultan III. Selim'e ait olabileceğini düşünüyoruz. Ayrıca bu eser örneğine dayanarak, Sultan III. Selim ile Sultan II. Mahmud'un içiçe geçmiş ortaklıklarla dolu müzikal anlayışları, aynı ideolojik anlayışla geliştirilmesine destek verdikleri Hamparsum yazısıyla kaydedilen nota defterlerindeki tespitlerimiz üzerinden, dönemlerinin müzik politikalarının ortaklığını ve devamlılığını da temsil ediyordur diyebiliriz. Hamparsum Defterleri'nde nota kaydı tek iken, farklı mecmualarda eserin güfte kayıtlarındaki farklılıklar dikkat çekicidir.<sup>9</sup> 19. Yüzyılda, 1852 yılında "Mecmua-i Şarkı" isimli güfte mecmuasının ardından 1853 yılında Haşim Bey tarafından yazılan "Mecmua-i Karha ve Nakşha ve

Şarkiyat”<sup>10</sup> ve 1899 yılında Ahmet Avni Konuk tarafından hazırlanan “Hanende” gibi güfte mecmuaları basılmıştır (Paçacı 2019: 104-117). Bu mecmualar incelendiğinde, Sultan II. Mahmud adına kayıtlı şarkı, tavşanca, marş gibi formlarda eserlerin varlığı görülmektedir.<sup>11</sup> “*Aldı Aklım Bir Gonca-leb*” in güftesi, bahsi geçen güfte mecmualarında tespit edilmiştir.<sup>12</sup> İncelediğimiz Hamparsum Defterleri’ne göre Sultan II. Mahmud adına kayıtlı olan Mahur Tavşanca “*Ne Ararsam Sende Mevcut*”, yine bir literatür karmaşasıyla, bestesi Sultan III. Selim’e, güftesi ise Sultan II. Mahmud’a ait olarak bilinmektedir.<sup>13</sup> Oysa Haşim Bey’in “Mecmua-i Karha ve Nakşha ve Şarkiyat” mecmuasında “*Söylemez miydin Sana Ey Gülizâr*” gibi bu eser de “Cennetmekân Efendimiz (Sultan II. Mahmud Adli)” adlandırılmasıyla kaydedilmiştir.<sup>14</sup> Hanende mecmuasında da “Şarkı Sultan Mahmud Han Düyek” kaydıyla karşımıza çıkmaktadır (Şengül 2019). Eserin bestecisini Sultan II. Mahmud olarak verirken amcası Sultan III. Selim’e medhiye’si olduğunu iddia eden kaynaklar da vardır (Öztuna, 1969: 2). Bu, bizim iki Sultan’ın görüş paralelliği ve Sultan II. Mahmud’un amcasını takdirini ve görüşlerini benimsiyor olduğu tezimizi ona yazdığı medhiye iddiası üzerinden desteklemektedir. Görülüyor ki eser, literatürde, orijinal yazması ya da güfte mecmualarındaki kayıtları dikkate alınmadan işlenmiştir.

Güfte mecmualarındaki kayıtlarda dikkat çeken bir diğer husus, Sultan III. Selim’in eserlerinin padişahın salt kendi adıyla belirtilmesi, Sultan II. Mahmud’un kilerin ise “Cennetmekân” tamlamasıyla anılmasıdır. Böyle bir tavrın nedeni, modernleşme sürecini başarıyla hayat geçiren Sultan II. Mahmud’dan sonra, Osmanlı hanedanlığını, oğullarının (soyunun) yönetmesi, bu sürecin onlara miras bırakılması ve bu mecmuaların onların dönemlerinde yazılmış olması olabilir. Ayrıca, yine bu şekilde iç içe geçen ve eserin kime ait olduğuna dair karmaşaya neden olan literatür kayıtları, bizce, yine, her iki Sultan’ın Hamparsum yazısı üzerinden benzer ve süreklilik gösteren müzikal anlayışları algısının bir yansımasıdır. Hamparsum yazısının geliştirilmesi ve hayata geçişinin tarihsel süreci dahi yıllardır, farklı araştırmacılarca ayrı ayrı her iki Sultan’ın devrine mal edilirken, padişahların eserlerinin bu yazı ile kayıtlarındaki çifte anılmaya şaşırılmaması gerekir. Bahsi geçen kayıtlar aynı literatür kaynakları üzerinden, sorgulanmaksızın, olduğu gibi aktarıla gelmiştir.



## DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Modernleşme sürecini başlatan Sultan III. Selim, Batı müziği ve sahne sanatlarındaki gelişmeleri takip eden ve bu sanatı sarayında icra ettiren bir hükümdardır. Örneğin, Sultan'ın, 1793 yılında Sadâbâd dönüşü Topkapı Saray'ında Şevkîyye Köşkü'nde, "Frenk Rakkaslarını", 1797 yılında ise "Opera Heyeti" temsilini izlediği bilinmektedir (Aksoy, 1994: 99-100). Müzikte bestekârlığı ve hâmilîğiyle Doğu'ya hâkimiyeti kadar Batı'yı da tanıyan bir hükümdardır. Fakat gerek Mahmud Raif Efendi'nin gerekse kendi eserinin teorik incelemesinde bir Batı unsuru bulgusu gözlemlenmemektedir; dolayısıyla dönemde henüz Batı müzik teorisine dair pratiklerin etkisinden söz etmek doğru olmaz. Mahmud Raif Efendi'nin eserinin Batılı gözüyle analizi yanıltıcı olarak Batı Müziği unsurlarını çağrıştırmaz. Şöyle ki, eser Acemaşiran makamında olduğundan ve bu makam bazı kesimlerce Batı'daki Fa Majör tonalitesine benzetildiğinden, eserde teslim kesitinin başladığı 11. ölçü ile 15. ölçü (aynı zamanda eserin sonu) arası Fa Majör hissiyatını veriyor düşünülebilir. Fakat Acemaşiran makamı Hâfiz Post'un (öl.1693/4) düzenlediği söz dergilerinde rastlanılan, Osmanlı Müziğinde sıklıkla kullanılan ve dört buçuk asırlık geçmişe sahip en eski makamlardan biridir (Oransay, 1990: 30). Dolayısıyla, geçmişi 17. yüzyıla dayanan bu makama mahsus özellikler, geç 18. yüzyıl'da atılan adımların bir yansıması, bir Batı etkisi olarak yorumlanamaz. Tanrıkorur da, Acemaşiran makamının Batı'daki Fa Majör tonuna benzetilerek bir takım tarifler yapılmasının yanlışlıklara sebebiyet verdiğini ifade etmektedir (Tanrıkorur, <https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/1/C01000393.pdf> :323). Gerek Sultan III. Selim'in eseri gerekse dönemine ait eserler, Klasik Osmanlı Müziği'nin unsurlarını, geleneksel makam anlayışını yansıtmaktadırlar.

Diğer yandan, modernleşme ve Osmanlı Batı Müziği inşa süreçlerinin aktif olarak başladığı dönemin temsilcisi olan Sultan II. Mahmud'un Hamparsum yazısıyla notaya alınmış, makalemizde incelediğimiz eserleri, Osmanlı müziği geleneklerinin Batı müziği inşasında kullanıldığını ve yerel kültürün öğelerinin Osmanlı Batı Müziği'nde uygulandığını işaret ettiği gibi, Klasik Osmanlı Müziği'ne yansıyan Batılı unsurların örneklerini sunmaktadır. Diğer bir deyişle, Sultan II. Mahmud'un Hamparsum notasyonu ile yazılan Klasik Osmanlı Müziği eserlerindeki uygulamalardan, hem

Osmanlı Batı Müziği inşası süreçlerinde gelenekselin model olarak kullanıldığını hem de Batı Müziği'nin Klasik Osmanlı Müziğine yansımalarını, dolayısıyla da yerel unsurlar prensibiyle inşası hedeflenen bu yeni müziğin saraya girişinin erken işaretlerini okuyoruz. Şöyle ki, eserlerin yazıldığı şarkı formu, 18. yüzyıldan itibaren öne çıkmaya başlayan ve 19. yüzyıl Osmanlı Müziği'nde revaçta olan vokal formlardandır. Sultan III. Selim'in yenilikçi anlayışıyla başlayan ve Sultan II. Mahmud'un hız kazandırdığı modernleşme sürecinde Osmanlı müziğinin büyük formlardaki klasik eserleri yerlerini yavaş yavaş şarkı formundaki hafif eserlere bırakmaya başlamıştır. Dönemin edebi eserleriyle işlenen şarkılar, yaşamın uç noktadaki duygusal çalkantılarının, aşkın, hüsrân ve ıstırapların müzikal ifadeleri olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Haşim Bey mecmuasındaki güfteler, genel olarak, karşı cinse olan aşk ve yakınlaşmaların, müstehcen ve ikili ilişkilerin anlatıldığı temaların çerçevesinde toplanmıştır (Altun, 2019: 86). Sultan II. Mahmud'un incelediğimiz eserleri de bu temalar çerçevesinde olduğundan, bu mecmuanın repertuarında olmaları beklenen bir bulgudur.

Klasik Osmanlı Müziği'nde şarkı formundaki eserlerin sadece güftelerinin bir defterde toplanması gelenekleşmiştir. Ezginin hatırlanması hafızaya dayandığından, güfte mecmualarının ana fonksiyonu eserin güftesini hanendeye hatırlatmaktır (Aksoy, 2008: 31). Avrupa sanatında da romantik döneme denk gelen 19. yüzyılda Batı Müziği'ndeki geleneğe baktığımızda, öne çıkan şarkı formu olan *Liedler*, Haşim Bey mecmuası örneğinde olduğu gibi, belli bir tema çerçevesinde toplanarak basılmışlar ve bunlar *Liederkreis*, *Liederzyklus* ya da *songcycle* olarak adlandırılmışlardır. Fakat Batı'da müzik aktarımı notasyon sistemine dayandığından bu temalı koleksiyonlarda, Osmanlılardan farklı olarak, şarkıların notaları ve güfteleri aynı kitapta beraber basılmışlardır. Osmanlılarda notaya kayıt geleneği güfte kaydından daha geç yıllarda oluşmuştur. Yine de, Klasik Osmanlı müziğinde Batı ile eş zamanlı olarak şarkı formunun rağbet görmesi, Osmanlıda modernleşmenin uzantısı olan yeni kültürel tarzların yansımaları olarak yorumlanabilir. Osmanlı Batı Müziği'nde yerel başlığıyla *Şarkı-i Cedîd* (Yeni Şarkı) olarak adlandırılan şarkı, Avrupa'daki vokal formlardan piyano eşlikli insan sesi için yazılmış sözlü şarkı olan *Lied*'in Osmanlıca'sıdır. Örneğin Muzıka-yı Hümâyûn'un şefi Giuseppe Donizetti, Sultan II. Mahmud'un oğlu Sultan Abdülmecid ve Valide Sultan için birer *Şarkı-i Cedîd* bestelemiştir (Kutlay, 2017: 286).

Sultan II. Mahmud'un "*Aldı Aklım Bir Gonca-leb*" inin güftesi, Sultan'ın erkek dansçı olan tavşan mı yoksa kadın dansçı ahu mu olduğunu yüzünün örtülü olması sebebiyle sorguladığı, güzelliğiyle, keman kaşıyla, ay yüzüyle ve elinde piyalesiyle dikkat çeken bir dans sanatçısına beğenisinin müzikal bir ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı erken 19. yüzyıl eğlence kültürüne münhasır bir müzik ve dans formu olan tavşancayı işaret etmektedir. Tavşan ustalarının sadece bu dansın en revaçta olduğu dönemin hükümdarı Sultan II. Mahmud'un değil, kız kardeşi Esmâ Sultan'ın sarayında da cariyelere ders vermek üzere görevlendirildikleri bilinmektedir. Sarayda özel bir eğitim alan tavşanlardan kadınlar haremde erkekler ise Sultanın huzurunda dans etmişlerdir (Karataş, 2012: 292-294). Metin And'a göre tıpkı Batı sahne sanatı olan bale gibi dramatik yanı da olan ve sahne dansına yakın bu dansın icracısına tavşan veya tavşan oğlanı denmektedir. İlk başlarda kadın ve erkek ayrımı yapılmadan bütün dansçılar aynı isimle anıldılarsa da, şalvar ve başlarına sivri külah giyen dansçılara tavşan veya tavşan oğlanı denmiştir (And, 1970: 38).

Tavşanca'nın Sultan III. Selim devrinde de sarayda popüler bir eğlence biçimi olduğunu Devlet Arşivlerinde tespit ettiğimiz 8 Ağustos 1793 tarihli belgeden anlıyoruz (TS. MA. D 2438/40). İlgili belgeye göre bayramlarda ve padişahın doğum günü münasebetiyle yapılan şenliklerde padişahın huzurunda sanatını temsil edenler arasında bulunan Tavşanlar'a 100, Tavşanlar ile gelen üç nefer zimmi sazandelere 30 kuruş ödenmiştir. Tavşanca Sultan III. Selim'in yetiştirdiği saray kültürünün bir parçası olmalıdır. Zira Sultan III. Selim'in halası, Sultan I. Abdülhamid'in kızı Esmâ Sultan sarayında yabancı dans hocası ve cariyelere lavta ve kemençe talim eden maaşlı Tavşan (Rum) ustaları vardır (Uzunçarşılı, 1977: 110).

Devlet arşivlerinde tespit ettiğimiz 25 Ekim 1837 tarihli belgeye göre ise sarayda görev yapan Tavşanlar'ın kıyafetleri eskidiği için Sultan II. Mahmud'un emriyle yenilerinin masrafı olan on yedi bin kuruş zecriye sandığından tesviye edilmiştir (C. SM. 91/4556, H 25-07-1253). Görüyoruz ki Sultan II. Mahmud, amcasının saray eğlencesi geleneklerinden Tavşanca'yı şahsi ilgisiyle daha da ön plana taşımıştır. Keza tavşanca formundaki diğer eseri "*Ne Ararsan Sende Mevcut*", Öztuna'nın iddiasına göre amcasına medhiyesidir. Güngör ve Beydilli, Sultan II. Mahmud'un, çocuğu olmayan amcası Sultan

III. Selim'in yakın gözetiminde ve yenilikçi fikirlerinin ışığında büyüdüğünü ve reformlarıyla ilgili fikri altyapısının Sultan III. Selim'in etkisiyle oluştuğunu bildirmektedirler (Güngör, 1999: 391, Beydilli 2003: 356). Sultan II. Mahmud'un müzik bilgi ve görgüsünün temelleri kendisinin ilk müzik hocası olan amcası Sultan III. Selim tarafından atılmıştır (Akyol, 2014: 20-21). Dolayısıyla amcasından edindiği bilgi ve görgüyü geliştirerek uygulamasında bir beis olmadığı gibi, bu durum, kültürel bakımdan bir devamlılığı ifade etmektedir.

19. yüzyılda Osmanlı topraklarını ziyaret eden Avrupalı gezginler Tavşanca'yı Batı danslarına, özellikle de *Allemand* dansına benzetmişlerdir (Karataş, 2012: 292). *Allemand* Batı sanatında bir Alman dansıdır; tıpkı *Lied*'in de Alman edebiyatını, özellikle de Heine ve Goethe'nin şiirlerini güfte olarak kullanan, 19. yüzyıl romantik dönem vokal formlarından şarkı formu olduğu gibi. *Allemand* ayrıca Batı çalgı müziği formlarından Süt formunda kullanılan dans formlarından ilkidir ve her süitte olması gereken mecburi dans muvmanlarındandır. Sultan II. Mahmud'un Osmanlı Batı Müziği inşasını teşvik ettiği süreçte bestelediği ve Hamparsum notasıyla kaydettiği Tavşanca'larının Sultanın huzurunda erkek dansçılarca temsil edilmesi, Osmanlı Batı Müziği ve sahne sanatlarının unsuru olan balenin Osmanlı kültürünün bir parçası olarak yeniden yorumlanarak icrasına model olmuştur. Şöyle ki, Sultan II. Mahmud'un ardından tahta geçen oğlu Sultan Abdülmecid'in döneminde, Muzıka-yı Hümayûn'da bulunan "padişahın bale takımı", kadın kıyafetleri giyerek bale temsillerini gerçekleştiren erkek sanatçılardan oluşmaktadır (Aracı, 2006: 114). Osmanlı geleneğinde uygulanan, Sultan II. Mahmud'un Tavşancalarının icrası örneğinde gördüğümüz gibi, erkek dansçıların kadın kılığına girmesi, modernleşme sürecinde Batı Müziği ve sahne sanatlarının icrasında tatbik edilmiştir. Diğer bir deyişle, Osmanlı Batı Müziği ve sahne sanatlarının icrası doğrudan Batı'yı taklit ederek değil, Osmanlı geleneğine yerel malzemelerle adapte edilerek uygulanmıştır. Tavşanca nasıl icra ediliyorduyorsa bale sanatına da o prensipler uygulanmıştır. Dolayısıyla modernleşme uygulamaları vesilesiyle Osmanlı müzik kültürüne giren yeni unsurlar dönüştürülerek yerel biçimler almış, geldiği Batı kültürü ve müziğinden farklılaşmıştır. Bu kültürel değişim süreçlerinin sarayın yönetim ve himayesinde gerçekleşmesi ve her iki Sultan'ın da müziğin hâmişisi ve rol modeli olarak süreçlere aktif katılımı özgün bir müzik kültürel oluşum sağlamıştır.

Tüm bu unsurların yanı sıra, Sultan II. Mahmud'un eserlerinin teorik analizi de bize saraya Batı müziği unsurlarının resmen girdiğini, eserlerin bu süreçte bestelendiğini ve Batı müziği'nin Osmanlı müziğine yansımalarını işaret etmektedir. Yani Mahmud Raif Efendi örneğindeki gibi bir eser kesitindeki yanıltıcı benzeşmeden ziyade, eserin tümüne yayılmış, Batı prensiplerine (ve dolayısıyla çok seslendirme denemelerine daha da) uygun müzikal özellikler tespit edilebilir. Örneğin, “*Ne Ararsan Sende Mevcut*” Sol Majör tonunu çağrıştırmaktadır. Eserde, 8. Ölçüde, birinci dolap çıkıcı diziyle başa dönerken, 9. ölçüde ikinci dolap sol majör “sol-si-re” fonksiyon I beşli akorunu duyurarak sona ermektedir. Ayrıca zaman zaman Batı Müziği fonksiyonları ile mükemmel kadans duyumu V-I yapısının ardışık kullanımıyla uygulanmaktadır. Örneğin 14. ölçüdeki I-V akorunun seslerinden oluşan melodinin dizilimi, 15. ölçüde yerini I-V-I yapısına bırakarak eser Batılı tonal yapının tercih edilen bitiş cümlesi gibi mükemmel kadans duyumuyla sona ermektedir. Keza “*Aklım Aldı Bir Gonca Leb*” in sol minör duyumu ve özellikleri taşıdığı dikkat çekmektedir. Fonksiyon I ile başlayan melodi üçüncü ölçüde IV-V ve ardından I duyumu ile mükemmel kadansa ve dördüncü ölçüde süsleme ile beşinci ölçüyle I. dereceye oturmaktadır. 7. ölçüyle sol minör'ün V. derecesi Re tonunda kısa kalışın ardından tekrar sol minör tonundaki ana fonksiyonları duyurmaya devam etmektedir.

Klasik Osmanlı müziği eserlerinin Batı kurallarına göre evrilebilmesi, çok seslendirme deneyleri yapılması ya da çok seslendirilerek sarayın gözde çalgısı piyanoda icra edilmesi meselesi Sultan II. Mahmud'un Giuseppe Donizetti'ye teşvikleri ile sınırlı kalmamış, aynı anlayış 19. yüzyılın ikinci yarısında da oğlu Sultan Abdülmecid döneminde, Muzika'nın Batı Müziği kısmının yeni şefi Callisto Guatelli'nin benzer çalışmalarıyla devam ettirdiğini yine İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi arşivlerinde, Sultan III. Selim ve Sultan II. Mahmud'un da iki şarkısını eklediği ve Sultan Abdülmecid dönemi saray erkânının bestelerinden oluşan ve onları çok seslendirdiği “*Arie Nazionali e Canti popolari Orientali antichi e moderni*” (Eski ve Yeni Millî Havalalar ve Popüler Oryantel Şarkılar) başlıklı iki ciltlik bir piyano albümünde tespit ediyoruz. Bu albüme sadece dönemin hükümdarı, kendisini Muzika'ya atayan Sultan Abdülmecid'in ve saray erkânının eserlerini değil, Sultan III. Selim'in ve Sultan II. Mahmud'un şarkılarını da koymasıyla, Osmanlı Sarayı'nın müzikte batılılaşmanın kurumsal temsili Muzika-yı

Hümâyûn'un Batı Müziği çalışmalarını idare eden şefi Guatelli, eseriyle, her iki sultanın benimsediği ve miras bıraktığı, modernleşme süreçlerinin yerel unsurlardan ve gelenekten beslenme prensiplerinin müzik alanında devamlılığını ortaya koyarken süreci başlatan padişahlara vefa ve takdir anlayışının yansıtmaktadır diyebiliriz. Diğer bir deyişle, Sultan II. Mahmud'un vefatından sonra da Osmanlı Batı Müziği branşı şefinin Hamparsum okumaları yapabilme yetisinin (ya da şahsen yapmadıysa da Muzika-yı Hümâyûn'un farklı Osmanlı Müziği branşlarının birbirleriyle temaslı iç içe çalışmalarının ve yerelin devamlılığının, Doğu-Batı sentezinin) modernleşme ve Osmanlı Batı Müziği çalışmalarında süreklilik arz ettiği görülmektedir.



**Görsel.** Callisto Guatelli, “Schiarky: Composti del Sultan Selym” (Sultan III. Selim’in bestelediği Şarkı) 1. sayfa; “Schiarky: Composta del Sultan Mahmud” (Sultan II. Mahmud’un bestelediği Şarkı) 1. sayfa

Modernleşme unsurlarının müzikal uygulamalarının öncü vesikaları olarak Hamparsum yazısıyla yazılmış ilgili dönemlere ait incelediğimiz dört eser, Osmanlı notasyon geleneğinin oluşumu ve bu süreçlerin gelişiminin yanı sıra, müzikal özellikleri ve tavşanca ve şarkı formları üzerinden Batı prensiplerinde kültürel değişim unsurlarının yansımaları ve yerel müzik geleneği oluşumu çabalarını değerlendirmemize kaynak oluşturmaktadırlar. Sultan III. Selim’in Nizam-ı Cedid’inin ve Sultan II. Mahmud’un modernleşme adımlarının askeri alanla sınırlanmayıp kültürel yaşamı ve uygulamaları da etkileyecek şekilde geniş ele alınması Osmanlıların, çağın gerekleriyle kendi yerel



ürünlerini ortaya koyabileceğinin bir ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Hamparsum yazısının Osmanlı topraklarında geliştirilmesi, uygulanması ve 19. yüzyıl'da Osmanlı Batı Müziği'nin inşasında ana merkez olan imparatorluk müzik kurumu Muzika-yı Hümâyûn'un, tüm Osmanlı Müziği branşlarını kapsayan kendine has yapısıyla, bu yapı bünyesinde Batı Müziği prensipleri ile bir arada uygulanan iç içe, sentez ve deneysel çalışmaların ifadesi olarak makalemize konu olan, geçiş dönemindeki aşamaları temsil eden bu dört eser göstermektedir ki, modernleşme süreçlerinde Osmanlı İmparatorluğu'nda kültürel değişimler meselesi, Batı'daki gelişmelere Batı ile uyumlu ve benzer bir toplum oluşturmak üzere yenilik düzenleme veya Batının iktisadî ve siyasî gelişmişlik düzeyine çıkararak onu taklid etmeyi amaç edinmekten ya da topyekûn bir Batı odaklı standardizasyon mensubu olmaktan ziyade, kendi öz değerlerini korurken eş zamanlı olarak Batı'ninkine de hâkim olmak, öğrenmek, tatbik etmek ve o minvalde yerel malzemedden beslenen eser üretmek üzere atılan adımlar olarak değerlendirilmelidir. Ayrıca, her iki Sultan'ın da müziğe yakın ilgileri, kendilerinin de bu alanda çalışmalar yapıyor olmaları ve müzisyenleri himaye ederek çalışmalarını destekledikleri kültürel bir ortam, yeni yaklaşımların gelişimini ve hayata geçirilişini hızlandırmıştır. Dolayısıyla görülüyor ki, Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme adımları ile müzik alanında gerçekleşen kültür değişimleri, medeniyetin özüne uygun değişimleri gerçekleştirecek zemin hazırlanarak planlandığından ve uygulandığından, medeniyet'in topyekûn değişmesi olarak değerlendirilemez.

<sup>1</sup> Müzik yazısı geliştirilmesi ile Osmanlı'da matbaa ve müzik basım yayım süreçleri için bkz. Kutlay ve Şakalar 2019: 334-358.

<sup>2</sup> Sultan III. Selim Hammamizâde İsmail Dede Efendi'yi bestekârlıktaki başarısından dolayı sarayına alarak küme fasıllarında görevlendirilmiş, Enderûn'a hoca olarak atamıştır. Saraydaki görevleri sırasında müzahip ve müezzinbaşı iken, Sultan III. Selim'in modernleşme karşıtı gruplarca tahttan indirilip katledilmesi üzerine saraydan ayrılıp tekkesine dönen Dede Efendi, amcasının izinden giden Sultan II. Mahmud'un emriyle tekrar saraya alınmış ve müzahipler zümresine katılmıştır.

<sup>3</sup> Bkz Ek 1.

<sup>4</sup> Eserin notası, İstanbul Üniversitesi Osmanlı Dönemi Müziği Araştırma ve Uygulama Merkezi'nin "Osmanlı Müziğinde Külliyyat ve Fihristler" başlıklı CD çalışmasında "Fihrist Acemaşiran Saz Semâisi-Reis Mahmud Efendi-Aksak Semâi" başlığıyla yayınlamıştır.

<sup>5</sup> Bu eserin bestecisinin Sultan III. Selim olduğuna dair tespitimiz Tablo 2' nin altındaki satırlarda tartışılmaktadır.

<sup>6</sup> Eserin adı Hamparsum Defterlerinde ve Haşim Bey güfte mecmuasında "Ne Ararsan Sende Mevcut" olarak kaydedilmiştir. Ancak farklı güfte mecmualarında farklı kayıtlar söz konusudur; örneğin Hanende mecmuasında eser "Ne Arasan Sende Mevcut" adıyla tespit edilmiştir. Güfte mecmualarındaki farklı kayıtlara, eserin sözlü gelenekle farklı aktarımı sebep olmuş olabilir. Bkz. Ek 3.



<sup>7</sup> Bu üç eserin tamamının orijinal kaydı ile Batı notasyonuna çeviri yazımı için bkz. Ek 2, 3 ve 4.

<sup>8</sup> Bkz. Ek 2 ve 3.

<sup>9</sup> Bkz. Ek 4.

<sup>10</sup> Hâşim Bey'in (1815-1868) yazdığı güfte mecmuasının iki farklı nüshası vardır. İlk baskısını "Mecmua-i Karha ve Nakşha ve Şarkiyat" adıyla 1853'de Abdülmecid'e, "Hâşim Bey Mecmûası" adıyla bilinen ikinci baskısını 1864 yılında Abdülaziz'e sunmuştur.

<sup>11</sup> İncelediğimiz Mecmua-i Şarkı ve Hâşim Bey Mecmûası, Gönül Paçacı Tunçay'ın arşivi nüshalarıdır. Eserin güftesi Gönül Paçacı tarafından tercüme edilmiştir. Sultan III. Selim tarafından eğitimi desteklenip Sultan II. Mahmud döneminde Enderun'da eğitimine başlamış olan Haşim Bey, kendi güfte mecmuasında Sultan II. Mahmud'un 18 adet eserini, Sultan'a "Cennetmekân Efendimiz" adlandırmasını atfederek kaydetmiştir.

<sup>12</sup> Bkz. Ek 2.

<sup>13</sup> TRT İstanbul Radyosu Arşivi'nde 7936 repertuar numarası ile kayıtlı olan eserin bestekârının Sultan III. Selim olduğu yazmaktadır.

<sup>14</sup> Bkz. Ek 2.

## KAYNAKÇA

- Aksoy, B. (1994). Avrupalı gezginlerin gözüyle osmanlılarda mûsikî. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- —. (2008). Geçmişin musiki mirasına bakışlar. İstanbul: Pan yayıncılık.
- Akyol, T. (2014). Sultan II. Mahmud'un musikişinaslığı ve bestelerinin müzikal analizi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- And, M. (1970). 100 soruda türk tiyatrosu tarihi. İstanbul: Gerçek Yayınları.
- Aracı, E. (2006). Donizetti Paşa. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- —. (2011). Kayıp seslerin izinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- —. (2003). İstanbul'dan Londra'ya. CD kitapçığı. İstanbul: Kalan Müzik.
- Beydilli, K. Mahmud II. TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/mahmud-ii--osmanli> (21.07.2020)
- Beydilli, K. & İlhan Ş. (2013). Mahmud Raif Efendi ve Nizam-ı Cedide dair eseri. Ankara: Türk Tarih Kurum Basım Evi
- Bobovius, A. (2013). Saray-ı Enderun. Türkis Noyan, Çev. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Bor, S. (2019). III. Selim hayatı, edebi kişiliği, şarkıları ve 18. yüzyıl musikisine etkileri. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Van: Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi.
- Doğrusöz, N. (2018). Rauf Yekta Beyin musiki antikalari. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

- 
- Ergur, A. & Doğrusöz N. (2015). Resistance and adoption towards written music at the crossroads of modernity: Gradual passage to notation in Turkish makam music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 46 (1), 145-74.
- Güngör, E. (1999). *Tarihte Türkler*. İstanbul: Özener Matbaası.
- Jäger, R. M. (1996). *Katalog der Hamparsum-Notası-Manuskripte im Archiv des Konservatoriums der Universität İstanbul*. Eisenach: K.D. Wagner.
- Karal, E. Z. (1988). *Nizam-ı Cedid ve Tanzimat Devirleri (1789-1856)*. Osmanlı Tarihi V, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Karataş, Ö. S. (2012). Osmanlı'nın aykırı dansçıları tavşanlar ve tavşanca formu. *Milli Folklor* 95(1), 292-294.
- Kerovpyan, A. & Altuğ, Y. (2010). *Klasik Osmanlı müziği ve Ermeniler*. İstanbul: Surp Pırgıç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları.
- Korkmaz, H. (2014). *İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'ndeki Musiki Yazmalarının Kataloğu.*” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Kutlay, E. (2017). *100 soruda Osmanlı müziği*. İstanbul: Rumuz Yayınevi.
- —. (2019). A historical case of Anglo-Ottoman musical interactions: The English autopiano of Sultan Abdulhamid II. *European History Quarterly*, 49 (4), 386-419.
- Kutlay, E. & Yılma Şakalar, G. (2019). Osmanlı İmparatorluğu'nda müzik yayıncılığını hazırlayan süreçler ve 1876 yılı öncesi basılmış Osmanlı müziği eserleri. *Sosyal, Beşerî ve idari bilimlerde yenilikçi yaklaşımlar*, Ed: Hale Künüçen, Xatire Quliyeva, Yılmaz Seçgin, Bursa: Ekin Yayınevi, 334-358.
- Myers, H. (1992). *Ethnomusicology: An introduction*. (Norton/Grove Handbooks in Music). New York: W.W. Norton.
- Oley, J. (2018). *Writing music in nineteenth-century İstanbul: Ottoman Armenians and the invention of hampartsum notation*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. United Kingdom: University of London, King's College. Proquest Dissertations Publishing, 13830937.

- Oransay, G. (1990). “Kırşehirli Nizamoğlu Yusuf” dan günümüzdeki Türk makam adları yıldızını için bir deneme.” Belleten. İzmir: Türk Küğ Araştırmaları 1, 30.
- Öney A. Ő. (2019). Güfte mecmualarında vezin, usul, güfte ilişkisi: Haşim Bey Mecmuası örneği. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Özakpınar, Y. (2015). Kültür değişmeleri ve batılılaşma meselesi. İstanbul: Ötügen Yayınları.
- Öztuna, Y. (1969). Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi C. II. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı.
- Paçacı, G. (2019). Neřriyât-ı Mûsikî: Osmanlı müziğini okumak. İstanbul: Vakıf Bank Kültür Yayınları.
- —. (2018). Önce söz kâr-ı nâtık. İstanbul: Üsküdar Belediyesi.
- Sungu, İ. (1979). Yenileşme tarihimizde önemli bir isim: vatanını kurtarmaya çalışırken geriler tarafından parçalanan Mahmud Raif Efendi ve eserleri. Hayat Tarih Dergisi, 6.
- Şahin, G. (2008). Sivaslı Mihitar ve Mihitaristler. İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık.
- Tanrıkorur, C. Acem-Ařiran. TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/1/C01000393.pdf> (23.10.2021).
- Terzioğlu, A. & Hatemi H. (1998). Osmanlı İmparatorluğu’nda yeni nizamların cedveli Mahmud Raif Efendi (1798). İstanbul: Temel Matbaası.
- Tura, Y. (2006). Tedkik ü tahkik. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Turhan, M. (2015). Kültür değişmeleri. Ankara: Altınordu Yayınları.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1977). Osmanlılar zamanında sarayda musiki hayatı. Belleten, 161 (1), 110.

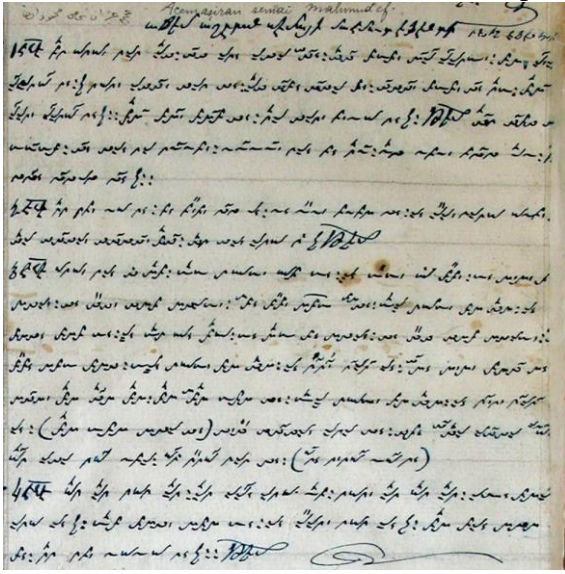
#### Arřivler:

- Devlet Osmanlı Arřivleri, TS. MA. D 2438/40.
- Devlet Osmanlı Arřivleri, C. SM. 91/4556, H 25-07-1253.
- Gönül Paçacı Tunçay Arşivi: “Mecmua-i Şarkı-1852” ve “Hâşim Bey Mecmûası-1864”.
- Guatelli, C. *Arie Nazionali e Canti popolari Orientali antichi e moderni* (eski ve yeni millî havalar ve popüler oryantall şarkılar), 1(11) “Schiarky: Composti del Sultan

Selym” (Sultan III. Selim’in bestelediği Şarkı) 1; 2 (11) “Schiarky: Composta del Sultan Mahmud” (Sultan II. Mahmud’un bestelediği Şarkı) 1, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Kayıp Zamanın İzinde Koleksiyonu. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Hamparsum Defterleri: Y. 203/1, Y.209/7 ve Y.210/8.

### Ek 1. Mahmud Raif Efendi, Acemaşîrân Saz Semâisi

İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Hamparsum Defterleri- Y.203/1:



### Çeviriyazım:

Anjiv an: ÜNER Y.2021

Reisülkütüb Mahmud Raif Efendi  
Acem aşîrân Semâi

Mahmud Raif Efendi (ö. 1807)

1. Hane

2. Hane

3. Hane

4. Hane

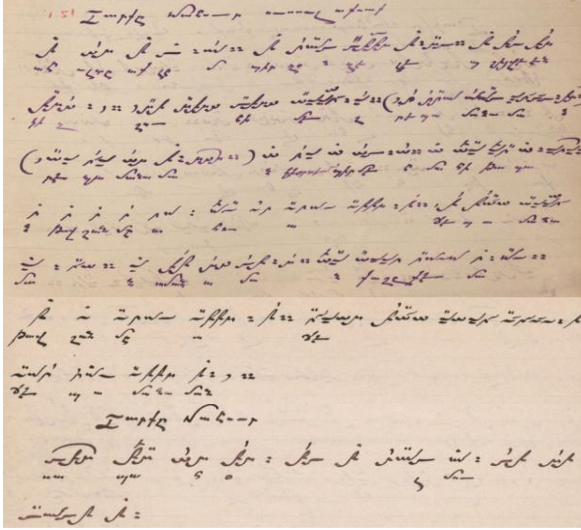
Teslim

SON

1 2 3

**Ek 2. Sultan II. Mahmud, “Aldı Akım Bir Gonca-leb”**

İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Hamparsum Defterleri- Y210/8:

**Çeviriyazım:**

Arşiv No: İÜNEK.Y.210/8

**Aldı Akım Bir Gonca-leb**

Şarkı Mahur Usulü Tek Sofyan

Makam: Mahur  
Usul: Tek Sofyan

II. Mahmud (1785-1839)

Ah al-di-ak-him bir gon-ce-leb şih-ven-giz  
 şu hi-me ş-reb a man a ma  
 n re-b a man a ma n gör-düm bir me-h  
 mah-hi ta ba-n tav-şan-mi a hu-a  
 ce-b a man a man n a-man ma  
 n ka-şı-ke ma n tav-şan mi a  
 ce b a man a man

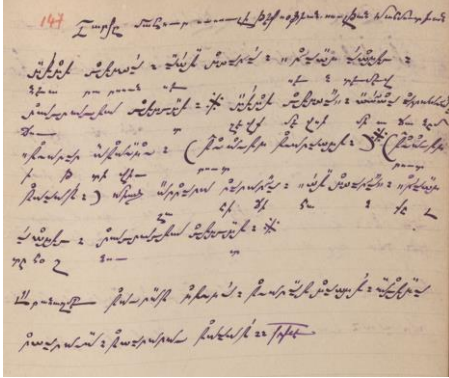
Not: Eserin güftesi Greguar Akan tarafından çevrilmiştir.

## 19. Yüzyıl Şarkı Mecmuaları kayıtları:

Mecmua-i Şarkı	Haşim Bey Mecmuası	Hanende Mecmuası
<p>"Cennet-mekân Efendimizin"</p> <p>Aldı aklım bir gonçe-leb Şive-engiz şuh meşreb Görmedim bir mah-ı tabân Nakarat Tavşan mı âhu mu aceb Aman aman kaşı keman Tavşan mı âhu mu aceb</p> <p>Ey serv-kad hoş-eda Uşşâka ama bîvefa Aman ey şüh-i dilâra Eyzan</p> <p>Bakınca çeşm-i gazale Kopar meclisinde nâle Gezdirir elde piyâle Eyzan</p> <p>Aman şu kâkül-i hoş-bû Eder âşıkların yâhû Peri mi yohsa nedir bu Eyzan</p> <p>s.20</p>	<p>"Şarkı Cennetmekân Efendimiz"</p> <p>Aldı aklım bir gonçe-leb Şive-engiz şuh meşreb Gördüm bir mah-ı mah-tabân Nakarat Tavşan mı âhu mu aceb Aman aman kaşı keman Tavşan mı âhu mu aceb</p> <p>Bakınca çeşm-i gazale Kopar meclisinde nâle Gezdirir elde piyâle Eyzan</p> <p>Ey serv-kadd-i hoş-veva Uşşâka ama bîvefa Aman şu şüh-i dilâra Eyzan</p> <p>Aman şu kâkül-i hoş-bû Eder âşıkların yâhû Peri mi yohsa nedir bu Eyzan</p> <p>2.baskı (1864) s.72</p>	<p>"Şarkı Cennetmekân Sultan Mahmud Han Aksak"</p> <p>Aldı aklım bir gonçe-leb Şive-engiz şuh meşreb Gördüm bir mah mah-ı tabân</p> <p>Nakarat Tavşan mı âhu mu aceb Aman aman kaşı keman Tavşan mı âhu mu aceb</p> <p>Bakınca çeşm-i gazale Kopar meclisinde nâle Gezdirir elde piyâle Eyzan</p> <p>s.161</p>

### Ek 3. Sultan II. Mahmud, "Ne Ararsan Sende Mevcut"

İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Hamparsum Defterleri- Y. 210/8:



### Çeviriyazım:

Arşiv No: İÜNEK Y210/8

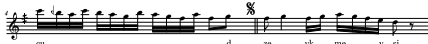
#### Ne Ararsan Sende Mevcud

Şarkı Mahur Usulü Tek Sofyan Sultan Mahmut Han

Makam: Mahur Usul: Tek Sofyan II. Mahmud (1808-1839)



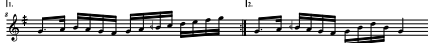
Ne a ra r san se n de mev



cu d ze vk me v si



mi a ca m m i t di vu



rud rud



şu lu ci ha n ki l di ho ş



mu d



Not: Eserin gâfesi Greguar Akan tarafından çevrilmiştir.

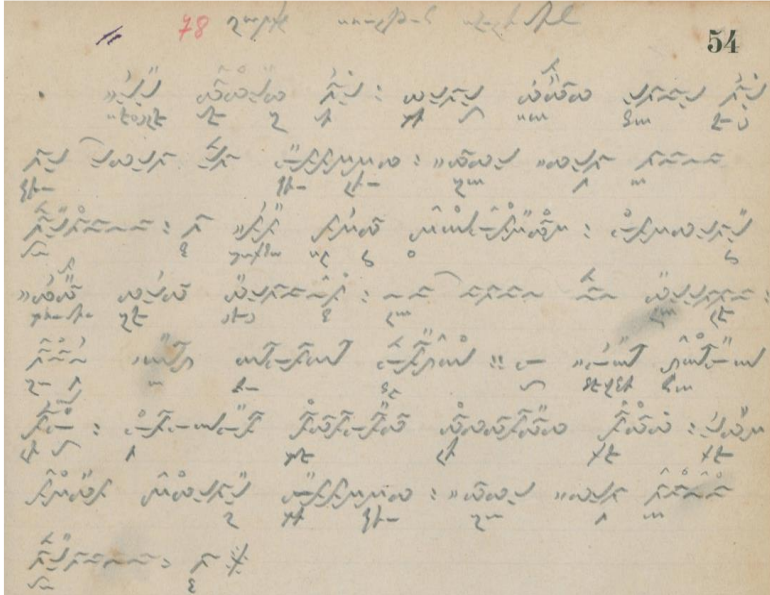


## 19. Yüzyıl Şarkı Mecmuaları kayıtları:

Hanende Mecmuası	Mecmua-i Karha ve Nakşha ve Şarkiyat
“Şarkı Sultan Mahmud Han Düyek”	“Şarkı Cennetmekân Efendimiz”
Ne arasan sende mevcûd Zevk mevsimi etti vürûd Şâh-ı cihan kıldı hoşnûd Nakarât Zevk mevsimi etti vürûd	Ne arasan sende mevcûd Zevk mevsimi etti vürûd Şâh-ı cihan kıldı hoşnûd Nakarât Zevk mevsimi etti vürûd
Zevk eylesen çok görmez el Bu âna dek kırmadın tel Olmaz sana kimse engel Eyzan	Zevk eylesen çok görmez el Bu âna dek kırmadın tel Olmaz sana kimse engel Eyzan
s. 166	s. 92

**Ek 4. Sultan III. Selim, “Söylemez miydim Sana Ey Gül’zâr”**

İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Hamparsum Defterleri- Y209/7:





## Çeviriyazım:

Arşiv No:ÜNEK Y209/7

### Söylemez miydim Sana Ey Gül'zâr

Şarkı Sultan Selim'in

Makam: Hicaz  
Usul: Aksak

III. Selim (1761-1808)

Söy- le- me z miy dim sa na ey  
gü lü za r a ma  
n bak na sı l o l ol- du mü ze ye n  
la le za r a ca  
nım nev- ni ha lim i de li ke  
keş di gü za a m a

Not: Eserin güftesi Greguar Akan tarafından çevrilmiştir.

## 19. Yüzyıl Şarkı Mecmuaları kayıtları:

Mecmua-i Şarkı	Haşim Bey Mecmuası	Hanende Mecmuası
<p>“Cennetmekân Efendimizin”</p> <p>Söylemez miydim sana ey gülzâr, Bak nasıl oldu müzeyyen lâlezar Nevnihâlim edelim geşt ü güzâr Nakarat Başka âlemdir bu zevkin nevbahar</p> <p>Sû be sû kayıkta dilberler revân, Dem tutar neyler figan eyler keman Çağlayanlar başı cennetten nişân Eyzan</p> <p>Buldu ezhâr ile sahra zîb fer Geldi eyyâm-ı safâ gitti keder Biz de zevk etsek ne var ey verd-ter Eyzan</p> <p>Gül yüzünden edeli feyz iktibas Etdi bülbüllerle her dem istinas Benzemez bir vakte hem olmaz kıyas Eyzan</p> <p>s. 41</p>	<p>“Şarkı Cennetmekân Efendimiz”</p> <p>Söylemez miydim sana ey gül'zâr, Bak nasıl oldu müzeyyen lâlezar Nevnihâlim edelim geşt ü güzâr Nakarat Başka âlemdir bu zevk-i Nevbahar</p> <p>Sû be sû kayıkta dilberler revân, Dem tutar neyler figan eyler keman Çağlayanlar başı cennetten nişân Eyzan</p> <p>Buldu ezhâr ile sahra zîb ü fer Geldi eyyâm-ı safâ gitti keder Biz de zevk etsek ne var ey verd-ter Eyzan</p> <p>Gül yüzünden edeli feyz iktibas Etdi bülbüllerle her dem istinas Benzemez bir vakte hem olmaz kıyas Eyzan</p> <p>2.baskı (1864) s.177</p>	<p>“Şarkı Sultan Mahmud Han Devr-i revan”</p> <p>Söylemez miydim sana ey gül'i zâr Bak nasıl oldu müzeyyen lâlezar Nev- nihâlim edelim keşt-küzâr Nakarat Başka âlemdir bu zevk nevbahar Dem tutar neyler figan eyler keman Çağlayanlar başı cennetten nişân Eyzan</p> <p>Söylemez miydim sana ey gül'i zâr Bak nasıl oldu müzeyyen lâlezar Nev- nihâlim edelim geşt ü güzâr Nakarat Başka âlemdir bu zevk-i nevbahar</p> <p>Sû be sû kayıkta dilberler revân, Dem tutar neyler figan eyler keman Çağlayanlar başı cennetten nişân Eyzan</p> <p>s.338</p>