

## SULTAN III. SELİM'İN AĞIR SEMÂİLERİNİN FORM AÇISINDAN TAHLİLİ

Eray CİNPİR<sup>1</sup>

### ÖZ

Bu çalışmada XVIII. yüzyıl bestekârı III. Selim'in *ağır semâileri* sistematik müzikoloji bağlamında form açısından tahlil edilmiştir. Bestekârın süzidilâra, şevkutarâb, pesendide ve muhayyer-sünbüle makamlarında olmak üzere dört *ağır semâisi* tespit edilmiş, bu *ağır semâiler* Oter tarafından geliştirilen, güftenin dâhil edildiği yeni bir yöntemle incelenmiştir. Konuya ışık tutması bakımından *ağır semâi* formunun kaynaklarda nasıl tarif edildiğine değinilmiş, III. Selim'e ait *ağır semâilerin* tahlili ile bestekârın bu tariflerden farklı olan kullanımları tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu incelemeler ışığında III. Selim'in üç *ağır semâisinde* formun “*murabba*”, bir *ağır semâisinde* ise “*nakış*” halini kullandığı saptanmıştır. *Murabba* kullanımların genel itibarıyla oldukça sade şekilde işlendiği ve yapı itibarıyla oldukça benzer olduğu, *nakış* kullanımında ise kaynaklarda bahsedilmeyen ancak uygulamada karşılaşılan usûl geçkisine yer verildiği görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Klâsik Türk Müsîkisi, Ağır semâi, Form Tahlili, Sultan III. Selim, Murabba, Nakış.

## FORMAL ANALYSES OF SULTAN III. SELİM'S AĞIR SEMÂİ

### ABSTRACT

In this study, XVIII. century composer III. Selim's *ağır semâi*'s were analyzed in terms of form. The composer's four *ağır semâi*'s were identified in süzidilâra, şevkutarâb, pesendide and muhayyer-sünbüle makam's. Those *ağır semâi*'s were examined by a new method developed by Oter, which included the lyrics. In terms of shedding light on the subject, it is mentioned how the *ağır semâi* form is described in the sources. With the analysis of III. Selim's *ağır semâi*'s, the different uses of definitions by the composer were tried to be determined. After these reviews, It was found that III. Selim used the *murabba* form in three *ağır semâi*'s and *nakış* form in one *ağır semâi*. It has been observed that the *murabba* uses were generally prepared in a very pure way and they were very similar in structure, whereas the *nakış* uses included the usûl

<sup>1</sup> İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu Misafir Ses Sanatçısı, erayamca@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3569-8395

transition which was not mentioned in the sources but it was encountered in practice.

**Keywords:** *Classical Turkish Music, Ağır semâî, Formal Analysis, Sultan III. Selim, Murabba, Nakış*

### EXTENDED ABSTRACT

When we look at the Turkish music literature, we see that the studies generally shed light on the makam's of music. The edvar's which is written in each period to explain the makams and pitches are the best examples of this. There are some rules occur with aesthetic anxiety over the time. The structures which is created by these rules are called forms. The issue of form, which is a crucial topic in music, has not received much attention and has not been studied. For this reason, there are a limited number of resources written about forms. Unfortunately, these limited number of sources only contain general informations. The forms in Turkish music show some changes by the historical period. These forms emerged according to certain historical periods, became popular or disappeared during the time. Such changes of forms are related to the social and cultural structure of the period. For example, Turkish music experienced its golden ages during the times of statesmen who supported the music and art, and became listened and performed by the public accordingly. III. Selim was the sultan who gave the most value to art among the Ottoman sultans. Sultan III. Selim is not only a good performer, but also an influential composer. He invented lots of makam and gave examples in different forms of music. The *ağır semâî* form that came after *beste* in the classical team rankings has been a preferred form in every period. However, the information given in the written sources about this form is limited and repetitive. According to these sources, it is known that *ağır semâî* form has two different types: *murabba* and *nakış*. As an exception, Suphi Ezgi mentions that there are twelve different uses of this form when describing the form of *ağır semâî* in his book named *Nazari ve Ameli Türk Musikisi*. But it separates these different uses according to the stays of the melody of the work rather than the form's. Other information about this form is lyrics which is consist of four verses and it was composed in aksak semâî. This article aims to understand this form better and to determine different uses of *ağır semâîs* which is composed by Sultan III. Selim, who represents an important era as his life period, was analyzed. When our music archives were scanned, it was determined that the composer had four *ağır semâîs*. These are *ağır semâîs* in makams of *süzidilâra*, *şevkutarâb*, *pesendide* and *muhayyer-sünbüle*. In this article, *ağır semâîs* was analyzed with a new method developed by Assoc. Dr. Serda Türkel Oter. The priority for oral forms in Turkish music is the lyrics. The advantage of this method over other methods is the inclusion of the lyrics in the analysis. Therefore, this new analysis method is more effective in understanding of oral forms and gives more accurate results. The note of each work examined in the article is rewritten and the form of analysis is expressed on the note by lettering and numbering system. In addition, the functioning of the form is shown in a table for better understanding at the end of the note. For understanding of the subject properly, it is mentioned how the *ağır semâî* form is explained in many sources and different descriptions of the *ağır semâî* form are compared. After that, it was checked whether the compositions of Sultan III. Selim complied with these descriptions. Different uses have been tried to be identified and the content has been explained. As a result of these analyses, it is determined that Sultan III. Selim's "Dem o demlerdi ki edip hemdem-i ülfet beni" muhayyer-sünbüle *ağır semâî*, "A gönül cur'a mıyız kâr-ı penah eyleyelim" süz-i dilâra *ağır semâî*, and "Lal-ı can bahşin sun bezimde ey şuh-ı emelim" şevkutarâb *ağır semâî* were the form of *murabba*, "Ziver-i sine idüp ruh-ı revanım diyerek" pesendide *ağır semâî* was the form of *nakış*. The use of *murabba* was found to be consistent with those described in the sources and had

similar characteristics among each other. It was found that the transition of rhythm encountered in practice in the use of *nakış*, even if it is not mentioned in the source.

## 1. Giriş

“Eskilerin, derûnumuzdaki ihtizâzâtın ve kalbî temâyülâtın ahenktâr nağmelerle beyânî ve ilânî” (Niyazi Sayın kişisel görüşme, 12 Mart 2018) diye tariflendirdiği mûsikî her dönemde kendi zamanının ve zeminin getirdiği bazı kültürel ve coğrafi etkilere maruz kalmıştır. Kimi zaman dini hassasiyetlerden, kimi zaman bazı ihtiyaçlardan, kimi zaman da yalnızca estetik bir kaygıdan meydana gelen bu etkiler sebebiyle mûsikî değişik alanlarda gelişmeler ve çeşitlenmeler göstermiş, böylelikle dînî, dindışı, askerî gibi farklı mûsikî türleri ortaya çıkmıştır.

Türk mûsikîsi yazılı kaynaklarına baktığımızda mûsikîde tür, form, biçim kullanımlarında bazı kavram kargaşaları olduğu görülmekte, birbirlerine karıştırılan bu terimlerin aslında farklı şeyleri ifade ettikleri anlaşılmaktadır. Tür genel anlamıyla; “Ortak özellikleri olan bireylerin tamamı” (Parlatır vd., 1988: 2265) demektir ve büyük bir evreni kapsamaktadır. Form, “biçim, şekil” (Tdk, 1998: 797) anlamına gelirken; biçim, “sanat ve edebiyat eserlerinde dış görünüş, form” (Tdk, 1998: 289) anlamına gelmektedir. Eş anlamlı olan bu iki kelime dâhil olduğu mûsikî türünün altındaki ortak özelliklere sahip müzikal kalıpları ifade eder. Örneğin dindışı mûsikî bir türdür fakat *yürük semâî* bir formdur.

Dindışı mûsikî türünün sözlü formlarından olan *ağır semâî* makalenin konusunu oluşturmaktadır. Klasik takım sıralamasında *beste* formundan sonra gelen *ağır semâî* formu, bestekârların çok rağbet etmiş olması bakımından ilgi çekicidir. Ayrıca bu form zamanla anlam ve biçim cihetinden sadeleşerek *şarkı* formuna zemin hazırlaması açısından da önemli bir yere sahiptir (Özalp, 1992: 17).

Makalenin sayfa kısıdı dikkate alınarak bu form makalede III. Selim’in repertuvara kazandırdığı *ağır semâî*ler üzerinden incelenmiştir. Bestekârlıktaki kudreti, *ağır semâî* formunun parladığı bir dönemin bestekâri olması ve formun her iki kullanımını (*nakış* ve *murabba*) örnekleyen ender bestekârlardan olması sebebiyle III. Selim’in eserleri incelemede referans alınmıştır. Devletin birçok hususta batıyı kendine rehber edindiği zamanlar olan 18. yüzyılda yaşayan III. Selim, icra ettiği sanatı ve yaptığı bestelerle, kadim geleneği devam ettirir durumda olması münasebetiyle de önemli bir yere sahiptir. “Onun zamanında musiki geçmiş yıllara göre Enderun’da daha önemli ve kalıcı bir yer edinmiştir. Böylece musikinin her yönüyle geliştiği bir dönem başlamıştır” (Salgar, 2001: 29). Bu nedenle seçilen eserler *ağır semâî* formunun günümüze kadar nasıl geldiğini görmeye önemli bir mihenk taşı olarak kabul edilebilir.

Makalede klâsik Türk mûsikîsinin önemli formlarından olan *ağır semâî* formunun III. Selim eserleri üzerinden tahlil edildiği ilk çalışma olması, bu formun bilinen biçimlerinin özelliklerinin kavranması, bilinenden farklı kullanımlarının olup olmadığının tespit edilmesi, farklı kullanımlarının özelliklerinin saptanması, klâsik Türk mûsikîsi form bilgisini literatürüne katkı sağlaması, bu alanın öğrencileri ve

eğitilmeleri için kaynak oluşturması, bu ve buna benzer çalışmalara ışık tutması bakımından önemli görülmektedir.

“Mûsikîmizde *semâi* formunun birinci şekli olarak tanımlayabileceğimiz *ağır semâiler*, genelde aksak semâi usûlü ve mertebeleri (10/4, 10/8) daha az olarak da sengin semâi ve mertebeleri (6/2, 6/4) ile bestelenmiştir” (Özalp, 1992: 17). Bu *beste* formu, sözleri 4 mısra olacak şekilde, çoğunlukla *gazel* formundan seçilen şiirlerle “*murabba*” ve “*nakış*” olmak üzere 2 ana kalıpta bestelenmektedir. *Ağır semâi* formuna değinen kaynaklar, genelde bu 2 ana çeşit üzerinde dururken istisna olarak Suphi Ezgi daha detaylı bir inceleme yapmıştır. Suphi Ezgi, *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi* adlı eserinin 5. cildinde *Klâsik Türk Mûsikîsi'nde Bestekârlık* başlığı altında mûsikîmizdeki *beste* formlarına değinir. Suphi Ezgi, eserinin bu cildinde *ağır semâi* formunun 12 farklı kullanımından bahsetmektedir. Fakat bu farklı kullanımlar güfteyle olan münasebetten daha çok ezgi ekseninde incelenmiş ve gruplandırılmıştır. Eserlerdeki ezgi cümleleri; asma kalışlar, tam kalışlar ve yarım kalışlar gibi kistaslarla sınıflandırmıştır. Buna mukabil Nazmi Özalp, *Türk Mûsikîsi Beste Formları* adlı eserinde *ağır semâi* formunu anlatırken Suphi Ezgi'nin eserine atıfta bulunarak şunları söyler; “Suphi Ezgi, *beste* şekli değişik on iki tür *ağır semâiden* söz etmektedir. Bunları çok belirgin farkları olan şekiller olmaktan çok bestekârların sanatın hür lirizmi içinde ilhamlarını akıtacak değişik kanallara aramasına bağlayarak bu şekillerin ortaya çıkmasını düşünmek gerekir.” (Özalp, 1992: 17).

Nazmi Özalp, *Türk Mûsikîsi'nde Beste Formları* adlı eserinde *ağır semâinin* genel özelliklerinden bahsettikten sonra *murabba* ve *nakış* olarak iki farklı kullanımının olduğunu belirtir. *Murabba* kullanımının teknik yapısını şu şekilde verir:

“AB: Birinci mısra ve lâzime

AB: İkinci mısra ve lâzime

CB: Üçüncü mısra ve lâzime

AB: Dördüncü mısra ve lâzime” (Özalp, 1992: 17-18).

Bunun dışında *nakış* kullanımının olduğundan bahseden Özalp bu kullanımın yapısıyla alakalı herhangi bir bilgi vermemektedir.

Alaeddin Yavaşca, *Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri* adlı eserinde *ağır semâi* formunun *murabba* ve *nakış* olmak üzere iki farklı kullanımının olduğundan bahsederek *murabba* kullanımında kayda değer farklılık olmadığını ancak *nakışta* farklı kullanımların karşımıza çıktığını belirtir. *Murabba* kullanımının genel şemasını şu şekilde verir:

“AB.....Birinci mısra + Terennüm

AB.....İkinci mısra + Terennüm

Miyan CB.....Üçüncü mısra + Terennüm

AB.....Dördüncü mısra + Terennüm” (Yavaşca, 2002: 502).

Yavaşca da *nakış* kullanımının yapısına dair bir şema veya açıklama vermemektedir.

Onur Akdoğu *Türler ve Biçimler* adlı eserinde *ağır semâiyi* genel olarak tarif eder ve farklı kullanımlarını tanımlar. *Murabba* kullanımının diğer kaynaklarda verilen şemasını tarif eder ve her mısraın sonuna *terennüm* gelmesinden bahsederek

dört bölümden oluştuğunu söyler. Diğer kullanım olan *nakış* kullanımını ise şu şekilde açıklar: “Beyitlerden oluşan iki bölmeli *ağır semâide*, her beyitten sonra *terennüm* gelir. Bu *terennüm* de uzun ve bezeklidir. Bundan ötürü bu *ağır semâiler nakış ağır semâi* olarak anılmış olup, ayrı bir tür değildir” (Akdoğan, 1995: 283).

Bir diğer tarife göre *nakış*, genelde 4 mısralı şiirlerden oluşur. İki mısradan sonra *terennüm* bölümü gelir. “Anlam olarak birbirine bağlı 2 mısraın oluşturduğu beyitler tek bir ezgi yapısındadır” (Oter, 2018a: 36). Bu ezgi yapısının sonuna da uzunca ve süslü bir *terennüm* kısmı eklenir. *nakış*lar kendi içerisinde değişiklikler gösterebilir. “Fakat, hangi türden olursa olsun, *terennümsüz nakış* olmaz.” (Tura, 2001: 180-181). Bu tariflerin ışığında *nakış* kullanımının genel şeması şu şekilde ifade edilebilir:

Birinci mısra(A) + ikinci mısra(B) + Terennüm

Üçüncü mısra (C) + dördüncü mısra(B) + Terennüm

Kaynaklar incelendiğinde Türk müzikisi formları ile alakalı çalışmaların azlığı tespit edilmiştir. Elde olan kısıtlı bilgiler de sürekli kendini tekrar eder haldedir. Bu durum, alandaki öğretim elemanları ve öğrenciler için sıkıntı teşkil etmektedir. Nitece itibarıyla şu problemler gündeme gelmektedir: *Ağır semâi* formunun bahsi geçen çeşitlerinin (*murabba* ve *nakış*) örnekleri nelerdir? Bu kullanım farklılıkları hangi özellikleri taşır? Sultan III. Selim’in eserleri tahlil edilerek bu sorulara yanıtlar aranacaktır.

## 2. Metot

Glen Haydon (1941), “form”, “analiz” ve “kompozisyon” (s. 206) gibi olguların çalışılmasının müzikolojik araştırmaya önemli fırsatlar sunduğunu belirtmektedir. Analiz ve kompozisyon çalışmalarıyla yakından ilişkili olan “müzikal stil kritiğini” (s. 207) de müzikolojik araştırmanın önemli bir alanı olarak sunmaktadır. Bu itibarla, “farklı bestekarların stilleri üzerinden gerçekleştirilen eleştirel çalışmalar”ın “kompozisyon”, “teori”, “icra” (s. 207) vb. alanlarda çalışan bireyler için kıymetli materyaller sunduğunun altını çizmektedir. Bu bağlamda, makale çalışması III. Selim gibi referans bir bestekarın, *ağır semâi* formunu ele alış biçimini analiz etmektedir.

*Ağır semâilerin* incelenmesinde Doç. Dr. Serda Türkel Oter tarafından tertiplenen yeni bir tahlil tekniği kullanılmıştır. Bu yöntemin Batı müziği form tahlilinden ayrılan en temel özelliği tahlili oluşturacak ana unsurun güfte olmasıdır. Diğer tahlillerde olduğu gibi müzik cümleleri alfabe sırasına göre büyük harflerle gösterilmiştir; A, B, C, D gibi. Bu cümleleri oluşturan kısa cümleler ise küçük harflerle gösterilmiştir. Bu konudaki tek istisna “T” harfidir. “T” harfi bu tahlil yönteminde yalnızca *terennüm* kısmını ifade etmek için kullanılmış ve başka herhangi bir ezgiyi ifade etmek için kullanılmamıştır. Bu form tahlili yönteminde diğerlerine nazaran en önemli yenilik, güftelerin kullanımını belirtmek amacıyla sayıların kullanılmasıdır. Sayıların kullanılması üç şekildedir. Bunlardan ilki, güftenin mısralarını sırasıyla ifade etmek için harflerin sol tarafına (en başa) yazılacak olan sayılardır. Örnek olarak güftenin ilk mısraını ifade etmek amacıyla “1” ve mısraın

ezgisini belirtmek için de “A” harfi kullanılarak “1.A” şeklinde bir tanımlama tercih edilmiştir. Sayıların ikinci kullanım şekli *terennüm*lerin söz değişikliklerine yönelik düşünülmüştür. “T” harfinin sağında sayılar yer alacak ve bunlara bakarak *terennüm*deki söz değişiklikleri anlaşılacaktır. Bu sebeple “T” harfinin sağına boşluk bırakmadan sözel olarak kaçınıcı *terennüm* olduğunu gösteren bir sayı (T1., T2., T3 gibi) olacaktır. Eserde tek bir *terennüm* kısmı olsa dahi herhangi bir tereddüde neden olmaksızın, *terennüm* lafızlarının değişmediğini ifade etmek için “T” harfinin yanına “1” yazılarak “T1” diye ifade edilmiştir. Bu *terennüm* kısmı, tahlilde sırada hangi ezgiyi karşılıyorsa onun ifadesi için yine sayının yanında onun gösterildiği büyük harfle (T1.D, T2.F gibi) yer almıştır. Ayrıca eserde usûl geçkileri varsa; usûl değişiklikleri hangi güfteye veya *terennüm*den önceyse o usûlün zamanı daha küçük bir fontla ifade edilmiştir. Son olarak rakamlar sözlerin mısra içerisinde bölünerek hemen akabinde veya eserin başka herhangi bir yerinde bu bölünmüş kısmın tekrar edilmesi durumunu göstermek için yer alacaktır. Mısra bir bütün olarak düşünüldüğünde, bölünen kısımların bu bütünün birer parçası olduğunu ifade etmek için üslû sayıları kullanılacaktır. Örnek olarak “1.A” şeklindeki bir ifade 1. mısraın tümünün ezgisini ifade ederken “1.A'a” kullanımını, bir bütün olan 1. mısraın ilk bölümünü ezgisel olarak tanımlamaktadır. Böylelikle ezgilerin rastgele değil, güfteye göre bölündükleri ve bu kısımdaki ezgilerin kimi zaman aynı kimi zaman farklı tekrar edildiği anlaşılacaktır.

Formların en genel şekillerini tespit etmeyi amaçlayan bu yöntemde, öncelikle büyük cümlelerin kullanımı önem arz etmektedir. Bu sebeple sözlü eserlerde her mısra bir cümle olacak şekilde bir tahlil yoluna gidilecek, bu cümleler içerisinde yine söze bağlı olarak cümlecikler yer alıyorsa, onlar büyük cümlenin bir parçası olarak 1.A (1.A<sup>1</sup>a+1.A<sup>2</sup>b) + 2.B (2.B<sup>1</sup>a+2.B<sup>2</sup>b+2.B<sup>3</sup>c) + T.1.C (T.1.C.a+T.1.C.2.b) şeklinde parantez içerisinde gösterilecektir. Parantez içerisindeki gösterimler, kendinden önce ifade edilen kısmın açılımı niteliğinde düşünülmüştür. Bu kullanım, formun hem en genel şemasını hem de detaylarını rahatlıkla göstermeyi amaçlamaktadır. Sadece bağlantı *terennümleri* ve ezgileri itibariyle küçük değişiklik arz eden kullanımlar, üssü (‘) işareti kullanmak suretiyle belirtilecek ve çok benzer olduğu kendinden önceki ezgiden farklı bir harfle gösterilmeyecektir (Oter, 2018b: 294, 295).

Bu yöntemde, incelemenin daha anlaşılabilir olması açısından her eser için güftedeki mısraları ve *terennüm* lafızlarını gösteren bir tablo hazırlanacaktır. Bu tablo, nota üzerinde işaretlenerek uygulanmış tahlil yönteminin neleri ifade ettiğini daha iyi açıklayacak, eser üzerindeki tahlile dair bilgiler verecektir.

### 3. Bulgular

#### 3.1. III. Selim’e Ait Muhayyer-sünbüle Ağır Semâinin Tahlili

Bu başlık altında Sultan III. Selim’in muhayyer-sünbüle makamında “*Demler o demlerdi ki edip hemdem-i ülfet beni*” mısraıyla başlayan ağır semâisi açıklanan tahlil yöntemiyle incelenmiştir. Eserin notası tekrar bilgisayar ortamında yazılıp ilgili harfler ve rakamlar nota üzerinde gösterilmiş ve daha iyi anlaşılması açısından notanın altında güfte-*terennüm* dağılımını ve bunların ezgilerini gösteren bir tablo (bkz.

Tablo-1) hazırlanmıştır. Eserin güftesi ve bu güftenin hangi vezinde olduğu da notanın altında belirtilmiştir.

## Muhayyer-sünbüle Ağırsemâi

"Dem o demlerdi ki edip hemdem-i ülfet beni"

Usül : Sengin Semâi

Beste : III. Selim

1.A  
2.A  
4.A



Dem bu dem ler di ki e dîp  
Ya re me mer ma hem sa rar dîn  
Sen u nut ma ben de ni yok

3



hem de mi ül fet be ni  
şim di o dem ler ha ni  
sa u nut mam ber se ni

5

T1.B



Ca na bu fir kat kâr et di ga yet

7



yet mez mi has ret gel gel

9



aş kın la de ru num ya nı yor

11



ey le mü rûv vet Son

13

3.C



San ma ey meh dur ol lup ah

15



di fe ra muş ey le dim

**T1.B**

Ca na bu fir kat kâr et di ga yet  
 yet mez mi has ret gel gel  
 aş kın la de ru num ya nı yor  
 ey le mü rûv vet

- 1.A + T1.B +  
 2.A + T1.B +  
 3.C + T1.B +  
 4.A + T1.B

Dem o demlerdi ki edip hemdem-i ülfet beni  
 Yâreme merhem sarardın şimdi o demler hani  
 Sanma ey meh dur olur ahd-ı feramuş eyledim  
 Sen unutma bendeni yoksa unutmam ben seni

Vezin : Fâilâtün / fâilâtün / fâilâtün / fâilün

Muhayyer Sünbüle Ağır Semâi		
Mısra		Ezgi
1.	Dem o demlerdi ki edip hemdem-i ülfet beni	A
<i>T1</i>	<i>Cana bu fırkat kâr etti gayet yetmez mi hasret gel gel aşkınla derunum yanyor eyle mürüvvet</i>	<i>B</i>
2.	Yâreme merhem sarardın şimdi o demler hani	A
<i>T1</i>	<i>Cana bu fırkat kâr etti gayet yetmez mi hasret gel gel aşkınla derunum yanyor eyle mürüvvet</i>	<i>B</i>
3.	Sanma ey meh dur olur ahd-ı feramuş eyledim	C
<i>T1</i>	<i>Cana bu fırkat kâr etti gayet yetmez mi hasret gel gel aşkınla derunum yanyor eyle mürüvvet</i>	<i>B</i>
4.	Sen unutma bendeni yoksa unutmam ben seni	A
<i>T1</i>	<i>Cana bu fırkat kâr etti gayet yetmez mi hasret gel gel aşkınla derunum yanyor eyle mürüvvet</i>	<i>B</i>

**Tablo 1:** Muhayyer Sünbüle Ağır Semâi



### 3.2. III. Selim'e Ait Sûzidilâra Ağır Semâinin Tahlili

Bu başlık altında Sultan III. Selim'in sûzidilâra makamında "A gönül cura mıyız kâr-ı penâh eyleyelim" mısraıyla başlayan ağır semâisi açıklanan tahlil yöntemiyle incelenmiştir. Eserin notası tekrar bilgisayar ortamında yazılıp ilgili harfler ve rakamlar nota üzerinde gösterilmiş ve daha iyi anlaşılması açısından notanın altında güfte-terennüm dağılımını ve bunların ezgilerini gösteren bir tablo (bkz. Tablo-2) hazırlanmıştır. Eserin güftesi ve bu güftenin hangi vezinde olduğu da notanın altında belirtilmiştir.

#### SUZİDİLARA AĞIRSEMÂİ

"A gönül cura mıyız kar-ı penah eyleyelim"

Usül : Ağır Aksak Semâi

Beste : III. Selim

1.A  
2.A  
4.A

A gö nül cür a mi yız ka  
Yü ze çık sîn da hı ya ba  
Kur si a yi ne mi zi ha

ri pe nah ey le ye lim vay  
ne şî nah ey le ye lim vay  
i mah ey le ye lim vay

T1.B

Ta na dir te nen ni te nen ni te nen  
te ne nen dir dir te nen ah a man

ah ey le ye

3.C

Si ne ye ba ri ha ya lin  
çe ke lim dil da rın vay

T1.B

Ta na dir te nen ni te nen ni te nen

te ne nen dir dir te nen ah a man

ah dil da rın

A gönül cura mıyız kar-ı penah eyleyelim  
 Yüze çıksın da hıyabane şinah eyleyelim  
 Sineye bari hayalen çekelim dil-darın  
 Kurs-i ayinemizi hale-i mah eyleyelim

1.A + T1.B +  
 2.A + T1.B +  
 3.C + T1.B +  
 4.A + T1.B

Sûz-i Dilârâ Ağır Semâî		
Mısra		Ezgi
1.	A gönül cur'a mıyız kâr-ı penah eyleyelim	A
T1	Ta na dir te nen ni te nen ni te nen te ne nen dir dir te nen ah aman ah eyleyelim	B
2.	Yüze çıksın da hıyaban eşin ah eyleyelim	A
T1	Ta na dir te nen ni te nen ni te nen te ne nen dir dir te nen ah aman ah eyleyelim	B
3.	Sineye bari hayal en çekelim dil-darın	C
T1	Ta na dir te nen ni te nen ni te nen te ne nen dir dir te nen ah aman ah eyleyelim	B
4.	Kurs-ı ayinemizi hale-i mah eyleyelim	A
T1	Ta na dir te nen ni te nen ni te nen te ne nen dir dir te nen ah aman ah eyleyelim	B

Tablo 2: Sûz-i Dilârâ Ağır Semâî

### 3.3. III. Selim'e Ait Şevkutarâb Ağır Semâinin Tahlili

Bu başlık altında Sultan III. Selim'in şevkutarâb makamında "Lal-i cam bahşın sun bezmde ey şuh-i emelim" mısraıyla başlayan ağır semâisi açıklanan tahlil yöntemiyle incelenmiştir. Eserin notası tekrar bilgisayar ortamında yazılıp ilgili harfler ve rakamlar nota üzerinde gösterilmiş ve daha iyi anlaşılması açısından notanın altında güfte-terennüm dağılımını ve bunların ezgilerini gösteren bir tablo (bkz. Tablo-3) hazırlanmıştır. Eserin güftesi ve bu güftenin hangi vezinde olduğu da notanın altında belirtilmiştir

## Şevkutarab Ağırsemâi

"Lal-i cam bahşın sun bezmde ey şuh-i emelim"

Beste : Aksak Semâî Beste : III. Selim

1.A  
2.A  
4.A



Beste : Aksak Semâî Beste : III. Selim

1.A  
2.A  
4.A

Ah la li can bah sı ni sun  
Ah ge çe mem bu sı le bin  
Ah sa ran ol maz di ye li

be den zim de ey şuh e me lim  
ol c me lîm  
ol gü lî al in ce be lîm

hey ah gel gel et me e da

ey le ve fa ah

sü re lîm sa fa gel gü ze lîm

1 gel (SON) hey ca nım gel hey ca nım

2

3.C

Ah Va sı fa sar ma ğa ga

yet le sa nî di sev

T1.D

dam ah gel gel et me c da

ey le ve fa vay ah  
sü re lim sa fa gel gü ze lim  
gel hey ca nım

Lal-i can bahşın sun bezmde ey şuh-i emelim  
Geçemem bus-i lebinden emelimdir emelim  
Vasıfa sarmağa gayretle sarıldı sevdam  
Saran olmaz diyeli ol gül-i âl ince belim

Veziin : Feilâtün / feilâtün / feilâtün / feilün

1.A + T1.B +  
2.A + T1.B +  
3.C + T1.D +  
4.A + T1.B

Şevkutarâb Ağır Semâî		
Mısra		Ezgi
1.	Lal-ı can bahşın sun bezmde ey şuh-ı emelim	A
<i>T1</i>	<i>Ah gel gel etme eda eyle vefa ah sürelim safa gel güzelim gel</i>	<i>B</i>
2.	Geçemem bus-i lebinden emelimdir emelim	A
<i>T1</i>	<i>Ah gel gel etme eda eyle vefa ah sürelim safa gel güzelim gel</i>	<i>B</i>
3.	Vasıfa sarmağa gayretle sarıldı sevdam	C
<i>T1</i>	<i>Ah gel gel etme eda eyle vefa ah sürelim safa gel güzelim gel</i>	<i>B</i>
4.	Saran olmaz diyeli ol gül-i âlince belim	A
<i>T1</i>	<i>Ah gel gel etme eda eyle vefa ah sürelim safa gel güzelim gel</i>	<i>B</i>

**Tablo 3:** Şevkutarâb Ağır Semâî

### 3.4. III. Selim'e Ait Pesendide Ağır Semâinin Tahlili

Bu başlık altında Sultan III. Selim'in pesendide makamında "Ziver-i sine idüp ruh-i revanım diyerek" mısırıyla başlayan ağır semâisi açıklanan tahlil yöntemiyle incelenmiştir. Eserin notası tekrar bilgisayar ortamında yazılıp ilgili harfler ve rakamlar nota üzerinde gösterilmiş ve daha iyi anlaşılması açısından notanın altında güfte-terennüm dağılımını ve bunların ezgilerini gösteren bir tablo (bkz. Tablo 4) hazırlanmıştır. Eserin güftesi ve bu güftenin hangi vezinde olduğu da notanın altında belirtilmiştir.

## Pesendide Ağırsemâi

"Ziver-i sine idüp ruh-i revanım diyerek"

Usûl : Ağır Aksak Semâi, Yürük Semâi

Beste : III. Selim

1.A

Zi ve ri si ne i düp ru

3

hi re va nın 3 di di ye rek

5

vay hey ca nım Em sem ol gon

2.B

7

ca le bi ni la li ni ca nın 3

9

di di ue rek vay hey ca nım

11

11 T1.C

Ey yü zü ma hum var sa gü na him

13

lü tu fun ca no lur af fey le şa

15

him hey ca nım

## T2.D'a

16 gel gel<sup>3</sup> 3 ha li ya man ol

19 du (SAZ ) gel gel<sup>3</sup> 3

22 çok ze ma nol du (SAZ ) ey şi ve li yar

25 kal ma di ka rar ah sev dim se ni

28 ey le mem in kar ağ yar i le ül

31 fet vay ey le me soh bet ağ

34 yar i le ül fet vay ey le me soh

37 bet (SAZ ) ba na ey meh veş sen ey le şef

41  
  
 kat (SAZ ) ba ne ey meh veş sen ey le şef

**T2.D<sup>2</sup>b**

45  
  
 kat gel gel a man **3.E** a man di ye rek

47  
  
 vay Son hey ca nım Sub ha dek ar

49  
  
 zı ni yaz ct dim o fet ta <sup>3</sup> <sup>3</sup>

51  
  
 ne ne bu şeb vay hep ca nım

53  
**4.B**  
  
 sev di ğim dil be ri müm ta

55  
  
 zı ci ha müt <sup>3</sup> di di ye rek

57  
  
 vay hey ca nım

Ziver-i sine idüp ruh-i revanım diyerek  
 Emsem ol gonca lebin la'lini canım diyerek  
 Subha dek arz-ı niyaz ettim o fettane bu şeb  
 Sevdığım dilber-i mümtaz-ı cihanım diyerek

Feilâtün / feilâtün / feilâtün / feilün

**1.A + 2.B + [T1.C + T2.D (6/4 T2.D<sup>1</sup>a + 10/4 T2.D<sup>2</sup>b)] +  
 3.E + 4.B + [T1.C + T2.D (6/4 T2.D<sup>1</sup>a + 10/4 T2.D<sup>2</sup>b)]**

Pesendide Ağır Semâi		
Mısra		Ezgi
1.	Ziver-i sine idüp ruh-ı revanım diyerek	A
2.	Emsem ol gonca lebin la'lini canım diyerek	B
T1.	<i>Ey yüzü mahım varsa günahım lütufun can olur affeyle şahım</i>	C
T2	<i>6/4 Gel gel hali yaman oldu gel gel çok zeman oldu ey şiveli yar kalmadı karar ah sevdim seni eylemem inkar ağyar ile ülfet vay eyleme sohbet ağyar ile ülfet eyleme sohbet bana eyle mehveş sen eyle şefkat bana ey mehveş sen eyle şefkat (T2. D<sup>1</sup>a)</i> <i>10/4 Gel gel aman aman diyerek vay (T2.D<sup>2</sup>b)</i>	D
3.	Subha dek arz-ı niyaz ettim o fettâne bu şeb	E
4.	Sevdiğim dilber-ı mümtaz-ı cihanım diyerek	B
T1.	<i>Ey yüzü mahım varsa günahım lütufun can olur affeyle şahım</i>	C
T2	<i>6/4 Gel gel hali yaman oldu gel gel çok zeman oldu ey şiveli yar kalmadı karar ah sevdim seni eylemem inkar ağyar ile ülfet vay eyleme sohbet ağyar ile ülfet eyleme sohbet bana eyle mehveş sen eyle şefkat bana ey mehveş sen eyle şefkat (T2. D<sup>1</sup>a)</i> <i>10/4 Gel gel aman aman diyerek vay (T2.D<sup>2</sup>b)</i>	D

**Tablo 4:** Pesendide Ağır Semâi

#### 4. Sonuç

İncelemeler sonucunda Sultan III. Selim'in ağır semâi formunu kullanımına dair aşağıdaki bulgu ve sonuçlara ulaşılmıştır. Bu bölümün sonunda söz konusu sonuçla tablo halinde de gösterilmiştir.

Tahlili yapılan eserlerin güftelerinin dört tanesi de *remel* bahrinde olup; üç tanesinin *fâilâtün / fâilâtün / fâilâtün / fâilün*, bir tanesinin ise *feilâtün / feilâtün / feilâtün / feilün* vezninde olduğu tespit edilmiş ve bestekârın ağır semâi formunda aynı vezin kalıbını tercih ettiği görülmüştür.

Ağır semâi formunda bestelenen eserlerin üç tanesinin aksak semâi usûlünde, bir tanesinin ise yine formun ikinci zorunlu usûlü olan sengîn semâi usûlünde olduğu tespit edilmiştir. Aksak semâi usûlünde bestelenmiş eserlerden bir tanesinin *terennüm* kısmında ise gelenekte çok karşılaşılmayan bir kullanım olarak yürük semâi usûlüne geçki yapıldığı belirlenmiştir.

Biçim açısından bestekârın formun anlatılagelen 2 ana çeşidini kullandığı, ancak bu kullanımlarında farklı uygulamalar olduğu tespit edilmiştir.

Muhayyer-sünbüle, şevkutarâb ve süz-i dilâra ağır semâilerde bu formun en sık bahsedilen hali olan *murabba* şeklinin tercih edildiği, 4 mısra ile oluşturulan bu şekilde; 1., 2., 4. mısraların aynı ezgisel yapı ile, 3 mısraın ise farklı ezgisel yapıyla



bestelendiği görülmüştür. Bu üç eserin *murabba* çeşidinin bugün yaygın olarak bilinen en sade hâli olarak, mısraların kendi içerisinde veya *terennüm*den sonra tekrarına başvurulmadığı anlaşılmıştır. Bu anlayışla, *murabba* çeşidinin sade hâliyle bestelenmiş bir diğer eser olan *şevkutarâb ağır semâide* ufak bir farklılıkla meyandan sonraki *terennüm* kısmı, meyandan ezgisel cazibesıyla, aynı sözlerle fakat farklı bir ezgisel yapıyla bestelenmiştir. *Murabba ağır semâiler* içerisinde meyandan sonra karşılaşılan bu farklı kullanımın, “*murabba* uygulamalarda meyandan *terennümü* kullanılan eserler” başlığı altında sınıflandırılması, çalışmamızın önerileri arasında yer almaktadır.

III. Selim’in *ağır semâi* formunda bestelediği eserlerdeki ikinci kullanımın ise *Nakiş* şekli olduğu; Anlam bütünlüğü olan 1-2. ve 3-4. mısraların birbirine bağlı olarak tek bir ezgisel yapıda bestelenerek arkasına ise *terennüm* kısmının geldiği belirlenmiştir. Bu eserde, gelenekteki form kullanımlarında çok sık karşılaşılmayan bir uygulama olarak *terennüm* kısmında usûl geçkisine yer verildiği tespit edilmiştir. *Terennüm*ün ilk kısmının formun zorunlu usûlünde bestelendiği, *terennüm* sözünün değiştiği ikinci kısımda ise yürük semâi usûlüne geçki yapıldığı görülmüştür. *Ağır semâi* formunun farklı kullanımlarını örneklemek açısından önemli bir yere sahip olan bu eserin “*nakiş* uygulama içerisinde, usûl geçkisi yapılan eserler” başlığı altında değerlendirilmesi önerilmektedir.

<b>Muhayyer-sünbüle Ağır Semâi</b>	1.A + T1.B 2.A + T1.B 3.C + T1.B 4.A + T1.B
<b>Sûzidilâra Ağır Semâi</b>	1.A + T1.B 2.A + T1.B 3.C + T1.B 4.A + T1.B
<b>Şevkutarâb Ağır Semâi</b>	1.A + T1.B 2.A + T1.B 3.C + T1.D 4.A + T1.B
<b>Pesendide Ağır Semâi</b>	1.A + 2.B + [T1.C + T2.D (6/4 T2.D'a + 10/4 T2.D²b)] + 3.E + 4.B + [T1.C + T2.D (6/4 T2.D'a + 10/4 T2.D²b)]

## KAYNAKLAR

- AKDOĞU, O.** (1995). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- EZGİ, S.** (1933). *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi*, İstanbul: Milli Mecmua Matbaası.
- KANTEMİROĞLU.** (2001). *Kantemiroğlu, Kitabı 'ilmi'l-Musiki 'ala Vechi'l-Hurufat*, Haz. Yalçın TURA, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- KARASAR, N.** (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, Ankara: Nobel Yayıncılık.
- OTER, S., T.** (2018a). *Klâsik Türk Mûsikîsi'nde Güftenin Önemi/ Müzik Kültürüne Dair Çeşitli Görüşler-I*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- OTER, S., T.** (2018b). Klâsik Türk Mûsikîsi'nde Sözlü Eserlere Yönelik Olarak Yeni Bir Form Analizi Yöntem Önerisi. *Turan-Sam Uluslararası Bilimsel Hakemli Dergisi*, (Cilt:10), 292-298.
- ÖZALP, N.** (1992). *Türk Mûsikîsi Beste Formları*, Ankara: TRT Yayınları.
- ÖZTUNA, Y.** (1990). *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Ankara.
- PARLATIR, İ., GÖZAYDIN, N., ZÜLFİKAR, H., AKSU, T., TÜRKMEN S., ve SALGAR, F.** (2001). *III. Selim*, İstanbul: Ötüken Neşriyatı
- YILMAZ, Y.** (1998). *Türkçe Sözlük*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi.
- TANRIKORUR, C.** (2003). *Müzik, Kültür, Dil*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- YAVAŞÇA, A.** (2002). *Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.