

MEDENİYET DEĞERLERİMİZ

MÛSİKÎ



EVRENSEL
DEĞERLER

MEHMET ÖNCEL

**“Ağaç, kökünden;
insan, kulağından
sulanır...”**



evrenseldeger



evrenseldegerlerderneđi



evrenseldegerler



MEDENİYET DEĞERLERİMİZ MÜSİKİ

YAZAR

MEHMET ÖNCEL

YAYIN KOORDİNATÖRÜ

AYHAN KÜÇÜK

YAYIN YÖNETMENİ

HÜSEYİN TÜRKAN

YAYIN KURULU

FİKRİ CUMUR
MEHMET ÖZAY
M. EDİZ ALTINDIŞ
SELÇUK AYDIN
TANER ERDİL

HUKUK DANIŞMANI

AV. MUSTAFA DEMİRAL

GRAFİK-TASARIM

İLKE YAYINCILIK

ISBN

978-605-06520-1-7

YAYINCI SERTİFİKA NO:

47242

BASKI

..... / İSTANBUL 2021

İLETİŞİM

Selman-i Pak Cd. Şeyh Yokuşu Sk.
No: 6/4 Üsküdar / İstanbul
Tel: 0 216 341 15 88
Whatsapp: 0 552 392 50 60
www.evrenseldegerler.org.tr
info@evrenseldegerler.org.tr

MEHMET ÖNCEL

1980'de Şanlıurfa'da doğdu. İlk ve ortaöğrenimini Urfa'da, lisans eğitimini Marmara Üniversitesi Bilgisayar ve Kontrol Öğretmenliği bölümünde tamamladı. Lisans eğitimi sürecinde yarı zamanlı olarak İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'na devam etti. Burada dönemin önemli mûsikî hocası İsmail Hakkı Özkan'dan nazariyat dersleri aldı. Halil Karaduman, Birsen Gecikli, Elif Ahıs, Metin Özden, Engin Baykal (kudüm), Serdar Bişiren (bendir), Mert Nar (bendir), Mustafa Sağyaşar, Ayşe Sağyaşar, Mehmet Kemiksiz, Necati Çelik (ud), Enver Mete Aslan (ud) gibi üstatlarla meşk etti. Yurtiçi ve yurtdışında pek çok konserde hânende ve sâzende olarak yer aldı. Yüksek lisansını Marmara Üniversitesi'nde 2010'da, doktorasını yine aynı üniversitede 2017 yılında tamamladı. 2019 yılında dînî mûsikî sahasında doçent ünvanı aldı. Ulusal ve uluslararası dergilerdeki pek çok makalesi ve kitap bölümlerinin yanı sıra bir de telif eseri vardır. Yaklaşık 50 ilahi bestesi bulunan yazar, iyi derecede İngilizce ve Arapça bilmektedir; evli ve bir kız çocuk babasıdır.



İÇİNDEKİLER

TAKDİM...6

GİRİŞ...8

FORMLAR

II

Ağır Semâî ❖ Aranağme ❖ Beste ❖ Bozlak ❖ Cumhuri Müezzinliği ❖ Çiftetelli ❖ Deyiş ❖ Divan ❖ Durak ❖ Ezan ❖ Fasil ❖ Feraciye ❖ Gazel ❖ Hoyrat ❖ Gülbank ❖ İlahi ❖ İstiğfâr ❖ Kâmet ❖ Kâr ❖ Kâr-ı Nâtik ❖ Kasîde ❖ Köçekçe ❖ Longa ❖ Mandıra ❖ Mahfel Sürmesi ❖ Marş ❖ Medhal ❖ Mersiye ❖ Mevlid ❖ Mevlevî Âyini ❖ Nevbe ❖ Muhammediye ❖ Murabba ❖ Nakış ❖ Na'f ❖ Miraciye ❖ Nefes ❖ Oyun Havası ❖ Peşrev ❖ Regâibiye ❖ Salâ ❖ Salât-ı Kemâliye ❖ Salât-ı Ümmiye ❖ Savt ❖ Saz Semâî ❖ Semah ❖ Sirto ❖ Şarkı ❖ Şuğul ❖ Taksim ❖ Târif ❖ Tavşanca ❖ Tekbîr ❖ Telbiye ❖ Temcid ❖ Teravîh Tertibi ❖ Tesbih ❖ Tevşîh ❖ Türkü ❖ Uzun Hava ❖ Yürük Semâî ❖ Zeybek

ÇALGILAR

43

Çeng ❖ Çöğür ❖ Darbuka ❖ Davul ❖ Def ❖ Girift ❖ Kabak Kemâne ❖ Kânun ❖ Kaval ❖ Kemeçe ❖ Kopuz ❖ Kös ❖ Kudüm ❖ Lavta ❖ Mey ❖ Ney ❖ Rebap ❖ Santur ❖ Saz ❖ Sipsi ❖ Tanbur ❖ Tar ❖ Tulum ❖ Ud ❖ Zurna

DİĞER KAVRAMLAR

57

Alaturka ❖ Âşık Mûsikîsi ❖ Bar ❖ Câmi Mûsikîsi ❖ Îkâ'/Usûl/Ritîm ❖ Karagöz Mûsikîsi ❖ Meşk ❖ Mehter ❖ Makam ❖ Mûsikî ❖ Tekke Mûsikîsi ❖ Terennüm ❖ Türk Halk Müziği ❖ Zikir

SONUÇ...65

KAYNAKÇA...67



TAKDİM

“Baharın ve ezhârının, udun ve evtârının tesir edemediği kimsenin mizacı o kadar fâsiddir ki onun ilacı yoktur.”

(Gazâlî)

Çok geniş bir coğrafya, köklü bir tarih ve güçlü bir gelenek içerisinde doğup gelişen zengin bir medeniyet birikimine sahibiz. Bu birikim yüzlerce yıldır sadece bize değil tüm insanlığa katkı sunmaya devam ediyor. Bununla birlikte modernleşmenin birey ve toplum yaşamında yol açtığı değişim ve dönüşümler de kendisini en çok değerler üzerinden

gösteriyor. Yaşam pratiklerinin, yaygın alışkanlıkların, temel kabullerin, değer yargılarının, kıymet hükümlerinin değişmesi; tarih boyunca “değer” olarak bilinen ve uygulanan pek çok şeyin unutulmasına, aşınmasına, değersizleşmesine yol açıyor.

Bu düşünceden hareketle hayata ge-

çirdiğimiz “Medeniyet Değerlerimiz” projesiyle, hem sahip olduğumuz zengin değer dünyamızı bütüncül bir bakışla ele almayı hem de bu değerlerin bireysel ve toplumsal hayatta yeniden güçlü bir şekilde karşılık bulmasını amaçladık.

Proje her biri 100 ayrı değerimizi içeren 20 ana başlıktan oluşuyor. Böylece edebiyattan mimariye, eğitimden spora, siyasetten halk kültürüne, mûsikiden iktisadi hayata, sağlıktan doğaya, sanattan hukuka, mutfak kültüründen insan ilişkilerine kadar hayatın hemen her alanına yönelik değerlerimiz 20 eserden oluşan büyük bir külliyatta toplanmış oluyor. Öte yandan, farklı sahalara ait 2 bin kadar değerimizin bir araya getirilmesi de kültür sahamıza ilişkin bir envanter sunması bakımından başlı başına kıymet arz ediyor.

Medeniyet değerlerimizin, bu proje kapsamında tanıtılanlardan çok daha zengin olduğuna kuşku yok. Ancak biz öncelikle sahip olduğumuz zenginliğe yönelik bir “bakış” getirmeyi hedefledik. Üzerinde yaşadığımız coğrafyaya, sahip olduğumuz kültüre ve binlerce yıllık köklü mirasımıza âit verimlerin bir “değer” olarak ve “bütüncül” bir yaklaşımla yeniden ele alınmasını istedik. Bu nedenle belirli bir sayı ile sınırlı tuttuğumuz değerlerimizi, sade bir dille ve genel hatlarıyla tanıtmaya gayret ettik.

Projemizin toplumsal yaşama yönelik pratik faydalarının yanı sıra akademik çalışmalar, sivil toplum faaliyetleri ve üretilecek politikalar için de önemli katkılar sunacağına inanıyor; bu alanda yürütülen iyi niyetli çalışmalar için bir aşama olmasını temenni ediyoruz.

“Medeniyet Değerlerimiz” projesi kapsamında yer alan eserler

1. Doğa ve Çevre
2. Edebiyat
3. Eğitim ve İlmî Hayat
4. Halk Kültürü
5. Hukuk
6. İktisadî Hayat
7. İnsânî İlişkiler
8. İslâmiyet Öncesi Anadolu Kültür Mirası
9. Kitap ve Yazı Kültürü
10. Mimârî
11. Mûsikî
12. Mutfak ve Yemek Kültürü
13. Ordu ve Askeriye
14. Osmanlı Eserleri
15. Oyun ve Oyuncak Kültürü
16. Sağlık ve Tıp
17. Sanat ve Zanaat
18. Selçuklu ve Anadolu Türk Devletleri Kültür Mirası
19. Siyaset ve Yönetim
20. Spor Kültürü



GİRİŞ

“Mûsikî Allah âşıkları için ruhun gıdasıdır.”

(Mevlânâ)

Medeniyet bir milletin sahip olduğu ilim, lisan, sanat, felsefe, teknik gibi aslî değerlerinin gelenek ve görenekle mezcedilmesidir. Bunların gelişimi ve tekâmülü asırlarca devam eden azim ve gayretin nesilden nesile tevarüsü ile oluşturulmaktadır. Dolayısıyla “medeniyet” için; akıl, fikir ve vicdanın beşerî dayanaklara basarak oluşturduğu değer-

ler manzumesidir diyebiliriz. Medeniyetin daha iyi anlaşılması adına kültürün de iyi bilinmesi gerekir. Kültür; kısaca, sosyal miras ve gelenekler birliği olup bireyin toplumla ilişkilerini sağlayan fikirler ve semboller dizisidir. Dolayısıyla kültür toplumsal olarak öğrenilen, öğretilen ve sonraki kuşaklara aktarılan davranış kalıplarıdır.

Bir medeniyetin gelişmişliğinin en somut örneklerini mîmarî, dil, edebiyat, sanat, zanaat, ziraat, oyun, spor, iktisâdî hayat, siyaset, askeriye, eğitim, ilmî hayat, hukuk, sağlık, mutfak kültürü ve mûsikî zevkinde görmek mümkündür. Bugün İslâm medeniyeti ile Batı medeniyetini mukayese ettiğimizde zikri geçen her başlıkta bu farklılıkları görebilmekteyiz. Batı medeniyetinde tek katmanlı ve piramit anlayışı hâkim iken İslâm medeniyetinde çok katmanlı ve dâirevî bir anlayış hâkimdir. Bunu mîmarîye uyarladığımızda Batı medeniyetinde çok katlı uzun yapılar, İslâm medeniyetinde az katlı yatay mîmarî kullanılmaktadır. Batı medeniyetinde mûsikî çok sesli (polifonik) iken İslâm medeniyetinde tek sesli (monofonik) olarak karşımıza çıkmaktadır.

İslâm medeniyeti temelini “Oku!” emriyle alan bir medeniyettir. Bunu okuyup anlamak ise ancak ve ancak okunanı bihakkın işitmekle oluşur. Bu yüzden Hz. Mevlânâ, Mesnevî’sine “Dinle!” ile başlamıştır. Yine Hz. Mevlânâ’nın dediği gibi “ağaç kökünden, insan ise kulağından sulanır” sözü insanın taklitlen tahkike geçişini sağlayan en mühim vasıta. Bu yolla “Oku!” ve “Dinle!” emirleri İslâm medeniyetinin en önemli iki sacayağını oluşturmuştur. İkisinin mezcedilmesiyle ilim ve sanat geleneğimizin en büyük mektebi “meşk sistemi” ortaya çıkmıştır. Bu sisteme aynı zamanda “Cebrâilî metot” da denir. Çünkü Hz. Cebrâil’in (a.s.) fem-i muhsininden çıkan kelâmullahı Hz. Peygamber (s.a.v.) dinleyerek meşk etmiştir. Dolayısıyla İslâm dünyasında ilim ve sanat erbâbı dersini usta-çırak, hoca-talebe ilişkisi içinde bin küsur yıldır karşılıklı meşk ederek tâlim ettirmiştir. O zamandan bu yana hiçbir kesintiye uğramadan devam eden meşk silsileleri bulunmaktadır.

Medeniyetimizin inşasında meşk sistemi merkezî konumdadır. Başta beşerî ve dînî ilimler olmak üzere mîmarî, edebiyat, hat, tezhip, minyatür, oymacılık, mûsikî gibi sanatlar bu metotla asırlardır bizi biz yapan muhteşem eserleri ortaya koymuşlardır.

İslam coğrafyasında mûsikî, pek çok medeniyete âit mûsikînin harmanlanması ile yeni bir hüviyete girmiş köklü bir yapıya sahiptir. Anadolu’da ise bir yandan Arap bir yandan Fars, bir yandan Bizans diğer taraftan Türklere âit mûsikînin harmonisiyle bugün icrâ edilen mûsikîmizin temelleri oluşturulmuştur. Mûsikînin teorik olarak sahasında köklü eserler vücuda gelmiştir. Kısaca değinecek olursak Kindî (ö. 874), Fârâbî (ö. 950), İbn-i Sina (ö. 1037), İbn-i Zeyle (ö. 1048), Ali el-Kâtib (XI. yy), Harezmi (X. yy), Safiyyüddin Urmevî (ö. 1294), Kudbüddin Şirazî (ö. 1311), Hasan Kaşânî (XIV. yy), Abdülkadir Merağî (ö. 1435), Ahmedoğlu Şükrullah (ö. 1476), Fethullah Şirvânî (ö. 1486), Molla Câmî (ö. 1492), Ladikli Mehmed Çelebi (ö. 1500), Ali Şah b. Hacı Büke (ö. 1500), Kırşehirli Yusuf b. Nizameddin (XV. yy), Hızır b. Abdullah (ö. 1451), Kadızâde Tirevî (ö. 1494), Seydî (XVI. yy), Çengi Yusuf Dede (ö. 1670), Ali Ufkî Bey (ö. 1675), Dimitri Kantemir (ö. 1723), Kutbünnâyî Osman Dede (ö. 1729), Kemanî Hızır Ağa (ö. 1761), Kevserî Efendi (ö. 1770), Abdülbâkî Nâsır Dede (ö. 1821), Hâşim Bey (ö. 1868), Rauf Yekta Bey (ö. 1935), Kazım Uz (ö. 1943), Abdülkadir Töre (ö. 1946), Hüseyin Sadeddin Arel (ö. 1955), Suphi Ezgi (ö. 1962), Kemal İlerici (ö. 1986), İsmail Hakkı Özkan (ö. 2010) gibi üstadlar mûsikî nazariyesine dâir mühim eserler vücuda getirmişlerdir. Bugün bunların sayesinde medeniyetimizin mûsikî teorisi oluşmuştur.

Mûsikînin amelî kısmında ise isimleri zikredilemeyecek kadar fazla üstad bulunmaktadır. Özellikle Abdülkadir Meraği (ö. 1435) ile başlayan dönemden itibaren Gazi Giray Han (ö.1607), Hatip Zâkirî Hasan Efendi (ö. 1623), Hafız Post (ö. 1694), Buhurizâde Mustafa Itri (ö. 1712), Derviş Ali Şiruğani (ö. 1714), Eyyûbî Ebûbekir Ağa (ö. 1759), III. Selim (ö. 1807), Dede Efendi (ö. 1846), Hacı Arif Bey (ö. 1885), Şevki Bey (ö. 1890), Zekâî Dede (ö. 1897), Kemanî Tatyos Efendi (ö. 1913), Tanburî Cemil Bey (ö. 1916), Hafız Burhan (ö. 1940), Refik Fersan (ö. 1965), Şerif Muhittin Targan (ö. 1967), Sadettin Kaynak (ö. 1961), Münir Nurettin Selçuk (ö. 1981), Bekir Sıtkı Sezgin (ö. 1996), Cinuçen Tanrıkorur (ö. 2000), Kâni Karaca (ö. 2004), Neşet Ertaş (ö. 2012) ve dahi birçok mûsikîşinas; medeniyetimizin köşe taşı olarak hizmet etmişlerdir.

Bu çalışmanın konusu; binlerce yıldır gelişerek devam eden mûsikîmize dâir kullanılan terimlerin kısaca tanımıdır. Amacı ise hem akademinin hem de halkın istifâde edebileceği, medeniyetimizin dili mûsikîye âit kavramları tanıtmaktır. Mûsikîye dâir 100 madde ile sınırlandırılan bu mütevâzı çalışma bir nebze de katkı sağlayabilirse misyonunu yerine getirmiş olacaktır.

The image shows a stack of several aged, yellowed pages of musical manuscript. The pages are slightly curved and overlapping, with the top page being the most prominent. Each page features multiple staves of music, with handwritten notes, stems, and clefs. The ink is dark, and the paper has a warm, golden-brown hue. In the foreground, a red banner with a white border contains the word "FORMLAR" in white, bold, uppercase letters. The banner is positioned at the bottom center of the image, partially overlapping the musical notation on the pages below it. The overall composition is a close-up, angled shot of the manuscript pages, emphasizing their texture and the intricate details of the handwritten music.

FORMLAR



Ağır Semâî

Ağır Semâî, fasıl tertibinde beste formunun akabinde şarkılardan önce icrâ edilen formdur. Bu form daha çok aksak semâî usulünün 10/4 ve 10/8'lik mertebeleri ve sengin semâî 6/4 ve ağır sengin semâî 6/2'lik mertebeleriyle bestelenmektedir. Ağır semâîler; besteler gibi dört mısralı murabba şiirler kullanılarak tertip edilir. Kendi içinde murabba ağır semâî ve nakış ağır semâî olarak iki kısma ayrılır. Murabba ağır semâîde birinci mısra ve

terennüm okunur ve eserin başına dönülür. Akabinde yine aynı nağmeler kullanılarak ikinci mısra ve terennüm icrâ edilir. Meyan bölümü üçüncü mısra ile okunur. Sonra tekrar başa dönülür ve dördüncü mısrayla beraber terennüm okunarak nihayete erer. Nakış ağır semâî ise ilk iki mısraın akabinde terennüm sonra üç ve dördüncü mısra okunup terennüm ile bitirilir.

HİCAZ SARKI
AĞLA GÖZLERİM AĞLA

MÜZİK: SADETTİN KAYNAK

AKSAK
ARANAĞME

RİM AĞ LA YÜ REK TEN CAĞ LAR Gİ

Aranağme

Sözlü eserlerin bazen başında bazen ortasında bazen de sonunda çalınan, şarkının makam ve usulüne uygun ve ölçü sayısı orantılı saz eserlerine "aranağme" denir. Şarkıların başında esere girmeden önce üvertür tarzında; ortasında bir dörtlüğü diğer dörtlüğe bağlamadan evvel okuyucuyu dinlendirmek maksadıyla; sonunda ise sonraki şarkıya geçişi sağlamak için kullanılır. Aranağmeler bazen sadece bir şarkıya has kullanılırken bazen de "beylik

aranağmeler" olarak adlandırılan ve özellikle fasıllarda pek çok şarkının birbirine bağlanması için kullanılır. Kısaca aranağme için bir tür bağlantı müziği denilebilir. Ali Rifat Bey ve Rahmi Bey'den sonra "aranağme" daha çok ilgi görmeye başlamıştır. Özellikle Sadettin Kaynak tarafından aranağmeler şarkıların neredeyse vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir.



Beste

Farsça “bağlanmış, bağlı” mânâsına gelen beste, Türk mûsikisinde muhtelif mânâlarda kullanılmıştır. Buna göre beste; kompozisyon, makam ismi ve form olarak 3 farklı anlamda kullanılmaktadır. Kompozisyon olarak küçük veya büyük formda yapılan sözlü veya saz eseri mânâsındadır. Makam ismi olarak beste; beste-nigar, beste-hisar, beste-isfahan gibi birleşik makamlar için kullanılmaktadır. Form olarak din dışı sözlü eserlerin

büyük formdaki tertiplerinden birisidir. Şiirlerinin divan edebiyatının gazel tarzındaki manzumelerinden seçildiği beste formunda; 1, 2, 4. mısralara “zemin”, 3. mısraya “meyan” denir. Her mısranın melodisinin bitimiyle terennümler başlar. Her mısra ve terennüm toplamına ise “hâne” denir. Bir bestede çoğunlukla dört hâne bulunup genellikle büyük usullerle terkip edilir. Murabba ve nakış olmak üzere 2 çeşidi vardır.



Bozlak

Orta Anadolu başta olmak üzere Anadolu'nun farklı yörelerinde konar-göçer, yarı konar-göçer ya da yerleşik yaşam tarzını sürdüren; daha çok Türkmen boyları, Abdal aşiretleri içerisindeki mûsikîşinaslar tarafından kendine has ağız, hançere ve tavır ile çalınıp söylenen bir uzun hava çeşididir. Kısaca; uzun havanın Orta Anadolu'da okunma şekline bozlak denilebilir. Özellikle Kırşehir, Kırıkkale, Çankırı, Çorum, Nevşehir, Ankara ve Yozgat'ta

oldukça yaygın bir şekilde icrâ edilmektedir. Abdalların yaşam tarzını ve felsefesini benimseyerek bunu yaşatan ve günümüze ulaşmasını sağlayan en önemli ustalar Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Neşet Ertaş ve Çekiç Ali'dir. Bozlaklar muhtevâ olarak insanoğlunun sevincini ve hüznünü sanatlı bir şekilde ele almaktadır.



Cumhur Müezzinliği

Özellikle sesi, makam bilgisi, tecvidi ve dînî bilgileri iyi olan müezzinlerin seçilerek alındığı selâtin camilerde; müezzinlerin toplu iştirâkiyle namaz esnâsında belli bir tertip üzere icrâ ettiği dînî mûsikî formudur. Büyük camilerde imamın sesinin duyulmadığı yerlerde müezzinlerin tek-bîrlere iştirak etmesi; namaz sonrasında “Âyetü'l-kürsî”, tesbihat, dua, salât-ı ümîmiye ve diğer toplu olarak yapılan icrâlar cumhur müezzinliği içinde yer almaktadır.

Cumhur müezzinliğini müezzinbaşı idare eder. Âdetâ okul gibi müezzinlerin gelişmesine ve yetişmesine katkı sağlayan cumhur müezzinliği; çok sesin bir arada insicâmının nasıl korunması gerektiğini sağlayan önemli bir hizmettir. Ses tesisatının olmadığı eski dönemlerde, büyük camilerde sayısı 24'ü bulan müezzin kadrosu bu şekilde hizmet etmekteydi.



Çiftetelli

İki telli olarak da adlandırılan çiftetelliler; eski İstanbul'un düğün, hamam, mesire, çalgılı kahvehaneler, kır gezileri ve eğlen-ce veyahut dinlenme mekânlarında raks amaçlı kullanılan bir formdur. Çiftetelli; hem icrâ edilen eserin hem de oynanan oyunun adıdır. Ancak Marmara Bölge-si'nin diğer yerlerinde de icrâ edilmektedir. Bunlar çoğunlukla anonim eserlerden müteşekkil olup düyek usulüyle beste-lenmişlerdir. Sözlü ve sözsüz olarak icrâ

edilen çiftetelliler; melodi zenginliğine sahip ve belli melodi grubunun kendi içinde tekrarlandığı bir yapıya sahiptir. Oyun olarak çiftetelliler; vücudun üst kısmının ritmin akışına göre titretilerek, boyun ve kafanın çe-şitli figürlerle hareketinden oluşur. Bilinen en yaygın çiftetelliler arasında Bahriye, Trakya, Beyoğlu, Kandıra, Şile, İstanbul, Sandal, Kuşdili gösterilebilir.



Deyiş

Sözlükte “söz söyleyiş, anlatma biçimi, üslup; halk edebiyatında türkü, destan, nefes gibi hece vezniyle yazılmış şiirlerin genel adı” mânâsındadır. Anadolu’nun muhtelif bölgelerinde “deyiş doğdurmak”, “deyiş düzmek” gibi tabirler kullanılmaktadır. Deyişler; Alevî-Bektaşî edebiyatı ve müziğinde, dînî-tasavvufî inancı ve tarikatın kâidelerini işleyen şiirlerdir. Daha çok solo şeklinde okunan deyişler bazen koro şeklinde de okunmaktadır. En az 4, en çok

13 ses arasında seyreden deyişlerin melodileri çoğunlukla inici bazen de çıkıcı-inici yapıdadır. Makam olarak uşşak, hüseyini, karcıgar, muhayyer, hicaz, rast; icrâda ise çoğunlukla bağlama kullanılmaktadır. Bu sazın yanına def ve kemâne eşlik etmektedir. Bugüne kadar yapılan araştırmalara göre 2000’in üzerinde deyiş; ezgisiyle beraber tespit edilmiştir.



Divan

Türk mûsikîsinin “fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün” kalıbıyla yazılmış şiirlerinin sade bir üslupla ve çoğunlukla düyek, sofyan, nim sofyan ve semâî usulüyle bestelenmiş şekline divan denir. Genellikle hicaz, muhayyer, şehnaz, gülizar ve gerdaniye makamlarında bestelenir. Divanlar zengin ve ritmik bir aranağme ile başlayıp sözlü kısma girilir. İlk dördlük birinci ve ikinci dizesi aynı yapıdaki saz payı ile birbirine bağlanır. Sonra tekrar saz payı çalındıktan

sonra üçüncü ve dördüncü dize saz payı olmaksızın bağlanır. İkinci kıtaya girilmeden önce yine aranağme çalınır. Bu sefer usulsüz, serbest olarak bestelenmiş bir kıta veya beyit okunur. Akabinde yine ritimli saz bölümüyle diğer kıtaya bağlanarak bitirilir.



Durak

Bektaşî ve Mevlevî tarikatı dışında cehîr zikir yapılan dergâhlarda çoğunlukla kelime-i tevhid ile ism-i celâl zikri arasında zikrin yükselen coşkusunu dindirmek, zikredenleri tefekküre sevk etmek amacıyla kuûdî (oturarak) zikrin bir bölümünde okunan dînî mûsikî formudur. Güfteleri genellikle Türkçe olup Allah, peygamber sevgisi ve istiğfâr konularını muhtevîdir. Gerek güfte gerekse müzikal yapı bakımından kesin bir şablonu yoktur. İcrâsı ilâhilerden

farklı olarak daha yavaş, zâhidâne ve ağırbaşlı; konuşur gibi okuma yerine hecelerin ve kelimelerin uzatıldığı nağme grubuna sahiptir. Bu yönüyle kendine has bir okuma üslubunu haizdir. Durak okuyanlara “durakçı” denir. Mûsikî tarihinde durak okumasıyla meşhur kişiler arasında Mutafzâde Ahmed Efendi, Behlül Efendi ve Hacı Nâfiz Bey gösterilebilir. Suphi Ezgi bu formun kayıt altına alınması adına bu eserleri 21 zamanlı durak evferi ile notaya almıştır.



Ezan

Sözlükte “bildirmek, duyurmak, çağrıda bulunmak, ilan etmek” mânâsında kullanılan ezan kelimesi; terim olarak farz namazı vaktinin girdiğini belli sözlerle özel bir şekilde okuyarak Müslümanlara duyurmayı ifade eder. Ezan dînî mûsikînin câmi mûsikîsi formları arasında olup iç ve dış ezan olarak iki kısma ayrılmaktadır. İki kişinin karşılıklı olarak okuduğu ezana “çifte ezan” denir. Tarihsel süreçte ezanlar her vakitte farklı makamlarla icrâ edilmekteydi. Bugün genel olarak vakit

ezanları şu makamlarda icrâ edilmektedir: Sabah ezanı sabâ, öğle ezanı uşşak, ikindi ezanı rast, akşam ezanı segâh ve yatsı ezanı da hicaz makamı. Ezan okuyan müezzinler imkan dahilinde sade, çok fazla geçki yapmadan, zâhidâne bir üslupla ritimsiz okumalıdır.



Fasıl

Türk mûsikisinde fasıl, bir makama dâir eserlerin belli bir tertibe göre toplu olarak icrâ edildiği yapı için kullanılır. Daha açık bir ifade ile; aynı makamdaki eserlerin büyük formdan küçük forma ve aynı zamanda ağır ritimden hareketli ritme geçerek okunduğu ve çalındığı eserler bütünüdür. Fasıllar isimlerini kullanıldığı makama göre alırlar. Örneğin rast faslı, hicaz faslı, kürdilihicazkâr faslı gibi. Klâsik fasıllar şu tertibe göre sıralanırlar: Taksim, peşrev,

kâr, birinci beste, ikinci beste, ağır semâî, yürük semâî, saz semâîsi. XIX. yüzyıldan itibaren klasik fasıllara şarkılar da ilâve edilmeye başlamıştır. Faslı icrâ eden topluluğa "fasıl heyeti" denir. Fasıl, hânende denilen okuyucu ve sâzende denilen saz çalan kişilerden müteşekkildir. Faslı, elinde defle serhânende yönetir. Fasıllar bulunduğu mekâna göre "meydan faslı", "küme faslı" gibi isimlendirmelerle anılırlar.



Feraciye

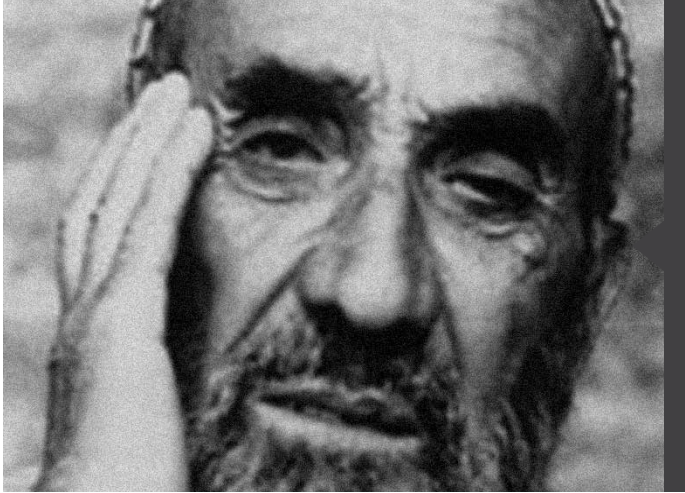
Feraciye sözlükte "ferahlık, kurtuluş" mânâsında kullanılan "ferec" kelimesinden türemiştir. Terim olarak doğumun kolay geçmesi, hastaların şifâsı, borçların edâsı, sıkıntıların giderilmesi, sekeratta ruhun kolay teslim edilmesi, hüznün giderilmesi ve kısaca insanoğlunun dünyadaki imtihanının kolay geçmesi için minarelerde dua niyetiyle okunan bir câmi mûsikîsi formudur. Temel hedef; kişi sıkıntısını Müslümanlara duyurup onların kendilerine dua eden müezzin efendinin duasına amin demeleridir. Özellikle Güneydoğu Anadolu Bölgesi'ndeki Şanlıurfa, Mardin, Şırnak özelinde okunmaktadır. Bazı yerlerde farâciye, faracılık ve ferec olarak da ifade edilmektedir. Güftesi Arapça olan feraciyeler Türk mûsikîsi makam ve nağmeleri ile icrâ edilirler. Çoğunlukla sabâ, hicaz ve hüseyinî makamlarında okunur. Sözleri şu şekildedir: "Allâhümme yâ fârice'l-ferac; Ve yâ men indehû mefâtihu'l-ferac; Ve yâ ümmete Muhammed; Rahimallâhu men deânâ bi'l-feraci ve'l-âfiyeh; Yâ Kerîm, yâ Rahîm, yâ Allah."



Gazel

Türk mûsikîsinin sözlü formları arasında gösterilen gazeller, saz mûsikîsindeki taksim insan sesiyle ve bir güfteye bağlı olarak seslendirilmiş halidir ve “sesle yapılan taksim” şeklinde târif edilebilir. Taksim gibi önceden bestelenmeyip; okuyucunun irticâlen belli bir makam örgüsünde sesiyle yapmış olduğu, herhangi bir usule bağlı kalmadan okuduğu serbest bir formdur. Güftesi edebiyattaki gazel formundan seçilir. Gazelhan mev-

cut nazma ilaveten, kendinden ilave ettiği “oy, aman, meded, yâr, âh” gibi terennümleri kullanabilir. Dikkat edilmesi gereken hususlardan biri de ses ve sazın insicâmı, birbirinin mütemmimi olmasıdır. Takip eden sâzende; gazelhanı sınırlayacak müdahalelerde bulunmamalıdır. Gazel okunurken zemin, zaman, meyân ve karar örgüsüne dikkat edilmelidir. Gazel okumak üstün kabiliyet ve güçlü ses ister. Gazelhan; makam bilgisine hâkim, prozodi bilgisi yerinde, vezin ve vurguya vâkîf olmalıdır. Tarihte gazel okuyuşları ile meşhur kişiler arasında Hâfız Şaşı Osman, Hâfız Sami, Hâfız Kemal, Hâfız Burhan gösterilebilir.



Hoyrat

Kaba, kırıcı ve hırpalayıcı olarak kullanılan hoyrat kelimesi; edebiyatta yığıtlık ve mertlik duygusu veren, klâsik öğelerle bezenmiş ve içeriğinde aşk, muhabbet, firak, keder, nasihat, gurbet vb. konuları içeren sözler mânâsındadır. Müzikal olarak Erzincan, Diyarbakır, Elazığ, Şanlıurfa gibi Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgelerinde cinaslı mani şeklindeki şiirlerin kendine has melodik kalıp ve örgülerle tiz perdede icrâ edildiği halk müziği formuna

“hoyrat” denir. Ayrıca Kerkük’te de yaygın olarak kullanılmaktadır. Halk arasında hoyrat kelimesi “koryat”, “horyat” olarak da kullanılmaktadır. Hoyratlar eş dost meclisleri, sıra geceleri, oturaklar, kına, düğün, sünnet ve asker uğurlamalarında genellikle okunur. Hoyrat okuyanlara “hoyratçı” denir. Hoyratlar; okuyanın mesleğine, okunan mekâna, makama ve konusuna göre çeşitlilik arz eder. Bunlardan bazıları; idele, yolçı, miskini, beşiri, varsak, şirvan, bahçacı, mesnevi, divan, kesik, kürdili ve ibrahimidir.



Gülbank

Sözlükte “gül sesi” anlamında kullanılan bu kelime terim olarak tarikat meclislerinde, dînî ve resmî törenlerde belli bir eda ve makamın kullanılarak icrâ edildiği dua mânâsındadır. Gülbanklar genel olarak Allah’a yakarma ifadeleriyle; yapılacak işin hayırlı, uğurlu olması ve sağlık, esenlik, iyi temenni dileklerinin kalıplaşmış bir anlatımla ifadesidir. Mevlevî, Bektaşî ve Halvetîlere ilaveten Osmanlı Dönemi’nde Yeniçeri Ocağı’nda çokça okunurdu. Gülbank

metinleri Türkçe olup başlangıç olarak “Allah Allah illallah, Allah Allah eyvallah, bism-i şâh Allah Allah” gibi içinde Allah lafzının bol olduğu kalıp ifadelerle başlar. Hz. Peygamber ve Hz. Ali’nin isminin ardından, bağlı bulunulan tarikat silsilesinin önemli isimleri zikredilir. Bu zâtlardan himmet talep edilmesinin ardından sonunda “demine devrânına hû diyelim” sözüyle bitirilir.



İlahi

Kelime olarak “Allah’a âit” anlamında olan ilahi, İslâm edebiyatında dînî ve tasavvufî konulara dair yazılmış şiirlerin besteli haline denir. Türk mûsikîsinin makam ve usulleriyle bestelenerek okunan eserlerdir. Mûsikî formu olarak ilahi kelimesi ilk olarak Evliya Çelebi’nin Seyahatnâme’sinde geçmektedir. Bugün ilahiler şekil ve muhtevâ bakımından çeşitli isimlerle karşımıza çıkabilmektedir. Örneğin mevlid ve miraciye bahirleri arasında okunuyorsa

tevşîh; sözleri Arapça ise şuşul; Bektaşîlik ile ilgili ise nefes; hicrî aylarda ramazan, hac, muharrem, safer ilahileri gibi isimlendirilebilmektedir. Bunlara ilaveten doğum, ölüm, okula gitme, askere uğurlama, düğün gibi Müslümanların hayatında vücut bulan konularla ilgili ilahiler de farklı farklı isimlendirilmektedir. “Mektep ilahisi”, “düğün ilahisi”, “çamaşır ilahisi”, “şükür ilahisi” gibi.



İstiğfar

Cenâb-ı Allah'tan bağışlanma dilemek, günahların affını talep etmek mânâsında kullanılan istiğfâr; bestesiz ve irticâî olarak icrâ edilen bir dînî mûsikî formudur. Ancak bunların besteli örnekleri de bulunmaktadır. İstiğfârın sözleri şu şekildedir: "Esağfirullah, esağfirullah, esağfirullah, el-azîm, el-kerîm, er-rahîm, ellezî lâ ilâhe illâ hû, el-hayye'l-kayyûme ve etûbu ileyh, ve nes'elühü't-tevbete ve'l-mağfirete ve'l-hidâyete lenâ, innehû hüve't-tevâbü'r-rahîm".



Kâmet

Sözlükte "hakkını vererek yapmak, yerine getirmek, doğrultmak, devam ettirmek" mânâsına gelen ikâme, ıstılâhî olarak "farz namazının başlamak üzere olduğu" anlamında kullanılmaktadır. Ezan sözlerine "Kad kâmeti's-salâh"ın (Namaz başladı) iki defa eklenmesiyle icrâ edilir. Kâmet; kibleye dönük ve abdestli bir şekilde okunmalıdır. Câmî mûsikîsi formları arasında gösterilen kâmet; müzikal olarak, ezana göre daha seri okunmaktadır. Ancak kendi içinde kararlı başlayıp içinde

meyânın olduğu ve sonra tekrar karara bağlandığı bir kompozisyonla icrâsı beklenir. Genel olarak kâmetten önce okunan ihlâs-ı şerif hangi makamda okundu ise kâmetler de o makamda getirilir.



Kâr

Kelime mânâsı "iş, güç" olup Farsça kökenlidir. Türk mûsikîsi din dışı formlarının en büyüğü ve sanatlısı olan kâr, yaklaşık 500 küsur yıllık bir geçmişe sahiptir. Bu gibi eserlerin bestelenmesi ciddi bir eğitim, yetenek ve tecrübe gerektirmektedir. Mesnevî tarzında şiiirlerle bestelenen kârlar; dörtlü, altılı, sekizli vb. mısralardan oluşur. Şiiirler muhabbet, sevgi, aşk, tasvir, medih, hiciv gibi konuları içerir. Kârlar her birine "bend" veya "hâne" denilen

bölmülerden meydana gelir. Kârlarda ekseriyetle devr-i kebîr, hafif, muhammes, evsat, zencir, çember gibi büyük usuller kullanılır. İçinde usul geçkisi olan kârlara "kâr-ı murassa" denir. Klâsik fasıllarda peşrevlerin akabinde icrâ edilirler. Üslup bakımından ağır, ihtişamlı bir yapıdadır. Kârlar isimlendirilmelerini maksadına, makamına veya güftenin anlamına göre alırlar. Kâr-ı muhteşem, rast kâr, nevâ kâr, kâr-ı lâlezâr, kâr-ı müneccim vs.



Kâr-ı Nâtık

"Konuşan kâr" mânâsındaki kâr-ı nâtık; Türk mûsikîsinin makamlarını ve makamlar arası geçiş münasebetini iyi bilen şâirlerin, güftenin her beytinde bir makam, bazen de usul isimlerini zikrederek yazdığı şiiirlerin bestelenmiş halidir. Bestekâr her beyitte ismi geçen makam ismiyle aynı makamın nağmelerini kullanır. Aynı durum usuller için de geçerlidir. Bestelenme gâyesi; bu ilimde gelişme kaydetmek isteyenlere kısaca makamları ve usulleri

tanıtmaktır. Kâr-ı nâtıklarda hem büyük hem de küçük usuller kullanılmaktadır. Bestekârlarından A. Avni Konuk rast kâr-ı nâtık ile 119, Hâfız Şeyda hüzzam kâr-ı nâtık ile 18, Dede Efendi rast kâr-ı nâtık ile 24, İsmail Hakkı Bey rast kâr-ı nâtık ile 44 makam tanıtmıştır. Kâr-ı nâtık güftekârları arasında son dönemde en fazla eseri bestelenen kişi Prof. Dr. Mustafa Tahralı'dır. Güftesi Tahralı'ya ait kâr-ı nâtık; C. Tanrıkorur, A. Hatipoğlu, Bekir S. Sezgin, G. Paçacı, A. Yavaşca ve M. Kemiksiz tarafından bestelenmiştir.



Kasîde

Sözlükte “-e doğru yönelmek, ilerlemek, uğramak, yolunu tutmak, niyetinde olmak, kastetmek vb.” mânâlarında kullanılan kasîde; edebiyatta “belli bir amaçla söylenmiş, üzerinde düşünülmüş, gözden geçirilmiş şiir” anlamında kullanılmaktadır. Divan edebiyatının önemli nazım şekillerinden olan kasîdelerin ilk beytine “matla”, son beytine “makta”, şâirin mahlasının bulunduğu beyte “taç beyit” ve en güzel beytine ise “beytü’l-kasîd”

denir. Hem câmi hem de tekke musikisi formlarından kasîdeler, içerik olarak Allah (c.c.) ve Hz. Peygamber başta olmak üzere dînî ve tasavvufî meselelerden bahseden şiirlerin herhangi bir usule bağlı kalmadan, kendi içinde makam örgüsünün sanatlıca kullanıldığı, müzik aletinin mekâna göre kullanıldığı, irticâlen o ândaki ilhamla bestelenerek okunan dînî mûsikî formudur.



Köçekçe

Köçeklerin oynadığı oyunda çalınmak üzere bestelenen kıvrak ezgili dans şarkıdır. Köçekçeler coşkulu aranağmeye sahip, saz payları zengin ve küçük usullerle bestelenirler. Genellikle edebî formlardan mâni ve koşma tarzında güftelerin kullanıldığı köçekçeler; aşk, hasret, ayrılık, vuslat, sevgilinin vasıfları gibi konuları içerir. Sevdiğinin yürüyüşünün ceylanın sekmesine; yüzünün gül, sümbül ve lâle gibi oluşuna benzeterek sade bir dille anlatılır.

Köçekçeler ritmini giderek arttıran bir yapıya sahiptir. Yürükçe icrâ ile başladığı kısma “abdâl”, biraz daha süratli haline “büyük abdâl”, son aranağmeler ise “aydın” adı verilen çok hızlı bir tempo ile icrâ edilir. Köçekçe takımları çoğunlukla karcıgar, gerdaniye, hicaz, gülizar, muhayyer, tâhir, hicazkâr, hüseyinî, mâhur gibi makamlarla bestelenmektedir. Köçekçe takımları uzun olması hasebiyle içinde tiz perdeler çok fazla kullanılmamaktadır.



Kur'ân-ı Kerim Tilaveti

Dînî mûsikî sahasında kullanılan en önemli formdur. Kur'ân-ı Kerim tilavetini sesli olarak icrâ ederken tecvit ve kıraat kurallarına, harflerin mahreçlerine, sıfatlarına, vakıf ve ibtidasına riâyet etmek gerekir. Bu hususları yerine getiren kişi; ilaveten, mânâ bütünlüğünü bozmadan ibadette huşûyu arttırmak gâyesiyle Kur'ân'ın vakarına uygun şekilde mûsikî nağmeleriyle okuyuşu süslemelidir. Câmilerde aşrı şerifler, ramazan mukâbeleleri; mevlid,

sünnet, cenaze, düğün vb muhtelif meclislerde yapılan okumalar bu formun muhtevâsındadır. Kısacası Kur'ân'ı Kur'ân gibi okumak gerekir. Burada dikkat edilmesi gereken en önemli husus mânânın ve tecvidin ön plânda, icrâ edilen makamın ise bunlara hizmet eden unsur olmasıdır. Pek çok hadislerde Kur'an'ın güzel sesle okunması teşvik edilmiştir. Bunlardan birkaçı şu şekildedir:

1. Allah güzel sesli bir peygamberin Kur'ân'ı teganni ile yüksek sesle okumasından çok hoşnut olur.
2. Kur'an tilâvetinde teganni etmeyen makbul bir iş yapmamıştır



Longa

İsmi Latince "longua" (uzun) kelimesinden alan longa, terim olarak Türk mûsikîsinin saz eseri formları arasında gösterilmektedir. Romen müziğinden geldiği ileri sürülen bu form, sirtolar gibi hareketli bir yapıdadır. İki, üç, dört veya daha fazla hâneli olabilir. Aynı zamanda teslimli veya teslimsiz örnekleri de mevcuttur. XIX. yüzyıldan itibaren mûsikîmizde kullanılmaya başlayan longalar çoğunlukla nim sofyan (2 zamanlı) olarak bestelenmektedir.

Melodik olarak hareketli, parlak ve canlı eserlerdir. Türk mûsikîsinde Santûrî Edhem başta olmak üzere İsmail Hakkı Bey, Tanbûrî Cemil Bey, Kemâni Sebu, Sedat Öztoprak, Haydar Tatlıyay önemli longa bestekârları arasındadır. Longalar bazı fasılların sonlarında neşeyi daha da artırmak adına saz semâîlerin yerine icrâ edilmektedir.

USÛL : MANDIRA (yürük)

HICAZ OYUN HAVASI
(HICAZ MANDIRA)



nın içinde kullanılır. Bilinen en meşhur mandıralar arasında Lavtacı Andon'a âit hicaz mandira gösterilebilir.

Mandıra

Daha çok halk müziğinde kullanılan bu terim; devr-i turan (2+2+3= 7 zamanlı) usulüyle bestelenen bir formdur. Devr-i turan bugün Karadeniz Bölgesi'nde icrâ edilen müziklerde çoğunlukla kullanılan bir usuldür. Peşrev ve semâî karışımı bir yapıya sahip olan mandıralar; melodik olarak hareketli, canlı ve oynaktır. Oyun havası şeklinde olup üç ya da dört hânelidir. Eser baştan sona çalınır. Teslim bölümü yoktur. Çoğunlukla köçekçe takımlarının içinde kullanılır.



Mahfel Sürmesi

Cumhur müezzinliğine benzer bir form olan mahfel sürmesi; Eyüp Sultan Câmii baş müezzini Şeyh Abdülganî Gülşenî tarafından tertip edilmiş ve bestelenmiş özel bir formdur. Buna göre câmilerde müezzin mahfilinde birkaç müezzin tarafından salât ü selam, tesbih ve duanın farklı makamlarda okunduğu serbest ritimli formdur. Abdülganî Gülşenî bu beste-yi birinci dua, Âyete'l-kürsî, tesbihler, ilahi ve son dua olmak üzere 5 kısımda

bestelemiştir. "Sübhanallah" tesbihleri bir kişi tarafından 8 kez, diğerleri tarafından ise 11 kez icrâ edilir. "Elâ inne evliyaallâhi" lafızları bir kişi tarafından; "lâ havfün aleyhim velâ hüm yehzenûn" ise toplu olarak okunur. Suphi Ezgi bu eseri 1930'lu yıllarda notaya almıştır. Ancak prozodik ve telaffuz hatalarından ötürü Fatih Koca bu eseri tekrar gözden geçirerek notaya almıştır.



Marş

Sözlükte marş kelimesi birçok anlamda kullanılmaktadır. Mûsikîye dâir; “milleti veya millet içinde bir topluluğu temsil etmek yahut önemli bir olayı unutturmamak amacıyla bestelenen ve daha çok millî ve hamâsî duygulara hitap eden müzik parçası” olarak isimlendirilmiştir. Marşlar okullarda, askerî kıt’alarda merâsim yürüyüşüne uygun olarak ve çoğunlukla nim sofyan, sofyan ve düyek usulü kullanılarak bestelenir. Marşlar sözlü veya sözsüz

olarak iki kısma ayrılır. Hemen her milletin kendine ait marşı vardır. Ülkemizde hem Batı müziği hem de Türk mûsikîsi kurallarına göre pek çok marş bestelenmiştir. Bunlar arasında İstiklal Marşı, Cezayir Marşı, Onuncu Yıl Marşı, Bayrak Marşı, Cenaze Marşı yaygın olarak bilinen ve okunan marşlardır.



Medhal

Sözlükte “giriş yeri” anlamındaki medhal, Türk mûsikîsi saz formları arasında gösterilmektedir. Yapı îtibâriyle peşrevlere benzeyen medhaller literatürde “kısa peşrev” olarak da kullanılmaktadır. İsmail Hakkı Özkan’a göre bir hane ve bir teslimden oluşur, peşrevlere göre daha serbest bir yapıdadır. Ancak bazı kaynaklarda hâne ve teslim gibi bölümlerinin olmadığı, icrâ edilecek makama girene kadar 16 ile 32 ölçülük bölümlerden meydana geldiği be-

lirilmektedir. Mûsikî tarihinde medhal formu ilk kez Ali Rifat Çağatay tarafından peşrev yerine fasıl başlarında çalınması için kullanılmıştır. Çoğunlukla sofyan usulünde bestelenirler. Medhali en fazla besteleyen mûsikîşinaslar arasında Alaeddin Yavaşca, Hüsnü Üstün, Orhan Kızılsavaş, Ali Rifat Çağatay, Aydın Oran, Haydar Tatlıyay ve Cinuçen Tanrıkorur gösterilebilir.



Mersiye

Sözlükte “ölenin iyiliklerini anıp ağlamak, onun hakkında ağıt yakmak” mânâsında kullanılan mersiye; terim olarak Hz. Hüseyin ve ehl-i beytin 10 Muharrem 61 (10 Ekim 680) tarihinde şehid olması hasebiyle yıl dönümlerinde düzenlenen mâtem âyinlerinde ve duyulan üzüntüyü dile getiren Arapça, Farsça, Türkçe olarak irticali veya besteli okunan bir formdur. Mersiye okuyanlara mersiye-hân veya nevhahân denir. Osmanlı’da XV. yüzyıldan itibaren mersiye okuma geleneği başta Bektaşî tekkeleri olmak üzere tüm tekkelerde

Muharrem Ayı’nda başlamıştır. Bestelenmiş en eski mersiyelerden birisi; güftesi Yazıcıoğlu Mehmed’e, bestesi Hatib Zakiî Hasan Efendi’ye âit nühuft makamındaki “Rivâyette gelir bir gün Rasullullah olup dilşâd” mersiyesidir. İlâveten; “Ey şehîd-i Kerbelâ’ya ağlayan”, Kurretü’l-ayn-i habîb-i kibriyasın yâ Hüseyin”, “Dâ-ver-i aşk-ı muharremdir Hüseyin-i Kerbelâ” en meşhur mersiyeleerdendir. Günümüzde mersiyeenin en önemli temsilcisi Hâfız Sebilci Hüseyin’in talebesi Hâfız Celal Yılmazdır.



Mevlid

Sözlükte “doğum yeri ve doğum zamanı” mânâsına gelen bu terim; İslâm edebiyatı ve sanatlarında Hz. Peygamber’in velâdeti, nübûvveti, mîrâcî ve vefatını konu edinen manzum eserler için kullanılmaktadır. Dînî mûsikînin en büyük formları arasında gösterilen mevlid, Hz. Peygamber’in doğum günü Rebiülevvel Ayı’nın 12. gecesi başta olmak üzere regâib, mîraç, berat, kadir gecesi gibi önemli gün ve gecelerde okunmaktadır. İlâveten; pek çok vesileye isnâden mevlidler okunmaktadır. Mevlid

4 grup tarafından icrâ edilir. Bunlar aşirhan (Kur’ân tilâveti yapanlar), tevşîhhan (ilâhi okuyanlar), mevlidhan (bahirleri okuyan) ve duahanlardan oluşur. Türk İslâm edebiyatı ve mûsikisinde yaklaşık 600 küsur yıldır en çok okunan mevlid; Süleyman Çelebi’ye âit Vesîletü’n-necât’tır.



Mevlevî Âyini

Mevlevîler tarafından yapılan zikir törenlerine "Mevlevî âyini" denir. Kısa adıyla semâ, Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin duyduğu vecd ve zevk sonucu dönmesinden mülhem; kendisinden sonra Pir Âdil Çelebi döneminde tertip edilerek bir ritüele dönüşen zikirdir. Mevlevî âyini kısaca 13 safhadan meydana gelir. Buna göre:

1. Meydancı Dede'nin "Buyurun yâ Hû" demesiyle dede, mutrib ve semazenlerin semâhâneye girerler.
2. Vakit namazı kılınır.
3. Mesnevî okunur.
4. Şeyh efendi post duası yapar.

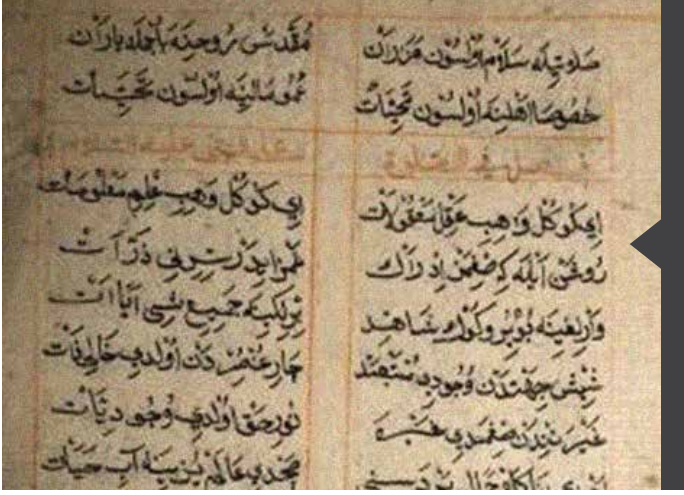
5. Na't-ı şerif okunur.
6. Kudümün birkaç darbının ardından ney ile baş taksimi yapılır.
7. Peşrevle beraber devr-i veledî yapılır.
8. Neyzenbaşı kısa taksim yapar ve âyin-i şerif başlar.
9. Âyinin 4 selâmı semâ eşliğinde okunur.
10. Son peşrev ve son yürük semâî çalınır.
11. Son taksim yapılır.
12. Aşr-ı şerif okunur.
13. Dua okunur.



Nevbe

Tekke mûsikîsi formları arasındaki neybe(t); sözlükte "sıra, nöbet" anlamında olup aynı zamanda bazı tarikatlerin zikirlerinde kullanılan özel bir ritim çalgısının ismidir. S. Agayeva'ya göre, mûsikî sanatının; sesin ve ritim sazlarının ustalıklı kullanıldığı, kuvvetli repertuar ve makam bilgisine sahip olmayı gerektiren, icrâsı zor bir formudur. İçinde bulunulan zamana ve mekâna göre birkaç saat süren neybe, ayakta veya oturarak icrâ edilir. Giriş ve üç bölümden müteşekkildir. Giriş, halilenin kısa ve yavaş temposuyla başlayıp

giderek hızlanan bir seyir izler. Ardından zâkirbaşı "nevbe hutbesi"ni okur. Yandaki nakibler, tarikat pîrlerini saygıyla yâd ederler. Salavatların ardından, yaş ve kıdeme göre ritim sazlar dağıtılır. Birinci bölüm Fâtiha ile başlar, sözsüz olarak ağır ritimler vurulur. İlerleyen safhalarda ritimler hızlanır, şeyh efendi ve zâkirler "nevbe salâtı"nı okur. İkinci bölümde şeyh ve zâkirler ayakta iken şuşuller okunur. Sona doğru Fatiha ardından salavat getirilir. Zâkirbaşının okuduğu na't ve cumhur ilahilerle bölüm tamamlanır. Üçüncü bölümde herkesin iştirakiyle ilahiler okunur, perde kaldırma gerçekleşir. Şeyh efendinin Fâtiha'sı ardından salavat okunur ve bütün enstrümanlar toplanır. Şeyh efendi tarafından yüksek sesle, ağır tempoda tevhid-i şerif ve son olarak "Sakin terk-i edebden kûy-i mahbûb-i Hüdâ'dır" mısraıyla başlayan manzume okunarak neybe sonlandırılır.



Muhammediye

Malkaralı Yazıcıoğlu Muhammed tarafından 1449 yılında kaleme alınan Muhammediye adlı eser, Osmanlı dînî-tasavvufî kültürün oluşmasına çok büyük katkı sağlamıştır. Mevlidin ardından Osmanlı toplumunda en fazla şöhret kazanan manzum eserdir. İçerik olarak üç bölümden meydana gelmektedir. 1. Bölüm yaratılışla ilgili olup içinde tevhid, Muhammedî nûrun yaratılışı, kâinatın yaratılışı, cennet, cehennem, yer, gök, melekler, cinler,

şeytanlar, diğer mahlukat, Âdem ve Havva'nın yaratılışını muhtevîdir. 2. Bölüm diğer peygamberlerin kısa tanıtımının ardından Hz. Peygamber'in doğumu, hayatı, savaşları, mucizeleri, ehl-i beyt ve halifelerini konu edinir. 3. Bölüm ise kıyamet alametleri, deccâl, nüzul-i İsa, haşr, hesap, sırat gibi âhirete dâir konuları içerir. Muhammediye okuyanlara Muhammediyehan denir. Muhammediyeler mevlid gibi irticâlen (bestesiz) okunmaktadır.



Murabba

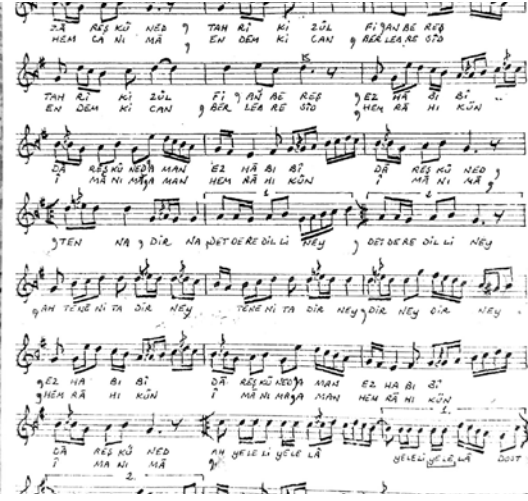
Türk mûsikisinde beste formunun alt dallarından birisi olan murabba, kelime anlamı olarak eşkenar dörtgen veya dört parçadan meydana gelen dörtlü mânâsındadır. Murabba beste, yapı olarak dört mısradan meydana gelip her mısraın akabinde bir terennüm içerir. Buna göre:

1. mısra (zemin) + terennüm = 1. Hane;
2. mısra (zemin) + terennüm = 2.

hâne;

3. mısra (meyân) + terennüm = 3. hâne;

4. mısra (meyân) + terennüm = 4. hâne şeklinde gösterilebilir. Murabba bestelerde simetri ön plandadır. İlâveten 1. hâneye zeminhâne, 2 ve 4. hâneye nakarathâne, 3. hâneye ise meyânhâne veya miyanhâne denir. Murabba bestelerin 1, 2 ve 4. hânelerinin melodileri aynı; 3. hânenin melodisi ise daha sanatlı olup makam geçkilerini içerir.



Nakış

Sözlükte “kumaş üzerine renkli iplikler veya makine ile işleme; duvar, tavan vb. yerleri süsleme maksadıyla yapılan şekil, resim” mânâsına gelen nakış, Türk mûsikîsinin beste formlarından birisi olarak kullanılmaktadır. Bazı kaynaklarda “nakış beste” olarak da geçmektedir. Nakış bestelerde ekseriyetle lenk fahte, ağır düyek, devr-i revân ve düyek usulleri kullanılır. Terennüm kısımları sözlü kısımlara nazaran daha uzun ve süslüdür. Nakış beste

murabbadan farklıdır. Nakış beste iki hâneli olup iki mısraın ardından terennüm kullanılması ile oluşur. Buna göre:

1. mısra + 2. mısra + terennüm;
3. mısra + 4. mısra + terennüm şeklinde oluşur.



Na't

Sözlükte “nitelik, vasıf” mânâsında kullanılan na't kelimesi; İslâm edebiyatında terim olarak Hz. Peygamber'i öven, metheden şiirlerin genel adı olarak kullanılmaktadır. Mûsikîde ise bu methiyelerin Türk mûsikîsi makam ve ûsullerine uygun şekilde irticâfî veya besteli okunmasına “na't” denir. Na't okuyanlara “na'thân” adı verilir. Câmî ve tekke mûsikîsinin ortak formları arasında gösterilen na'tlarda ilahilere göre daha ağır ve sanatlı bir üslûp kullanılır. Aziz Mahmud Hüdâyi, Eşrefoğlu Rûmî, Niyazi Mısırî, İsmail Hakkı Bursevî

gibi mutasavvıfların pek çok na't bestelenmiştir. Na't bestekârları arasında Hatip Zâkirî Hasan Efendi, Hâfız Post ve III. Selim önde gelen kişilerdir. Ancak Buhûrizâde Mustafa İtrî'nin rast makamında bestelediği “na't-ı Mevlânâ” bunlar arasında en çok okunan ve şöhret bulan eserdir. Notası günümüze ulaşmış olup sözleri Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'ye âittir.



Miraciye

Mirâciye İslâm sanatlarında Hz. Peygamber'in miraç hadisesini konu edinen eserlerin genel adıdır. Dînî mûsikî sahasında miraciye denilince Kutbû'n-Nâyî Osman Dede tarafından bestelenen eser akla gelir. Dînî mûsikînin en uzun ve sanatlı eseri olan miraciye, mirac kandilinde câmi ve tekkelerde okunmaktadır. Üsküdar Doğanlılar Nasûhî Tekkesi Şeyhi olan M. Nasûhî Efendi'nin, Nâyî Osman Dede'den, bir miraciyyeyi yazıp bestelemesini istemesiyle vücuda gelen bu eser;

6 bahir ve bir münacâttan müteşekkildir. Bahirler segâh, müstear, dügâh, nevâ, sabâ, hüseyinî makamında, münacât bölümü ise nişâbur makamındadır. Dördüncü nevâ bahri kayıptır. Miraciyenin bahirleri arasında okunan tevşihlerin 4'ünün sözü Nasûhî Efendi'ye, biri de Hz. Mevlânâ'ya âittir. Miraciye iki kişinin bitişik iki kürsüye çıkarak müşterek okumasıyla gerçekleşir. Her mısranın sonunda kürsünün altındaki zâkirler "sallû aleyh", altıncı bahrin sonunda "minne's-salât" ve münacat bölümünün sonunda "ikbel yâ mucîb" terennümelerini tekrar ederler. Miraciye okunduktan sonra hâzirûna süt ve şerbet ikram edilir.



Nefes

Tekke mûsikîsi formları arasında gösterilen nefesler, daha çok Bektaşî ilahilerine verilen ad olarak kullanılmaktadır. Yapı bakımından ilahi formuyla aynı yapıda olup melodik örgü ve usul bakımından değişiklik arz etmektedir. Çoğunlukla hece vezni ile yazılmaktadır. Muhteva olarak daha çok Bektaşî ve Alevîlere ait felsefî görüş ve düşünceler işlenmektedir. Nefese bir örnek vermek gerekirse: "Zâhit gel gör hâlimizi, dinle hem akvâli-

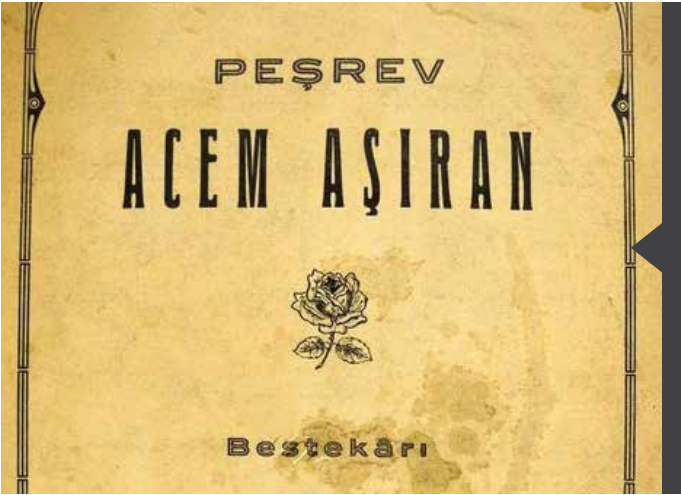
mizi, dostla yeriz mâlimizi, Bektaşîyiz hâlis özüz." Trakya Alevîleri tarafından iki ve üç sesli nefeslere "deste nefes" adı verilir. Bu şekildeki nefeslerde birinci deste (grup) ezgiyi, melodiyi icrâ ederken; birkaç metre uzaklıktaki ikinci deste ise ezgiyi yarım ölçüyü gecikmeli bir şekilde bir üçlü aşağıdan okur. Sağ ve sol taraftaki yamak deste ise aynı motifleri tekrar eder.



Oyun Havası

Kıvrak ritim yapısına sahip ezgilerden meydana gelen oyun havaları, çoğunlukla folklorik oyunlar ve geleneksel halaylara eşlik maksadıyla bestelenen saz eserleridir. Burada temel hedef oyun oynayanlara yol göstermek maksadıyla yürük sofyan, çifte sofyan, aksak, türk aksağı, curcuna ve mandıra gibi ritimler aracılığıyla ahengi sağlamaktır. Ölçülü, uyumlu, hareketleri düzenlenmiş mahallî hususiyetlere göre farklı isimlendirmeleri vardır. Davul, zurna, bağlama, tulum, kaşık, kemençe gibi

halk müziği çalgılarının eşlik ettiği oyun havaları bölgesel farklılıklara göre halay, horon, bar, hoşbilezik, turna, tamzara, kaşık oyunu, karşılama, kılıç-kalkan, zeybek gibi çeşitli isimlendirilmelerle kullanılmaktadır. Topluca oynanan bu oyunların başını çoğunlukla birisi çeker ve onun yönlendirmelerine göre oyun seyreder.



Peşrev

Farsça kökenli olan peşrev kelimesi "piş" (ön) ve "rev" (giden) kelimelerinin birleşiminden meydana gelmiştir. Buna göre "önde giden" anlamına gelen bu kelime Türk mûsikîsinin saz mûsikîsi formlarının en büyüğüdür. Peşrevler fasıllar ve Mevlîvî âyinlerin başında çalınan saz eserleridir. Hâne olarak isimlendirilen bölümlerden meydana gelirler. Ayrıca her hânenin sonunda "mülâzime" veya "teslim" olarak adlandırılan ve peşrevin ana makamına geçişinin sağlandığı karar bölümü bulunmaktadır.

Çoğunlukla büyük usullerle ölçülen peşrevler az da olsa küçük usullerle de bestelenmiştir. Yapı olarak dört hâne ve bir teslimden meydana gelen peşrevler, ismini ilk hânedan alır. Sazların karşılıklı olarak soru-cevaplı yaptıkları peşrevlere "karabatak" veya "batak" peşrevi denir. Peşrevlerin formülize olarak gösterimi şu şekildedir: (1. Hâne + teslim) + (2. Hâne + teslim) + (3. Hâne + teslim) + (4. Hâne + teslim).



Regâibiye

Recep ayının ilk Cuma gecesi regâib kandili olarak kutlanmaktadır. Hz. Muhammed'in (s.a.v.) bir rivâyete göre ana rahmine düştüğü gün regâib gecesidir. Buna göre bu gecede okunmak üzere yazılıp bestelenen eserlere regâibiye denir. Bu eserlerde Peygamberimiz'in anne ve babasının birbirine lâyük oluşu, ahlâkî vasıfları, evlilikleri ve Hz. Peygamber'in ana rahmine düşüşünün âlem için büyük bir rahmet olduğu anlatılmaktadır. Regâibi-

ye, Nâyî Osman Dede'nin miraciyesi gibi uzun bir form olarak bestelenmiştir. İlk regâibiye Abdullah Salâhaddîn-i Uşşakî tarafından yazılmış ve Na'lizâde İbrahim Efendi tarafından bestelenmiştir. Ancak notası günümüze ulaşmamıştır. Bazı yazma nüshaların kenarlarında her beytin hangi makamda okunması gerektiğine dâir makam isimleri zikredilmiştir. Fatih Koca, Na'lizâde İbrahim Efendi'nin regâibiyesindeki yazma eserin kenarında yazılan makamlara göre bu eseri 2018 yılında tekrar teberrüken bestelemiştir.



Salâ

Sözlükte "dua ve namaz" mânâsına gelen salâ; mûsikî terimi olarak Hz. Peygamber'e (s.a.v.) Cenâb-ı Allah'tan rahmet ve selam temenni eden besteli veya serbest şekilde icrâ edilen bir dînî mûsikî formudur. Türk mûsikisinde icrâ edilen pek çok salâ vardır. Bunlardan bazıları sabah salâsı, Cuma ve bayram salâsı, cenaze salâsı, salât-ı ümmiye, mâhur salâttır. Anadolu'da bu salâlara ilaveten yöreye özgü tavırlarla okunan

çeşitli salâlar da bulunur. Câmî mûsikîsi formu olarak gösterilen salâlar aynı zamanda tekkelerde de çokça okunmaktadır. Özellikle Kâdirî zikri esnâsında okunan "salât-ı kemâliyye"nin ayrı bir yeri vardır. Dînî mûsikî literatüründe salâları ile en meşhur kişiler Hatip Zâkirî Hasan Efendi ve İtrî'dir.



Salât-ı Kemâliye

Gerek âyet-i kerîmelerde gerekse hadis-i şerîflerde salât ü selâm getirmek açıkça teşvik edilmektedir. Muhtelif mekân ve zamanlarda okunmak üzere salâtlar icrâ edilmektedir. Tekke mûsikîsinde en fazla icrâ edilen salâtlardan birisi de salât-ı kemâliyedir. Özellikle Halvetî, Kâdirî ve Rıfâî tarikatı tekkelerinde çokça okunmaktadır. Güftesi Halvetî şeyhlerinden Bekrî Kolu'nun kurucusu Mustafa Kemâleddin Bekrî Efendi'ye âittir. Muhtelif besteleri

bulunan salât-ı kemâliye çoğunlukla uşşak ve hüseyinî makamlarında icrâ edilmiştir. Bugün en fazla okunan beste Ahmet Hatipoğlu tarafından notaya alınan uşşak salât-ı kemâliyedir. 6-7 beyitten oluşan bu salâtın ilk beytinin sözlüğü şu şekildedir: "Allâhümme salli ve sellim ve bârik 'alâ seyyidinâ Muhammedin ve 'alâ âlihî 'adede kemâ lillâhi ve kemâ yeliku bi kemâlihî".



Salât-ı Ümmiye

Dînî mûsikînin câmi ve tekkelerde en fazla icrâ edilen salât-ı ümmiye, Buhûrîzâde Mustafa İtrî tarafından segâh makamında bestelenmiştir. Tarikat ezkârı, esnâsında sakal-ı şerîf ve hırka-i saadet ziyareti, teravîh namazlarının her dört rekâtının akabinde, mevlid esnâsında velâdet bahrinde Hz. Peygamber'e hürmet nişânesi olarak ve ayakta cumhur olarak ayrıca miraç bahrinde "Yâ ilâhi Hazretinden hâcetim, budurur kim ola makbul ümmetimin"

ve bahrin sonunda "Ümmetin olduğumuz devlet yeter, Hizmetin kıldığımız izzet yeter" in akabinde okunmaktadır. Sözlüğü şu şekildedir: "Allâhümme salli alâ seyyidinâ Muhammedî'n-nebiyyi'l-ümmiyyi ve alâ âlihî ve sahbihî ve sellim". Bu eserin notasını Suphi Ezgi, 3 zamanlı semâî usulünde; Halil Can ise 43 zamanlı darbeyn usulünde yazmıştır.



Savt

Arapça "ses" mânâsına gelen bu terim Arap müzik teorisi kitaplarında beste, şarkı anlamlarında kullanılmaktadır. Dînî mûsikînin, tekke mûsikîsi formları arasında gösterilen savtlar daha çok gülşenî tarikatına has olarak icrâ edilmektedir. Savtlara kısaca, ilahi formunun basit halidir denilebilir. Bu eserlerin güftesi kısa, temposu ağır ve melodileri küçük bir şekilde okunmaktadır. Aynı zamanda kendi içinde melodi tekrarı ile gerçekleşir. Bazı

kaynaklarda savtlara "usûl ilahisi" de denilmektedir. Gülşenî savtına örnek olarak "Durman yanalım âteş-i aşka, şu'le verelim âteş-i aşka", "Şûrîde vü şeydâ kılan yârin cemâlidir beni", "Durmaz yanar vücudum âh etmeyüp nideyim", "İşit sözüm pîrim yâ Gülşenî, gel gidelim aşkın eline" güfteleri; farklı makamlarda icrâ edilen ve en çok kullanılanlar arasında gösterilebilir.



Saz Semâi

Genel olarak peşrev gibi dört hane ve teslimden oluşan saz semâîleri, peşrevlerin aksine fasılların sonunda icrâ edilirler. Fasıllarda yürük semâîlerin akabinde icrâ edilen saz semâîlerinin ilk üç hanesi ve teslimleri aksak semâî usulünde (10/8 zamanlı), dördüncü hane ise çoğunlukla yürük semâî (6 zamanlı), bazen de semâî (3/8 zamanlı) ve curcuna (10/8 zamanlı) usulünde bestelenir. Dördüncü hânesi diğer hânelere göre daha hareketli çalınır.

Saz semâîleri de peşrevler gibi çok fazla bestelenmiştir. Hemen hemen her makamda saz semâîsi bulunmaktadır. Saz semâîleri isimlerini 1. hânedeki makamına göre alır. Kısaca formülize edilecek olursa: (1. hâne + teslim) + (2. hâne + teslim) + (3. hâne + teslim) + (4. hâne + teslim).



Semah

Semah; Alevî-Bektaşî topluluklarının inançları, yaşam biçimi, felsefesi, düşüncesi, gelenek ve göreneklerini halk ezgileriyle dönülerek yansıtan dînî bir ritüeldir. Anadolu'da "semah, zamah, zemah, zamak, semağ, zemak" da denilen semahlar ağır hareketlerle başlayıp giderek hızlanan bir yapıya sahiptir. Ardından tekrar ağırlaşarak sona erer. Daha çok muhabet cemlerinin sonuna doğru yapılan semah, Alevî-Bektâşî kültüründe önemli

gün ve gecelerde icrâ edilir. Çoğunlukla eşlerin beraber katıldığı bu törenlere dâvet yoluyla katılım sağlanır. İsteyen herkes katılmamaktadır. Cemdeki dede ya da babanın izniyle başlayan semahta bir sıra bir tertip vardır. Çerağ uyarılıp, gülbank okunur.



Sirta

Aslen Yunancadan dilimize geçen "sirta", "sürüklemek, kaydırmak" mânâsındadır. Yunanistan'ın ulusal dansı ve mûsikîsi olarak kabul edilir. Ellerini birbirinin omuzuna atmış veya el ele tutuşan kadınli erkekli ekibin halka şeklinde oluşturduğu bir halk oyunudur. Türk mûsikîsinde ise hareketli saz eseri formu olarak kullanılmaktadır. Çoğunlukla oyun havaları veya fasıl sonlarında icrâ edilirler ve yapı olarak longalara benzemektedir. Türk mûsikîsi makam ve

usullerine göre bestelenen sirtolar Yılmaz Öztuna'ya göre mûsikîmizde yaklaşık 150 yıldır kullanılmaktadır. Sirtolar çoğunlukla nim sofyan (2 zamanlı) usulünde dört hâneli olarak bestelenir. Bestesi Sultan Aziz'e âit Aziziye Sirtosu; ayrıca İskele, Şehirli, Kına ve Feslikan Sirtosu en çok bilinen sirtolardandır.



Şarkı

Arapça "şark" kelimesine nispet ekini ilave ederek oluşan "şarkî" yani Doğulu; Doğulu'ya âit mânâsına gelmektedir. Türk mûsikîsinin sözlü küçük formları arasında gösterilen şarkılar 18. yüzyıldan bu yana en fazla kullanılan ve bestelenen formdur. Muhtevâ olarak muhabbet, sevgi, hüznün, hasret, ayrılık gibi konuları ele alan şarkılar çoğunlukla dört mısradan meydana gelmektedir. Genellikle birinci mısra zemin, ikinci mısra nakarat, üçüncü mısra

meyân ve dördüncü mısra tekrar nakarat olarak icrâ edilir. Türk mûsikîsinde şarkı formunun gelişmesi Şevki Bey ve Hacı Ârif Bey'le beraber hareketlilik kazanmıştır. Kahir ekseriyeti en çok on zamanlıya kadar küçük usullerle bestelenmiştir. Şarkılarda bazen eserin başında bazen de sonunda şarkının makamı ve usulüne uygun aranağmeler kullanılmaktadır.



Şuğul

Türk mûsikîsi makam ve usullerinin Arapça sözlerle beraber kullanılarak bestelendiği ilahilere şuğul denir. Bazı kaynaklarda şuğul kelimesi "şuğl" veya "şuul" olarak da geçmektedir. Sadettin Nüzhet Ergun'a göre XIX. yüzyılın sonlarına doğru şuğuller Kâdirî, Rifâî, Cerrâhî, Bedevî, Sa'dî, Desûkî ve Halvetî tekkelerinde çok fazla okunmaya başlamıştır. 400 küsur yıldır tekkelerde zikir esnasında okunan şuğuller yapı itibâriyle hareketli olup nim

sofyan, sofyan ve düyek usulleri ile bestelenmektedir. Dînî mûsikî repertuarına en fazla şuğul kazandıran bestekâr Eyyûbî Zekâî Dede Efendî'dir. En çok okunan şuğullere "teaşşaktü bi-envârî cemâlik", "in nilte yâ riha's-saba", "mevlâye sallî ve sellim", "yâ sâhibe'l-cemâl", "şeribtü bi ke'si" gösterilebilir.



Taksim

Türk mûsikîsinin sözsüz formları arasında gösterilen taksimler, sâzendenin önceden hazırlamayıp o ânki ilhamla bir makamın muhtevâsındaki tüm hususiyetleri incelikle ve herhangi bir usule bağlı kalmadan göstererek yaptığı icrâdır. Taksimler birden fazla makama geçki yapılarak yapılabilir. Makamları göstermek adına çok fazla geçki yapılıyorsa buna "fihrist taksim" denir. Hakkı Özkan; taksimleri gösteri, ara ve geçiş taksim olmak üzere

3 kısma ayırmaktadır. Gösteri taksimi eser öncesinde kulakları icrâ edilecek makama ısındırmak gâyesiyle yapılır. Ara taksim bir faslın ortasında hem sâzende hem de hânendeleri dinlendirme adına faslın makamıyla başlayıp çeşitli geçkiler yaptıktan sonra tekrar ilk makama dönerek yapılır. Geçiş taksimi ise tamamen farklı makama geçiş için yapılır. Bunun dışında karşılıklı taksim, son taksim, giriş taksim, baş taksim, tempolu taksim, karışık taksim gibi çeşitleri de bulunmaktadır.



Târif

Sözlükte "tanıtmak, belirtmek, bildirmek" mânâsında kullanılan târif, terim olarak dînî mûsikîde Hz. Peygamber'in vasıflarını anlatan bazı beyitler için kullanılmaktadır. Câmilerde bunları icrâ edenlere "muarrif" veya "târifhân" ismi verilir. Ayrıca cuma hutbesinden önce müezzin tarafından okunan "İnnallâhe ve melâiketehû yusal-lûne ale'n-nebiyy" âyet-i celîlesini okuyanlara da muarrif denildiği kaynaklarda gösterilmektedir. Halil Can'a göre muar-

riflik görevinde bulunan kişilerin sesinin güzel, mûsikî ve edebî bilgisinin yerinde olması icap eder. Bu vazifenin son dönemlerde terkedildiğini belirtmektedir.



Tavşanca

“Tavşan” olarak isimlendirilen çuhadan şalvar ve üzerine camadan giyip başlarına ise süslü ve işlemeli bir külah örtülerek raks eden kişilerin oyunları esnâsında çalın müziğe denir. Osmanlı’da II. Mahmud döneminde revaçta olan bu raks ve müzik uzun bir eğitim ve yetenek gerektirmektedir. Sözlü ve sözsüz olarak icrâ edilen tavşancalar tıpkı köçekçeler gibi raks amaçlı tertip edilip bestelenmektedir. Sözlü olanlar en az üç kıtadan meydana

gelir. Çoğunlukla köçekçeler arasında icrâ edilen bu form küçük usullerle bestelenmektedir. Kabasaz takımı olarak isimlendirilen mûsikî heyeti; icrâlarını ekseriyetle lavta, kemençe, zil ve deflerle gerçekleştirmektedir. Tavşancalara örnek olarak Şakir Ağa’nın “Gelmiş değil böyle perî” adlı sabâ eseri, Şehzâde Seyfettin Efendi’nin “Mâhur Tavşanca”sı en bilinen eserlerdir.



Tekbîr

Sözlükte “yüceltmek, büyük olduğunu kabul etmek” mânâsına gelen “tekbîr”, terim olarak Allah Teâlâ’nın en büyük ve en üstün olduğunu göstermek için kullanılır. Kısaca “Allahüekber” şeklinde okunur. “İftitah tekbiri”, “istilam tekbiri”, “teşrik tekbiri” gibi çeşitleri vardır. Dînî mûsikîde teşrik tekbirlerinde “Allahüekber Allahüekber lâ ilâhe illallâhü vallâhü ekber Allahüekber ve li’llâhî'l-hamd” ibaresi form olarak kullanılmaktadır.

Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi tarafından bestelenmiş olup segâh makamında ve serbest usulle okunmaktadır. Teşrik tekbirleri arefe ve kurban bayramı günlerinde farz namazının ardından, bayram namazlarında, kurban kesilirken, hac ve umre ihramı süresince, mevlidlerde, cenaze ve herhangi bir dînî merasimde okunmaktadır.



Telbiye

Sözlükte “çağrıda bulunana cevap vermek, bir dâvete icabet etmek” mânâsına gelen “telbiye”, dînî mûsikîde tekbîr gibi bir formdur. Sözleri “Lebbeyk, Allâhümme lebbeyk. Lebbeyk, lâ şerike leke lebbeyk. İnnel-hamde ve’n-nîmete leke ve’l-mülk, lâ şerike lek.” (Ey Allah’ım! Dâvetine sözümlü ve özümle icâbet ettim. Senin eşin ve ortağın yoktur. Hamd, nimet ve mülk senin. Eşin ve ortağın yoktur.) Telbiye okunması; hac veya umreye gidenlerin

ihram namazıyla beraber başlar. Özellikle hac zamanı Arafat’ta hep birlikte okunmasının manevî olarak büyük bir huzur verdiği ifade edilmektedir. Bestekârı hakkında herhangi bir mâlumat yoktur. Ancak tekbîr ile aynı makamda ve melodik olarak tekbîre çok benzemesi bestenin İtrî’ye âit olduğu görüşünü kuvvetlendirmektedir.



Temcid

Sözlükte “tâzim ve senâ etmek” mânâsında kullanılan “temcîd”, üç aylarda recep ayının ilk gecesinden îtibâren ramazan ayının ilk teravih gecesine kadar yatsı namazının ardından, ramazanda ise sahurdan sonra müezzinler tarafından minarelerde okunan câmi mûsikîsi formudur. Temcîd iki bölümden meydana gelir. Birinci bölüm Cenâb-ı Allah’a hamd ve senâ, ikinci bölüm ise Allah’a yalvarma ve yakarma bölümü olan münâcât kısmını

muhtevîdir. Bugün câmi ve tekkelerde genellikle Hatip Zâkirî Hasan Efendi’nin bestelediği temcid okunmaktadır. Bu temcidin notası elimizde mevcuttur. Bu eserin bazı kısımları solo bazı kısımları ise cumhur olarak icrâ edilmektedir. Eserin başlangıcı “Yâ Hazreti Mevlâ; Mevle’l-mevâlî” ile başlayıp Allah’ın (cc) esmâ-i hüsnâsından bazıları okunuyor. Devamında ise bazı peygamberlerin ismi zikredilmektedir. Temcidin sonu münâcât bölümü ile bitirilir.



Teravîh Tertibi

Ramazan ayına has olarak kılınan teravîh namazının her dört rekâtının bitiminde farklı makamlarda icrâ edilmesi ile oluşan bir tertiptir. İtrî tarafından bir düzene koyulduğu ve daha sonraları Enderûn'da uygulandığı ifade edilmektedir. Teravîh namazının uzun bir namaz olması cemaatin ilgisini ve dikkatini azaltabilmektedir. Bu düşünceyle her dört rekatta bir hem dinlenme hem de huşû ve neşeyi arttırmak için böyle bir yol izlendiği kaynaklar-

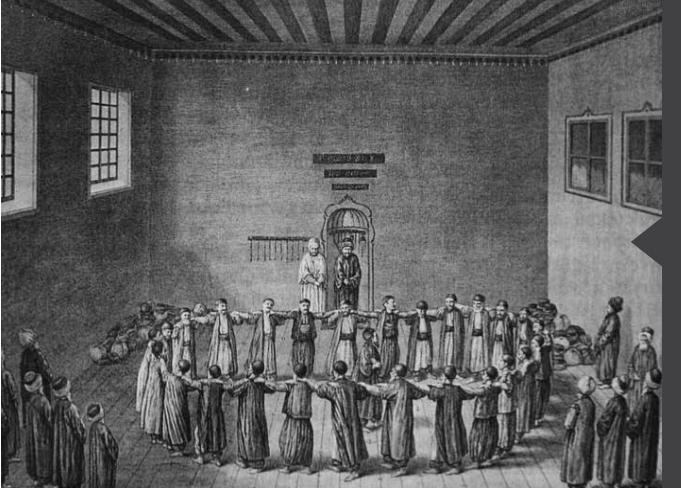
da aktarılmaktadır. Buna göre teravîh namazı yatsı namazının son sünnetinin ardından okunan "sübânallahi velhamdü lillahi" tesbihini isfahan makamında okuyup yine aynı makamda salavat çekilir. Ardından her dört rekât ve onu takip eden salavat bir makamda okunur ki bunlar isfahan, sabâ, hüseyînî, eviç ve acemaşirandır. Ardından bir müezzin Âl-i İmran Sûresi 53. âyetini okuyarak segâh veya hüzzam makamına geçer. Vitir namazı bu makamda kılınır. Bir diğer tertibe göre rast, uşşak, saba, eviç ve acemaşiran makamları kullanılmaktadır.



Tesbih

Sözlükte "suda hızla yüzüp mesafe almak" mânâsındaki bu kelime terim olarak Cenâb-ı Hakk'ı her türlü eksiklik ve noksanlıktan tenzih etmek anlamında kullanılır. Dînî mûsikînin câmi mûsikîsi formları arasında gösterilen tesbih, câmilerde namazın akabinde bir veya birden fazla müezzin tarafından münâvebeli olarak irticâlen değişik makamların usulsüz olarak kullanıldığı bir formdur. Burada ilk tesbih sözü müezzin tarafın-

dan sesli okunur. Geri kalan kısmı cemaatle beraber sessiz okunur. İlk "Sübhanallah" ifadesinin ardından diğer müezzin önceki müezzinin bıraktığı perdeden alarak elhamdülillah ve ardından gelen diğer müezzin "Allahü ekber" lafzını önceki müezzinin bıraktığı perdeden almalıdır. Tesbih sözlerinin kısa olması hasebiyle bu bölümlerde fazla makam geçkilerinin yapılmaması uygundur.



Tevşih

Sözlükte "süslemek, düzenlemek" mânâsında kullanılan tevşih, Türk din mûsikisinin hem câmi hem de tekke formu olarak kullanılmaktadır. Özellikle mevlid ve miraciye bahirleri arasında bölüm aralarını süslediği için okunan bu ilahilere tevşih denilmektedir. Muhteva olarak na'tlar gibi Hz. Peygamber'in vasıfları, ona övgü, doğumu, vefatı, mucizeleri ve miracını konu edinir. Yapı îtibâriyle ilahilere nazaran daha sanatlı ve büyük usullerle bes-

telenip icrâ edilmektedir. Çoğunlukla devr-i kebir, evsât, nim evsât, hafif, çember, zencir gibi büyük usullerle bestelenmekte ise de semâî, sofyan, yürük semâî ve düyek usulleriyle bestelenmiş örnekleri vardır. Tevşihlerin güfteleri çoğunlukla Türkçedir. Ancak Arapça ve Farsça yazılmış tevşihler de vardır. Tevşih okuyanlara "tevşihhân" denir.



Türkü

Köken olarak "Türk'e âit" mânâsına gelen türkü; terim olarak ise bestekârı bilinenlerle beraber genellikle düzenleyicileri bilinmeyen, sözlü gelenekle oluşup gelişen, zaman ve mekâna göre gelişerek ilerleyen, melodik olarak Anadolu'daki şehirlerin kendine has ezgi ve motiflerinin kullanıldığı ve çoğunlukla hece ölçüsüyle okunup yakılan şiirlerdir. Türküler insanoglunun sevincini, hüznünü, savaşını, barışını; kısaca, hayatı ve toplumu ilgilen-

diren her meselede kendini gösteren halkın işlenmemiş sanat gücü ve yeteneğini görmemizi sağlayan mühim kaynaklardır. Mâni, koşma ve kavuştak nazım biçimlerinin çoğunlukla kullanıldığı türkülerde çalgı olarak çoğunlukla bağlama kullanılır. Ancak bazı yörelerde Türk müziği sazları ile de türkülerin okunduğu görülmektedir. Türküler pek çok açıdan tasnife tâbî tutulabilir. Konusuna ve duyguya göre; lirik, taşlama, yergi, güldürü, meslek, pastoral, oyun türkülerine gibi çeşitleri vardır.



Uzun Hava

Mehmet Özbek'e göre; uzun hava, ölçü ve ritim bakımından serbest ancak belirli bir diziye sahip ve bu dizi içinde kendine has bir seyri olan ve serbest ağızla söylenen halk ezgisidir. Anadolu'nun pek çok bölgesinde farklı isimlendirmelerle uzun havalara tesadüf edilmektedir. Buna göre bozlak, maya, hoyrat, gazel, gurbet havası, yol havası gibi çeşitleri vardır. Süleyman Şenel'e göre; uzun havaya dâir yapılan tanımlarda belirgin ortak unsurlar kullanılmaktadır. Buna göre; uzun havalar serbest

ritimli, dizisi olan ve bu dizi içinde belli kalıplara göre seyri olan, kelime ritmine uyan veya bir heceye bir not isabet eden resitatif veya parlando tarzında olan ve içinde müzik cümlesine sonradan ilave edilen anlamlı veya anlamsız terennümlere sahip olan bir yapıdır.

SEGÂH YÜRÜK SEMÂİ
Tût-i mucize-gâyem nedesem lâf değil

USUL: YÜRÜK SEMÂİ BESTE: İTRİ

Ah tû ti mu ci ze gû yem ne de sem
lâf de ğil tû ti mu ci ze gû
yem ne de sem lâf de ğil be li yâ
rim be li dost be li mi rim be li dost be li öm
rim be li dost

Yürük Semâî

Din dışı Türk mûsikîsi sözlü formu arasında gösterilen yürük semâîler klâsik faslın son sözlü eseridir. Yapı itibâriyle beste ve ağır semâîye benzeyen yürük semâîler melodik ve ritim olarak diğerlerine nazaran daha hareketli ve canlıdır. Türk mûsikîsinin en fazla beste yapılmış büyük formlarından birisidir. Yürük semâî adından da anlaşıldığı üzere 6/4'lük ölçüyle bestelenir. Güfteleri çoğunlukla Türk edebiyatının gazel formundan seçilir. Bu güfteler dördlük olarak kullanılır ancak nadir de olsa iki mısralık yürük semâîler

kullanılmaktadır. Yürük semâîler beste ve ağır semâîler gibi "murabba" ve "nakış" olarak iki kısma ayrılırlar. Murabba yürük semâî ("birinci mısra+terennüm; ikinci mısra+terennüm; üçüncü mısra+terennüm; dördüncü mısra+terennüm") şeklindedir. Nakış yürük semâî ise ("birinci mısra+ikinci mısra+terennüm; üçüncü mısra+dördüncü mısra+terennüm") şeklindedir.



Zeybek

Batı Anadolu'da yaygın olarak icrâ edilen halk oyunu ve müziğidir. Halk müziği formları arasında gösterilen zeybekler sözlü ve sözsüz olarak icrâ edilmektedir. Sözsüz zeybeklerde iki zurnacı, davul veya davullar refakatinde zeybek ezgisi çalınır. Zurnacıların biri ezgiyi icrâ ederken diğeri karar sesiyle dem tutar. Sözlü zeybekler çoğunlukla bağlamalar eşliğinde okunur. Zeybekler ekseriyetle Türk halk müziğinde 9 zamanlı olarak bestelenmektedir. Bu 9 zamanlı eserlerin düzumünde 3'ler çoğunlukla başta veya sonda olur. Gösterimi ("3+2+2+2") veya

("2+2+2+3") şeklindedir. Zeybekler ritmik hızına göre "ağır zeybek" ve "kıvrak zeybek" olarak iki kısma ayrılır. Ağır zeybek daha çok İzmir, Aydın, Manisa, Denizli ve Çanakkale; kıvrak zeybekler ise Güney Marmara ve Teke Bölgesi'nde görülmektedir. Zeybeklerin ayırıcı özellikleri arasında tezenesinin kendine has çalınması, temposunun belli aralıkta olması, zeybekliğe has ritimsel ve ezgisel düzumlerin olması, zeybeklere has kahramanlık türkülerinin yakılması gibi unsurlar gösterilebilir.



ÇALGILAR



Çeng

Türk mûsikîsinde kânun sazına benzeyen çeng, aynı zamanda Batı müziğinde "harp" olarak isimlendirilen âlete benzetilmektedir. Günümüzden yaklaşık 5000 yıl öncesine kadar uzanan bir geçmişe sahip olan çeng; Sümer, Akat, Asur ve Bâbil dönemine ait tasvirlerde yer almıştır. XVII. yüzyılın sonuna kadar Türk mûsikîsinde bu saza oldukça rağbet gösterilmiştir. Çengler, üçgen şeklinde olup 24 ipek telden meydana gelmektedir. Tellerin sayısı

zamana ve kullanıldığı bölgeye göre farklılık arz etmekteydi. Kimi kaynaklarda 12, 16, 36, 72 telli çenglerin olduğu ifade edilmektedir. Kânun gibi mandalının olmaması; istenen sesleri çıkarma hususunda bir eksiklik ortaya koyuyordu. Özellikle; mücennep aralığı denen yarım seslerin kullanılmaması bu sazın daha sonraları kullanılmamasına yol açmıştır.



Çöğür

"Meydan sazı" olarak da geçen bu çalgı, kopuzdan bağlamaya geçişte önemli bir basamak teşkil etmiştir. Evliya Çelebi'ye göre bu sazı Kütahya'da Eftedli Oğlu icat etmiştir. İlk hali üç telli ve perdeli olan bu saz; daha sonra 5 kıl telli, ardından 12 telli ve büyük gövdeli, uzun saplı bir çalgı halini almıştır. Bursa'da 15 telli, kestane ağacından yapılmış çöğürün kullanıldığından bahsedilmektedir. Ancak bu çalgının son hali 12 telli ve 32 perdeden oluşmaktadır.

En üst tel bam telidir. Bütün teller 38 numara çelik tel ile bağlanır. Sapı ile birlikte uzunluğu 110 cm'dir. Göğüs tahtasının eni 17 cm'dir. Kendine özgü akordu ve çalma tekniği olan bu çalgı günümüzde kullanılmamaktadır.



Darbuka

Türk mûsikisinde XX. yüzyılın başından itibaren kullanılan silindirik biçiminde, gövdesinin ortası boğumlu, bir ucuna deri gerilip diğer tarafının boş bırakıldığı vurmali çalgıdır. Arap mûsikîsi ve Kuzey Afrika'da da yaygın olarak kullanılmaktadır. Dökümlü ve çömlek olmasına göre farklı ebatlarda ve farklı derilerle kullanılmaktadır. Döküm darbukaların çember çapı yaklaşık 29, deri ölçüsü 22, boyu 44 cm'dir. Gövdesi demir dökümdür. Çömlek darbuka da

aynı boyutta fakat üzerine gerilen deri, dökümlüden farklı olup hayvan derisidir. Bir diğer darbuka çeşidi olan bas darbukalar hacimce daha büyük ve ağırdır. Bakır veya metal alaşımından yapılan darbukalar düğün, oyun ve fasıllarda sıkça kullanılmaktadır. Bakır darbukalara "Türk darbukası" da denilmektedir. Darbukaların akordu; çember etrafına, birbirine eşit mesafede konulmuş vidalarla yapılmaktadır. Klâsik ve dînî mûsikîde kullanılmayan darbukalar bugün sanat müziği olarak isimlendirilen Türk müziğinde çokça icrâ edilmektedir.



Davul

Arapça "tabl" kelimesi Türkçeye tabul, sonrasında davul olarak geçmiştir. En eski vurmali sazlar arasında gösterilen davulların ilk örneklerine Sümerlere; âit tasvirlerde tesadüf edilmektedir. Tarih içerisinde muhtelif boyut ve şekillere sahip davullar kullanılmıştır. Günümüzde davullar tokmak ve ince çubukla vurularak çalınan ve silindirik şeklinde olup her iki yüzüne deri çekili tahta kasnak olarak kullanılmaktadır. Anadolu'da çalınan davullar

yöreden yöreye değişiklik gösterir. Bugün batıdan doğuya gidildikçe davulların boyutları büyümektedir. Davullar boyutlarına göre "cura davul", "orta davul", "meydan davulu", "kaba davul" gibi isimlendirilirler. Kayışla omuza asılarak icrâ edildiği için "asma davul" ifadesi günümüzde yaygınlaşmıştır. Eskiden savaşlarda düşmana korku salmak için; bugün ise yöresel halk oyunları, düğünler ve ramazan ayında insanları sahura kaldırmak için kullanılmaktadır.



Def

Sümerce “dap” kelimesinden Akkadcaya oradan da Arapçaya ve diğer Sâmi dillerine geçen “def”, çok eski zamanlardan bu yana ritim aleti olarak kullanılmaktadır. Defler kasnak üzerine deri geçirilerek yapılır. Kasnaklar genellikle ceviz ve servi ağacından; deriler ise dana, keçi, balık veya köpek derilerinden seçilir. Türk mûsikîsinin dînî, halk ve sanat mûsikîsi bölümlerinin üçünde de kullanılmakla birlikte; ebat olarak farklılık arz etmektedir.

Dînî mûsikîde kullanılan deflerin kasnak çapı 40-45, eni ise 7-8 cm civarındadır. Bendirin daha büyük ebadında yapılmış olanlarına “mazhar” denir. Sanat mûsikîsinde ise ortalama defler 30-40 cm çapında ve kasnak etrafına 8-9 cm çapında beş çift zil takılarak kullanılır. Çoğunlukla fasıl heyetlerinde şef durumundaki serhânendeler tarafından kullanılır. Halk müziğinde kullanılan defler genellikle 27-28 cm çapındadır. Halk müziğinde def “delbek” ve “kabran” olarak da isimlendirilir.



Girift

Farsça “birbirine bağlı, iç içe girmiş” mânâsındaki “girift”, ney sazına benzeyen üflemeli bir çalgıdır. Şekil olarak ney sazı gibi yan tutulup, aynı dudak ve baş pozisyonu ile üflenir. Yaklaşık uzunlukları 450 mm’dir. Perde deliği 7 tane önde bir tane de arkada olmak üzere 8’dir. Öndeki 7 delikten 6’sı aynı hizada düz, en sonuncusu ise diğerlerine nazaran sol yan taraftadır. Girift üfleyen sâzendelere “giriftzen” denir. Osmanlı Dönemi’nde küme

fasıllarında kullanılmıştır. Bu saza hâkim ve bununla şöhret kazanmış kişiler arasında Mehmed Nuri Efendi, Musahip Said Mehmed Efendi, Üsküdarlı Rıza Bey, Hacı Faik Bey ve Giriftzen Asım Bey gösterilebilir. Uzun zamandan beri kullanılmayan bu sazı son dönemlerde neyzen Süleyman Erguner, yeniden canlandırma gayretiyle çeşitli akademik ve sanatsal etkinliklerde icrâ etmeye çalışmaktadır.



Kabak Kemâne

Türk halk müziğinde en fazla kullanılan çalgılardan birisi olan kabak kemâneler, su kabağı veya ağaç dilimlerinin bükülmesi ile elde edilmektedir. Kabak kemâneler gövde, klavye, burguluk, eşik, tel, ayaklık ve yaydan meydana gelmektedir. Gövde çapı ortalama 14-16 cm'dir. Gövdeye 9-11 cm çapında büyükbaş hayvanların yürek zarı, balık derisi veya küçükbaş hayvan derileri gerilir. Klavye yaklaşık 30 cm boyunda gürgen veya ceviz gibi sert

ağaçlardan yapılır. Ayak kısmı 10 cm boyunda, eşik ise 4 cm uzunluğunda yarım cm genişliğindedir. Tarihsel süreçte iki, üç, dört ve hattâ beş telli olarak icrâ edilen kabak kemâneler bugün ekseriyetle 3 veya 4 telli olarak kullanılmaktadır.



Kânun

Yunanca "kanon" kelimesinden türeyen kânun, şark mûsikisinde yaygın olarak kullanılan telli bir çalgıdır. XIX. yüzyılın sonlarına doğru Şamlı Ömer Efendi tarafından İstanbul'a getirilen kânun, Kânunî Hacı Arif Bey vasıtasıyla mûsikî câmiasında kabul görmüştür. Günümüzde üzerine tellerin gerildiği dik yamuk şeklinde bir sazdır. Burguluk dışında uzun kenarı 87 cm, karşı dik kenar 42 cm, kısa kenar 26 cm, en ise 4,3 cm'dir. Her üç telin aynı

ses düzeninde olması şartıyla toplam 25 perdeden (yani 75 tel) oluşan kânun sazi, şahadet parmağına takılan yüksüklere mızrapların iliştilmesi ile çalınır. Mızraplar çoğunlukla "bağa" olarak isimlendirilen kaplumbağa kabuğundan yapılır. İlk zamanlarda mandalsız olan kanunlar XX. yüzyıldan itibaren mandallı olarak icrâ edilmeye ve bu sayede yarım sesler veya daha küçük aralıklar kullanılmaya başlanmıştır. Yaklaşık 3,5 oktav ses aralığına sahiptir.



Kaval

Nefesli sazlar grubunda gösterilen kavallar Türk halk müziği çalgısıdır. Ön yüzeyinde 7, arka yüzeyinde 1 olmak üzere toplam 8 perde deliği vardır. Ayrıca sesin rezonansının daha güzel olması için alt uç kısmında kullanılmayan küçük birkaç perde deliği vardır. Halk arasında bu deliklere "cin" veya "şeytan" deliği denir. Kavallarda perde delikleri kromatik olarak sıralanmaktadır. Bu vesileyle her ses üzerinde transpoze yapılabilir. Kavalların boyu 80 cm olup ses genişliği 2,5-3 oktav aralığındadır. Çoğunlukla erik, zerdali ve gül ağacından yapılır. Piring malzemesi kullanılarak da yapılan kavallar bulunmaktadır.

Kavallar perde deliklerinin bulunduğu ana gövde, kaval içi temizleme sürgüsü ve kaval kını olmak üzere 3 bölümden meydana gelir. Dilli ve dilsiz 2 çeşit kaval vardır.



Kemançe

Klâsik Türk mûsikîsi ve Anadolu halk müziğinde ayrı ebatlarda kullanılan birbirinden farklı iki yaylı çalgının ortak adıdır. Farsça küçük keman anlamında kullanılmaktadır. Türk mûsikîsinde icrâ edilen kemançe perdesiz olup tırnakla çalınmaktadır. Günümüzde bu çalgıya Osmanlı kemançesi, İstanbul kemançesi, Tırnak kemançesi veya Armudî kemançe ismi verilmektedir. 40-41 cm boyunda, 14-15 cm genişliğinde olup yay, tekne, göğüs tahtası, eşik, can direği, sırt oluğu, kuyruk takozu, burgular, tellerden meydana gelmektedir. 2.5 oktavlık ses sahasına sahiptir. Halk

müziğinde kullanılan kemançe ise Karadeniz kemançesi olarak isimlendirilmektedir. Bu çalgı burguluk, boyun ve gövdesinin tek bir ağaç parçasının yontulup oyulmasıyla elde edilir. Boyu yaklaşık 56 cm'dir. Klâsik kemançeden farklı olarak tırnakla değil parmak uçlarıyla çalınır. Akordu dörtlü aralıklarla yapılır. Yay dâima iki tele birden sürülerek icrâ edilir. Karadeniz müziğinin vazgeçilmez çalgılarından.



Kopuz

Orta Asya kökenli Türk çalgısıdır. Bugün bağlama, saz olarak isimlendirilen bütün çalgıların kopuzdan türediği rivâyet edilir. Kopuzun ne zaman ve kimin tarafından icat edildiği bilinmemektedir. Ancak bir görüşe göre mucidinin Dede Korkut olduğu belirtilmektedir. Kopuz Orta Asya topluluklarında kutsal çalgı olarak kabul edilmektedir. Buna göre şaman, bahsılar, ozanlar tarafından tören, şölen, düğün gibi özel günlerde kullanılmaktaydı. Asya Türklerinin ardından en çok Anadolu ve Rumeli'de kullanılmış ve İpekyolu vasıtasıyla Hint ve Avrupa Kıtası'na kadar yayılmıştır. Meraği bu sazı küçük bir uda benzeyen şekilde anlatıp "kopuz-ı rûmî" olarak isimlendirmiştir. Ayrıca "kopuz-ı ozan" adıyla da üç telli göğsünün bir kısmına deri geçirilen bir çalgıdan bahsetmektedir. İlaveten bazı kaynaklarda kopuz, yaylı bir çalgı olarak da geçmektedir. Üzerinde iki kirişin geçirildiği at kılı ile çalınan bir çalgıdır.



Kös

Farsça "vurma, çarpma, dövme" anlamına gelen kös, Osmanlı döneminde mehter mûsikîsinde kullanılan büyük ebattaki vurmali çalgının ismidir. Osmanlı'da ayrıca bu çalgı "kûs-i şâhî" ve "kûs-i hâkânî" olarak da anılmıştır. Özellikle savaş esnâsında ordunun hareketini tertip etmek, askerlere cesaret vermek, düşmana korku salmak amacıyla kullanılırdı. İlâveten barış zamanı, elçi kabulü, şehzade düğün ve sünnet merasimi ve bayram günü gibi

muhtelif vesilelerle kullanılmaktaydı. Kös bakırdan yapılmış oval kâse veya kazan şeklinde üzerine deve derisi çekilerek tokmakla vurulan bir çalgıdır. Genellikle iki tane olup sırayla sağ ve sol eldeki tokmakları vurarak icrâ edilir. Düz durabilmesi ve rahat çalınabilmesi için altlarına bir destek konulurdu. Kös çalana "köszen"; bunların başındaki kişiye de "kösîbaşı" denilir. Boyutlarına göre fil kösü, deve kösü ve oval kösler olmak üzere 3 çeşidi vardır.



Kudüm

Arapça "gelmek, ayak basmak" mânâsına gelen kudüm; Türk mûsikîsinde özellikle tekke mûsikîsinde zahme denilen uçları yuvarlak iki değnekle çalınan, üstü hayvan derisi ile gerilmiş, biri diğerine nispeten daha geniş iki kâseye denir. Kaseler bakırdan yapılır. Büyük kaseye 2 mm, küçük kâseye ise 1 mm kalınlığında deri gerilir. Deve derisi tercih edilir. Seslerin metalik çıkmasını önlemek için kâselerin altına yer ile teması kaldıran küçük simitler konulur. Kudümlerin çapı ortalama 25-30 cm, yüksekliği ise çapın yarısı kadardır. Oturuş pozisyonuna göre sağ tarafa pest sesi veren büyük, sol tarafa ise tiz sesi veren ve diğerine nispeten küçük kudüm konulur. Sağ taraf düm, sol taraf ise tek sesine göre akort edilir. Kudümler Mevlvî âyinlerinin baş sazıdır. Kudümün düm sesi Cenâb-ı Allah'ın "kün" emrini, yani "ol" emrini; bazı yerlerde ise "ruhların dirilmesini" temsil ettiği belirtilmektedir.



Lavta

Udun yapısına benzer ancak hacim olarak daha küçük, perdeli ve sapı daha uzun telli bir çalgıdır. Daha açık ifade etmek gerekirse ud ile tanburun karışımıdır denilebilir. Ne zaman ve kim tarafından yapıldığına dair kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Batı'da 6 ila 24 kadar telli olanları yapılmıştır. Ancak Türk lavtası üç çift ve bir tek olmak üzere 7 tele sahiptir. Akordu udun akordu ile aynıdır. Mızrabı kartal kanadı ile yapılmaktadır. Ancak Tanburî

Cemil Bey ile beraber tanbur mızrabına göre daha ince, her iki ucu oval kaplumbağa kabuğu ile yeni mızraplar yapılmıştır. Perde sayısı 18 olup Türk müzikîsi perdelerine göre ayarlanmıştır. Müsikîmizin "kabasaz" takımları arasında gösterilip köçekçe ve oyun havalarında mızrapla ritmik tempo sağlandı. Tanburi Cemil Bey ise bu saza yeni bir hüviyet kazandırıp solo saz niteliğine büründürmüştür.



Mey

Türk halk müziğinde icrâ edilen nefesli çalgılardan mey, üç parçadan meydana gelmektedir. Bunlar gövde, kamaş ve kışkaç bölümüdür. Gövde ön tarafında 7, arka tarafında 1 delikten oluşan kısımdır. Kamaş ise gövdenin ağız kısmına takılarak sesin çıkmasını sağlayan tatlı su kamaşdır. Kışkaç, kamaşın akordunu ve sesini düzenleyen bölümdür. Aralarında küçük farklılıklar olsa da genel olarak aynı yapıya sahip meyler farklı coğrafyalarda kullanılmıştır.

Azerbaycan, İran, Karakalpaklar ve Özbekistan'da "balaban/balaman"; Dağıstan'da "Yasti Balaban"; Gürcistan'da "Duduki"; Ermenistan'da "Duduk", "Nay"; Kırgızlar'da "Kamaş Sırnay" olarak geçmektedir. Meyler yapı olarak 1 oktav ve yarım ses genişliğine sahiptir. Ses aralığının darlığı ve transpoze edilememesinden ötürü günümüzde 18 farklı akortta mey kullanılmaktadır.



Ney

Farsça "kamış" mânâsına gelen "nay" kelimesi zamanla Türkçede "ney" şekline dönüşmüştür. Türk mûsikisinde kullanılan nefesli bir sazdır. Mezopotamya'daki kazılarda en eski örneklerinin görüldüğü neyler, Sümer ve Mısırlılar başta olmak üzere pek çok medeniyette kullanılmıştır. Tek parça dokuz boğumdan oluşan bir kamışın içinin boşaltılarak ön tarafında 6, arka tarafta 1 tane delik olmak üzere toplam 7 perde deliğinden müteşekkildir.

Neyin ilk ve son boğumuna neyde çatlakları önlemek amacıyla metal "parazvâne" takılır. Ayrıca neyin ilk boğumuna "başpâre" denilen, üflemeyi kolaylaştıran bir ağızlık takılır. Genellikle başpâreler fildişi, bağa, şimşir, kehribar ve ceviz gibi sert maddelerden yapılır. Neyler; esas neyler, mâbeyn ve nisfiye olmak üzere üç grupta toplanırlar. Akorduna göre kullanılan neylerin; kız ney, mansur, şah, davud, bolahenk, süpürde, müstahsen olmak üzere çeşitleri vardır. Ney üfleyenlere "neyzen" veya "nâyi" denir.



Rebab

Türkiye, İran, Irak, Arabistan, Kuzey Afrika, Afganistan, Pakistan, Endonezya, Hindistan, Cava gibi ülkelerde belli bir şekle sahip mızraplı veya yaylı çalgıların müşterek ismidir. Rebab ile ilgili çok çeşitli tanım ve şekiller bulunmaktadır. Bunlar arasında ıklığ, ayaklı kemâni, kemençe, gaçek, keman tâbirleri kullanılmıştır. Günümüzdeki rebablar burguluk, bas eşik, sap (boyun), tekne (Hindistan cevizi kabuğu), eşik, ayak (dayanma çubuğu),

yay ve tellerden meydana gelmektedir. Saplar genellikle ceviz, gürgen, akçaağaç, maun ağacından seçilir. Hindistan cevizinden seçilen tekneye; yayın balığı derisi, gelebicin balığı derisi, oğlak derisi veya yürek zarı gerilir. Rebabların telleri iki ya da üç tanedir. Rebablar Mevlevî mûsikisinde ayrı bir öneme sahiptir. Hz. Mevlânâ'nın rebab çaldığı, kaynaklarda ifade edilmektedir.



Santur

Yamuk biçiminde ses kutusuna sahip, tellerinin üçlü, dörtlü veya beşli gruplar halinde bulunduğu; küçük tokmaklarla tellerine vurularak çalınan kânuna benzer bir çalgıdır. Günümüzde Gürcistan, Ermenistan, Azerbaycan, İran, Hindistan, Keşmir, Çin, Kore ve Tibet gibi doğu ülkelerinde çalınmaktadır. Uzun kenarı yaklaşık 90 cm, kısa kenarı 35 cm, derinliği yaklaşık 6 cm'dir. Genellikle dörtlü olarak akortlanan grup tellerinin altında hareketli eşik

bulunur. Sağda ve solda dokuz tel takımı bulunur. 18 tel takımından 27 farklı ses elde edilir. Pest telleri bronz, tiz teller ise çeliktir. İran'ın geleneksel çalgıları arasında gösterilen santur, Osmanlı'da XVI. yüzyıldan itibaren çalınmaya başlamıştır. Kromatik veya diyatonik olarak akort edilmesine göre santurların ses aralığı iki buçuk- dört oktav arasında değişmektedir.



Saz

Saz, Türk müsikisinde icrâ edilen çalgıların tamamını ifade eden terim olarak geçmektedir. Ancak özelde Türk halk müziğinde mızrapla veya elle çalınan telli bir çalgıdır. Sazlar tekne (gövde), göğüs, sap, burguluk, burgu, perdeler, teller, alt ve üst eşik olmak üzere 9 kısımdan meydana gelir. Tekneler ağaçların içinin oyulmasıyla yapılabildiği gibi dilim dilim ağaç şeritlerinin birleştirilmesi ile de elde edilebilir. Sap kısmındaki perde sayısı yörenin ses kullanım sahasına göre değişmektedir.

Ancak 17 perde sistemi yaygın olarak kullanılmaktadır. Teller kalınlık ve inceliğine göre 0,15 mm ile 0,30 mm arasında değişmektedir. Bugün Anadolu'nun hemen her bölgesinde düğün, sünnet, sıra geces, muhabbet toplantıları ve âyîn-i cemlerin vazgeçilmez çalgısı olarak kullanılmaktadır.



Sipsi

Türk halk müziğinde nefesli sazların en küçüğü ve tiz sese sahip çalgılardan birisidir. Sipsi; gövde ve ağızlık olmak üzere iki bölümden oluşur. Gövdesi "demir kargı" olarak bilinen sert su kamışından yapılmaktadır. Aynı zamanda kartal kannedi kemiği, çam dallarının filizlerinden çıkarılan borular, söğüt dalı ve içi boş ot ve çavdarlardan da yapılmaktadır. Önde 5 arkada 1 perde deliğinden oluşur. Diya-tonik perde yapısına sahip sipsilerin ses

genişliği 1 oktav kadardır. Yöresel bir çalgı olması hasebiyle profesyonel olarak çok fazla kullanılmamaktadır. Teke bölgesi olarak bilinen Burdur, Isparta, Muğla, Denizli ve Antalya'yı kapsayan bölgemizde yaygın olarak kullanılmaktadır. Sipsinin tavrı olarak en iyi icrâ edildiği yer Dirmil'dir.



Tanbur

Türk mûsikîsinin piyanosu olarak adlandırılan; uzun saplı, telli ve mızraplı bir çalgıdır. Kaynaklarda "tambur, tanbur, tunbur, tınbar, tonbur, pandor, pantur, pandura, tanbura" gibi pek çok isimle kullanılan tanburun; bir rivâyete göre Farsça "dem" veya "dembe" (kuyruk) ile "berra" (kuzu) kelimelerinden türediği belirtilmektedir. Türk sazının ilk prototipi olarak kabul edilen tanbur, zaman içinde gerek boyutu gerekse tel sayıları bakımından çeşitlilik

arz etmiştir. Osmanlı döneminde XVIII. ve XIX. yüzyıldan itibaren günümüzde Türk mûsikîsinde en önemli çalgılardan birisi olarak kullanılmaktadır. En pest ile en tiz sesi arasında yaklaşık 48-56 perde bağlanmaktadır. Bu da Türk mûsikîsinin ara seslerini gösterme açısından oldukça kolaylık sağlamaktadır. Tanbur; tekne, göğüs, sap, burguluk, eşik, teller ve mızraptan meydana gelir.



Tar

Azerbaycan'ın millî sazı olan tar; İran, Türkiye, Gürcistan ve bazı Kafkas Ülkeleri'nde kullanılan telli bir çalgıdır. Kelime mânâsı "tel" olan tar; çanak (gövde; küçük çanak ve büyük çanak), kol (burguluk, sap) ve kelle'den (baş, burguluk) oluşmaktadır. Gövde kısmı ortadan boğumlu olup tek-nelerin içi oyularak veya dilimli olarak yapılır. Gövdelere yürek zarı ince deriler gerilir. Bağlamada olduğu gibi üzerine perdeler bağlanır. Tel sayısı zaman içinde

farklılık arz etmektedir. Ancak günümüzde 3 çift, 3 tek olmak üzere 9 veya 11 telli tarlar yaygındır. Tarların ses genişliği yaklaşık 2.5 oktavlık aralığa sahiptir. Azerbaycan müziğinde kemanca, def ve tar üçlüsü hâ-nendelere eşlik ederek mugam sanatının dünyaya yayılmasına önemli katkı sağlamıştır.



Tulum

Türk halk müziği üflemeli çalgılarından-dır. Doğu Karadeniz Bölgesi'nde özellikle Rize, Artvin ve Erzurum'un bazı bölgele-rinde yaygın olarak kullanılan tulum; keçi derisinden yapılır. Tulum; deri, ağızlık, nav, dilli ve analık olmak üzere 5 kısım-dan oluşur. Deri keçi veya oğlak derisinden seçilir. Ağızlık derinin sağ ön ayağı-na bağlanan ve üfleyerek deriye hava geçişinin sağlandığı ahşap kısımdır. Nav; kamışların, dillerin yerleştirildiği ve sesin dağılmasını engelleyen kepçe bölümün-den oluşur. Nav bölümündeki dillere hava geçişi sağlanır. Bu hava dillerinin titreşimi ile ses oluşur. Analık kısmî üzerlerine 5 adet perde deliğinin bulunduğu iki adet kamışın yan yana gelmesiyle oluşan kısımdır. Dillik bölümü çalgıda sesin oluştuğu kısımdır. Keskin bir alet ile uç kısmında oluşan yarık oluşturulur. Üflenen hava buralarla titreşime girerek ses elde edilir. Yaklaşık 4-5 seslik bir ses sahasına sahiptir.

den oluşur. Nav bölümündeki dillere hava geçişi sağlanır. Bu hava dillerinin titreşimi ile ses oluşur. Analık kısmî üzerlerine 5 adet perde deliğinin bulunduğu iki adet kamışın yan yana gelmesiyle oluşan kısımdır. Dillik bölümü çalgıda sesin oluştuğu kısımdır. Keskin bir alet ile uç kısmında oluşan yarık oluşturulur. Üflenen hava buralarla titreşime girerek ses elde edilir. Yaklaşık 4-5 seslik bir ses sahasına sahiptir.



Ud

Filozoflar tarafından icad edilen ud, kadim mûsikî nazariyesinin temelini teşkil eder. Arapça "sarısabır" veya "öd ağacı" anlamındaki ud, tarihî süreçte değişerek günümüzdeki halini almıştır. İlk dönemlerde 4 telli ve perde başına sahip udlar, günümüzde 5 çift ve en kalın tel ise tek olup 11 telden meydana gelen perdesiz bir çalgıdır. Uda 5. teli takan kişi Ziryâb'dır (ö. 852). Bazı kaynaklarda "barbat", "ut", "luth", "lute" olarak da geçmektedir. Tek-

ne (gövde), göğüs (kapak), sap, burguluk ve teller olmak üzere 5 kısımdan meydana gelir. Geleneksel 5 telli udun akordu günümüzde en çok şu şekilde yapılmaktadır: İnceden kalına doğru Türk mûsikîsine göre sol, re, lâ, mi, si, fa diyeriz. Ud bugün Türk mûsikîsi ve Arap mûsikîsinde oldukça yaygın bir şekilde kullanılmaktadır.



Zurna

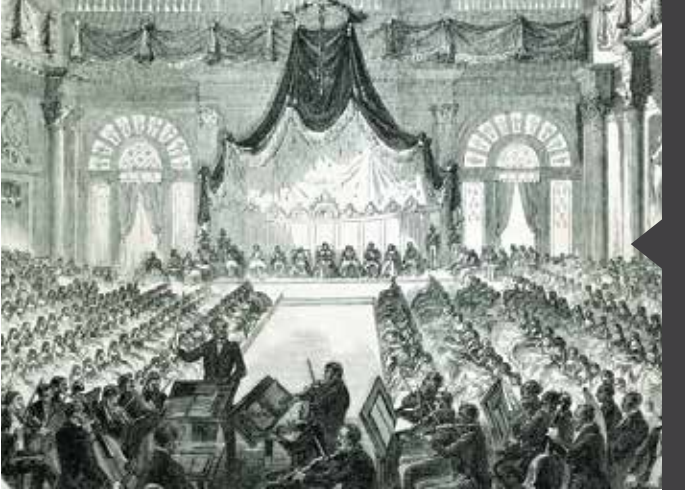
Türk halk müziğinde icrâ edilen nefesli bir sazdır. Farsça "dügün neyi" anlamındaki zurna, dünyanın pek çok bölgesinde muhtelif şekil ve ebatlarda kullanılmaktadır. Zurna genel olarak kamış, etem, nezik, avurtluk ve gövde kısmından meydana gelir. Zurna kamışı aynı zamanda "sipsi" olarak da adlandırılmaktadır. Suda bekletilip yumuşatılmasının ardından ince ve basılı üst ucu ağza alınıp diğer ucunun "etem"e bağlanmasıyla kullanılır. "Lüle"

veya "metem" olarak da geçen bu kısım ağaç veya metalden yapılan bir zıvanadır. Nargile ağızlığına benzerdir. "Nezik", gövdenin üst ucuna etemin çatlamaması için geçirilen bir parçadır. "Avurtluk", "tablu" ve "bilezik" olarak da isimlendirilmektedir. Gövde ise zurnanın ses çıkarıcı ağız açık geniş kısmıdır. Gövde üzerinde 7 tane önde 1 tane de arkada olmak üzere toplam 8 tane perde deliği vardır. Zurnalar genellikle ihlamur, ceviz, şimşir, gürgen, ardıç, erik gibi ağaçlardan yapılır.



The background features a series of horizontal musical staves. A large, black treble clef is prominently displayed on the left side, overlapping several staves. Scattered across the staves are various musical notes, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, some with stems and flags. The background has a warm, textured appearance with shades of yellow, orange, and brown, resembling aged paper or parchment.

**DİĞER
KAVRAMLAR**



Alaturka

Batıda “Türk asrı” olarak kabul edilen 18. yüzyıl, Osmanlı’da askerî gücün zayıflamasının aksine sanatsal yönden önemli gelişmelerin kaydedildiği bir dönemdir. Özellikle mehter mûsikîsi Batı’yı korkutmakla beraber Haendel, Gluk, Gretry, Haydn, Mozart ve Beethoven gibi sanat-kârlara ilham kaynağı olmuştur. Bu vesileyle Türk mûsikîsine âit melodi ve ezgi parçacıklarını o dönemin opera, senfoni ve konçertolarında yaygın bir şekilde gör-

mek mümkündür. Dilimize İtalyanca “alla turca” sözü “Türk tarzında” mânâsına gelip Türklere âit askerî müzik kastıyla söylenmiş bir terimdir. Alaturka mûsikîsi Arap, Acem mûsikîleri gibi şark mûsikîsine ait bir şûbe olarak görenler de olmuştur. Genel olarak alaturka lafzı ile Osmanlı’nın husûsî zevkini taşıyan mûsikî kastedilmiştir. III. Selim, II. Mahmut ve akabinde Tanzimat Dönemi ile mûsikîmizde de yeni arayışlara girilmiştir. Bu dönemlerle beraber “alaturka” ve “alafranga” terimleri yaygınlık kazanmıştır.



Âşık Mûsikîsi

Bu mûsikî türü “âşık” olarak isimlendirilen saz şâirlerinin icrâ ettiği mûsikîdir. Okunan şiirler aruz ve hece vezni olmakla birlikte çoğunlukla hece vezniyle kullanılmaktadır. Âşıklar gerek kendi gerekse başka âşıkların şiirlerini hazır ezgi kalıplarına döşeyerek okurlar. Bu ezgiler uzun hava veya kırık hava tarzında olabilmektedir. Bu eserlerin icrâsı çoğunlukla resitatif ve konuşur gibi olup kendi içinde bir iç ritme sahiptir. Âşıkların okudukları

bu tür eserlerde üslup, tavır ve süslemeler kişiden kişiye ve yöreden yöreye farklılık arz eder. Öyle ki bu okuyuşlar neticesinde Sümmâni, Karapapağ, Âzerî, Posof gibi çeşitleri farklı ağızlar ortaya çıkmıştır. Zamanımızda âşıklık geleneği Anadolu’nun Erzurum-Kars, Orta Anadolu ve Doğu Anadolu’nun batısındaki bazı yerlerde görülmektedir.



Bar

Erzurum-Kars-Erzincan gibi Kuzey Doğu Anadolu Bölgesi'nde icrâ edilen halk oyununa bar denir. En az 5-6 kişinin dizi biçiminde durarak oynadığı grup oyunudur. Erzurum barının oynanma sırası şu şekildedir: Sarhoş barı, sekme, aşırma, hoşbilezik, hey nara, daldalan, koççarı ve tamzara şeklindedir. Kars'ta ise ağır bar, diz kırma, horon, yayla barı ve tambara şeklindedir. Ekibin başındaki kişiye "bar-başı", sonundaki kişiye ise "pöççük" de-

nir. Baştaki ve sondaki kişilerin ellerinde mendil bulunur. Başlangıçta el ele tutuşan oyuncular daha sonra birbirlerini omuzlardan tutarak oyunu devam ettirir. Bar oyunları davul ve zurna eşliğinde oynanır. Toplu oynanmasının dışında iki kişinin oynadığı barlar da vardır. "Davul barı", "Köroğlu barı", "Hançer barı" ve "Turna barı" iki kişi ile oynanmaktadır.



Câmi Mûsikîsi

Müslümanların ibadet maksadıyla bir araya geldiği câmilerde icrâ edilen mûsikîye "câmi mûsikîsi" denir. Türk din mûsikîsi temelde câmi ve tekke mûsikîsi olarak ikiye ayrılır. Câmi mûsikîsinde temel hedef ibadet esnasında müminlerin huşû ve maneviyatını estetik bir şekilde artırmaktır. Bu mûsikîde kullanılan dil, ekseriyetle Arapça olup kendine has bir icrâ şekli vardır. Çoğunlukla irticâlî olarak okunan bu formlar üslup bakımından ağırbaşlı ve

haşmetli bir yapıya sahiptir. Çalgı kullanılmayan câmi mûsikîsi icrâsında telaffuz ve tecvit kurallarına riâyet edilerek mûsikîmizin makamâtı bihâkkın kullanılmaya çalışılır. Câmide icrâ edilen mûsikî formları; Kur'ân-ı Kerîm tilaveti, ezan, kâmet, salâ, tekbir, cumhur müezzinliği, cuma hutbesi, mahfel sürmesi, teravîh, temcîd, münacât, mevlid, istiğfâr, feraciye, miraciye, regâibiye, kasîde, na't, tevşih, ilahi ve şuğuldür. Bunlardan bazıları tekke mûsikîsi ile ortak icrâ edilmektedir.



Îkâ'/Usûl/Ritim

Sözlükte “yaptırdı, öldürdü, düşürdü, yere attı” mânâsına gelen îkâ’ kelimesi terim olarak “zaman içinde uygunluk, zamanın muntazam nisbetler içinde müddetlere ayrılması veya zamanın muntazam nisbetli müddetlerinden düzenlenmiş vuruş takımları” anlamındadır. Bugün mûsikî-mizde usûl kavramının karşılığı olarak kullanılabılır. Buna göre mûsikîde usûl ritim ve ölçü kavramı ekseninde kullanılmaktadır. Cınuçen Tanrıkorur usûlü “ölçülerin belli amaçlarla kalıplaştırılmış şekli” olarak târif etmiştir.

Türk mûsikîsinde ölçüler; küçük ve büyük usûller; ayrıca basit ve birleşik usûller olarak tasnif edilmektedir. Küçük usûller 2 zamanlıdan 15 zamanlıya kadar; büyük usûller ise 16 zamanlıdan başlayıp diğer bütün usûlleri kapsar. Basit usuller iki zamanlı ve üç zamanlı usûllerdir. Bileşik usûller ise iki ve üç zamanlı usûllerin kombinasyonu ile elde edilen usullerdir.



Karagöz Mûsikîsi

Medeniyetimizin ve kültürümüzün kodlarının sanatlıca işlendiği gölge oyunlarından birisi Karagöz-Hacivat oyunudur. Hacivat-Karagöz oyununun oynatıldığı perdeye aynı zamanda “hayal perdesi” ismi verilmektedir. Bu perdelerde oyun esnâsında oyunun muhtevâsına uygun olarak bestelenip icrâ edilen mûsikîye “karagöz mûsikîsi” denir. Bu oyunda gerek klasik Türk mûsikîsi gerekse halk müziği eserleri farklı formlarla icrâ edilmektedir.

Kullanılan çalgılar, perdedeki ve perde gerisindeki çalgılar olmak üzere iki kısma ayrılır. Perde gerisinde kânun, ud, keman, klarnet, def, zil, zilli maşa; perdede ise halk müziği çalgılarından davul, tulum, Karadeniz kemençesi, zurna kullanılır. Ethem Rûhi Üngör’e göre 30 oyun içinde yaklaşık 211 tane karagöz mûsikîsine dâir icrâ edilen eser tespit edilmiştir.



Meşk

Fem-i muhsin bir hocanın rahle-i tedrisine girerek temelde tekrar ve ezberin yer aldığı, sanatın inceliklerinin şifâhî bir üslupla uygulandığı yönetime “meşk sistemi” denir. Türk mûsikîsinde XX. yüzyıla kadar devam eden, günümüzde bazı hocalar tarafından hâlen sürdürülen bir öğretim metodudur. Bu metotla hoca ile talebe birbir, diz dize usûl vurarak meşkini yapar. Talebe hocadan sadece ilim öğrenmez; onun mânevî halinden, oturup kalkmasın-

dan, yeme-içme âdâbından, zâhirî ve bâtinî hallerinden istifâde eder. Osmanlı’da binlerce eserin tâlim ettirildiği bu sistem sâyesinde pek çok kudretli sanatkâr yetişmiştir. Meşk sisteminin en büyük katkılarından biri de, hocanın eserin ana iskeletini bozmadan kendine has okuyuşunu nakletmesidir. Hz. Peygamber (s.a.v.) Kur’ân-ı Kerîm’i bizzat Cebrâil’in (a.s.) fem-i muhsininden meşk ettiğinden, İslâm kültürünün temelini teşkil eden bu sisteme “Cebrâilî yöntem” de denilmektedir. Bugün bin küsur yıldır meşk silsilesi hiç kopmadan günümüze kadar gelmiş ilimler bulunmaktadır.



Mehter

Farsça “daha büyük, en büyük” mânâsına gelen bu kelime terim olarak Osmanlılar’da resmî-askerî mûsikî takımı ve mehterhânedeki görevli kişi anlamındadır. Osmanlı’da savaş esnâsında düşmana korku vermek, kendi askerlerine cesaret vermek gâyesiyle kurulan mehterhâne teşkilatının kuruluşu hakkında kesin bir mâlumat yoktur. Ancak bu sahada ilk ciddi ilerleme Fatih Sultan Mehmed döneminde gerçekleşmiştir. Mehter takımı

yedi bölüğe ayrılmış olup mevcudu 62 veya 63 kişidir. Mehterbaşının önderliğinde davul, zurna, nakkâre, kös, boru, zil, çevgândan ve şakirdân takımından meydana gelmektedir. Mehter takımının nizâmı yarım daire şeklindedir. Ortada davulcular, arkalarında zilciler, davulcuların sağ tarafında çevgâncılar, solunda zurnacılar, çevgâncıların yanında borazancılar, zurnacıların yanında nakkâreciler bağdaş kurmuş şekilde oturarak yer alır.



Makam

Arapça “kâme” fiilinden türeyen bu kelime “durulacak yer, durak, mekân, mahal” mânâsındadır. Mûsikî terimi olarak makam hakkında pek çok tanımlar yapılmıştır. Bunlardan birkaçı şu şekildedir: “Dizide veya lahinde seslerin durakla ve güçlü ile münasebetlerinden doğan husûsiyete makam denir.” “Türk mûsikîsinde belli aralıklarla birbirine uyan mülâyim seslerden kurulu bir gam içerisinde özel bir seyir kuralı olan mûsikî cümlelerinin

meydana getirdiği çeşnidir.” Genel olarak bakıldığında bir makamda belirleyici unsurlar perdeler, seyir, çeşni ve geçkidir. Türk mûsikîsinde makamları basit, bileşik ve şed olarak üç gruba ayıranlar olduğu gibi sadece basit ve birleşik olarak ikiye ayıranlar da vardır. Türk mûsikîsinde tarih boyunca 650 civarında makam tertip edilmiş ancak günümüzde yaygın olarak kullanılan makam sayısı 50’yi geçmemektedir.



Mûsikî

Mûsikî kelimesi Latince “musica”, eski Yunancada “mousike” veya “mousa”-dan alınmıştır. Bereket, ferahlık, zenginlik tanrıçaları için kullanılan bu terim bir başka rivâyete göre “musikakia” adlı felekten ismini almıştır. Bu tanımlara ilaveten mûsikî kelimesinin peri anlamındaki “musi” ile “konuşulan dil” anlamındaki “ika”nın birleşiminden meydana gelip “perilerin dili” anlamına geldiği de rivayet edilmektedir. Terim olarak mûsikîye

dâir pek çok tanım yapılmıştır. Bunlardan birkaçı şu şekildedir: “Birbiriyle uyumlu olup olmadığı yönünden sesleri ve bu sesler arasındaki zaman sürelerini araştıran riyâzi bir ilimdir”, “Îkâ devirlerinden biriyle tertip edilip kulağa yumuşak gelen nağmelerin bir araya getirilmesi”, “Sesler vâsıtasıyla birbirini takip eden güzel hisleri ifade etme sanatı”, “Çıkardığımız seslerin ölçülü bir zamanda bir usûlün düzenine uyarak hareket edip belirli bir yerde karar kılıp durması ve işitme gücümüze zevk vermesi.”



Türk Halk Müziği

Türk toplumu Orta Asya'dan Anadolu'ya göç esnâsında geçtikleri yerleri etkileyip onlardan etkilenerek mühim bir birikime sahip olmuştur. Dolayısıyla Anadolu uygarlığı Lidya, Frigya, Hitit, Eti, Yunan, Bizans, Selçuk ve Osmanlı uygarlığının mezcedilmesi ile oluşmuştur. Anadolu müziği dolayısıyla bu medeniyetlerin ezgileriyle yoğurulmuştur. Anadolu'da yaşayan Türklerin halk müziği; halkın günlük yaşamının kesitlerini içeren herhangi bir

konunun lirik, satirik, olay, tören, iş, meslek, pastoral, didaktik, oyun şeklindeki türlerini kerem, garip, divan, müstezat, misket, bozlak gibi ayaklarla (diziler) icrâsıdır denilebilir. Bunlar türküler, uzun havalar, hoyratlar, gurbet havaları, maya, ağıt gibi çeşitli formlarda kendini gösterir. Halk müziği çalgılarına örnek olarak çöğür, divan sazı, bağlama, tar, cura, kabak kemâne, kemençe, zurna, mey, tulum, kaval, sipsi, gırnata, davul, def, kaşık, zil, çarpara gösterilebilir.



Zikir

“Bir şeyi anmak, hatırlamak” anlamındaki zikir kelimesi terim olarak “Cenâb-ı Hakk'ı anmak ve O'nu unutmamak” mânâsında kullanılmaktadır. Dînî mûsikî sahasında da zikirler tarikin meşrebine göre hafî (sessiz) ve cehrî (sesli) olarak icrâ edilmektedir. Nakşibendî tarikatı ve kolları çoğunlukla hafî, “Turûk-ı Aliyye” olarak bilinen silsilesi Hz. Ali'ye bağlanan Bektaşî, Kadirî, Rifâî, Halvetî, Bedevî, Sa'dî, Şâzelî, Bayramî ve bunların kollarında cehrî zikir benimsenmektedir.

Cehrî zikir yapan tariklerde kuud (oturarak), kıyam (ayakta) ve devran (dönerek) olmak üzere 3 farklı zikir yapılmaktadır. Halvetiyye, Kâdiriyye, Rifâiyye, Sa'diyye ve bunların kollarında devran zikri yapılmaktadır. Bu tariklerin tekkelerinde zikrin ritmine yardımcı olmak gâyesiyle hafîle, mazhar, bendir, kudüm, nevbe gibi vurmali sazlar ve ney eşlik eder. Mevlevîlerde çoğunlukla ney, kudüm ve rebaba ilaveten son dönemlerde Türk mûsikîsi enstrümanları; Bektaşîlerde ise ekseriyetle bağlama ve âilesi kullanılmaktadır.

S O N U Ç

Hüccetül İslâm İmâm-ı Gazâlî medeniyetimizde mûsikînin önemine dikkat çekmek adına “Baharın ve ezharının (yapraklarının), udun ve evtarının (tellerinin) tesir eylemediği kişinin mîzâcı o kadar fâsiddir ki bunun ilacı yoktur.” sözüyle oldukça mühim bir husûsa işaretletilmektedir. Kısaca insanoğlunun tabiatı güzelleşir ve bu güzelliklerden etkilenmeyenin fitratının bozuk olduğunu ifade etmektedir. Binlerce yıldır birikerek gelişen sanatlarımız, malyalarımızın doğal ürünüdür. Dolayısıyla medeniyetimizde istikbal sadece göklerde değil aynı zamanda köklerde dir. Gelişimimizi geçmişe yaslanarak, bugüne basarak ve geleceğe bakarak sürdürmek zorundayız.

Bu gâyeye hizmet etmek amacıyla Evrensel Değerler Derneği, “Medeniyetimizin Değerlerimiz” başlıklı bir proje ile yola çıkmıştır. Bu proje pek çok disiplini

kapsayan önemli bir çalışmadır. Bugün hâlen kavramlar husûsunda ortak bir dili konuşamamanın eksikliğini hissetmekteyiz. Bu minvâl üzere ele alınan bu kıymetli çalışma; akademik sahayla beraber toplumun diğer fertleri tarafından da ilgiyle okunabilecek, aynı zamanda hayata geçirilebilecek bir mâhiyete sahiptir.

Mûsikîye dâir 100 maddenin bulunduğu bu çalışmada maddeler hâli hazırdaki mûsikî kitapları incelenerek oluşturuldu. Buna göre; maddelerin çoğu mûsikînin formları, çalgıları ve bazı kavramlarından müteşekkildir. Mâhiyet itibâriyle mûsikînin bütün terimleri ve meselelerini ele almak ciltlerce kitap telifini iktizâ etmektedir. Bundan dolayı makam ve usûl çeşitleri gibi teknik bazı konulara yer verilmemiştir. Proje kapsamında her madde 100 kelimeyi geçmeyecek şekilde sınırlandırılmıştır. İmkân ve hedefler

doğrultusunda ortaya konulan bu mütevâzı çalışmada kısaca mûsikîmize dâir en çok kullanılan formlar fazla tafsilata girilmeden ancak “efrâdını câmi’ ağıyârını mâni” olacak şekilde oluşturuldu. Yararlanılan her kaynak kitabın sonunda künyesi ile birlikte verildi.

Son söz olarak mevcut değerlerimizin korunup yaşatılması ve daha iyi tanıtılması adına devlete ve toplumun her bir ferdine mühim görevler düşmektedir.

- Millî mûsikîmizin özellikle ilköğretimden îtibâren üniversiteye kadar eğitim-öğretim politikasına dâhil edilmesi gerekir.
- Her bölgesinde kendine has mûsikî zenginliği olan Anadolu’nun bu eşsiz mirasını tanıtmaya ve yaşatmaya adına yerel yönetimlere önemli sorumluluklar düşmektedir. Yerel yönetimlerin teşviki burada anahtar rolündedir. Yerel yönetimler özellikle bulunduğu bölgenin kültürel mirasını önplana çıkaran festivaller, konserler, sergiler, yarışmalar düzenlemelidir.
- Kültür ve sanatımızın gelişimine katkı sağlayan dernek, vakıf ve cemiyetler devlet eliyle himaye edilip çalışmalarında kolaylık sağlanmalıdır.
- Üniversitelerimiz bölge müziklerini inceleyen araştırma merkezleri kurup bunların makale, kitap, sempozyum gibi uluslararası yayınlar aracılığıyla önemini akademi dünyasına anlatmalıdır.
- TRT ve Kültür Bakanlığı bu hususta öncü olup coğrafyamızdaki en ücrâ köşedeki bir eserin dahi derlemesine ön ayak olmalıdır. Bunun bugün kendi kişisel çabaları ve imkânı ölçüsünde gerçekleştiren şahıslardan ziyâde kamu politikası haline getirilip komisyonlar tarafından yapılması gerekir.

- Mûsikîmizin mevcut halinin korunması ve geliştirilmesi bu alana hizmet edenlerin istihdam olanaklarının artırılması ve geliştirilmesiyle ancak sağlanabilir.

KAYNAKÇA

- Agayeva, Süreyya. “Nevbe”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 33/37-38, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2007.
- Akdoğan, Bayram. Türk Din Müsikisi Dersleri. Ankara: Bilge Ajans, 2010.
- Akpınar, Hüseyin. “Bir Cami Müsikisi Formu: Feraciye”. İstem, 11(2008), 189-194.
- Akpınar, Hüseyin. Şanlıurfa’da Dîni Müsikisi, Ankara: Özkan Matbaacılık, 2011.
- Akyol, Arslan. “Kabak Kemanenin Dünü Bugünü ve Yarını”, İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 3/1(2017), 163-181.
- Aslan, Enver Mete. “İstanbul Lavtası ve Yorgo Bacanos’un Ud İcrâsındaki Lavta Etkileri”, EÜ Devlet Türk Müsikisi Konservatuvarı Dergisi, 1(2017), 73-84.
- Ateş, Erdoğan. “Tekbîr”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 40/ 344, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2011.
- Ateş, Erdoğan. “Tesbîh”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 40/ 529, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2011.
- Ateş, Erdoğan. Türk Din Müsikisi. İstanbul: Rağbet Yayınları, 2015.
- Baloğlu, Bekir Şahin. Dîni Türk Müsikisi Beste Türlerinden Durak. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. 2014.
- Baydu, Uğur. Müzik Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Akıl Fikir Yayınları, 2016.
- Bitmez, Hüseyin. Fasil Müsikisi ve Tarih İçinde Değişimi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1999.
- Bozkurt, Nebi. “Davul”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 9/ 53-55, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 1994.
- Çakır, Ahmet. Müziğe Giriş. İstanbul: Dem Yayınları, 2009.
- Çakmak, Gürkan. Nefesli Halk Çalgılarımızdan Mey’in Enstrumantasyonu, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2006.
- Çetin Abdurrahman. “Ezan”, Türkiye Di-

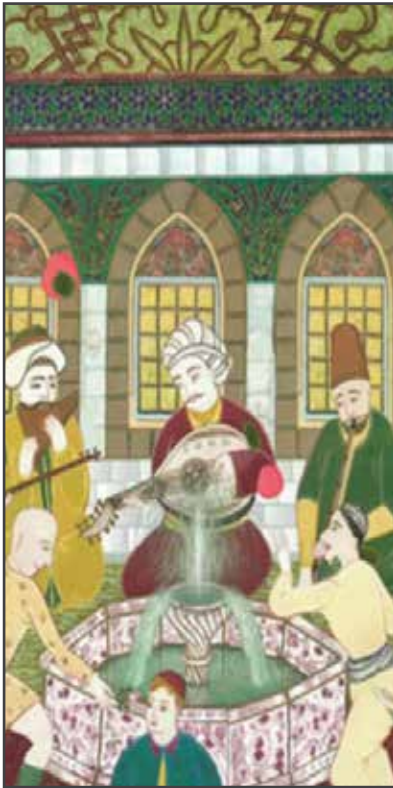
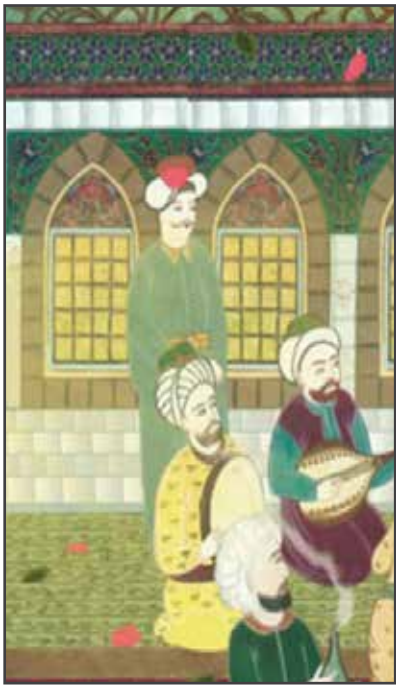
- yanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 12/ 36-38, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 1995.
- Çolakoğlu, Gözde. “Gelenekten Beslenen Karagöz”, Folklor/Edebiyat, 12/46 (2006), 543-554.
 - Çollak, Fatih. “Kur’ân Tilâveti ve Mûsiki”. (<https://www.kuranakademi.com/makaleler/Kuran-Musikisi.pdf>) yayın tarihi: 5/07/2020.
 - Demir, Necati, “Trabzon ve Yöresinde Kemeçe”, Karadeniz Araştırmaları 4(2005), 79-90.
 - Duygulu, Melih. “Deyiş”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 9/263, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 1994.
 - Duygulu, Melih. “Saz”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 36/218-220, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2009.
 - Duygulu, Melih. Türk Halk Müziği Sözlüğü. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2014.
 - Elçi, Armağan Coşkun. Alevî-Bektâşî Törenleri ve Semahlar, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1988.
 - Erdener, Yıldırım. “Halk Türküleri Koro İçin Çok Sesli Hale Getirilmeli midir?”, Türk Halk Müsikisinde Çeşitli Görüşler. Derleyen: Salih Turhan. (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992), 105-138.
 - Erguner, Süleyman. “Girift”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 14/84-85, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 1996.
 - Erkan, Tarkan. “Müzik Türü Olarak Zeybek (İzmir-Torbali Örneği)”, Akademik Bakış Dergisi, 48(2015), 285-297.
 - Esin, Funda. “Tarihsel Süreçte Kopuzun Serüveni”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 11/59(2018), 536-546.
 - Gültaş, Ayhan. “Çeng”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 8/268-269, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 1993.
 - Güleç, Duygu. Medhal Türünün İncelenmesi. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2015.
 - Harmancı, Ayşe Başak. Klâsik Türk Mûsikisi’nde İkâ Kavramı, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2011.
 - Hüseyinova, Ganire. “Cenk’ten Arp’a: Bir Türk Sazının Tarihçesi”, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 11(2001), 373-383.
 - Kaçar, Gülçin Yahya. Türk Müsikisi Rehberi, Ankara: Maya Akademi, 2009.
 - Kahyaoğlu, Yılmaz. “Kânun Sazının Dünü Bugünü”, Sanat Dergisi 0/1 (2010), 103-106.
 - Kalkan, İbrahim. Medeniyet Belgesi Sanat, İstanbul: Akıl Fikir Yayınları, 2018.
 - Karakaya, Fikret. “Kânun”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 24/ 327-328, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2001.
 - Karakaya, Fikret, “Kemeçe”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2002, 25: 250-252.
 - Karakaya, Fikret. “Rebap”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 34/ 493-494, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2007.
 - Karataş, Özgür Sadık. “Osmanlı’nın Aykırı Dansçıları Tavşanlar ve Tavşanca Formu”, Millî Folklor, 24/95 (2012), 289-298.
 - Kaya, M. Refik. Dünden Bugüne Rebap ve Yeniden Ele Alınması, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1998.
 - Kılıç, Muhammet Fatih. “Mardin’de Bir Salât-ı Kemâliyye Örneği”. Mukaddime, 6/2(2015), 309-318.
 - Koca, Fatih. “Peygamberimiz Hz. Muhammed’in Müezzinleri”, AÜİFD, 52/2(2011), 291-310.

- Koca, Fatih. “Abdülganî Gülşenî'nin Cumhür Müezzinliği Tertibi “Mahfel Sürmesi””. Rast Müzikoloji Dergisi 5 / 1 (Nisan 2017): 1523-1534 .
- Koca, Fatih. “Salâhî Dede'nin Regâibiyyesi'nin Yeniden Bestelenmesi”. Turkish Studies, 13/2 (2018), 543-572.
- Ögüt, Salim. “Telbiye”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 40/ 396-397, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2011.
- Öksüz, Mustafa Aydın. Türk Müsîkisinde Tanbur Sazının Gelişimi, MÜSBE Doktora Tezi, 1998.
- Öncel, Mehmet. “Türk Din Müsîkisinde Mevlid Formu (Bekir Sıtkı Sezgin Velâdet Bahri Örneğinin Notasyonu ve Makam Analizi)”. Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 18/2 (2018), 1102-1133.
- Öncel, Mehmet. “Şanlıurfa Müziğinde Hoyrat ve Hoyratçılık: Yaşar Özden Örneği”. İstem, 17/34 (2019): 353-362. <https://doi.org/10.31591/istem.627366>
- Öncel, Mehmet. “Türk Din Müsîkisinde Kasîde Formu (Hâfız Emin Işık Örneği), AİBÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi, 6/12 (2018): 306-322.
- Özbek, Mehmet. Türk Halk Müziği El Kitabı I Terim Sözlüğü, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2014.
- Özcan, Ali Özkan. Tarın Yapısal Özelliklerinin Değerlendirilmesi ve Yeni Bir Tar Modeli Önerisi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2009.
- Özcan Nuri. “Davul”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 9/ 55-56, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 1994.
- Özcan Nuri. “Def”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 9/ 85, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 1994.
- Özcan Nuri. “Durak”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 10/ 4, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 1994.
- Özcan Nuri. “Ezan”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 12/ 43-45, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 1995.
- Özcan Nuri. “Mehter”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 28/545-549, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2003.
- Özcan Nuri. “Mersiye”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 29/219-221, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2004.
- Özcan Nuri. “Na't”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 32/437, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2006.
- Özcan Nuri. “Salâ”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 36/ 15-16, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2009.
- Özcan Nuri. “Tekke Müsîkîsi”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 40/ 384-385, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2011.
- Özcan Nuri. “Tevşîh”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 41/ 48, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2012.
- Özcan, Nuri, Türk Din Müsîkisi Ders Notları, İstanbul, 2001.
- Özdemir, Göknül Bışak. “Türk Makam Müziğinde Tanbur Çalgısının Yeri ve Önemi”, Fine Arts, 13/4(2018), 133-140.
- Özel, Aslıhan Erüzün. Üç Telli Klâsik Kemençe Eğitimine İlişkin Bir Yöntem, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, 2006.
- Özkan, İsmail Hakkı. Türk Müsîkisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleri, İstanbul: Ötüken Yayınları, 2006.
- Özkan İsmail Hakkı. “Gazel”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 13/ 442-443, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 1996.

- Özkan İsmail Hakkı. “Saz Semâisi”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 36/220-221, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2009.
- Özkan, İsmail Hakkı. “Şarkı”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 38/358-359, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2010.
- Parlak, Erol. “Bozlak: Anadolu’nun Gök-kubbeye Salınan Çılgılığı”, Müzik Eğitimi, 9(2014), 60-72.
- Sanal, Haydar. “Kös”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 26/270-272, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2002.
- Sarı, Mehmet Ali. Kur’an-ı Kerîm ve Dînî Mûsikî, İstanbul: Marmara İlahiyat Vakfı Yayınları, 2013.
- Sarı, Mehmet Ali, Türk Din Musikisi, İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, 2016.
- Sezikli, Ubeydullah. Makamlarla Türk Din Mûsikîsi Eğitim Seti. İstanbul: Dört Mevsim Yayınları.
- Sözer, Vural. Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi I-II. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986.
- Şahiner, Necmeddin. Mehmet ve Marşları, İstanbul: Anahtar Yayınları, 1993.
- Şehirkahyasıoğlu, Kaan. Türk Müziğinde Vurmalı Çalgı Olarak Darbukanın Yeri ve İcrası. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2006.
- Şenel, Süleyman. “Âşık Mûsikîsi”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 3/553-556, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 1991.
- Şenel, Süleyman. “Türk Halk Mûsikîsinde Uzun Hava Tanımları ve Bu Tanımlar Etrafında Ortaya Çıkan Problemler”, Türk Halk Mûsikîsinde Çeşitli Görüşler, Derleyen: Salih Turhan, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992, 55-81.
- Şenel, Süleyman. “Türkü”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 41/611-612, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2012.
- Tanrıkorur, Cinuçen. Biraz da Müzik. İstanbul: Zaman Kitap, 2001.
- Tanrıkorur, Cinuçen. Türk Müzik Kimliği. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2004.
- Tanrıkorur, Cinuçen. Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005.
- Tekin, Erhan. “Zurna”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 44/513-514, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2013.
- Tıraşçı Mehmet, İlahiyat Fakülteleri İçin Dînî Mûsikî Ders Notları. İstanbul: Dört Mevsim Kitap, 2015.
- Toprak, M. Faruk. “Mersiye”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 29/215-217, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2004.
- Toraman, Murat. Sipsi’nin Türk Halk Müziğindeki Yeri ve Önemi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2001.
- Tufan, M. Emre. Manisa Yöresine Âit Zeybek Ezgilerinin İncelenmesi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Kayseri, 2010.
- Turabi Ahmet, Koca Fatih. “Câmi Mûsikîsi Formları”, Ed. Ahmet Hakkı Turabi, Türk Din Mûsikîsi El Kitabı: 71-103, Ankara: Grafiker Yayınları, 2017.
- Tüfekçioğlu, Seda. XV. Yüzyıl Edvâr Kitaplarında Enstrümanlar, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2015.
- Ungay, M. Hurşit. “Kudüm”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 26/322-323, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2002.

- Uygun, M. Nuri. “Türk Din Müsikisinde Usûl İlahileri”, Rast Müzikoloji Dergisi, 2/2(2014), 31-42.
- Uygun, M. Nuri. “Ney”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 33/ 68-69, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2007.
- Uygun, M. Nuri. “Zikir”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 44/ 412-413, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2013.
- Uzun, Hülya. “Köçekçelerin Müzik Yapısı”, EÜ Devlet Türk Müsikîsi Konservatuvarı Dergisi, 1 (2011): 107-112.
- Uzun, Mustafa İsmet. “İlahî”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 22/ 64-68, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2000.
- Uzun, Mustafa İsmet. “Gülbank”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 14/ 232-235, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 1996.
- Uzun, Mustafa İsmet. “Şarkı”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 38/ 357-358, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2010.
- Uzunkaya, Eyüp – Akbal, Özlem. “Türk Halk Danslarının İcrâsında Bir Asma Davul Geleneği Ayağa Çalma”, Akademik Bakış Dergisi, 44 (2014), 1-25.
- Yavaşca, Alaeddin. “Beste”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, 5/543, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 1992.
- Yavaşca, Alaeddin. Türk Müsikîsi'nin Kompozisyon ve Beste Biçimleri, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, 2002.
- Yılmaz, Oğuz. “Tulum Çalgısının Yapısal ve İcrâsal Özellikleri”, EJMD, 13(2018), 147-163.
- Yönetken, Halil Bedii. “Millî Müzik Dâvâsında Alaturka Müsikîsinin Vaziyeti”, 439-445, hzl. Mehmet Kaplan vd. Atatürk Devri Fikir Hayatı II, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.
- Yücel, Haluk. “Türk Halk Müziği Üzerine Bir İnceleme”, Akademik Bakış Dergisi, 26(2011), 1-13.
- <http://www.turkulife.com.tr/haber/ciftetelli/> (Erişim tarihi: 11/04/2020)
- <https://kavalist.tr.gg/KAVALLIN-TAR%26%23304%3BH%C7ES%26%23304%3B.htm> (Erişim tarihi: 16/04/2020)
- <http://www.lugatim.com/s/kud%C3%BCm> (Erişim tarihi: 16/04/2020)





“zengin geçmişimizle tekrar tanışmak için...”

MEDENİYET DEĞERLERİMİZ



evrenseldeger evrenseldegerlerdemegi evrenseldegerler

www.evrenseldegerler.org.tr

“Mûsikî âşıkın aşkını,
fâsıkın fıskını artırır”



Ziraat Katılım
Katkılarıyla

ISBN-978-605-06520-1-7
9 786050 652017



evrenseldeger evrenseldegerlerdernegi evrenseldegerler

www.evrenseldegerler.org.tr

AİDAT ve BAĞIŞLARINIZ İÇİN:

Ziraat Katılım Bankası: TR19 0020 9000 0072 6197 0000 01