

Türk Mûsikîsinin Sâz Mûsikîsi ve Din Dışı Sözlü Mûsikî Formlarının Muhtasar Tarihçeleri Ekseninde İncelenmesi

Fatih Tüysüz¹

Özet

Bu bölümde, Türk mûsikîsinin “sâz mûsikîsi” (enstrümantal) ve din dışı “sözlü mûsikî” (vokal) formları, muhtasar bir mûsikî tarihi perspektifi içinde ele alınarak, bu formların gelişimini ve şekillenmesini belirleyen unsurlar sistematik biçimde incelenmiştir. Sözlü mûsikî şubesinin altında değerlendirilen Türk din mûsikî formaları ise kapsamlı ve müstakil bir inceleme alanı oluşturdukları için bu incelemenin dışında bırakılmıştır. Diğer tüm mûsikîlerde olduğu gibi, “klasik” Türk mûsikîsine has eserlerin kendilerine özgü karakteristik yapıları, özellikle İstanbul merkezli Osmanlı mûsikî geleneği içerisinde belirginlik kazanan bir “form tasnifi anlayışını” da beraberinde getirmiştir. Tüm bu tarihsel süreçte giderek çeşitlilik kazanan mûsikî formları böylece, bu anlayış çerçevesinde güfteli-güftesiz oluşlarına, güfte içeriklerine, bestelenme amaçlarına, icrâ edildikleri mekânlara, icrâ tavırlarına, icrâlarında tercih edilen sâzlara, bestelendikleri usûllere ve hatta nağme yapılarına göre tasnif edilegelmiştir. Bu bağlamda, Türk mûsikîsi eserlerinin formal mânâda belirlenmesinde etkin rol oynayan tüm bu “aslî unsurlar” temel alınarak, “Taksîm, Peşrev, Medhâl, Sâz Semâî, Longa, Sirto, Oyun Havası, Mandıra, Çiftetelli, Zeybek, Aranağme” gibi enstrümantal formlar ile birlikte, “Kâr, Beste, Semâî, Gazel, Şarkı, Türkü, Köçekçe ve Tavşanca, Gazel, Mehter Marşları gibi vokal formlar, tarihsel süreçte ortaya çıkışları, gelişimleri ve değişimleri açısından bu çalışma kapsamında ayrıntılı bir biçimde ele alınmıştır. Ayrıca bu çalışma, Türk mûsikîsinin “sâz mûsikîsi” ve din dışı “sözlü mûsikî” formlarını, yalnızca tarihsel süreçteki gelişimleri ve değişimleri açısından bir değerlendirmeye tabi tutmakla kalmayıp, tüm bu formal yapıları günümüz mûsikîsi açısından “biçimsel dönüşüm” ve “işlevsel çeşitlilik” bağlamında, bütüncül bir çerçeve içerisinde araştırmacıların istifadesine sunmayı da amaçlamaktadır.

1 Dr. Öğr. Üyesi Fatih TÜYSÜZ, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı Türk Müziği Bölümü Türk Sanat Müziği Anabilim Dalı, fatihtuysuz58@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2908-7619>

1. Sâz Müsîkîsi Formları

Türk müsîkîsinde yalnız sâzendelerin icrâ etmeleri maksadıyla bestelenmiş güftesiz eserlere “sâz müsîkî” formları denilmektedir. Başta her birinin kendine özgü karakteristik biçimsel yapıları/bölmümlere sahip olması dışında, bestelenme amaçları, icrâ edildikleri mekânlar, icrâ tavırları, icrâlarında tercih edilen sâzlar, bestelendikleri usûller ve hatta seyirsel nağme yapıları gibi birçok ayırt edici özellikler sergileyen sâz müsîkîsi formları; müsîkî literatüründe genel olarak “Taksîm, Peşrev, Medhâl, Sâz Semâî, Longa, Sirto, Oyun Havası, Mandıra, Çiftetelli, Zeybek ve Aranağme” şeklinde tasnif edilmektedir (Tüysüz, 2022, s.2-85); (Aktaş ve Şenyayla, 2019, s.8-17).

1.1. Taksîm

Arapça’dan dilimize geçen “taksîm” kelimesi, lügatlerde “parçalara ayırmak” anlamına gelir (Şemseddin Sami, 2015, s.426). Bir müsîkî terimi olarak taksîm kelimesine ilk defa XV. yüzyılda, mürettibi bilinmeyen bir güfte mecmûasında rastlanmaktadır. *Nevbet-i Mürettep* adını taşıyan bu mecmûada, “nevbet-i mürettep”² olarak adlandırılan formda icrâ edilen eserlerin güftesi verilmiş olup “taksîm” adını taşıyan bölümünde ise sözler, özellikle hecelere ayrılarak yazılmıştır. IX. yüzyıldan, XV. yüzyıla kadar taksîm anlamında kullanıldığı kuvvetle muhtemel olan “nehavt”, “nehavt eylemek” ya da “makâm göstermek” terimlerine de kadim kaynaklarda zaman zaman rastlanmaktadır (Akdoğan, 1989, s.1). Kantemiroğlu’nun (ö. 1723) *Kitâbü İlmi’l-Müsîkî ‘alâ Vechi’l-Hurufât* adlı eserinde; “*Taksîm, müsîkîyle uğraşanların ilim gücüne teslim, saz çalanların veya okuyucunun iradesine havale olunur ki onlar da makâmları ve terkîbleri diledikleri şekilde bir araya toplayıp güzel ve tatlı nağmeler meydana getirsinler; ortaya koysunlar. Sözüün kısısı diledikleri şekilde hareket etmelerine ruhsat verilmiştir. Yeter ki makâmdan makâma geçerken bir soğukluk belirmesin. Her makâma güzelce girilsin ve her makâmdan güzelce çıksın. Taksîmin nağmesi sevimli ve cana yakın, makâmların gerçekleştirilişi ise sağlam bir zincir gibi dayanıklı görünsün...*” şeklinde bilgilere rastlanılmaktadır. Kantemiroğlu, Taksîmin önemini ise şu şekilde dile getirmektedir: “*Ayrıca bilmiş ol ki, Pers diyarındaki sâzendeler ve hânendeler, Taksîm nağmesini Peşrev şeklinde bestelemişlerdir. Öyle ki, her bir makâmın Taksîmini, terkîb terkîb, kısım kısım talebelerine öğretirler. Fakat Rum diyarının müsîkîsinâsları arasında bu tür kalıplı Taksîm makbul sayılmaz ve müsîkî dairesinin dışında bırakılır. Neden dışarıda bırakıldığı soranlara da şu delili gösterirler: Gerek Beste, gerek Kâr ve Nakış, gerek Peşrev ve Semâî, usûle bağlı olmaları bakımından, bestekârların*

2 Nevbet-i Mürettep, günümüzdeki fasıl icrasına benzer şekilde, art arda gelen birçok eserin sıralı bir şekilde icrâ edildiği bir formdur.

ilim gücünü ortaya koyar. Taksîm nağmesi ise musikîsinin kendi gücünü ortaya koymasına yarar. Öyle ki, mûsikîşinâs, ilim gücüyle, o anda ince bir bileşim ortaya çıkaracak, güzel bir düzenle makâmları birbirine bağlayacak, makâmlar arasındaki uyumsuzlukları uyuşma ve anlaşma hâline getirecek ve kendine mahsus işitilmedik, yepyeni bir nağme icat edecektir...” (Tura, 2000, s.134-135). Taksîm konusunda Kantemiroğlu’nun *Taksîm-i Külli-i Külliyyât* adını verdiği bütün makâmlarda icrâ edilen Taksîminden de söz etmek çok önem arz etmektedir. Kantemiroğlu, geniş ses sahasıyla Hüseyinî’yi üstün bir makâm kılan makâmlar hiyerarşisindeki ayrıcalıklı konumu dolayısıyla, bütün makâmlar üzerindeki Taksîmin genellikle Hüseyinî makâmında icrâ edildiğini belirtir. *Taksîm-i Külli-i Külliyyât* denilen, bütün makâmlara geçkili Hüseyinî Taksîmin tarifi bütün bir İslâm kültüründe benzeri olmayan, Türk mûsikîsi kaynaklarında eşsiz bir eser olarak yerini korumaktadır. Yine Kantemir’e göre Taksîm, kolay bulunmayacak bir saz ustalığı gerektirir (Judetz, 2000, s.54).

Taksîm en yalın şekilde, sâzende veya hânende tarafından irticâlen yapılan nağmeler olarak tanımlanabilir. Daha eski dönemlerde yalnız sâzendelerin değil hânendelerin de yaptığı³ irticâli nağmeler Taksîm olarak kabul edilse de günümüzde “taksîm etmek” veya “taksîm yapmak” denildiğinde, bir sâzendenin, herhangi bir makâmın seyir özelliklerini usûlsüz olarak yansıttığı improvize (doğaçlama şeklinde) besteler anlaşılmaktadır. Bu ifadelerden daha kadim olanı ve doğru olanı her ne kadar “taksîm etmek” ise de “taksîm yapmak” tabiri daha çok kullanılmaktadır. Bu bağlamda Taksîmler, doğaçlama yöntemiyle icrâ edilen form olmaları nedeniyle bir sâzendenin aynı makâmda başka bir zaman yapacağı Taksîm icrâsında benzer nağmeleri kullansa da aynı nağmeleri mükerrer (tekrar edilmiş) olarak kullanması pek mümkün olmamaktadır. Taksîm icrâlarında her ne kadar bir usûle bağlı kalınmasa da bazı Taksîmlerin bir usûlün vuruluşu esnasında (ritim eşliği ile birlikte) yapılması da mümkündür. Taksîmler genellikle tek sâzende tarafından icrâ edilse de ikili, üçlü sâz gruplarınca da yapılabilir. Taksîmler

3 Günümüzde Taksîm formu, yalnızca sâzendelerin sâzlarıyla makâmın seyirsel yapısını ustalıkla gösterdiği bir icrâ şekli olarak bilirse de hânendelerin usûlsüz ve irticâlen icrâ ettikleri eserler de esasen bir Taksîm şekli olarak kabul edilmektedir. Nitekim, Kantemiroğlu da Taksîm hakkında bilgiler verirken “hânende ve sâzende Taksîmi” şeklinde bir ayırım yapmaktadır. Türk mûsikîsinin Gazel; Türk din mûsikîsinin Ezân, Kâmet, Mevlîd vb.; Türk halk mûsikîsinin “uzun havalardan” Bozlak, Maya, Ağır vb. sözlü formlar, tıpkı sâzla yapılan Taksîm formunda olduğu gibi, o eserin makâm seyrine uygun ve irticâli olarak hânendeler tarafından icrâ edilmektedir. Bu bakımdan bahsi geçen sözlü formlar da bir çeşit Taksîm kabul edilmektedir. Dolayısıyla bazı literatür kaynaklarında Taksîm çeşitleri “sözel taksîm” ve “çalgısal taksîm” olarak iki başlık altında ele alınmaktadır. Bu kitap bölümünde, Türk din mûsikîsi ve Türk halk mûsikîsi formlarına yer verilmemesi nedeniyle “sözel” ve “çalgısal” şeklinde bir tasnif yapılmamış olup, “Gazel” formunda bu konuya değinilerek Taksîm formunun yalnız sâz ile yapılan çeşitleri ele alınmıştır. Bu dipnotta geçen bilgilerin ayrıntıları için bkz. (Yücel, 2016, s.112-113); (Ak, 1996, s.186).

de “zemîn” (giriş), “meyân” ve “karâr cümlesi” olmak üzere üç bölümlü bir kompozisyon yapısı içerisinde değerlendirilmektedir. Zemînde, tıpkı diğer çok bölümlü kompozisyon yapılarında olduğu gibi, Taksîm yapılan makâmın temel seyri içerisinde gezinilme zorunluluğu bulunmaktadır. Bu gezinme “yerinde tam karâr”, “tiz karâr” veya “güçlü perdede muvakkat (yarım) karâr” ile nihayete erdirilebilir. Seyre göre bu üç tür karârdan biri tercih edildikten sonra ise meyâna geçilir. Meyânda yakın makâm çeşnileri gösterilebileceği gibi tamamen müstakil makâm geçkileri de yapılabilir. Meyânı müteakiben yine Taksîm yapılan makâmın temel seyrine riayet edilerek “yerinde tam karâr” edilir. Bir makâm dizisinin değişik bölümlerini belirterek perdelerde gezinme, daha doğrusu gam yapma Taksîm sayılmamalıdır. Taksîmlerde tercih edilecek nağmesel motifler, kendisinden evvel veya sonra çalınacak ve okunacak eserlere göre orta, ağır veya yürük hızlarda icra edilmelidir. Taksîmlerde kalite ise sâzendenin yeteneği ve mûsikî zevkine göre yaptığı Taksîm icrâsında net bir şekilde ortaya çıkmaktadır (Tüysüz, 2022, s.38).

Kullanıldığı yer ve amaca göre Taksîm formunun çeşitleri şunlardır:

1.1.1. Giriş Taksîmi: Türk mûsikîsinde geleneksel olarak takım ve fasıl icrâlarına Peşrev ile başlanmaktadır. Bu sebeple bu tür icrâlardan önce Taksîm yapılması, geleneksel uygulamalarla örtüşmemektedir. Fakat XX. yüzyıldan itibaren mûsikî icrâlarında yeni anlayışların baş göstermesiyle birlikte, koro ve solo icrâlarından önce Peşrevlerin yerine Taksîm yapılması da neredeyse artık geleneksel bir uygulama hâline gelmiştir (Aktaş ve Şenyayla, 2019, s.15). Dolayısıyla günümüzde hâlen, her ne kadar klasik takım ve fasıl icrâlarına Taksîmle başlanılmasa da çeşitli konserlerde Aranağmesi bulunmayan ya da Aranağmesi tercihen icrâ edilmeyen eserlerden önce Taksîmle başlanması, artık neredeyse yadırganmayacak derecede kabul görmeye başlamıştır. XX. yüzyıldan günümüze uzanan ve “Giriş Taksîmi” şeklinde ifade edilen bu çeşit Taksîm icrâlarıyla koro veya solo icrâsına başlamadan önce seslendirilecek eserin/eserlerin makâm seyrinin, tüm hânende ve sâzendelere hissettirilmesi amaçlanmaktadır.

1.1.2. Baş Taksîm: Türk mûsikîsinde özellikle Mevlevî Âyınlarının icrâsında, Na’t-ı Şerîf’ten sonra İlk Peşrevden önce sonra yapılan Taksîmlerdir (Tüysüz, 2022, s.40). Geleneksel olarak bu Taksîmi, mutribândan serneyzenin yapması uygun sayılmışsa da diğer neyzenlerin icrâları da kabul görmüştür. Günümüz Mevlevî Mukabelelerinde muhtelif sâzların da bu icrâyı yaptıkları görülmektedir.

Gelenekte, sâz eserlerinin icrâlarında bir baş Taksîmin ardından Peşreve başlanılan uygulamaların da olduğu ifade edilmektedir (Aktaş ve Şenyayla, 2019, s.15).

1.1.3. Son Taksîm: Mevlevî Âyîn-i Şerîflerinin sonunda yapılan Taksîmlerdir. Bu icrânın yapılmasındaki amaç, âyînin bittiği hissini uyandırmaktır (Yücel, 2016, s.114).

1.1.4. Ara Taksîmî: Fasil veya takımlarda⁴ ilk kısımdan ikinci kısma geçiş için verilen arada yapılan Taksîmdir (Tüysüz, 2022, s.40). Takım ve fasıllarda ikinci kısma geçilirken herhangi bir makâm değişimi söz konusu olmaması nedeniyle bu Taksîmi icrâ eden sâzendenin, mevcut makâmın bütün seyir özelliklerini ustalıkla sergilemesi çok büyük önem arz etmektedir. Şayet Taksîmde muhtelif makâm çeşnileri ya da geçkileri yapılacaksa daha sonra tekrar ana makâma ustalıkla geçilerek karâr edilmesi de Taksîmin kalitesini ön plana çıkaracaktır. Ara Taksîmi, sâz sanatkârının ustalığını sergileyeceği önemli icrâ çeşitlerinden biridir (Aktaş ve Şenyayla, 2019, s.15).

1.1.5. Geçiş Taksîmî: Bir makâmda başlayıp farklı bir makâma geçilen Taksîmlerdir (Tüysüz, 2022, s.40). Makâm geçişleri yapılırken kulakları tedirgin etmemek için mümkünse yakın makâmlardan istifade edilmeli ve kulaklar geçiş yapılacak makâma alıştırılarak karâr edilmelidir (Özkan, 201, s.478).

1.1.6. Ritimli Taksîm: Longa, Sirto, Oyun Havası, Şarkı vb. formların arasında ya da bir bölümünü takiben icrâ edilen, o esnada genelde diğer sâzların “dem tuttuğu” yani karâr sesini verdiği” ritim eşliği ile icrâ edilen Taksîmlerdir. Ritim sâzların tutacağı temponun yanında diğer sâzlar da karâr, güçlü ve asma karâr perdelerinde tempolu kalışlar veya nağmeler yapabilir (Tüysüz, 2022, s.40). Ritim Taksîmlere genellikle makâmın güçlü perdesi civarından ya da tiz durağından başlanmaktadır (Yücel, 2016, s.114). Taksîm eden sâz, nağmsel seyir esnasında asma karâr perdelerine uğradığında diğer sâzlar da bu perdelerde asma karâr tutarlar. Asma karârlardan sonra ise karâr ya da tiz karâr edilir. Ritimli Taksîm icrâlarında istenilirse başka perdeler “göçürme” yapılarak farklı makâmlara da geçiş yapılabilir. Taksîm

4 Sâz mûsikîsinin Peşrev formuyla başlayıp Sâz Semâî ya da daha yakın dönemlerdeki değişimle birlikte Longa veya Sirto gibi son derece kıvrak formlarıyla sonlandırılan; Peşrev ve Sâz Semâî arasında ise sözlü mûsikînin eserlerinin hacim ve usûllerine göre sıralandırılması suretiyle yapılan icrâlara “fasıl” denilmektedir. Günümüzde fasıl için “takım” tabiri de kullanılır hâle gelmiştir. Geleneksel bir fasıl/takım, birkaç bestekârın muhtelif eserlerinden seçilebileceği gibi tek bir bestekârın takım sıralamasına uygun eserlerinden de meydana getirilebilir. Hacı Sâdullâh Ağa’nın (ö.1808) *Bayâtî-Arabân Takım*’ı, buna örnek olarak verilebilir. Mûsikî tarihimizin günümüze kadarki dönemleri dikkate alındığında klasik bir takım; “Taksîm, Peşrev, Kâr veya Kârçe, I. Beste, II. Beste, Ara Taksîmi, Ağır Semâî, Yürük Semâî, Şarkı, Sâz Semâî veya Longa-Sirto-Mandıra” formlarından müteşekkildir. Günümüzde gittikçe azalan bu kadim icrâ türü, değişen mûsikî zevklerine göre daha küçük bir yapıya bürünerek yeni bir “fasıl anlayışını” da beraberinde getirmiştir. Bu anlayış doğrultusunda bir fasıl, az-çok değişikliklerle artık “Peşrev, Şarkı (Aksak Semâî veya Ağır Aksak usûllerinde), Sengîn Semâî, Ara Taksîmi, Şarkı (Usûlü değişebilir), Yürük Semâî, Sâz Semâî veya Longa-Sirto” sıralamasıyla icrâ edilmektedir.

seyri içerisinde çeşitli “şed” yollarını kullanarak aynı ya da başka bir makâmı yine seyir yapısına uygun tizlik veya pestlikte başka muhtelif perdelere aktarmaya “perde göçürme” ya da “perde kaldırma” denilmektedir. Bu icrâ şekli, Türk mûsikîsinde transpozisyonun oldukça fazla kullanımından kaynaklanmaktadır. Makâmın doğal seyri içerisinde farklı çeşniler veya geçkiler yapmak amacıyla uğranılan perdeler, yalnız bu çeşit Taksîmlerde sâz sanatkârlarının değil, aynı zamanda sözlü Taksîmlerde ses icrâcılarının da ustalık seviyelerinin bir göstergesi olarak önem arz etmektedir (Aktaş ve Şenyayla, 2019, s.15).

1.1.7. Karışık-Karma Taksîm: Birden çok sâzendenin sırasıyla ve daha ziyade “soru- cevap” tarzında icrâ ettikleri Taksîmlerdir. Bu şekilde yapılan müşterek icrâlara “karabatak” denilmektedir (Yücel, 2016, s.114). Karma Taksîmler, bir sâzendenin o esnada irticalen bestelediği soru cümlelerine, bir diğer sâzendenin en uygun şekilde cevap cümlesi ile ya da farklı bir nağme ile tekrar soru cümlesi ile karşılık vermesi şeklinde yapılır. Sâzendeler bu şekilde, “nağmesel sohbet” tarzında bir icrâ ile o makâmda veya muhtelif makâmlarda gezinmek suretiyle karâr ederler. Bu çeşit Taksîm icrâlarında da perde göçürme yapılabilir (Aktaş ve Şenyayla, 2019, s.15). Bu icrâ üslubundan dolayı, sâzendelerin karma olarak yaptıkları Taksîmlere “Karabatak Taksîm” de denilmektedir.

1.1.8. Fihrist Taksîmi: Bir makâmıdan başlayarak yakın veya uzak birçok makâma geçki yapılan Taksîmlerdir. İcrâsı oldukça güçtür. Fihrist Taksîmler, çok üstün bir makâm ve seyir bilgisi gerektirir. Biçim olarak Kâr-ı Nâtlara benzetilebilir. Fihrist Taksîmler oldukça uzun bir icrâ süresine sahiptir. Geleneksel olarak genelde Râst makâmında başlanır. Muhtelif makâmlarda da yapılan bu Taksîmlerde yine başlanılan makâmıda karâr etmek âdet olmuştur (Özkan, 201, s.478). Günümüzde, bu Taksîmlerde kullanılan makâmlar hususunda daha serbest tercihlere de rastlanılmaktadır.

1.1.9. Konser Taksîmi: Herhangi bir konsere ait belirli bir bölümde, yalnız bir sâzende tarafından yapılan ve icrâcının dilediği sürede ve dilediği bir makâmıdan başlayıp, yine dilediği kadar makâmıda gezindiği Taksîmlerdir. Konser Taksîmi, başlanılan makâmıda karâr edilebileceği gibi, farklı bir makâmıda da bitirilebilmektedir (Özkan, 2010, s.478).

1.1.10. Serbest Taksîm: Tamamen sâzendenin mûsikî zevkine göre yaptığı serbest Taksîmlerdir.

1.2. Peşrev (Pîşrev)

Farsça’dan dilimize geçen ve Türk mûsikîsinde bir forma karşılık gelen “pîşrev” ismi; “pîş” (ön) ve ”rev” (gitmek) kelimelerinin birleşimiyle

meydana gelmiş, lügatlerde “önden giden” anlamına gelir (Şemseddin Sami, 2015, s.352). Zamanla Türkçede “peşrev” şeklini alarak Türk mûsikîsinde “en başta icrâ edilen eser” anlamında kullanılmaya başlamıştır. Forma, bu ismin verilmesinin sebebi, Peşrevlerin her çeşit mûsikî faslının, konserlerin ve çeşitli mûsikî dinletilerinin en başında icrâ edilmesi geleneğinden ileri gelmektedir. Klasik fasılda ise Peşrev ile mûsikînin başlaması kesin bir kâide hâline gelmiştir. Peşrevlerin, aynı makâmda icrâ edilecek eserlerin nağmelerine kulakları alıştırmak gibi bir görevi vardır. Peşrevler genel olarak her birine “hâne” denilen dört ana bölümden meydana gelir. Repertuvarımızda az sayıda olsa da iki, üç ve beş hâneli örnekleri mevcuttur. Ayrıca, Darb-ı Fetih usûlüyle ölçülen Peşrevlerin beş hâneli olması da bir gelenek olagelmıştır. Fakat bu Peşrevlerin de gerçekte dört hâneli oldukları, “zeyilli” yani “eklemeli” oldukları için beş hâneli sanıldıkları, ikinci hânelerinin esasında zeyil olduğu da iddia edilmektedir (Özkan, 2007, s.253). Abdülkâdir Merâgî (ö. 1435), *Câmi’u’l-Elhân* isimli eserinde, Peşrevlerin 15 hâneye kadar çıkabileceğini, tek hâneli Peşreve “zahme” isminin verildiğini ifade etse de bu biçime sahip bir Peşrev örneğine günümüzde rastlanılmamaktadır (Abdülkâdir Merâgî, h.1366, s.251). Peşrev besteciliğinde çığır açtığı bilinen Kantemiroğlu (ö.1723) da *Kitâbu İlmi’l-Mûsikî alâ Vecchi’l-Hurufât* isimli eserinde bu formun, üç hâne ve mülâzimeli, üç hâneli, dört hâneli ve zeyilli olmak üzere dört çeşit olduğunu belirtmektedir (Dimitri Kantemiroğlu, 2001, s.184). Fakat XVI. asırdan itibaren Türk mûsikîsinde Peşrev formu, aşağı yukarı hiçbir değişikliğe uğramadan zamanımıza gelmiştir (Öztuna, 2000, s.354).

Peşrevlerde her hânedan sonra nağmeleri hiç değişmeksizin tekrar eden “mülâzime” adlı bir bölüm gelir. Günümüzde mülâzime bölümüne “teslîm” denilmektedir. Halbuki mülâzime, teslîm bölümünden farklılık arz eder. Teslîm, hepsinde olmasa da bazı Peşrevlerde her hânenin son kısımlarında, o hâneyi sonraki hâneye veya varsa mülâzimeye bağlayan ve aynı nağmelerden müteşekkil daha küçük mûsikî cümlelerinden ibarettir ki buna “terkîb-i intikâl” adı verilir. Ayrıca, teslîmlerin en sondaki motifleri, bir sonraki geçilecek bölümün makâmına veya başlangıç perdelerine uygun birkaç notadan meydana gelir. Bu mûsikî cümleleri, hâneleri mülâzimeye intikal ettirmek için de zeyledilir. Bazı mülâzimelerin sonunda ise tıpkı muhtelif dolap ölçülerini andıran “intikâl nağmeleri” bulunmakta olup bu küçük sâz parçacıkları da yine teslîmlerin sonunda yer alan motifler gibi bir diğer hânenin başındaki melodik yapıya göre bestelenirler (Tüysüz, 2022, s.47). Hânelerinde teslîm (terkîb-i intikâl) bulunan Peşrevlere Neyzen Sâlih Dede’nin (ö. 1888?) *Acem-aşîrân Peşrev*’i; mülâzimesinde intikâl nağmeleri bulunan Peşrevlere ise Yusuf Paşa’nın (ö. 1884) *Segâh Peşrev*’i örnek olarak verilebilir (Notam 1A, t.y.)

Genellikle büyük, az da olsa küçük usûllerle ölçülen Peşrevlerde hiçbir zaman aksak usûller kullanılmaz. Bu sebeple küçük usûllerden daha ziyade Sofyân, Düyek gibi usûller tercih edilmiştir. Büyük usûllerin birçok çeşidinin kullanıldığı Peşrevlerde en fazla Devr-i Kebîr usûlünün tercih edildiği görülmektedir. Peşrevler, birinci hânedeki makâmın ismiyle anılır. Diğer hânelerde muhtelif makâmlara geçkiler yapılır ancak mülâzime ile yine ilk makâma geçilmesi zorunluluğu vardır. Peşrevlerin birinci hânesinde bir makâmda seyredildikten sonra hâne sonunda genellikle o makâmın güçlüsünde “yarım karâr” yapılır.⁵ Ardından gelen mülâzime ise birinci hânedeki makâmı aynı makâmda olmak suretiyle nağmeleri güçlü perdesinden karâr perdesine taşır. Nihayetinde birinci hânedeki makâmın “durak perdesi”nde “tam karâr” yapılır. Yakın veya uzak makâmlara geçkiler yapılan diğer hânelerin ardından icrâ edilen mülâzime hânesinin ustalık, kulakta kalacak, melodik ve makâmın seyrine uygun bir şekilde bestelenmesine özen gösterilmesi gerekir. Çeşitli makâm geçkilerini tanıtmak amacıyla yapılan Peşrevlere “Fihrist Peşrev” adı verilir. Bu çeşit Peşrevlerin özellikle ikinci, üçüncü ve dördüncü hânelerinde yakın ve uzak makâmlara geçkiler yapılır. Bir sâzla bütün sâzların karşılıklı, sorulu-cevaplı icrâsı için bestelenmiş Peşrevlere ise “Batak, Bataklı veya Kara Batak Peşrevi” denir (Tüysüz, 2022, s.49-50).

Peşrevler, muhtelif form yapılarına göre 4 gruba ayrılmaktadır:

Üç Hâneli Peşrev:

1. Hâne A+B (Mülâzime) 2. Hâne C+B (Mülâzime) 3. Hâne D+B (Mülâzime)

Dört Hâneli Peşrev:

1. Hâne A+B (Mülâzime) 2. Hâne C+B (Mülâzime)
3. Hâne D+B (Mülâzime) 4. Hâne E+B (Mülâzime)

İlk Hânesi Mülâzime Hânesi Olan Dört Hâneli Peşrev:

1. Hâne A (Aynı zamanda Mülâzime) 2. Hâne B+A (Mülâzime)
3. Hâne C+A (Mülâzime) 4. Hâne D+A (Mülâzime)

5 Müsiki cümlesinin bittiğini hissettiren perdelere “karâr perdesi” denir Üç türlü karâr vardır. Tam Karâr: Müsikin bittiğini bildiren sestir ve o makâma ait en önemli perdedir. Yarım Karâr (muvaqqat karâr): Tam bir bitmişlik hissi vermez ve müsiki cümlesinin tekrardan başlayacağı duygusunu uyandırır. Asma Karâr: Zayıf bir bitmişlik hissi verir ve her makâma göre değişir.

Beş Hâneli Peşrev:

1. Hâne A+B (Teslim) 2. Hâne C+B (Teslim) 3. Hâne D+B (Teslim)

4. Hâne E+B (Teslim) 5. Hâne F+B (Teslim)

“Üç Hâneli Peşrevlere” bestekârı meçhul, Sâkil usûlünde *Acem Peşrev*’i (Tüysüz, 2022, s.51); “Dört Hâneli Peşrevlere” İsmail Hakkı Bey’in (ö. 1927) Devr-i Kebîr usûlünde *Acem-kürdî Peşrev*’i; “ilk hânesi aynı zamanda mülâzime hânesi olan Peşrevlere” bestekârı Seyid Ahmed Ağa’nın (ö.1794) Darbeyn⁶ usûllerinde *Rahâtülervâh Peşrev*’i (Ezgi, 1933/I, s.169); “Beş Hâneli Peşrevlere” el-Fârâbî’ye (ö.950) ait olduğu iddia edilen Darb-ı Fetih usûlünde *Hicâz Uzzâl Peşrev*’i (Tüysüz, 2022, s.55) örnek verilebilir.

Form yapılarına göre ayrılan Peşrevlerin yanı sıra, yukarıda da bahsettiğimiz üzere “Fihrist Peşrevlere” Tanbûrî Hâfız Alî Efendi’nin (ö.1890?) muhtelif usûllerde⁷ *Karçiğâr Fihrist Peşrev*’i (Notam 1A, t.y.) ile “Karabatak Peşrevlere” Hızır Ağa’nın (ö.1796?) Sâkil usûlünde *Segâh Karabatak Peşrev*’i (Ezgi, 1933/III, s.35-36) örnek verilebilir.

Türk mûsikîsi tarihinin bazı kadim kaynaklarında Peşrevlerin yapılarıyla ilgili çeşitli bilgilere rastlanılmaktadır. Bu kaynaklardan önde gelenleri arasında yer alan Alî Ufkî’nin (ö. 1675) *Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz* isimli eserinde 160 (Cevher, 1995, s.51); Kantemiroğlu’nun (ö. 1723) *Kitâbü İlmi’l-Mûsikî alâ Vechi’l-Hurûfât* isimli eserinde 314 (Tura, 2000/I, s.L); Kutbunnâyî Osmân Dede’nin (ö. 1729) *Nota-i Türkî* isimli eserinde 65 Peşrev kaydedilmiştir (Tüysüz, 2023a, s.263).

1.3. Medhal

Arapça “duhûl” kökünden türeyerek dilimize geçen ve Türk mûsikîsinde bir forma karşılık gelen “medhal” ismi, lügatlerde “giriş, girilecek kapı” anlamına gelmektedir (Şemseddin Sami, 2015, s.1313). XX. yüzyılda icrâ edilmeye başlayan bu formu, “Peşrevlerin daha kısa olan şekli” olarak tanımlamak mümkündür. Zira Medhaller, genellikle aksak olmayan küçük usûllerle ölçülmüş ve fasıl başlarında Peşrev yerine icrâ edilmek için bestelenmiş daha kısa sâz eserleridir (Özkan, 1998, s.81). Türk mûsikîsinde Medhal formunu ilk kez Ali Rıfat Çağatay (ö. 1935) kullanmıştır (Yücel, 2016, s.119). Bu formda en fazla eser veren Alâeddin Yavaşca’nın (ö.2021)

6 Darbeyn: Hareketleri birbirine benzeyen farklı iki ya da daha fazla usûlün birbirine eklenmesinden müteşekkil usûllerdir (Çakar, 1996, s.349). Seyid Ahmet Ağa’nın *Rahâtülervâh Peşrev*’i, 2 Devr-i Kebîr ve 2 Ber-efşân usûlü ile bestelenmiştir.

7 Çifte Düyek, Fâhte, Çember, Devr-i Kebîr, Ber-efşân usûlleri.

ise muhtelif makâmlarda bestelediği 25 Medhali bulunmaktadır (Notam 1A, t.y.).

Genellikle Peşrev ve Sâz Semâîlerine benzer şekilde müstakil bir hâne ve teslîm bölümleri bulunmayan Medhallerin (Aktaş ve Şenyayla, 2019, s.11), “A+B” , “A+B C+B” ve daha serbest form yapısına sahip olan örnekleri bulunduğu gibi, tıpkı Peşrevlerde olduğu gibi; “dört hâne + mülâzime” şeklinde bestelenmiş, “A+B C+B D+B E+B” form yapısına sahip örnekleri de mevcuttur. “Tek Bölümden Meydana Gelen Medhallere” Alâeddin Yavaşa’nın Sofyân usûlünde *Muhayyer Medhal*i⁸ (Notam 1A, t.y.); “Dört Hâne + Mülâzimeli Medhallere” Refik Fersan’ın (ö. 1965) Hafif usûlünde *Râst Medhal Musahabât-ı Mûsikiyye*’si örnek olarak verilebilir (Tüysüz, 2022, s.44). Repertuvarımızda, yukarıda zikredilen form yapıları dışında bestelenmiş, muhtelif şekillere sahip Medhal örneklerine de rastlanılmaktadır.

1.4. Sâz Semâî

Türk-İslâm mûsikîsi tarihinin dönemleri incelendiğinde, Sâz Semâîlerinin ilk ne zaman, ne amaçla ve ne şekil yapılarla ortaya çıktıklarına dair net bilgilere rastlanılmamaktadır. Yılmaz Öztuna (ö. 2012); Sâz Semâîlerinin çok eski bir form olduğunu, kadim Arap mûsikîsinde tıpkı bugünkü Sâz Semâîleri gibi fasılların sonunda icrâ edildiğini ve bu mânâda Arapçada “çıkış” anlamına gelen “hurûc” tabiriyle marûf bir sâz eseri olduğunu ifade etmektedir. Öztuna ayrıca, Sâz Semâîlerinin Sultân Vele’d’e (ö. 1312) izâfe edildiğinden ve XIII. asrın sonlarına ait bir form olduğundan bahsetmekte ve Mevlevî Âyînlerinde de Sâz Semâî kısımlarının olduğuna dikkatleri çekmektedir (Öztuna, 2006/II, s.268)⁹. Günümüze ulaşan pek çok Mevlevî

8 Tek bir bölümden meydana bu şekildeki Medhaller, bestelendikleri makâmın seyrinde önemli yer tutan “karâr, tiz karâr, güçlü ve asma karâr” perdeleriyle meydana getirilen “cümle” ya da “soru-cevap cümlecigi” nağmeleri dikkate alınarak bir analize tabi tutulduğunda, “A+B” form yapısına sahip olarak da değerlendirilebilirler. Bu bağlamda, yukarıda bahsettiğimiz Alâeddin Yavaşa’ya ait *Muhayyer Medhal*’in “A+B” form yapısı kabul edilebileceği bilgileri için bkz. (Tüysüz, 2022, s.46). Bu türden bir yaklaşımla “tek bölümden müteşekkil” bazı Medhallerin ise çeşitli dönüş ve tekrar işaretlerinin kullanımıyla sağlanan mükerrer nağmeleri dikkate alındığında “A+B+C”; “A+B+C+B” form yapılarıyla izahı da mümkün olabilmektedir. “A+B+C” yapılarının “C” bölümlerinde ayrıca usûl değişimi de söz konusu olabilmektedir.

9 Yılmaz Öztuna aynı eserde, bu formun isminin bir zamanlar radyolarda “*yanlış ve câhilâne bir müdahale ile*”; “Sâz Semâî” ya da “Sâz Semâî” olarak zikredildiğini ve bu isimlendirmenin “*ağır bir yanlış*” olduğunu ifade etmekte olup, doğru kullanım şeklinin ise “Sâz Semâîsi” olduğunu belirtmektedir. Fakat “semâî” gibi Arapçada “nispet yâ’sı” olarak bilinen “yâ” harfiyle ya da “ayn, elif” harfleriyle biten kelimelerin, Öztuna’nın “ağır yanlış” olarak belirttiği üzere “-sı, -si” ekleri almamış kullanımlarına, özellikle ilâhiyât, mûsikî ve edebiyât sahası literatüründe oldukça sık rastlanılmaktadır. Bu mânâda “mısra” ve “câmi” gibi kelimelerin kullanımı, konumuz açısından yerinde bir örnek teşkil edecektir. Zira, Arapça gramerindeki “terkib/izâfet yapıları” içerisinde kullanılan bazı kelimelerin, Türkçedeki tamlama yapısı içinde yazımları değişkenlik gösterebilmektedir. Böylece, Arapçadan dilimize geçen “semâî” kelimesi

Âyînindeki selâm bölümlerine zeyledilmiş “sâz eseri” yapıları dikkate alındığında, bugünkü mânâda müstakil bir form olan Sâz Semâîlerine şekilsel olarak benzemeseler de Öztuna’ya ait bu yaklaşım, formun tarihî açıdan köklerine inilmesi adına kanaatimizce büyük önem taşımaktadır.

Sâz Semâîleri, hem klasik faslın hem de günümüzde icrâ edilen fasılların en sonunda icrâ edilen mûsikî eserleridir. “Semâî ailesi usûlleri” olarak adlandırabileceğimiz Aksak Semâî, Sengin Semâî ve Yürük Semâî gibi usûllerle bestelendikleri için bir form olarak bu ismi almışlardır. Sözlü mûsikîmizde de bu usûllerle bestelenen eserler, Ağır Semâî, Sengin Semâî, Yürük Semâî gibi form isimlerine sahiptir. Dolayısıyla aslında birer usûl adı olan bu isimler, aynı zamanda forma da ismini vermiştir (Tüysüz, 2022, s.61). Yılmaz Öztuna bu konuda; *“Vaktiyle Ağır ve Yürük Semâîler’e ‘Beste Semâîsi’, buna mukabil Yürük Semâî -ve daha muahharen- Aksak Semâî gibi Semâî usûlleri ile bestelenen Peşreve de ‘Sâz Semâîsi’ denilirdi... Vaktiyle Sâz Semâîleri, Ağır Semâîler gibi Sengin Semâî ve bir mertebe yürüğü olan Yürük Semâî Aksak Semâî’nin bir mertebe yürüğü olan Curcuna usûlleri ile de ölçülmüşse de artık yalnız 10/8 Aksak Semâî usûlünden başkası kullanılmamaktadır”* şeklinde bilgiler sunmaktadır (Öztuna, 2006/II, s.268). Peşrevler kadar sık kullanılmaya başlanan Sâz Semâîleri, yukarıda mezkûr usûllerden ziyade, zamanla 10/8’lik Aksak Semâî usûlü ile bestelenmiş ve bilhassa XIX. yüzyıl itibarıyla bu usûl dışında bestelen Sâz Semâîleri giderek kaybolmaya yüz tutmuştur (Özalp, 1986, s.7).

Sâz Semâîleri de tıpkı Peşrevlerde olduğu gibi “hâne” ve “mülâzime” bölümlerine sahiptir. Fakat dört hâneli biçime sahip olanları, ancak XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaygın bir biçimde kullanılmaya başlamıştır. Türk mûsikîsi tarihinin daha eski dönemlerinde ise az sayıda üç hâneli olanları, nâdiren de olsa beş hâneli örneklerine rastlanılmaktadır (Özkan, 2009, s.220). Kantemiroğlu (ö. 1723) bu konuda, *Kitâbu İlmi’l-Mûsikî alâ Vechi’l-Hurûfât* isimli meşhur eserinde, Anadolu ve Rumeli mûsikîşinâslarına

de ister cins isim, isterse bir eserin veya usûlün özel ismi olarak değerlendirilsin; bazı ekler olarak kullanıldığında Türkçe gramer kurallarına göre standart olmayan muhtelif şekillerde yazılabilmektedir. Yukarıda bahsettiğimiz ortak disiplinler dâhilinde, özellikle Osmanlı yazma eserlerinin transkripsiyonlu diliçi aktarımlarının yapıldığı birçok akademik çalışmada da bu türden muhtelif kullanımların kabul edildiği görülmektedir. Mesela; “سماعى عطرى” şeklinde bir terkîb; “Semâî-i İtrî” şeklinde Türkçeye aktarılıp, tamlananda yer alan “î” harfinin, atıf yâ’sı ile fonetik olarak kaynaşması sebebiyle “İtrî’nin Semâîi” şeklinde bir telaffuzla okunurken, “İtrî’nin Semâî” şeklinde bir yazım tercih edilebilmektedir. Netice olarak, yalnız yazılı kaynaklarda değil (Ezgi, 1933/III, s.37-51); (Notam 1A, t.y.), “tıpkı bir zamanlar radyolarda kullanıldığı gibi”, sözlü ifadeler içerisinde de “sâz semâî” kullanımının tercih edildiği günümüz mûsikî çevrelerinde hâlen müşâhede edilmektedir. Bu sebeplerle biz de “geleneksel” bir terminoloji anlayışıyla Türk mûsikîsi literatüründe oldukça yaygın bir şekilde kullanılagelen “Sâz Semâî” ismini tercih etmeyi uygun gördük.

ait Sâz Semâîlerinin üç hâneli ve bir mülâzimedan meydana geldiğini, Acemlere ait Sâz Semâîlerinin ise yalnız üç hâneli olduğunu, mülâzime yerine de ilk hânenin icrâ edildiğini, daha sonra Sâz Semâîsini müteakiben, tek bir hânenin tarafından icrâ edilen Taksîmle¹⁰ faslın nihayete erdiğini belirtmektedir (Dimitri Kantemiroğlu, 2001, s.185).

Peşrev konusunda da değindığımız üzere ve tıpkı Peşrevlerde olduğu gibi, Sâz Semâîlerinde de teslîm bölümleri, yanlış bir şekilde mülâzime yerine kullanılmaktadır. Konu bütünlüğünün bozulmaması maksadıyla tekrar etmeliyiz ki aslında teslîm bölümleri, her hânenin sonunda o hâneyi mülâzimeye bağlayan (teslim eden), kısa ve değişmeyen ya da çok az değişkenlik gösteren bir nağme veya nağme parçasıdır. Bu nağme parçası, nasıl ki Peşrevlerde “terkîb-i intikal” ismini alıyorsa Sâz Semâîlerinde de bu isimle anılır. Mülâzime ise her hânenin sonra bestesi hiç değişmeyen, her hâneyi birinci hânenin makâmına döndürerek onda karâr ettiren başlı başına bir bölümdür. Sâz Semâîleri yine, tıpkı Peşrevlerde olduğu gibi birinci hânedeki makâmın adıyla anılır; “Râst Sâz Semâî”, “Nühüft Sâz Semâî” gibi. Dört hâneli ve mülâzimeli bir Sâz Semâî formunun yapısı şu şekildedir: Birinci hânedeki makâmın tüm özellikleri belirtilerek seyredilir ve hâne sonunda genellikle o makâmın güçlü perdesinde yarım karâr bazen de durak perdesinde tam karâr yapılır. Birinci hâne müstakilse iki defa tekrar edilebilir. Ancak mülâzime ile bağlantılı ise bir defa icrâ edilip mülâzimeye geçilir. Mülâzimedan de birinci hânenin makâmında seyredilip sonunda o makâmın durak perdesinde tam karâr yapılır. Gerek Peşrev gerek Sâz Semâîlerinde mülâzimenin sanatlı, ustalıkla olmasına ve kulakta kalıcı nağmelerle bestelenmesine dikkat edilir. Denilebilir ki Peşrev ve Sâz Semâîlerinin bestelenmesinde, “daha çarpıcı nağmelerin kullanılması açısından” bestekârın üzerinde en çok emek sarfettiği bölüm mülâzimedan. Mülâzimeler genellikle mükerrer icrâ edilir. İkinci hânedeki başka bir makâma geçilebileceği gibi birinci hânedeki makâmda tekrar kalınabilir. Bu hânedeki makâm geçkisi yapılmamış bazı Sâz Semâî örnekleri de vardır. Genelde mükerrer icrâ edilmeyen ikinci hâne, bazen tekrarlı şekilde bestelenebilmektedir. İkinci hânenin sonunda teslîm varsa teslîm ile yoksa doğrudan mülâzimeyle birinci hâne makâmına geçilmiş olunur. Üçüncü hâne, Beste, Semâî, Şarkı, Taksîm gibi formlardaki “meyân = miyân” adını alan bölüme karşılık gelmektedir. Zira eserin tam ortasında bulunması sebebiyle bu hânedeki yapılan geçki ya da çeşnileri, tıpkı Taksîmlerde yapılan meyân gibi düşünülmelidir. Üçüncü hânedeki genellikle tiz perdelere çıkılır veya önceki hânelerle uyumlu tiz bir makâma geçilerek daha parlak nağmeler kullanılır. Bu hâne de bir kez icrâ edilebileceği gibi röpriz

10 Hânendeler tarafından yapılan Taksîmler için, kitap bölümünün “Taksîm” başlığı altında yer verilen konulara bkz.

dönüşüyle mükerrer icrâsı da mümkün olabilmektedir. Dördüncü hânedeki ise usûl geçkisi yapılması zorunlu bir durumdur. Hatta bu formun en belirgin özellikleri başında, dördüncü hânedeki bu usûl geçkisi zikredilebilir. Daha ziyade, Semâî, Yürük Semâî, Sengin Semâî, Birleşik Nîm-Sofyan, Birleşik Sofyan gibi semâî usûllerinin tercih edildiği bu hânedeki başka bir usûle, meselâ Devr-i Hindî, Devr-i Tûran, Curcuna, Aksak, Oynak vb. usûllere geçilmiş az sayıda esere de rastlanmaktadır. Ayrıca iki veya daha fazla usûl geçkisinin yapıldığı eserler vardır. Makâm geçkisi yapmak bu hâne için de söz konusu olmakla beraber yapılmasa da olur. Zira usûl geçkisi ve eserin yürükleşmesi, makâm geçkisi yapmaksızın “nağmelerin canlandırılması” noktasında yeterli olabilmektedir. Dördüncü hâne genellikle hareketli, canlı ve kulakta yer edici nağmelerle bestelenir. Bu hâne tek, iki yahut daha fazla kısımlı olabilir. Bu kısımlardan ilki ve ikincisi mükerrer icrâ edilebilir. Bazı Sâz Semâîlerinin dördüncü hânesinde mülâzime bölümü, dördüncü hânedeki geçki yapılan usûlle taklit edilebilir. Bu takdirde mülâzimeye dönüldüğünde hoş bir tesir meydana gelir. Dördüncü hânenin sonunda eser, tekrar Aksak Semâî usûlüne alıştırmak maksadıyla ağırlaştırılarak icrâ edilmelidir. Burada yapılan tam karârın ardından tekrar mülâzimeye dönülür. Dördüncü hânenin ardından mülâzime icrâ edilirken eserin başlangıç hızında; tekrarında ise mülâzime gayet yürükleştirilir. Nağmenin yapısına göre istenilirse son ölçüsü ağırlaştırılarak eser bitirilir. Sâz Semâîlerinin son mülâzime icrâsında bu yürükleşme, geleneksel bir uygulama olarak günümüz icrâlarında da görülmektedir (Tüysüz, 2022, s.62-63).

Suphi Ezgi ise *Nazârî ve Amelî Türk Mûsikîsi* isimli eserinde, Sâz Semâîlerine ait bazı muhtelif form yapılarını notalarıyla birlikte paylaşmış olup (Ezgi, 1933/III, s.37-51), bu bölümde XIX. yüzyıldan günümüze kadar uzanan dönemlerde asıl şeklini alan Aksâk Semâî usûlü ile ölçülmüş “dört hâne + mülâzime” yapısıyla ön plana çıkan Sâz Semâîleriyle birlikte, tıpkı Peşrev formunda olduğu gibi “ilk hânesi aynı zamanda mülâzimesi olan” Sâz Semâîleri inceleneceği için, repertuvarımızda çok az sayıda yer alan Suphi Ezgi’nin sunduğu diğer muhtelif Sâz Semâîsi şekillerine değinilmemiştir. Bu bağlamda, günümüzde yaygın şekilde kullanılan Sâz Semâîleri, dört hâneli, mülâzimeli, dördüncü hânesinde usûl geçkisi yapılan ve ilk üç hânesiyle mülâzimesi Aksak Semâî usûlü ile ölçülmüş özellikler sergilemektedir. Geleneksel olarak dördüncü hânesinde ise Semâî, Yürük Semâî, Sengin Semâî, Birleşik Nîm-Sofyan, Birleşik Sofyan vb. usûllerden biri tercih edilmektedir. Fakat günümüzde bazı bestekârlarımızın dördüncü hânedeki aksak usûlleri tercih ettiği örnekler de mevcuttur. Ayrıca, bu hânedeki iki veya daha fazla usûl geçkisi yapılan eserlere de rastlanılmaktadır. Dördüncü hânesinde usûl geçkisi yapılmamış veya Curcuna usûlü gibi Aksak Semâînin bir mertebe

yürük olanına geçilmiş eserlere ise çok az rastlanılmaktadır. Dördüncü hânelerinde iki veya daha fazla usûle geçki yapılan ve XX. yüzyıl ürünü olan, özel maksatlarla yahut tasvirî amaçla bestelenmiş bazı Sâz Semâîleri vardır. Bu eserler, mûsikîmizde belli bir biçimle açıklanamayan, fantezi veya deneme niteliğinde eserler olmakla birlikte giderek yaygınlık kazanmaya başlamıştır (Tüysüz, 2022, s.61).

Bu durumda en sık rastlanılan birinci, ikinci üçüncü hâneleri ile mülâzime hânesi Aksak Semâî, dördüncü hânesi yukarıda belirttiğimiz muhtelif usûllerde ölçülmüş Sâz Semâî yapısı şu şekildedir:

1. Hâne A+B (Mülâzime) 2. Hâne C+B (Mülâzime)
3. Hâne D+B (Mülâzime) 4. Hâne E+B (Mülâzime)

İlk hânesi aynı zamanda mülâzimesi olan ve tüm hâneleri Aksak Semâî usûlüyle ölçülmüş Sâz Semâî yapısı ise şu şekildedir:

1. Hâne A (Aynı zamanda Mülâzime) 2. Hâne B+A (Mülâzime)
3. Hâne C+A (Mülâzime)

“Dört Hâneli Sâz Semâîlerine” Neyzen Azîz Dede’nin (ö. 1905) dördüncü hânesi Sengîn Semâî usûlünde *Uşşâk Sâz Semâî* (Notam 1A, t.y.); “ilk hânesi aynı zamanda mülâzime hânesi olan Sâz Semâîlerine” bestekârı Kutbü’n-Nâyî Osmân Dede’nin (ö.1729) *Muhayyer-sümbüle Sâz Semâî* (Ezgi, 1933/ III, s.47) örnek olarak verilebilir.

Türk mûsikîsi tarihinin bazı kadim kaynaklarında Sâz Semâîlerinin yapılarıyla ilgili çeşitli bilgilere rastlanılmaktadır. Bu kaynaklardan önde gelenleri arasında yer alan Alî Ufkî’nin (ö. 1675) *Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Sö* isimli eserinde 44 (Cevher, 1995, s.50); Kantemiroğlu’nun (ö. 1723) *Kitâbü İlmi’l-Mûsikî alâ Vechi’l-Hurûfât* isimli eserinde 39 Sâz Semâî kaydedilmiştir (Tura, 2000/I, s.L).

1.5. Longa

Forma ismini veren “longa” kelimesi Latince kökenlidir. Bir mûsikî formu olarak ise Roman müziğine aittir. XIX. yüzyıldan itibaren Türk mûsikîsinde kullanılmaya başlanmıştır. Bir sonraki konu başlığı altında ele aldığımız Sirtolar gibi Longalar da birer “Oyun Havası” mûsikîsi olarak kabul edilmektedir. Longalar, fasılların sonunda kullanılmaktadır (Özalp,

1992, s.27). Daha önce de belirttiğimiz üzere, fasılların sonun esasen Sâz Semâîleri icrâ edilmekte olup, Longalar ancak tercihen Sâz Semâîlerinin yerine kullanılırlar. Bu formun bir diğer önemli özelliği ise genellikle 2/4'lük Nîm Sofyân usûlü ile ölçülmüş olmasıdır (Hatipoğlu, 1996, s.28). Tercihen Sofyân usûlüyle de bestelenebilen kendine has hareketli, oynak, parlak bir tarzı olan Longaların, “yürükçe” icrâ edilmeleri gerekmektedir. Longa formu, genellikle dört hânedan oluşmaktadır. Muhtelif hâne sayılarına sahip Longa örnekleri de repertuvarımızda mevcuttur. Hânelerden mülâzimeye farklı sıralamayla geçen birçok esere rastlanılması sebebiyle Longalara ait kesin bir form yapısından ve standart bir icrâ şeklinden söz etmek de pek mümkün olamamaktadır. Bazı Longalarda mülâzimler arasında Taksîmlere de yer verilmektedir. Bu Taksîmler esnasında sâzlar, usûllü bir dem tutmaktadır. Bu Taksîmler de tıpkı “Usûllü-Ritimli Taksîm” özelliği taşımaktadır. Dolayısıyla Longalarda tekrar edilen bölümler, Peşrev ve Sâz Semâîlerindeki mülâzime anlayışıyla pek örtüşmemektedir. Nitekim, İsmail Hakkı Özkan da bu tespitlerimizi destekler nitelikte Longa formu hakkında; *“Yapı bakımından yine pîşreve benzer. Ancak pîşrevden daha serbest bir duruma sahiptir. 2-3-4 hâneli olabilir. Hatta teslîmli veya teslîmsiz dahi olabilirler. Longalar bir çeşit oyun havasıdır. Çoğunlukla 2/4 Nîm Sofyân usûlüyle ölçülmüşlerdir. Yürük ve oynaktırlar...”* şeklinde bilgiler vermektedir (Özkan, 1998, s.81). Türk mûsikîsinde Longalarıyla öne çıkan bazı bestekârların isimleri şu şekildedir: Kemanî Sebuḥ (ö. 1894), Tanbûrî Cemil Bey (ö. 1916), Santûrî Edhem Efendi (ö. 1926), Muallim İsmail Hakkı Bey (ö. 1926), Haydar Tatlıyay (ö. 1963) ve Refik Fersan (ö. 1965) (Yavaşca, 2002, s.97). Bu bestekârlardan en çok Longaya sahip olan Santûrî Edhem Efendi’nin, repertuvarımızda yalnızca ikisinin Sirta olduğunda ihtilaf edilen toplam 16 eseri bulunmaktadır (Notam 1A, t.y.). Muhtelif serbest yapıya sahip olanların hâricinde, Peşrevlere ve Sâz Semâîlerine benzer hâne ve mülâzime yapısıyla bestelenmiş Longalara, Santûrî Edhem Efendi’nin Nîm Sofyân usûlünde *Şehnâz Longa’sı* örnek olarak verilebilir. Bu eserin bazı yeni notalarında usûlünün Sofyân olarak yazıldığına rastlanılsa da bestekârın yaşadığı dönemlerde istinsâh edilen birkaç nüshada eserin Nîm Sofyân olarak ölçüldüğü görülmektedir. Eserin form yapısı ise “A+B C+B D+B” şeklindedir. (Notam 1A, t.y.).

1.6. Sirta

Forma ismini veren “sirta” kelimesi, köken itibarı ile Yunancaya dayanmaktadır. Erkek ve kadınların müşterek olarak mûsikî eşliğinde oynamaları için bestelenmişlerdir. Yürük ve coşkulu bir şekilde icrâ edilen Sirtolar da tıpkı Longalar gibi fasılların sonlarında Sâz Semâînin yerine kullanılmaktadır. Sirtolar da tıpkı Longalar gibi XIX. yüzyıldan itibaren

Türk mûsikîsinde kullanılmaya başlanan birer “Oyun Havası” mûsikîsi olarak kabul edilmektedir (Yücel, 2016, s.117-118). Yılmaz Öztuna bu form hakkında: “*Yunan sirtakisinden alınmıştır; fakat Yunan sirtoları da daima Türk Mûsikîsi makâmları ile bestelenmiştir. Birbirlerinin omuzlarına el atmış veya el ele tutuşmuş kadınlı erkekli müteaddid [belli bir sayıda] kimseleri, bir halka teşkil etmek suretiyle oyun sırasında çalınan Sırto, bir çeşit farandoledir (dans)*” şeklinde bilgiler vermektedir (Öztuna, 2000, s.429). Nîm Sofyân usûlü ile ölçülmelerine rağmen Sirtolar ayrıca, Longalardan daha serbest yapılıdır. Hem hâneli hem de hânesiz olanları mevcuttur. Hânelerden müteşekkil olan Sirtoların son hânelerinde usûl geçkisi yapılabilmektedir. Çok yürük, herhangi bir küçük usûlle ölçülmüş ve “Sirto” isimli bir oyunu oynamak için bestelenmiş sâz eserleri olarak da tanımlanan Sirtolar, Türk mûsikîsi bestekârlarından daha çok Nâyî Râşid Efendi (ö. 1892), Kemânî Sebulh (ö. 1894), Tanbûrî Cemil Bey (ö. 1916), Santûrî Edhem Efendi (ö. 1926), Şeyhzâde Celâleddin Efendi (ö.?), Muallim İsmail Hakkı Bey (ö. 1926), Haydar Tatlıyay (ö. 1963) ve Refik Fersan (ö. 1965) gibi isimler tarafından bestelenmiştir (Yücel, 2016, s.118).

Peşrev ve Sâz Semâîlerinde de olduğu gibi bazı Sirtolarda ilk hâneler bazen mülâzime olarak da icrâ edilebilmektedir. Nîm Sofyân usûlünü daha sıklıkla gördüğümüz Sirtoların bölümleri yani hâneleri arasında yahut mülâzimeye geçilmeden hemen önce, tıpkı Longalarda olduğu gibi usûl üzerine Taksîm de yapılabilmektedir. Bu benzerliğe rağmen şekilleri açısından Longalardan daha serbest bir icrâ edilen Sirtolar, “moderato” yani, çok yürük hıza göre biraz daha ağır bir hızla (orta hızla) icrâ edilebilmektedir. Sofyân usûlüyle de ölçülebilen bazı Sirtolarda ise hâne, teslîm ve mülâzime yapılarının olup olmaması bir önem arz etmez. Meyân bölümü gibi bir fonksiyona sahip bölüm veya hânelere ise “susta” ismi verilmektedir. (Yücel, 2016, s.118). Longalara az-çok benzeseler de genel olarak Sirtoların da standart bir icrâ şekilleri bulunmamaktadır. Zira, repertuvarımızı incelediğimizde birçok muhtelif şekle sahip Sirto örneklerine rastlanılmaktadır. Her ne kadar bazı kaynaklarda Sirtoların form yapıları kesin bir şekilde verilmişse de bu formda besteler yapan bestekârların birbirlerinden farklı bir form anlayışıyla muhtelif şekillerde bestelemiş oldukları eserler dikkate alındığında, Sirtoların da maalesef kesin bir form yapısından ve standart bir icrâ şeklinden söz etmek pek mümkün olamamaktadır. Muhtelif serbest yapıya sahip olanların hâricinde, Peşrevlere ve Sâz Semâîlerine benzer hâne ve mülâzime yapılarıyla bestelenmiş Sirtolara, Hâfız Ahmed Mûkerrem Akıncı’nın (ö. 1940) Nîm Sofyân usûlünde *Acem-aşîrân Sirto*’su örnek olarak verilebilir. Eserin form yapısı ise “A+B C+B D+B” şeklindedir (Notam 1A, t.y). İlk hânesi aynı zamanda mülâzime olarak icrâ edilen ve “A (aynı zamanda mülâzime) B+A

C+A” yapısına sahip Sirtoya ise Tanbûrî Cemil Bey’in (ö. 1916) *Nikrîz Sîrto*’su örnek olarak verilebilir (Notam 1A, t.y).

1.7. Oyun Havası

Oyun Havaları, raks ve oyun figürlerine göre nağmeler seçilerek bestelenmiş, kıvrak, coşturucu oyun mûsikîleridir. Rumeli kaynaklı olan bu otantik eserler, ait oldukları yöreye göre “Laz Havası”, Çerkez Havası”, “Kasap Havası” vb. şekilleri mevcuttur. Bestelendikleri makâma göre “Hicâz Oyun Havası”, “Uşşâk Oyun Havası” vb. özel isimlerle de anılırlar (Aktaş ve Şenyayla, 2019, 13). Hüseyin Sâdeddin Arel (ö. 1955), Haydar Tathıyay (ö. 1963), Baki Duyarlar (ö. 2003) ve Aslan Hepgür (ö. 2011) bazı önemli Oyun Havası bestekârları arasında zikredilebilir. Belirli bir icrâ şekli olmayan ve bestekârının mûsikî zevkine göre bestelenen Oyun Havalarının kesinlik kazanmış bir form yapılarından da söz edilememektedir. Tercihen, 2 zamanlıdan 10 zamanlı usûllere kadar ölçülebirlirler.

1.8. Mandıra

Genellikle Köçekçe takımlarında icrâ edilen ve bir Oyun Havası olarak kabul edilen Mandıra formu (Öztuna, 2006/II, s.27), 7/8’lik Devr-i Turân usûlünün ikinci mertebesi 7/16’lıkla ölçülüp usûl yapısı açısından daha ziyade Karadeniz yörelerine has Oyun Havalarını andırmaktadır. Teslîm ve mülâzime bölümleri bulunmayan Mandıralar genellikle üç veya dört hânedan müteşekkil yapılarıyla ön plana çıkmaktadırlar. Longa ve Sirtolarda olduğu gibi eserin bölümleri arasında Taksîm de yapılabilmektedir (Özalp, 1992, s.7). Longa ve Sirtolara göre çok daha serbest form yapıları bulunan Mandıraların da tıpkı Oyun Havalarında olduğu gibi kesinlik kazanmış bir form yapılarından söz edilememektedir. Repertuvarımızda çok fazla örneği bulunmasa da Türk mûsikîsinin başta gelen Mandıra örnekleri arasında Lavtacı Andon’un (ö. 1915?) *Hicâz Mandıra*’sı yer almaktadır.

1.9. Çiftetelli

Çiftetelliler de birer Oyun Havası eseri olup, raks ve oyun figürlerine göre nağmelerin seçilerek bestelendiği, kıvrak, coşturucu oyun mûsikîleridir. Bu mûsikîler İstanbul kökenli olup başta düğün merasimleri olmak üzere birçok eğlence meclisinde raks ve oyun için icrâ edilirler. Çiftetelliler önce gayet ağır başlayıp daha sonra yürükleşmeye başlarlar. Birçoğu Düyek usûlünde bestelenir (Yücel, 2016, s.120). Alâeddin Yavaşca, bestelenmiş Çiftetellilerin yanında ritim sâzlar başta olmak üzere diğer sâzların, usûle ve ritme uygun irticâli nağmeleriyle yapılan mûsikîleri de Çiftetelli olarak tanımlamakta, hatta bu çeşit oyun mûsikîlerinde kemanın yayının çoğu zaman iki tele

değdirilmesi sebebiyle bu ismin forma verilmiş olabileceğini ifade etmektedir (Yavaşca, 2002, s.94). Bu formun da kesinlik kazanmış bir yapısından söz edilememektedir. Türk mûsikîsinin başta gelen Çiftetelli örnekleri arasında “Kadifeden kesesi...” güftesiyle marûf, Klarnetî İbrahim Efendi’ye (ö.1925) atfedilen (ö. 1915?) *Uşşâk Bahriye Çiftetellisi* yer almaktadır (Notam 1A, t.y.).

1.10. Zeybek

Türk halk mûsikîsin de formlarından biri olan Zeybekler, usûl yapıları, nağmelerindeki makâmsal zenginlikler göz önünde bulundurulduğunda, tıpkı Şarkılara benzer özellikler sergileyen Rumeli ve İstanbul Türküleri gibi esasında Türk mûsikîsinin bir formu olarak değerlendirilmelerinde de bir sakınca bulunmayan Oyun Havası şeklindeki sâz eserleridir. Bu sebeple “Zeybek Havası” olarak da anılırlar. Oldukça fazla sayıda anonim örnekleri bulunan Zeybekler, birçok Türk mûsikîsi bestekârınca da bestelenmiştir. Güfteli Zeybek örnekleri bulunsu da konu başlığımız gereği bu kısımda güftesiz şekillerini esas aldığımız Zeybekler, Aksak usûlü ve bu usûlün muhtelif mertebeleri ile ölçülürler. Oldukça ağır bir ritimle icrâ edilirler. Fakat bilhassa kadınlar için bestelenen eserler, nispeten daha yürük icrâ edilmektedir. Zeybeklerin de muhtelif form yapılarına sahip birçok örneği bulunması sebebiyle kesinlik kazanmış bir form yapılarından söz edilememektedir. Tanbûrî Cemil Bey (ö. 1916), Udî Nevres Bey (ö. 1937), Muallim İsmail Hakkı Bey (ö. 1926), Sedat Öztoprak (ö. 1947), Ahmed Yektâ Madran (ö. 1950), Yesârî Âsım Arsoy (ö.1992) ve Baki Duyarlar (ö. 2003) bazı önemli Zeybek bestekârları arasında zikredilebilir. Repertuvarımızda oldukça fazla sayıda bestelenmiş Zeybek örneği bulunsu da Türk mûsikîsinin başta gelen Zeybek örnekleri arasında Tanbûrî Cemil Bey’in (ö. 1916) Aksak usûlündeki *Nikrîz Zeybek*’i yer almaktadır (Notam 1A, t.y.).

1.11. Aranağme

Türk mûsikîsinde Aranağme, güfteli formlardan iki eser arasında icrâ edilen ve bu eserleri birbirine bağlamaya yarayan küçük sâz eserleri veya sâz nağmelerini ifade eder. Herhangi güfteli mûsikî eserinin özellikle başında icrâ edilen birkaç ölçülük sâz eserlerine de o eserin “Aranağmesi” denilmektedir. Aranağmeler, mûsikî eserlerinin icrâ edildiği yerlere göre bir eserin başında icrâ edildiği gibi o eserin sonunda da icrâ edilebilir. Meselâ, Taksîm ile başlanan bir eserde genelde o eserin Aranağmesi icrâ edilmez. Çünkü zaten icrâ edilen bu Taksîm, Aranağmenin yerine kullanılmıştır. Böylece Taksîmin ardından icrâ edilen ilk eserin Aranağmesi, o eserin sonunda icrâ edilmiş ve kendisine bağlanacak sonraki eserin başında kullanılmış olacaktır. Bu durumda, herhangi bir eser için bestelenmiş bir Aranağme, o eserden hemen

sonra aynı makâmda icrâ edilecek bir diğer eserin Aranağmesi olarak da icrâ edilebilmektedir. Mûsikîmizde herhangi bir esere ait olmaksızın müstakil olarak bestelenmiş birçok Aranağme örneği de bulunmaktadır. Bunlara ise “Beylik Aranağme” denilmektedir. Bu müstakil Aranağmelerin, aynı makâmda olmak şartıyla birbirinden farklı birçok eserin hem başında hem de sonunda icrâ edildiği durumlar olmaktadır. Özellikle fasıl mûsikîsinde Aranağmeler çok daha fazla öne çıkmaktadır. Bilindiği üzere fasıllarda Ara Taksîme kadar her bir eserin belirli bir usûl sıralaması dâhilinde ara verilmeksizin birbirleri ardınca icrâ edilmeleri şartı bulunmaktadır. Bir eserden diğerine geçilirken eğer bir veya birkaç ölçülük küçük bir sâz nağmesiyle ya da bir-iki saniyelik bir susma süresi ile bir sonraki esere geçilmemişse, iki eser arasında mutlaka sonraki eserin usûlüne uygun bir Aranağme icrâ etmek, artık geleneksel bir uygulama hâline gelmiştir. Fasıllarda eserler arası bütünlüğü sağlamak ve eserleri birbirine bağlamak için bestelenen Aranağmelere, “Bağlantı Aranağmesi” denilmektedir. Klasik (büyük) sasil icrâlarında Kâr, Beste ve Semâî gibi eserlerde ise Şarkı formundakine benzer Aranağmelere ya da sâz nağmelerine fazla rastlanılmamaktadır. Daha ziyade Şarkı, Türkü, Köçekçe vb. daha küçük formal yapıya sahip eserlerde “zemîn, nakarat, miyân” gibi çeşitli ana bölümleri birbirine bağlayan küçük sâz parçaları bulunmaktadır. Buna rağmen Şarkı formundaki bazı eserlerde ise hiç Aranağmeye rastlanılmamaktadır. Eğer Şarkılar bir Aranağmeye sahipse o Şarkının bestelendiği usûlle ölçülme zorunluluğu bulunmaktadır. Şarkılar için bestelenmiş bazı Aranağmelerin ise o Şarkıya ait motiflere benzer veya aynı nağmelerle bestelendiği artık genel geçer bir âdet hâline gelmiştir. Şarkı, Türkü, Köçekçe vb. küçük formlarda bazen mısra ortalarında da sâzlar için yazılmış bölümler olabilmektedir. Bu çeşit küçük nağmeler de birer Aranağme olarak kabul edilseler de bu bir veya birkaç ölçüden meydana gelen saz nağmeleri “Ara Sâz” ismiyle de anılmaktadır (Tüysüz, 2022, s.77).

Aranağmeler hakkında Alâeddin Yavaşca şu bilgileri sunmaktadır: *“Eskiden başta ve dörtlükler arasında kullanılan Aranağmeler pek nadirdi. Mustafa Çavuş’un yaptığı Şarkılarda, yer yer Dede Efendi’nin, Şâkir Ağa’nın, Dellâlzâde’nin, Hacı Ârif Bey’in, Şevki Bey’in Seyh Edhem Efendi’nin Şarkılarında küçük pasajlar hâlinde görülürdü. Ali Rıf’at Bey, Rahmi Bey gibi bestekârlardan sonra “Aranağmeler” daha çok ilgi görmüş, Sadettin Kaynak’la şarkıların vazgeçilmez parçası olmuştur”* (Yavaşca, 2002, s.106).

İsmail Hakkı Özkan ise Aranağme formunu şöyle tanımlamaktadır: *“Şarkıların başında çalınan, o Şarkının makâm ve usûlünde, ölçü sayısı Şarkı ile orantılı sâz parçalarıdır”* (Özkan, 1998, s.82).

Alâeddin Yavaşca ve İsmail Hakkı Özkan'a ait yukarıda verilen bilgilerden yola çıkarak biz de Aranağmelerin genel form özellikleri ve dâhil edildikleri A + B + C + B klasik form yapısına sahip Şarkı formunu şekilsel anlamda nasıl etkiledikleri hakkında şunları söyleyebiliriz:

- Aranağmeler genellikle Şarkı formunun başında, o esere başlanmadan icrâ edilen sâz parçaları olarak bestelenir. Bu nedenle ileriki konularımızda sözlü formlar içinde daha detaylı ele alacağımız “Zemîn + Nakarat + Miyân + Nakarat” yani; A + B + C + B form yapısına sahip Şarkı formunun ana bölümleriyle “mükemmel simetri” meydana getirirler.
- Aranağmeler çoğu zaman makâmın seyir yapısında önemli bir yere sahip tam karâr, yarım karâr ve asma karâr perdelerinin kullanılmasına göre “soru cümlecîği + cevap cümlecîği = X” veya “cümle + cümle = X” yapısına sahip bestelenirler. Bu özelliklerinden dolayı Aranağmeler, önünde ya da sonunda icrâ edildikleri eserin form şemasına bakılmaksızın, “tamamı tek başına bir bölüm” olarak değerlendirilebilecek bir özellik sergilerler. Buna rağmen, A + B + C + B şemasına sahip klasik bir Şarkı yapısı içerisinde yer alan Aranağmeler, bu şemaya ilave edilmiş müstakil bir “X Bölümü” olarak kabul edilip, ister Şarkıdan önce isterse Şarkının ardından icrâ edilsinler; asla o Şarkının ana form şeması olan A + B + C + B’yi değiştirmezler.¹¹
- Bu durumda Aranağmeli bir Şarkı icrâsında form yapısı:
- “(X: Aranağme) + A: Zemîn + B: Nakarat + C: Miyân + B: Nakarat + (X: Aranağme)” şeklinde ifade edilir.

Türk mûsikîsi repertuvarında yukarıda da bahsettiğimiz gibi, herhangi bir esere dâhil edilmeksizin bestelenmiş Aranağmelerin sayısı da oldukça fazladır. Bu Aranağmelerin de kesinleşmiş bir form yapısı bulunmayıp hem bestelendikleri makâmın seyir özelliklerine göre genelde tek başlarına bir bölüm, hem de başlı başına müstakil bir mûsikî formu olma özellikleri sergilerler. Tek bölümden müteşekkil olanların dışında “A + B” yapısına sahip daha hacimli örnekleri de mevcuttur. Bu yapıya uygun olarak, genelde

11 Bu örnekte, bir Şarkının sonunda icrâ edilen Aranağme bölümüne dikkat çekilmiştir. Bu durum, Şarkı formunun klasikleşmiş “A + B + C + B” form şemasını değiştirmez. Çünkü burada “X Bölümü” olarak değerlendirilen Aranağme, Şarkının sonunda değil, başında da icrâ edilebilirdi. Aksi takdirde Aranağmeli bir Şarkının form şeması “A: Aranağme + B: Zemin + C: Nakarat + D: Miyân + C: Nakarat” yani A + B + C + D + C olarak kabul edilmek zorunda kalırdı. O hâlde Aranağmeler, ister Şarkıların başında ister Şarkıların sonunda icrâ edilsinler; form yapısını değiştirmezler fakat Şarkıların ana bölümleriyle simetrik ölçü sayılarına sahip olmaları nedeniyle “tek başlarına bir bölüm” olma özelliği sergileyebilirler.

İsmail Hakkı Bey'in *Âteş-i Âşkınla cânâ dil kebâp olmaktadır* isimli Şarkısı ile icrâ edilen, Ağır Aksak usûlünde *Ferâh-fezâ Aranağme* örnek verilebilir (Barut, 2009, s.20).

2. Sözlü Mûsikîsi Formları

Farsçada “söylemek/demek” mastarından türemiş olan “goften” kelimesi, Türkçeye “güfte” olarak geçmiş ve “söylenmiş söz” anlamına gelmektedir (Kantar, 2015, s.1282). Güfte tabiri mûsikî literatüründe ise ıstılâhî olarak; “Kâr, Beste, Semâî, Şarkı, Türkü vb. din dışı (lâ-dinî) eserlerin sözü” mânâsında kullanılmaktadır. Günümüzde bu anlamda “şarkı sözü” tabiri daha yaygındır. Güfte kelimesi ayrıca “bestelenmek üzere yazılmış şiir” anlamına da gelir. Fakat her şiir, bir güfte olarak değerlendirilmez. Bu bakımdan güfte kaleme alan kişiye ya da sözlü bir eserin güfte sahibine “güftekâr” adı verilir. Türk Mûsikîsi sözlü formlarının tasnifinde güftelerinin ihtiva ettikleri konular, bir tasnif kriteri olarak önemli bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda dinî temalı konuları ihtiva eden Türk din mûsikîsi formlarına ait güfteler, lâ-dinî formların güftelerinden ayırt edilmeleri maksadıyla “metin” olarak adlandırılır (Tüysüz, 2022, s.88). Türk mûsikîsinin sözlü formları yalnız güftelerinin konularına göre değil, tıpkı sâz mûsikîsi formlarında olduğu gibi biçimsel yapıları, bestelenme amaçları, icrâ edildikleri mekânlar, icrâ tavırları, icrâlarında tercih edilen sâzlar, bestelendikleri usûller vb. özelliklerine göre de tasnif edilmektedirler. Mûsikî literatüründe din dışı sözlü mûsikîsi formları genel olarak “Kâr, Beste, Semâî, Gazel, Şarkı, Türkü, Köçekçe ve Tavşanca, Gazel ve Mehter Marşları” şeklinde tasnif edilmektedir.

2.1. Kâr

Farsça’da “iş, amel” anlamına gelen “kâr” kelimesi (Şemseddin Sami, 2015, s.1136), Türk mûsikîsi din dışı sözlü formlarının en büyüğüdür (Özkan, 2001, s.356). Suphi Ezgi, Kârların tarihçesini Abdülkâdir Merâgî’ye (ö.1435) dayandırmakta olup, *Câmiü’l-Elhân*’da “amel” olarak zikredilen eser şeklinin esasen bugünkü Kâr formu olduğunu ve Merâgî döneminde ortaya çıktığını ifade etmektedir. Ezgi, bu tespiti Hâfız Post’un (ö. 1694) *Güfte Mecmûası*’nda, Koca Osmân’ın (ö. 1660?) *Niyâz-nâme* isimli Kârının “Amel-i Koca Osmân”; aynı eserin Şeyhü’l-İslâm Ebû İshâk-zâde Mehmed Esâd Efendi’nin (ö. 1753) *Atrâbü’l-Âsâr*’ında ise “Kâr” şeklinde tahrir edildiğini belirterek, bu iki yazmada “amel” ve “kâr” tabirlerinin eş anlamlı kullanıldığına dayandırmaktadır. Ayrıca Hâfız Post’un tertip ettiği mezkûr mecmûada da Kâr formunun bazen “amel” bazen de “kâr” tabirleriyle kaydedildiğini zikretmektedir (Ezgi, 1933/V, s.302). Oldukça sanatlı eserler olmaları sebebiyle bestekârının sanat gücünü ve maharetini gösterdiği en

gösterişli form olma özelliği sergilerler. Kâr formunun mûsikî tarihimizde en aşağı dört-beş yüzyıllık bir geçmişi vardır. Bu forma ait en kuvvetli mahsûlleri ise Abdülkâdir Merâgî (ö.1435) başta olmak üzere, Hâce Abdülâlî (ö.?), Koca Osmân (ö. 1660?), Ayıntâbi Mehmed Bey (ö.1680?), Buhûrîzâde Mustafâ İtrî (ö.1712?), Sâdullâh Ağa (ö. 1808), Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi (ö. 1846) gibi Türk mûsikîsinin büyük bestekârları vermiştir. XIX. yüzyılda Kâr formu, bestekârlar tarafından fazla bestelenmemiş olsa da Hacı Fâik Bey (ö. 1891) ve bilhassa Zekâî Dede (ö. 1897) gibi önemli isimler, önceki dönemlerde bestelenen Kârların ayarında bir sanat ve estetiğe sahip eserler bestelemiştir (Tüysüz, 2022, s.129). Yılmaz Öztuna Kâr formu ile ilgili olarak; *“Son asırlarda pek az kullanılmış olmakla beraber, XVIII. Asırdan önce en gözde formlardan biriydi. Bestekârın kudreti, bilhassa kârlarında gösterdiği başarı ile ölçülürdü. Güfte murabbâ, çok defa da fazla mısralıdır ve terennüm çok boldur. Ekseriyâ terennümle başlar. Kantemiroğlu, Edvârî’nda Kârların Yürük Semâî ile Sâz Semâî arasında okunduğunu yazmaktadır.”* şeklinde bilgiler vermektedir (Öztuna, 2006/I, s.432). Cem Behar ise Kantemiroğlu’nun fasıl sıralamasında Şarkı formuna yer verilmediğini, bu sıralamanın “Taksîm, Peşrev, Beste, Nakış, Kâr, Semâî, Sâz Semâî, Son Taksîm” şeklinde olduğunu belirtmektedir (Behar, 2010, s.196). Bu bilgiler, Kârların XVI. ve XVII. yüzyıllardaki fasıl düzeninde “sondan bir önceki sözlü form” olduğunu ve fasılın en başına alınmasının daha sonraki dönemlere denk geldiğini göstermektedir. Türk mûsikîsi repertuarında birçok makâmda bestelenmiş örnekleri mevcut olan Kârların güfteleri genellikle Farsça olup, bununla birlikte Türkçe güfteleye sahip Kârlar da bulunmaktadır. Güfteler 4, 6, 8 veya daha fazla mısradan meydana gelebilir. Hem zeyilli hem de zeyilsiz olabilen Kârlar, mısra sayısına bağlı olarak şekillenen ve “bend” veya “hâne” denilen yapılardan müteşekkildir. Genellikle büyük, bazen de aksak olmayan küçük usûllerle ölçülmüşlerdir. İçinde usûl geçkisi olan Kârlara “Kâr-ı Murassa’ ” adı verilir. Fakat eserlerde usûl geçkisi yapılması zorunlu değildir. Bu formda genel itibarıyla Düyek, Devr-i Revân (Mevlevî Devr-i Revânı = Âyîn Devr-i Revânı), Devr-i Kebîr, Muhammes, Evsat, Haff, Sakîl, Nîm Sakîl, Türk-i Darb, Zencîr gibi usûller tercih edilmiştir (Özkan, 2001, s.356). Eserlerin bazen ilk hânelerinde, genelde ise meyân hânelerinde yakın makâmlara geçkiler görülmektedir. Kârların meyân hânelerinde de bazen usûl geçkilerine de rastlanılmaktadır. Bu usûller yürük olabileceği gibi orta veya ağırca da olabilirler. Kârları öteki büyük formalardan ilk bakışta ayıran en önemli özellikleri ise genelde güftelede yer almayan fakat bestelenen eserin usûlün darparıyla bir bakıma sayısal manada uyumu sağlamak maksadıyla güfteleye ilave edilmiş ve “terennüm” ismi verilen bir çeşit söz öbeğini ifade eden bir kısım başlamalarıdır (Tüysüz, 2022, s.129). Repertuarımızda

terennümü olmayan Kâr eserleri de mevcut olup, Buhûrîzâde İtrî'nin (ö.1712?) muhtelif usûllerde ölçülmüş meşhur *Nevâ Kâr*'ı ise doğrudan güfte ile başlamaktadır (Notam 1A, t.y.). Alâeddin Yavaşca (ö. 2021) bu formla ve özellikle bu formun yapısını belirlemede esas teşkil eden unsurlardan biri olan terennümlerle ilgili olarak; *“Kârlarda yapı farkları olmakla beraber, genelde uzun terennümlerin ihtişamı içinde esere girilir, eser boyunca ya her dizenin sonunda veya ikişer dizenin sonunda terennümler yer alır. Terennümler, Kârların bina edilişinde, adeta yapının harcıdır.”* Şeklinde bilgiler sunmaktadır (Yavaşca, 2002, s.403). Türk Mûsikîsi sözlü eserlerinin güftelerinde yer alan ve form şemasının belirlenmesinde çok büyük rolü olan terennümlerin iki çeşidi bulunmaktadır;

- İk'âî Terennüm (Ritmik Terennüm): Bestekârın, eserin güftesine sonradan kendisinin eklediği ve kendi başlarına bir anlamı olmayan, fakat bir araya geldikleri zaman usûl ile yakından ilgili bir gidiş gösteren hece gruplarıdır. Meselâ; “yel lel li”, “yel lel li ye le lel”, “tene nen ni”, “ten nen ni te ne nen”, “te ne nen nâ dir”, “tâ dir ney”, “nâ te ne dir ney”... gibi.
- Lâfzî Terennüm (Sözlü Terennüm): Bestekârın, eserin güftesine sonradan kendisinin eklediği ve bu defa tek başlarına da bir anlam ifade eden kelime ya da söz öbekleridir. Meselâ “kurbânın olam”, “hey cânım hey”, “hey mîrîm”, “a cânım”, “a sultânım”, “mihribânım”, “âh yârim”, “yâr gülüm”... gibi.

Suphi Ezgi (ö. 1962), *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi* adlı eserinde, Kâr formuna ait form şemasını Kantemiroğlu'ndan üç şekilde nakletmiştir (Ezgi, 1933/V, s.302). Şimdi bu üç form şemasını da birlikte inceleyecek olursak:

Birinci şekil:

$$\text{İk'âî Terennüm} = A + 1. \text{ mısra} = B + \text{Lâfzî Terennüm} = C$$

$$\text{İk'âî Terennüm} = A + 2. \text{ mısra} = B + \text{Lâfzî Terennüm} = C$$

$$3. \text{ mısra} = D + \text{İk'âî Terennüm} = E$$

$$\text{İk'âî Terennüm} = A + 4. \text{ mısra} = B + \text{Lâfzî Terennüm} = C$$

Yukarıda verilen Kârlara ait ilk form şemasında hem ik'âî hem de lafzî terennümlerin yapısal manada bir bölümü meydana getirecek kadar önemli yapı taşlarından oldukları dikkatleri çekmektedir. Bu şemada dikkatimizi çeken diğer bir önemli ayrıntısı da ik'âî terennümlerin forma ait A ve E

bölümlemlerini, lafzî terennümlemlerin yalnız C bölümünü, 1., 2. ve 4. mısraların B, 3. mısranın da D bölümünü meydana getirmesidir.

İkinci şekil:

Terennüm = A + 1., 2. mısra = B + Terennüm = C

Terennüm = A + 3., 4. mısra = B + Terennüm = C

Terennüm = D + 5., 6. mısra = E + Terennüm = F + Terennümün son bölümü = C

Kârlara ait bu ikinci form şemasında görüldüğü üzere terennümler “ik’at” ya da “lafzî” olarak ayırt edilmemiş, güftenin mısraları eserin B ve E bölümlemlerini, terennümler ise A, C, D, F bölümlemlerini meydana getirmektedir.

Üçüncü şekil:

İkinci şekle bir kuyruk, yani bir zeyil katılmakla meydana gelir.

Birinci şekil Kârlara Abdülkâdir Merâğî’nin (ö. 1435) *Râst Kâr-ı Muhteşem*’i (Tüysüz, 2022, s.140); ikinci şekil Kârlara Abdülkâdir Merâğî’nin *Segâh Şeş-Avâz Kâr*’ı (Tüysüz, 2022, s.131) ve üçüncü şekil Kârlara, Hâfız Post’un *Güfte Mecmûası*’nda Abdülkâdir Merâğî’ye hasredilen *Acem Kâr*¹² (Ezgi, 1933/V, s.302-306) örnek olarak verilebilir.

Güfteleri “hiciv” olarak kaleme alınmış manzûmelerden seçilmiş Kârlara “Hiciv Kârı”, birden fazla bestekârın birlikte besteledikleri Kârlara ise “Kâr-ı Müşterek” adı verilmektedir (Yücel, 2016, s.24).

2.1.1. Kâr-ı Nâtık

Lügatlerde “nâtık” kelimesi “söyleyen, lakırdı eden” vs. anlamlarına gelmektedir (Şemseddin Samî, 2015, s.1449). Bir müsikî formu olan Kâr-ı Nâtık ise çeşitli müsikî kaynaklarında “esasen bir çeşit Kâr formudur” şeklinde tanımlanır. Kâr-ı Nâtık, bir bakıma “Sözlü Kâr” anlamına da gelir. Bu formu

12 Suphi Ezgi, bu eserin Merâğî’ye ait olamayacağını, zira onun telif ettiği eserlerde ne Acem makâmının ne de Muhammes usûlünün ismine rastlanılmadığını; bu eserin Osmanlı dönemlerinde bestelendiğini ve o dönemlerde bir âdet olduğu üzere, bestekârın kendini gizleme sebebiyle eserini Merâğî’ye atfettiğini bildirmektedir. Konuyla ilgili bkz. (Ezgi, 1933/V, s.306).

Kârlardan ayıran en önemli farklarının başında güfte yapıları yer almaktadır (Yücel, 2016, s.28). Genellikle Gazel (gazel-i müzeyyel) veyahut Mesnevî nazım şeklinde yazılmış olan bu uzun güftelerin her mısra veya beytinde tevriye, cinas gibi edebî sanatlar çerçevesinde bir ya da birden fazla makâmla usûl ismi yer almaktadır. Kârlarla arasındaki bir diğer belirgin fark ise güfte hangi makâmda terennüm ediliyorsa, o makâmın isminin güfte içinde geçmesidir (Tüysüz, 2022, s.147). Alâeddin Yavaşca bu konuda, “*Genellikle Türk Mûsikîsi’nin makâm seyirlerini ve yakın makâmlarla uzak makâmların uyumlarını sağlamayı bilen şairler tarafından özellikle yazılmış güftelerin her beytinde bir makâm adı ve bazan da usûl adı zikredilmiştir. Beyitlerle beraber birbirine münasebetli makâmların ve usûllerin isimleri de sıralanır.*” şeklinde bilgiler sunmaktadır (Yavaşca, 2002, s.442). Nitekim, Kâr-ı Nâtıkların güftelerinin her mısrası, o mısrayla bir ilişki kurularak ayrı bir makâm veya usûlden söz etmektedir. Yani Kâr-ı Nâtık güftelerinin her mısrası, o mısradaki zikredilen makâm ve usûl ile bestelenmek zorundadır. Dolayısıyla bu formun her bir mısrasında ayrı bir makâm veyâ usûle geçki yapılarak eserin sonuna kadar gidilmektedir. Bu nedenle Kâr-ı Nâtık bestelemek isteyen bestekârlar, zor makâm geçkilerinin art arda gelmesinden ötürü, bestelenmesi pek güç olan, son derece yüksek bestekârlık bilgisi ve ustalığı gerektiren bu eserleri hem mûsikîdeki üstünlüklerini göstermek hem de makâm ve usûl geçkisi gibi mûsikînin en zirvedeki konularını kendilerinden meşk eden talebelerine göstermek adına bestelemişlerdir. Kâr-ı Nâtıklar hangi makâmla başlamışlarsa o makâmın adıyla anılırlar. Aynı şekilde başladıkları makâmla sona ererler. Mûsikîmizin zenginliği ve formların muhtelif asırlarda farklı yapısal özellikler göstermeleri sebebiyle repertuvarımızda bulunan bâzı Kâr-ı Nâtıkların başladıkları makâm ile bitmeyen örnekleri de mevcuttur. Fakat bu çeşit Kâr-ı Nâtıkların sayıları pek az olup yine de hangi makâmla başlamışlarsa o makâm ile isimlendirilmişlerdir (Tüysüz, 2022, s.147). Kâr-ı Nâtıkların yalnız usûllerden bahsedenlerine “külli’-d-durub” denilirken, yalnız makâmlardan söz edenlerine “külli’n-negâm” adı verilir. Hem makâm hem de usûllerden söz edenlerine ise “külli’-d-durub ve’n-negâm” adı verilmiştir (Yücel, 2016, s.28). Güftelerinde yalnızca makâm isimlerinin yer aldığı Kâr-ı Nâtıkların usûlleri, bestekârları tarafından tercihen belirlenir. Her birine ait güftelerinin ihtiva ettiği makâm ve usûl sayıları değişkenlik göstermesi sebebiyle Kâr-ı Nâtıklar muhtelif hacimlerde eserler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, Hatibzâde’nin (ö. 1680) *Kâr-ı Nâtık*’ında 15 makâm ve 15 usûl; Hammâmizâde İsmâil Dede Efendi’nin (ö. 1846) *Kâr-ı Nâtık*’ında 24, Ahmet Avni Konuk’un (ö.1938) *Kâr-ı Nâtık*’ında 119; Zekâî Dede’nin (ö.1897) Evsat usulündeki *Kâr-ı Nâtık*’ında 36 ve Refik Fersan’ın *Kâr-ı Nâtık*’ında ise 49 makâm yer almaktadır (Yücel, 2016, s.29). Bu eserlerin

dışında da Kâr-ı Nâtıklar repertuvarımızda mevcuttur (Notam 1A, t.y.) Bu formun sâz mûsikîsindeki karşılığı Fihrist-Peşrevlere denk gelmektedir. Geleneksel olarak Râst makâmında başlasalar da farklı makâmıla başlayan örnekleri de mevcuttur. Ayrıca Kâr-ı Nâtıklarda “açış” anlamına gelen giriş Aranağmelerine “küşâd”, “bitiriş” anlamına gelen son Aranağmelere ise “hitâm” denilmektedir.

Kâr-ı Nâtıklara ait form şeması ise geçki yapılan her bir beytin bir bölümü meydana getirmesine göre genelde A + B + C + D + E + F... şeklindedir (Tüysüz, 2022, s.148).

“Râst getirip fend ile seyretti hümmâyı / Düştü o dem hâtîrâ bir beste Rehâvî” beytiyle başlayan Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi’nin (ö. 1846) *Râst Kâr-ı Nâtık*’ında (Notam 1A, t.y.) Sengin Semâî usûlünün kullandığı görülmektedir. Bu eserin her mısrası, yukarıda ifade ettiğimiz forma ait özelliklerdeki gibi, güfte içinde ismi geçen 24 makâmıla bestelenmiştir. Bu eserde alelâde bir besteleme tekniği kullanılmayıp isimleri verilen her makâmın seyir özelliklerine son derece dikkat edildiği görülmektedir.

2.1.2. Kâr-ı Nev

Bilinen Kâr formlarına benzer yanları olsa da Hammâmîzâde Dede Efendi (ö. 1846) tarafından yeni bir anlayışla tertip edilmesi sebebiyle bazı farklılıklar sergileyen Kâr-ı Nev, terennüm olmaksızın güfte ile başlayan dört mısralı (murabba’) yapısıyla dikkatleri çekmektedir. Zira, Dede’den önce bestelen Kâr’ların terennümle başladığı görülmektedir. Dede’nin yaşadığı dönemde Türk mûsikîsine has formların yapılarının tam mânâsıyla şekillendiği düşünüldüğünde, Kâr besteciliğinde bu yeni form yapısı gözden kaçırılmayacak kadar büyük bir önem arz etmektedir. Kâr formunda günümüze dört eseri ulaşan Dede’nin, en son bestelediği Kârın *Râst Kâr-ı Nev* olduğu kaynaklarda bildirilmektedir. Ağır Düyek usûlünde ölçülen ilk hâne ile birlikte uzun bir terennümlü yapının ardından, Yürük Semâî usûlünde ölçülen ikinci hâne ile eser nihayete ermektedir. *Râst Kâr-ı Nev*’in formu, bazı notalarda Kâr olarak belirtilmiş olsa da muhtelif murabba’ Kâr’lar ile uyum göstermediği tespit edilmiştir. “Nakış” biçimde bestelenen bu Kâr, iki mısra’ ve terennümü takiben gelen üçüncü ve dördüncü mısra’ ile son bulmaktadır. Halbuki geleneksel mânâdâ Nakışlarda, iki mısra’yı takiben bir terennüm yapısı gelmekte olup, *Râst Kâr-ı Nev* ise terennüm bölümü ile nihayete ermemiştir. Dede Efendi, eserin Hâne-i Sâni bölümünü 6/8’lik Yürük Semâî usûlü bestelemiş ve bu şekilde Kâr formuna yeni bir dinamizm katmıştır (Şenduran & Özüyılmaz, 2022, s.279;282-283;285). Dolayısıyla Kâr-ı Nev, tüm bu mezkûr özellikleri açısından Türk mûsikîsi repertuarı

adına, Kârların altında müstakil bir form olarak kayda değer bir önem arz etmektedir.

2.1.3. Kârçe

Kârçeler, “Küçük Kâr” anlamına gelip, Kârların daha kısa olan şeklidir. Kârların tüm özelliklerini sergileyebilmektedir. Türk mûsikî repertuarında Kârlara nazaran sayıca daha az yer almaktadır. Terennümlü şekilleri olduğu gibi, terennümsüz şekilleri de olabilmektedir. Hâce Abdülkâdir Merâgî’nin (ö. 1435) *Râst Kârçe*’si, Şeştârî Murâd Ağa’nın (ö. 1673) *Bûselik Kârçe*’si, Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi’nin (ö. 1846) *Hisâr-Bûselik Kârçe*’si, Münir Nureddin Selçuk’un (ö. 1981) *Râst Kârçe*’si bu forma örnek olarak verilebilir (Yücel, 2016, s.28).

2.2. Beste (Murabba’ Beste)

Farsça bir kelime olan “beste”, lügatlerde “bağlanmış, bağlı” anlamına gelmektedir (Şemseddin Sâmî, 2015, 293). Suphi Ezgi’ye göre bir mûsikî formu olarak Besteler, dört mısra’dan meydana gelen manzûmelerin sonuna ik’âî ve lafzî (güftevî) terennümler eklenmek suretiyle inşa edilen eserlerdir (Ezgi, 1933/III, s.158). Nazmi Özalp da yukarıdakine benzer bir tanım yapmakta ve Beste formuna ait güftelerin “dört mısra’dan mürekkep” nazım şeklinden dolayı, kadim kaynaklarda bu formun “Murabba” olarak da adlandırıldığını ifade etmektedir (Özalp, 2000, s.136). Dîvân edebiyâtında ise bazı nazım şekillerinin birbiri ardınca bendler hâlinde sıralanmasına, başka bir deyişle üç, dört, beş, altı, yedi, sekiz ve on mısra’lı şiirlerin yan yana getirilmesine “musamma’t”, bu bend sıralamasında ikinci sırada (ikinci bendte) yer alan dört mısra’lı şiirlere ise murabba’ denilmektedir (Özalp, 1992, s.158). Bu mânâda, Türk mûsikîsi tarihinin “ilk ve tek mûsikîşînâslar tezkiresi” olan, Şeyhü’l-İslâm Ebû İshâk-zâde Mehmed Es’ad Efendi’nin (ö.1753) te’lif ettiği *Atrâbü’l-Âsâr* muhtasar ismiyle maruf eserde İtrî’ye atfen, “...murabba’ât ve nakş ve kâr adedi hezârdan bişyâr”, [binden fazla sayıda murabba’lar, kâr ve nakış...] şeklindeki ifade de mezkûr formların tarihçesi adına büyük bir önemi hâizdir (Ebû İshâk-zâde Mehmed Es’ad Efendi, t.y., varak 8). Besteler, güfteleri daima Gazel nazım biçiminden seçilen ve dört mısra’dan müteşekkil formlardır. Dolayısıyla bu form, “dörtlü” anlamına gelen murabba’ tabirinin tesmiye edilmesiyle “Murabba’ Beste” olarak da zikredilmektedir. Bestelerin en belirgin özelliği ise her mısra’nın sonunda hiç değişmeyen bir terennüm bölümünden müteşekkil olmalarıdır. Bazı eserlerde meyânların sonunda ayrı bir terennüm yapısına da rastlanılmaktadır (Özkan, 1998, s.86). Kantemiroğlu da bu konuda Bestelerin iki beyitten/dört mısradan müteşekkil olduğundan bahsetmekte ve bazılarının terennümlü,

bazılarının ise terennümsüz olduklarını belirtmektedir (Tura, 2002, s.176). Daha ziyade Haffî, Devr-i Kebîr, Sakîl, Nîm Sakîl, Muhammes, Nîm Devîr, Zencîr, Çenber, Darb-ı Fetih gibi büyük usûllerle ölçülen Bestelerin, nâdiren de olsa Düyek, Evsât, Sofyân gibi küçük usûllerle ölçülmüş olanları da mevcuttur. Fakat aksak usûllerle asla ölçülmezler. Bu bakımdan Besteler, oldukça “ciddî ve ağır başlı” bir karaktere sahiptir. Klasik fasılda Kârdan sonra gelen ağır olanlarına “Birinci Beste”, nispeten daha yürük olanlarına ise “İkinci Beste” denilmektedir (Özkan, 1998, s.86). Günümüzde ise genel anlamda her çeşit müsîkî eserine “beste” denilmektedir. XVIII. yüzyılın önde gelen dîvân şû’arâsından Urfalı Nâbî’nin (ö. 1712) *“Ettirir kışver efvâha sefer güfteleri / Giydirir ‘besteler’ iş’ara libâs-ı seferi”* beytinde geçen “beste” tabirinin ise kanaatimizce bu yüzyılın başlarından itibaren bütün nağmeli güftelere şâmil bir mânâda kullanıldığını anlıyoruz.

Form yapıları ve icrâ edilmiş şekilleri açısından Besteleri inceleyecek olursak; “zemîn-hâne + terennümlü nakarat-hâne + miyân-hâne” olmak üzere üç ana bölümden meydana geldiklerini söyleyebiliriz. Besteler, Murabba’ ve Nakış olmak üzere iki farklı biçime sahiptir. Murabba’ şekillerde her mısra’nın sonunda değişmeyen bir melodi yapısıyla terennümler bulunur ki işte esasen bu yapıya sahip Besteler, Murabba Beste olarak isimlendirilir. Bu bestelerin 1. mısrasına “zemîn-hâne” denir ki bu bölümde makâmın genel seyir özelliklerine rastlanır. 2. hâneye “nakarat-hâne” denir. 1., 2. ve 4. mısralarının ve terennümlerinin nağmeleri aynıdır. 3. hâne ise “miyân-hâne” olarak kabul edilir ve bu bölümde oldukça yoğun bir şekilde makâm geçkileri yapılır. Gerek 1., 2. ve 4. hânelerin, gerekse 3. hânenin uzunlukları aynı olmak zorundadır.

1. mısra = A

{Zemîn-hâne}

Terennüm = B

2. mısra = A

{Nakarat-hâne} = {Mülâzime}

Terennüm = B

3. mısra = C

{Miyân-hâne}

Terennüm = B

4. mısra = A

{Nakarat-hâne}

Terennüm = B

Yukarıda verdiğimiz A+B A+B C+B A+B form şemasına sahip Murabba' Besteye, Sultân III. Selîm'in (ö. 1808) Hafif usûlünde *Büzürg Beste*'si örnek olarak verilebilir (Tüysüz, 2022, s.174).

Beste formunda eğer her iki mısra'dan sonra terennüm geliyor ise bu yapıya sahip Bestelere de "Nakış Beste" denilmektedir. Bazen de terennümlerin uzunluğu sebebiyle veya yalnızca ölçüldükleri usûlleri sebebiyle bazı Besteler bu isimle anılmıştır (Tüysüz, 2022, s.179). Nakışlarda da güfteler, gazellerin iki beytinden seçilir. Fakat bestelenme şekilleri Murabba'lardan farklılık sergiler. İkinci ve dördüncü mısra'lar Şarkı formunda olduğu üzere aynı nağme giydirilmek suretiyle bestelenir. Bu beyitten sonra gelen terennümün nağmesi bağımsızdır. Üçüncü mısra'da ise makâm geçkileri yapılır. Repertuvarımızda miyânsız Nakış örnekleri de mevcut olup bu şekle sahip eserlerde üçüncü ve dördüncü mısralara aynı nağme ile giydirilir. Eserin nihayetinde yine terennüm bulunur (Yücel, 2016, s.39). Nakış Bestelere ait form şeması ise şöyledir:

1. mısra = A

{Zemîn-hâne}&{Nakarat-hâne} = {Mülâzime}

2. mısra = B

Terennüm = C

3. mısra = D

{Miyân-hâne} veya E

4. mısra = B

Terennüm = C

Yukarıda verdiğimiz A+B+C+D+B+C form şemasına sahip Nakış Besteye, Râkım Elkutlu'nun (ö. 1948) Devr-i Kebîr usûlünde *Nihâvend Nakış Beste*'si örnek olarak verilebilir (Notam 1A, t.y.).

2.3. Semâî

Semâî, Türk mûsikîsinin din dışı güfteli formlarının ilk ikisi olan Kâr ve Besteden sonra gelen üçüncü büyük formudur. Küçük usûllerle bestelenmekle beraber, Besteler kadar ağır bir özellik sergilemez (Öztuna, 2000, s.418). Güfteleri tıpkı Murabba' Beste formunda olduğu gibi iki beyitli (dört mısra'lı) olup genelde bir gazelin matla' ve bir diğer beytinden (mesela; makta' beyti gibi) ibarettir. Güftelerine ise mutlaka terennüm lafızları eklenmek zorundadır. Zira bu terennümler, mısra'lar gibi ana bölümleri belirginleştirir. Dolayısıyla tıpkı Bestelerde olduğu gibi Semâî formunun biçimsel yapısını da beyitlere/mısra'lara eklenen terennümler belirlemektedir. Bu özellikleriyle Semâîlerin güftelerinde yer alan terennümler, Şarkıların nakarat ve Peşrevlerin teslim bölümleri gibi değerlendirilmektedir. O hâlde Semâî, güfteleri dört mısra'dan meydana gelen, mutlaka terennüm -veya bir bakıma teslim- bölümleri bulunan, 6 ya da 10 zamanlı usûllerden biriyle ölçülmüş, Türk mûsikîsinin din dışı formlarının hacimsel olarak üçüncü sırasında yer alan eserlerdir. Şayet bu terennümler, tıpkı Beste formunda olduğu gibi iki mısra'nın yani bir beytin hemen ardından geliyorsa, bu çeşit Semâîlere "Nâkış Semâî" denir (Tüysüz, 2022, s.184). Nitekim, Kâr formu hâricindeki büyük formların nakış şekilleri vardır. Repertuvarımızda Beste ve Semâîlerin murabba' şekillerine nispeten, nakış olanlar daha az sayıdadır. Beste ve Semâîler adlandırılırken "murabba'" veya "nakış" tabiri kullanılmadığı takdirde o eserin mutlak surette murabba' biçiminde olduğu bilinmelidir.

Form yapıları ve biçimsel şemaları aynı olan Semâî formuyla Bestele formunu ayıran en büyük fark, Semâî eserlerde kullanılması zorunlu olan usûllerden kaynaklanmaktadır. Semâî formundaki eserler 10/8'lik Aksak Semâî, 10/4'lük Ağır Aksak Semâî, 6/8'lik Yürük Semâî, 6/4'lük Sengîn Semâî usûlleri ve nadiren 6/2'lik Ağır Sengîn Semâî ile ölçülür. Bu mânâda Semâî ailesine mensup bir eser, ölçüldüğü usûle göre form ismini kazanmaktadır. Nitekim dikkat edileceği üzere, bu çeşit eserlerin form isimleri aynı zamanda Türk mûsikîsinde müstakil bir usûlün de ismine tekâbülmektedir. Tarihî kaynaklardan elde edilen kesin bilgiler olmamasına rağmen, -genel bir kanaatle- önce Semâî ailesi usûllerinin doğduğu ve daha sonra bu usûllerle

bestelenen formların, ölçüldükleri usûlün ismiyle anılmaya başladıkları kabul edilmektedir. Kullanılan usûllere göre Semâî ailesine ait formlar, Aksak Semâî, Ağır Aksak Semâî, Yürük Semâî, Sengîn Semâî gibi isimler alır. 3/4'lük Semâî usûlüyle ölçülmüş eserler, bu form ile karıştırılmamalıdır. Zira repertuvarımızda 3/4'lük ve 6/8'lik Yürük Semâî usûlüyle bestelenmiş hem sâz eserleri hem de sözlü formlar yer almaktadır.

Semâîlerin fasıl içerisinde icrâ sırasından bahsedecek olursak; eserlerde Şarkı formuna yer verilmemişse iki çeşit Semâî birbirini müteakiben icrâ edilir. Şayet fasıllarda Şarkı formunda eser mevcutsa Şarkıları iki çeşit Semâî tecrit eder; ilk Şarkıdan önce Ağır Semâî, son Şarkıdan sonra ise Yürük Semâî icrâ edilir. Yürük Semâî ise son Şarkıdan sonra, Sâz Semâînden önce icrâ edilir. Çok daha genel bir ifadeyle Semâîlerin fasıldaki yeri, ikinci Beste ile Şarkı arasındadır. XIX. yüzyıldan itibaren Türk Mûsikîsi'nde Şarkı formunun daha çok tercih edilir olmasıyla birlikte, tıpkı Beste formu gibi Semâîler de kullanılmamaya başlanmış, Kâr formu ise neredeyse tamamen unutulmaya yüz tutmuştur (Tüysüz, 2022, s.184). Şimdi, hem ölçüldükleri usûller hem de fasıldaki icrâ sıralamaları bakımından Semâî formunu, Ağır ve Yürük Semâî olarak iki başlıkta inceleyelim:

2.3.1. Ağır Semâî (murabba')

Semâî formunun iki şeklinden birincisidir. Klasik fasılda ikinci Besteden sonra icrâ edilen ve her bakımdan Beste formuyla benzer özelliklere sahip olan Ağır Semâî formunu Besteden ayırt eden tek fark; 10/8 Aksak Semâî ve 10/4 Ağır Aksak Semâî, 6/4 Sengîn Semâî ve nadiren de olsa 6/2 Ağır Sengîn Semâî usûllerinden biriyle ölçülme zorunluluğudur. Ağır Semâîlerin mutlaka bu dört usûlden biriyle ölçülmeleri şarttır. Form yapısı da aynen Beste formunda olduğu gibi A+B A+B C+B A+B şemasıyla gösterilir. Bestelerde de olduğu üzere, Ağır Semâîlerin de "Nakış Ağır Semâî" olanları vardır. Ağır Semâîler, Aksak Semâî veya Ağır Aksak Semâî usûllerinden biri ile ölçülmüş iseler, form ismi yerine usûl ismi ile de anılırlar. Yâni "filanca faslın Aksak Semâî" denilince o faslın Ağır Semâî formundaki eseri kastedilmiş olur. Türk mûsikîsinde Ağır Semâîler, klasik takımı oluşturan eserler arasında Beste formundan sonra, Yürük Semâî formundan önce icrâ edilir (Tüysüz, 2022, s.184). Murabba' şeklinde olan güftesinin ilk mısra'sı yarım karâr ettikten sonra terennüm gelir. Akabinde farklı bestelenen ilk mısra', ilkinin ikmâl eden nağmelerle tam karâr eder. İkinci mısra'nın nağmeleri, ilk mısra'nın bir benzeridir. Üçüncü mısra'nın nağmesi farklı olup terennümle biter (Özalp, 1992, s.17).

2.3.2. Yürük Semâî (murabba')

Türk müsîkîsinde klasik faslın son sözlü eseridir. Yine her bakımdan Beste ve Ağır Semâîye benzemekte olup bu formu onlardan ayıran tek fark ise Yürük Semâî usûlü ile ölçülme zorunluluğudur. Güfte yapısı ve dolayısıyla form yapısı da tıpkı Beste formu gibidir. Yürük Semâîlerin de “Nakış Yürük Semâî” şekilleri vardır (Tüysüz, 2022, s.185).

Semâî formundaki eserler, yukarıda belirttiğimiz semâî ailesi usûllerinden hangisiyle ölçülmüş olursa olsun; başka bir ifadeyle ister Ağır Semâî, isterse Yürük Semâî olsun; murabba' olanlarının form yapısı tıpkı Bestelerde olduğu gibi şu şekildedir:

1. mısra = A

{Zemîn-hâne}

Terennüm = B

2. mısra = A

{Nakarat-hâne} = {Mülâzime}

Terennüm = B

3. mısra = C

{Miyân-hâne}

Terennüm = B

4. mısra = A

{Nakarat-hâne}

Terennüm = B

Yukarıda verdiğimiz A+B A+B C+B A+B form şemasına sahip Murabba' Semâîye, Buhûrîzâde Mustafâ İtrî'nin (ö. 1712?) Aksak Semâî usûlünde *Hisâr Ağır Semâî*'i örnek olarak verilebilir (Tüysüz, 2022, s.186).

Yine, Nakış Semâîlerin de form yapıları tıpkı Nakış Bestelerde olduğu gibi şu şekildedir:

1. mısra = A

{Zemîn-hâne}&{Nakarat-hâne} = {Mülâzime}

2. mısra = B

Terennüm = C

3. mısra = D

{Miyân-hâne}veya E

4. mısra = B

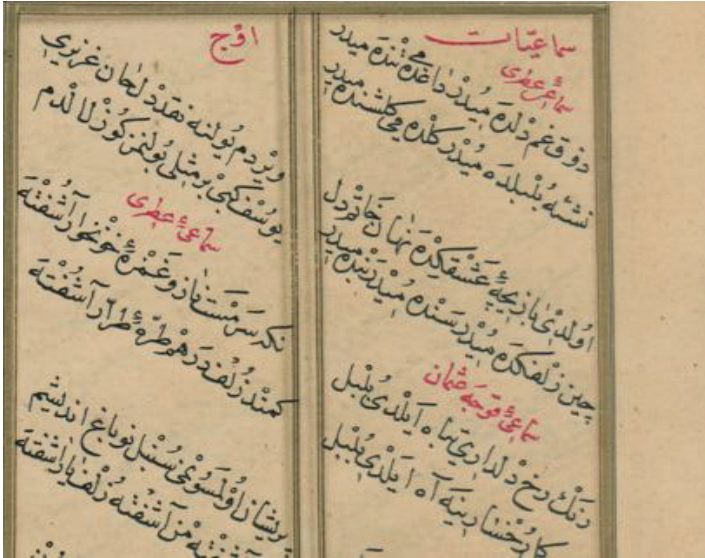
Terennüm = C

Yukarıda verdiğimiz A+B+C+D+B+C form şemasına sahip Nakış Semâîye, Zaharya Efendi'nin (ö. ?) Aksak Semâî usûlünde *Hüseyinî Nakış Ağır Semâî*'i örnek olarak verilebilir (Tüysüz, 2022, s.187).

Önceki konu başlıklarımızda yer yer Türk mûsikîsi formlarıyla ilgili bilgilerin yer aldığı kadim yazma eserlerden bahsetmiştik. Mezkûr kaynakların dışında, Türk mûsikîsindeki sözlü formların ve bilhassa Semâîlerin, fasıllar içerisindeki yeriyle ilgili çok önemli bilgiler içermesine rağmen birkaç araştırmacı dışında, kanaatimizce literatür araştırmalarında “çok fazla üstünde durulmamış” ve son yıllarda yapılan bazı akademik çalışmalarda mürettibinin Buhûrîzâde Mustafâ İtrî (ö. 1712?) olduğu tespit edilen bir mecmûa daha yer almaktadır. Bu mecmûanın 159b-236b varakları arasında kaydedilmiş “güfteler/ bölümünde”, 6'sı burçlara hasredilmiş 24 muhtelif makâmda fasıllara yer verilmektedir. Bu fasılların ise ayrıca “Semâîyyât” başlığı ile tahrir edilen alt bölümlerinde Semâî eserler bulunmaktadır. Mecmûanın ilgili bölümünde mevcut eserlerin bazıları bestekârı ya da ölçüldüğü usûl ile bazıları da yalnız bestelendiği usûlün adıyla başlıklandırılmış olup her birinin “fasıl düzeni” içerisinde sıralandırıldığı görülmektedir (Tüysüz, 2023b, s.6548-6573); (Buhûrîzâde Mustafâ İtrî, t.y., v.159b-236b).



Şekil1. Itrî Mecmûası'ndaki Evc Faslı (Itrî, T.Y. 5525, v.200b).



Şekil2. Itrî Mecmûası'ndaki Evc Faslı'nın

Semâiyyât Kısım (Itrî, T.Y. 5525, v.204a).

2.4. Şarkı

Arapçada “doğu ciheti” anlamında kullanılan “şark” kelimesine, nispet ya da aitlik ekinin (-î = ى) getirilmesiyle meydana gelen “şarkî” tabiri, lügatlerde ise ıstılâhî olarak “doğuya ait” anlamına gelmektedir (Şemseddîn Sâmî, 2015, s.775). Kelimenin kökeni ile ilgili ayrıca, “bağırmaq, çağırmaq, yüksek sesle söylemek” anlamlarına gelen Türkçe “çağırğ” kelimesinden türetildiği şeklinde farklı yaklaşımlar olmasına rağmen, “şarkî” kelimesinin fonetik açıdan bu kelimedenden türetilmiş olma ihtimalinin daha uzak olduğu yönünde görüşlere sahip araştırmacılar da bulunmaktadır (Uzun, 2010, s.358). Nitekim, Cinuçen Tanrıkorur bu konuda; “Türkü” tabirinin Arapçadaki “Türkî” sıfatından türetildiğini ve “Türke ait” anlamına geldiğini, bu yaklaşımın da edebiyât araştırmacıları tarafından kabul gördüğünü ifade etmektedir. Fakat aksine, “şarkî” tabirinin Arapçadaki “şarkî” sıfatından dilimize geçmiş olduğu iddiasını “tahayyül edilmiş bir benzetmenin yanılgısı” şeklinde ifade etmektedir. Bu iddiasını ise günümüzde hâlen kullanılan “Türkü çağırmaq” deyimine ve Mahmûd Râgıp Gazimihâl’in (ö. 1961) *Mûsikî Sözlüğü*’nde Şarkı formunun isim kökeninin “çağırğ” kelimesine izafe edilerek açıklanmasına dayandırmaktadır (Tanrıkorur, 1998, s.75). Tanrıkorur’un aksine, Yılmaz Öztuna da kelimenin “şarka ait” sıfatından geldiğini ve “Arapça kurallarla türetilen bir Türk terimi” olduğunu vurgulayıp, Osmanlıda kelimenin çoğul hâlinin “şarkıyyât” şeklinde kullanıldığını ve dahası; dönemin güfte kitapları olan ve şarkı mecmûası olarak tertip edilen eserlerin “mecmûa-i şarkıyyât” şeklinde tesmiye edildiğini zikretmektedir (Öztuna, 2000, s.447). “Şarkî” kelimesinin etimolojik kökeni hakkında her ne kadar bu türden muhtelif yaklaşımlar bulunsun da Anadolu ağızlarında ve bazı Orta Asya Türk lehçelerinde bugünkü Şarkı formuna karşılık gelen “ır, yır, cır” gibi kelimelerin daha fazla kullanıldığı görülmektedir (Uzun, 2010, s.358). Dolayısıyla “Şarkı veya Türkü söylemek, nağme yapmak, nağmeli sözler okumak” gibi anlamlara gelen “ırlamak, yırlamak, cırlamak” şeklindeki Türkçe mastarların da kelimenin etimolojisi açısından önemi göz ardı edilmemelidir.

Bir mûsikî formu olduğu kadar aynı zamanda edebî nazım şekillerinden biri olan Şarkı, edebiyât sahasında zaman zaman “güfte” kelimesiyle aynı anlamda kullanılmıştır. Maalesef daha önceki konularımızda belirttiğimiz üzere; nasıl ki mûsikî formlarının birçoğuyla alakalı tarihî kaynaklarda yeterli bilgiler bulunmamaktaysa edebî bir nazım şekli olarak Şarkıların tarihçesiyle ilgili sıhhatli verilere de kadim kaynaklarda rastlanılmamaktadır. Dolayısıyla hem bir mûsikî formu hem de bir nazım şekli olarak Şarkıların ilk defa hangi tarihlerde ortaya çıktığı kesin olarak bilinmemektedir (Uzun, 2010, s.358). Bu konuda, edebiyât literatüründe “şarkı” ismiyle tahrir edilen ilk şiirlerin

XVII. yüzyılın sonlarında görüldüğü ve daha önceki asırlarda bestelenmek için kaleme alınan mütekerrir murabba'ların ise ilk bendlerinin kafiyelenişi yönünden Şarkılardan ayrıldığını ifade eden görüşler bulunmaktadır. (Dilçin, 1983, s.214). Benzer şekilde Mustafa İsmet Uzun, dîvân edebiyâtında Şarkı formuna benzer ilk şiirlerin, XVII. yüzyılda şair Nâilî (ö. 1666) tarafından yazıldığı görüşünü dile getirerek, bu şiirlerinse ancak Türk müsikîsi içerisinde kendine özgü bir yapıda bestelenmeleriyle şekillendiklerini söylemektedir. Uzun bu konuda ayrıca; *“Dîvân edebiyâtı nazım şekilleriyle Türk müsikîsine ait Şarkı formunda bestelenmek için yazılan manzûmeler, halk edebiyâtındaki Türkülerle beraber XVII. yüzyıldan itibaren ortaya çıkmış, zamanla Türküneden farklılaşarak Türk edebiyâtı ve müsikîsine özgü bir nazım şekli ve müsikî formu olmuştur. Daha çok dörtlükler halinde yazılan Şarkı güfteleri, Türk müsikîsinde kendine has bir yapıda bestelendiğinde aynı adla anılmıştır... ‘Şarkıyyât’, özellikle XIX. yüzyıldan itibaren dîvânların sonunda bulunan, çoğu dört mısra’lı ve nakaratlı, bu formda bestelenecek manzûmelere ayrılmış bölümlerin başlığında yer almıştır.”* şeklinde bilgiler sunmaktadır (Uzun, 2010, s.358-359). Bu bilgileri destekler şekilde Nazmi Özalp da Şarkıların, halk edebiyâtındaki Türkü ve Koşma şekillerinin etkisi altında dîvân edebiyâtı şairlerince meydana getirilen millî bir nazım şekli olduğunu belirtmektedir (Özalp, 1986, s.19). Nihayet, Haluk İpekten ise “aşk ve sevgiyi konu edinen Şarkıların, Türk edebiyâtına has bir nazım şekli olup, halk edebiyâtındaki Türkülerle karşılık geldiğini ifade etmektedir (İpekten, 2006, s.87-88). Nitekim, kadim kaynaklarda ve güfte mecmûalarında da rastladığımız tasnifler, yukarıda sunduğumuz görüşleri desteklemektedir. Ali Ufkî (ö. 1675) tarafından te’lif edilen *Mecmûa-i Sâz ü Söz* isimli eserde, tamamı hece vezninde kaleme alınmış 104 “Türki”, 5 de “Şarkî” yer almakta olup, eserlerin hiçbirisi hem ezgi hem de nazım yapıları itibarıyla birbirlerinden ayırt edilememektedir (Cevher, 1995, s.51). XVII. yüzyılda Buhûrîzâde Mustafâ İtrî (ö. 1712?) tarafından tertip edilen *Mecmûa-ı Eş’âr* isimli eserde de nazım şekilleri açısından Türkülerle benzer özellikler taşıyan “Şarkî” başlığıyla kaydedilmiş birçok güfte örneğine rastlanılmaktadır (Buhûrîzâde Mustafâ İtrî, t.y., v.159b-236b). XVII. yüzyıla damgasını vuran ve Türk müsikî tarihinin olduğu kadar Türk edebiyâtının da önemli kaynaklarından bir diğeri olan *Hâfız Post Güfte Mecmuası*’nda da yine “Şarkî” başlığıyla tahrir edilmiş bazı güftelerle herhangi bir başlığı bulunmayan bazı güftelerin de hece vezniyle ve sade bir dille kaleme alındığı görülmektedir (Doğrusöz, 1995, s.174-972). Bu mânâda son olarak, tıpkı sâir mecmûalarda olduğu üzere, birçoğu hece vezniyle kaleme alınmış 648 adet güftenin yine “Şarkî” başlığıyla tahrir edildiği, Hekimbaşı Subhizâde Abdülazîz Ârif Efendi’nin (ö. 1783) *Mecmûa-ı Letâîf fi Sandukati el-Meârif* isimli eseri de yine, Şarkı formunun tarihçesi açısından büyük bir önem

arz etmektedir (Kılıç, 2013, s.160-1719). Konuyla ilgili sunulan tüm bu bilgilerse bize, halk edebiyâtı ve halk mûsikisindeki manzûmelerin, yalnız dîvân edebiyâtında şarkı nazım şeklinin gelişmesinde değil, zaman içerisinde Türk mûsikisindeki Şarkıların da şekillenmesinde büyük rol oynadığını göstermektedir.

Şarkı formuna ait ilk biçimsel bilgileri ise Dimitri Kantemiroğlu'nda (ö. 1723) görmekteyiz. *Kitâbü İlmü'l Mûsiki alâ Vechi'l- Hurûfât* (Mûsikîyi Harflerle Tespit ve İcrâ İlminin Kitabı) isimli bu tarihî eserde, nazârî bilgilerin yanı sıra muhtelif formlarda birçok esere yer verilmektedir. Fakat bu kadim kitapta Şarkı formunda eser yer almamaktadır. Buna rağmen Kantemiroğlu, Şarkının biçimsel mânâda tarifini yapmakta; Şarkı formunun altı veya sekiz beyitli olabileceğini, ancak Devr-i Revân ve Sofyân usûlleriyle ölçülebileceğini, form yapısının bir beyit, zemîn, bir beyit ve miyân-hânedan müteşekkil olduğunu, üçüncü beytinse ilk beyitle aynı besteyle terkîb edildiğini ve eserin nihayetine kadar bir beytin zemîn ve bir beytin miyân-hâne olarak icrâ edileceğini belirtmektedir (Tura, 2001, s.186).

XVIII. yüzyılda Şeyhülislâm Ebû İshâk-zâde Mehmed Es'âd Efendi'nin (ö. 1753) te'lif ettiği Türk mûsikîsi tarihinin “ilk ve son mûsikîşinaslar tezkiresi” olan *Atrâbü'l-Âsâr* isimli eserinde de bazı bestekârların eserlerinin sayısı zikredilirken Şarkı formundan bahsedilmektedir (Behar, 2010, s.38-40). Bu yüzyılda başta Tanbûrî Mustafâ Çavuş (ö. 1756) olmak üzere, birçok bestekâr Şarkı formunda eserler bestelemiş, toplumun zevk, estetik ve sanat anlayışının hızla değişmesiyle önceki dönemlerde revaçta olan ağır ve sanatlı formlar gittikçe tercih edilmez olmuştur. Nitekim XVIII. yüzyıl pek çok açıdan olduğu gibi, Osmanlı mûsikî sahasında da yeniliklere kapı aralandığı ve batı kültürünün toplumu etkilemeye başladığı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yüzyılda, hem huzûr-ı Hümayûnda hem de Saray dışında yapılan fasıl icrâlarında klasik Kâr, Kârçe, Beste, Semâî formlarındaki eserler, yerini dönemin her geçen gün popüleritesini artıran Şarkılara bırakmıştır. Böylece XVIII. yüzyılın ortalarından itibaren Şarkı formuna bestekârların ilgisi giderek artmış ve büyük formların yanında kendine hızla yer edinmeye başlamıştır (Yücel, 2016, s.64).

XIX. yüzyılın son çeyreği itibariyle neredeyse tüm bestekârlar Şarkı formuna yönelmiştir. Şarkı bestekârlığına artan ilgi şairlerin de dikkatini çekmiş, böylelikle Şarkıların güftelerine daha uygun murabba' şeklinde şiirler kaleme alarak bestekârları celp etmeye devam etmişlerdir. Dolayısıyla Şarkı formu, XIX. yüzyıldan itibaren sözlü formlar içerisinde en fazla kullanılan form hâline gelerek özellikle Hacı Ârif Bey (ö.1884) ile “zemîn A + nakarat B + miyân C + nakarat B” yapısıyla yeni bir şekil ve önem kazanmıştır.

XIX. yüzyılın başlıca Şarkı bestekârları arasında Sultân III. Selim (ö.1808), Sultân II. Mahmûd (ö.1839), Şâkir Ağa (ö.1840), Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi (ö.1845), Hacı Ârif Bey (ö.1884), Rıfat Bey (ö. 1888), Hacı Fâik Bey (ö. 1891), Medenî Azîz Efendi (ö. 1895), Şevki Bey (ö.1891) ve Mahmûd Celâleddin Paşa (ö.1899) gibi önemli isimler gelmekte olup, bu şahıslar başta olmak üzere bu yüzyılda yaşamış daha pek çok müsîkîşinâs, Şarkı formunun hızla yaygınlaşır hâle gelmesinde âdeta rol model olmuştur (Yücel, 2016, s.64-65;80).

XX. yüzyıl itibariyle nasıl ki dinî formlar içerisinde İlâhîlerin sayıca en fazla eserler olması gibi, Şarkı formu da aynı şekilde Türk müsîkîsi repertuvarında diğer formlara nispeten ciddi oranda sayıca üstünlük kazanmıştır (Notam 1A, t.y.). Fakat Şarkıların sayısındaki bu artışla nasıl ki dinî metinli hemen her eser İlâhî olarak adlandırılmaya başlanmışsa; aynı şekilde din dışı her sözlü esere Şarkı, icrâ ettiği forma bakılmaksızın her ses sanatkârına da “şarkıcı” denilmeye başlanmıştır. Bu yanlış algıda hiç şüphesiz, XX. yüzyılın iletişim araçlarının başında yer alan medya ve tekelleşen popüler müzik sektörünün etkisi bir hayli büyük olmuştur. Günümüzde de bu yanlış tanımlamalar devam etmekte olup akademi ve müsîkî çevreleri dışında bu duruma pek dikkat edilmemektedir. Ne yazık ki bu türden yanlış isimlendirmeler, hem Türk müsîkîsi terminolojisinin zarar görmesine hem de bu formun sonraki kuşaklara yanlış bir şekilde aktarılmasında rol oynamaya devam etmektedir (Yücel, 2016, s.64-65). Yukarıda zikrettiğimiz bestekârların yanı sıra Şarkı formunda eserleri günümüze kadar tazeliğini koruyarak gelen bestekârlar arasında ise Rahmi Bey (ö. 1924), Bimen Şen (ö. 1943), Lem’i Atlı (ö. 1945), Râkım Elkutlu (ö. 1948), Sadeddin Kaynak (ö. 1961), Suphi Ziya Özbekkan (ö. 1966), Sâdi Işılây (ö. 1969), Münir Nûreddin Selçuk (ö. 1981), Şekip Ayhan Özışık (ö. 1981), Şekip Ayhan Özışık (ö. 1981), Bekir Sıdkı Sezgin (ö. 1996), Avni Anıl (ö. 2008), Alâeddin Yavaşca (ö. 2021), Âmir Ateş (d. 1942 / ö.-), Zekai Tunca (d. 1944 /ö.-), Erol Başara (d. 1955 / ö.-) ve daha birçok bestekâr bulunmaktadır. Günümüzde ise klasik mânâda Şarkı besteleyen bestekârlara maalesef pek az rastlanılmaktadır.

Şarkı güftelerinin kaydedildiği kadim güfte mecmûalarına, yukarıdaki konularımızda değinmiştik. Matbaacılığın yaygınlaşmasından sonra ise Şarkılar artık matbu mecmûalarda toplanmaya başlamıştır. Bu eserlerin başlıcaları arasında, mürettepi bilinmeyen *Şarkı Mecmûası* ile *Şarkılar ve Kantolar*’ın yanı sıra, Hâşim Bey’in (ö. 1868) *Hâşim Bey Mecmûası*, Hacı Arif Bey’in (ö.1884) *Mecmûa-i Ârifî*, Hasan Tahsin’in (ö. 1919) *Gülzâr-ı Müsîkî*, Ahmed Avni Konuk’un (ö. 1938) *Hânende*, Şamlı İskender’in (ö. 1960) *Câmiu’l-Elhân* veya *Mükemmel Şarkı Faslı Mecmûası*, Cenap Muhittin Kazanoğlu’nun (ö. 1972) *Şarkılar* ve Ata Terzibaşı’nın (ö. 2016) *Şarkı ve*

Türküler gibi güfte mecmûaları yer almaktadır. Cumhuriyet döneminde neşredilen kitaplardan ise Şerif İçli'nin (ö.1956) *Şarkı Güfteleri*, Burhanettin Ökte (ö. 1973) ve Yakup Fikret Kutluğ'un (ö. 2004) *Seçilmiş Şarkı Güfteleri* ve Etem Ruhi Üngör'ün (ö. 2009) *Türk Mûsikîsi Güfteler Antolojisi* adlı eserleri, güfte külliyyâtına dair önemli antoloji eserleri arasında sayılmaktadır (Yücel, 2016, s.61).

İcrâ ediliş şekilleri ve form yapıları açısından Şarkıları inceleyecek olursak; Şarkılar 4 mısra'lı yani murabba' şiiirlerin bestelenmesinden meydana gelirler. Murabba' nazım şekli dışında 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12 mısra'lı Şarkılar da mevcuttur. Bu eserler mısra' adedi göz önünde bulundurularak; "iki mısra'lı müsennâ şarkı", "üç mısra'lı müselles şarkı", "dört mısra'lı murabba'a şarkı", "beş mısra'lı muhammes şarkı", "altı mısra'lı müseddes şarkı", "yedi mısra'lı müsebbâ' şarkı", "sekiz mısra'lı müsemmen şarkı", "dokuz mısra'lı müttesâ' şarkı", "on mısra'lı muaşşer şarkı", "on iki mısra'lı isnâ'aşer şarkı" şeklinde tasnif edilirler. Şarkıların "klasik" mânâda nitelendirilecek olanlarının güfteleri, genellikle Şarkı nazım şeklinden seçilmiştir. Güftelerinde Beste, Ağır Semâî, Yürük Semâî ve bu formların "nakış" şeklinde bestelenmiş örneklerinde olduğu gibi terennümlere yer verilmez. Fakat bazı Şarkılarda "ah, aman, oy, of, cânım" vb. terennüm lafızları eserlerin prozodik açıdan usûlle ters düşmemesi için zaman zaman bir veya birkaç hece sayılacak miktarda kullanılır. Nadiren kullanılan bu terennüm lafızları, yukarda saydığımız formlardaki gibi eserin biçim şemasında yer alan ana bölümleri meydana getirmezler. Şarkılar, genelde 10 zamanlıya kadar küçük usûllerle ve nâdiren de olsa bâzı büyük usûllerle ölçülmüşlerdir. 8/4'lük Ağır Düyek veya 10/4'lük Ağır Aksak Semâî usûlleriyle ölçülen şarkılar da bulunup sayıca fazla değildir. 26 zamanlı Evsât usûlüyle bestelenmiş çok az şarkı vardır, 13 zamanlı Şarkı Devr-i Revânı usûlü ile bestelenenler ise pek nadirdir. Eski güfte mecmûalarda Hafif, Berefşân, Muhammes gibi büyük usûllerle bestelenmiş Şarkıların güftelerine rastlanmakta, fakat maalesef hiçbirinin notası günümüze ulaşmadığı için Türk mûsikîsi repertuvarında bu eserler, "kayıplar" hânesine yazılmaktadır. Beste, Ağır ve Yürük Semâîlerden üslûp ve gidiş bakımından çok farklıdır. XX. yüzyılda ve günümüzde bestelenen bazı Şarkılarda 6 ve 10 zamanlı Semâî ailesi usûllerinin tercih edildiğine rastlanılsa da bu usûllerin kullanılmış olması, o eserin formal mânâda Ağır ve Yürük Semâî olarak kabul edileceği anlamına gelmez. Zira, Semâî ailesi formlarının da tıpkı Beste formuyla aynı biçimsel yapıya sahip olduğu ve Şarkılarda kullanılan bu usûllerin, zamanın mûsikî zevkine göre bestekârı tarafından kişisel olarak tercih edildiği göz ardı edilmemelidir. Şarkıların biçimsel yapıları, büyük formdaki eserlere göre daha yalındır. Klasik mânâda Şarkıların ilk mısra'larına "zemîn" denilip bu bölümde Şarkının bestelendiği

makâmın ana seyri gösterilir. Zemîn bölümü çoğu zaman makâmın güçlü perdesinde yarım karâr eder. 2. mısra' ise Şarkının “nakarat” bölümünü meydana getirir. Nakarat nağmeleri ise güçlüden durak perdesine götürür ve durak perdesinde tam karâr eder. 3. mısra' ise “miyân/meyân” bölümünü meydana getirir. Miyânda farklı bir makâm çeşnisi veyahut geçkisi âdet olmuştur. 4. mısra' aynen 2. mısra'ın bestesiyle okunarak, durak perdesinde tam karâr edilir. Suphi Ezgi *Nazarî ve Amelî Türk Müsîkîsi* isimli eserinde tam 25 farklı Şarkı yapısını örnekleriyle birlikte sunmuştur (Ezgi, 1933/III, s.221-285). Şarkılarla ilgili konunun, diğer konulara nispeten daha detaylı olarak ele alınmış olması ve bahsi geçen muhtelif Şarkı yapılarının tamamına yer verilmesinin, bu kitap bölümünün maksadının dışına çıkılacak olması sebebiyle yapı bakımından en çok kullanılan klasik Şarkı şeklini aşağıda sunarak konumuzu bitiriyoruz:

1. mısra = A {Zemîn}

2. mısra = B {Nakarat}

3. mısra = C {Miyân}

4. mısra = B {Nakarat}

2.5. Türkü

“Türki” terimi, “Türk’e ait” anlamına gelmekte olup, “Türk” kelimesine Arapçada kullanılan nispet ya da aitlik eki olan (-î = ع) harfinin getirilmesiyle meydana getirilmiştir (Şemseddîn Sâmi, 2015, 400). Bu kelimenin zamanla Türk halk müsîkîsinin en tanınmış ve en temel formu olan Türkü formunun ismine dönüştüğü kabul görmektedir (Tanrıkorur, 1998, s.75). Türk halk müsîkîsi repertuvarında yer alan Türkülerin karşılığı, Türk müsîkîsi sözlü eserler repertuvarının sayıca en fazla olan Şarkı formuna denk gelmektedir (Öztuna, 2006/II, s.330). Türküler de tıpkı Şarkılar gibi yalın ve sade yapılarıyla icrâda çok sık tercih edilen formların en başında yer almaktadır. Türk müsîkîsi eserlerinde kullanılan bazı küçük usûllerle ölçülendirilmiş olanlarının yanı sıra, yalnız halk müsîkîsi eserlerinde rastladığımız ve kendine has birtakım yöresel özellikler sergileyen farklı yapıdaki usûllerle de ölçülendirilmiş olanlarının sayısı oldukça fazladır. Nağme yapılarını ortaya

çıkaran ve “ayak” olarak isimlendirilen bir bakıma “seyirsel yapıları”, Türk mûsikîsinde kullanılan makâmlara karşılık gelmektedir. En büyük özellikleri ise anonim eserler olmalarıdır. Türkülerin bazılarının hem bestekârı hem güftekârı belli değildir. Bazı eserlerin de güftekârı belli, bestekârı belli değildir. Bu özelliğe sahip Türküler de güftekârları bilinmesine rağmen yine anonim olarak kabul edilir. Halk ozanları tarafından bestelenmiş ve her bakımdan Türkülerle benzer özellikler gösteren eserlere ise genelde “deyiş, deme, deylem” gibi isimler verilir. Bu bakımdan Deyişler, anonim olarak kabul edilmezler (Tüysüz, 2022, s.207). İsmail Hakkı Özkan; “... *şehirli bestecilerin Türküleri taklîd ederek yaptıkları Şarkılara da Türkü dendiği oluyorsa da bunların folklorik bir değere sahip olmadıkları şüphesizdir*” şeklinde bir yaklaşımda bulunmaktadır (Özkan, 1998, s.89). Bu konu başlığı altında ele aldığımız Türküler de esasen İsmail Hakkı Özkan’ın da belirttiği gibi Türkülere benzer şekilde bestelenmiş eserler ile Şarkılara benzer özellikler sergileyen İstanbul ve Rumeli Türküleridir. Zira, ancak başlı başına müstakil bir çalışma içerisinde sunulabilecek kadar kapsamlı olan halk mûsikî bünyesindeki Türkülerle ilgi temel bilgiler, bu konu başlığı altında ele alındığı takdirde, çalışmanın maksadının dışına çıkılmasına neden olacaktır. Türkülere benzer nağme ve özelliklere sahip eserler besteleyen bestekârların en önde gelenleri arasında ise hiç şüphesiz Sâdeddîn Kaynak (ö. 1961) yer almaktadır. Sofyân usûlünde, Muhayyer makâmında bestelediği *Ay Doğdu Batmadı mı* isimli eseri, bestekârın bu tarz yapmış olduğu bestelerinin en tanınmışları arasında gelmektedir (Tüysüz, 2022, s.211). Yine, birçoğu hemen her açıdan Şarkılara benzer özellikler taşıyan başta İstanbul Türküleri olmak üzere, bu özelliklere sahip bazı Rumeli Türkülerini de Türk halk mûsikîsi repertuvarında yer alan yöresel Türkülerden bir nebze de olsa ayrı değerlendirmek, kanaatimizce daha uygun olacaktır. Zira, bu çeşit Türkülerin Osmanlı’nın son dönemlerinden günümüze kadar klasik fasıllarda dahi kullanılmış olmaları, bu kanaatin pekişmesinde önemli rol oynamaktadır. Burada önemli olan diğer bir husus da bu eserlerin icrâ tavrılarının ve icrâlarında kullanılan sâzların Türk mûsikîne has olmasıdır. Nitekim bu Türkülerin, Devlet Türk Mûsikîsi koroları ve TRT bünyesinde verilen konserler başta olmak üzere, muhtelif meşk meclislerinde, filmlerde vs., Türk mûsikîsi tavrına uygun bir şekilde “ince sâzlarla” icrâ edildiklerine de yaygın şekilde rastlanılmaktadır. Aksak usûlünde, Hûzzâm makâmında *Yanıyor mu Yeşil Köşkün Lambası Yâr* isimli eser İstanbul Türkülerine; Nîm sofyân usûlünde, Uşşâk makâmında *Aliş’imin Kaşları Kare* isimli eser ise Rumeli Türkülerine örnek verilebilir (Notam 1A, t.y.).

2.6. Köçekçe ve Tavşanca

Oyun Havalarının güfteli bir şekli olan Köçekçeler, “çengi” adı verilen bayanlar ve “köçek” adı verilen erkekler tarafından oynanmak üzere bestelenmiş Türkü ve Havaların cem edilmiş takımı olan büyük hacimli formlardır (Ezgi, 1933/III, s.286). Genelde makâmları aynı olan yürükçe ve hareketli Şarkılarla Türkülerin bir hayli uzun Aranağmelerle birbirine eklenmesinden müteşekkil olan Köçekçeler, Osmanlı’nın son dönem mahsulü olan kendine özgü raks mûsikîlerindendir. Köçekçelerin bünyesinde yer alan Şarkılar ve Türküler, genellikle kendi özgün şekilleri korunarak kullanılmıştır. Bunun dışında yine tarihteki “tavşan takımlarının” Tavşanca denilen oyunlarını oynamaları için hazırlanmış mûsikîlere de Tavşan Havaları ismi verilir (Özkan, 1998, s.89). Suphi Ezgiye göre ise Tavşanca, Köçekçeye verilen bir diğer isimdir (Ezgi, 1933/III, s.286). Köçekçe ve Tavşancalar takriben, XIX. yüzyılın sonları ile XX. yüzyılın hemen başları arasında ortaya çıkmıştır. Halk tarafından fazlaca rağbet gören ve cinsel figürler içeren bu raks biçimi, zamanın eğlence anlayışında büyük bir yer edinmiş, eğlence tertip edilen konaklar başta olmak üzere meyhane ve kahvehane gibi özellikle erkeklerin katıldığı meclislerde sergilenmiştir. Köçekçe raksı yapan çengi ve köçeklerin hâricinde Tavşanca yapan rakkaslara da “tavşan” adı verilmiştir. Çengi, köçek ve tavşanların her birinin kendileriyle özdeşleşmiş kıyafet ve saç stilleri de bu oyunların temel bir parçası hâline gelmiştir. Köçek ve çengilerden farklı olarak tavşanlar, mûsikî eğitimi olan rakkaslardır. Yalnız mûsikî bilgilerinden dolayı değil, ayrıca raks etmelerindeki maharetleri sebebiyle tavşanlar daima daha özel bir statüye sahip olmuş ve Saray tarafından himaye edilmişlerdir (Yücel, 2016, s.82).

Köçekçelerin bünyesinde hem anonim hem de bestelenmiş eserler bulunabilmektedir. Besteli olan eserlerin ise genelde Nûman Ağa (ö. 1834), Sultân II. Mahmûd Hân (ö. 1839), Hâşim Bey (ö. 1868), Tanbûrî İsmet Ağa (ö. 1870), Sultân Abdülazîz Hân (ö. 1876), Latif Ağa (ö. 1885), Rif’at Bey (ö. 1888) gibi bestekârlara ait olduğu görülmektedir. Bir Köçekçe takımı, birbirine bağlantılı muhtelif küçük usûllerin zincirlemesinden meydana gelir. Ritmik bölümler arasında serbest icrâ edilen bölümler bulunsada takımın başından sonuna kadar usûllerdeki zincirleme bağlantılar devam etmektedir. Serbest bölümlerde ise solo icrâlar yer alabilmektedir. Repertuarımızdaki Köçekçe takımları incelendiğinde Hüzzâm, Mâhûr, Gerdâniyye, Muhayyer, Tâhir, Bayâtî Arabân, Karcıgar, Hicâz, Gülizâr makâmlarından bestelendikleri görülmektedir (Aktaş ve Şenyayla, s.2019, 35). Geleneksel olarak en az bir kemençe, iki lavta, iki def veya iki dümbelele icrâ edilen Köçekçeler (Ezgi, 1933/III, s.286), zamanla Türk mûsikîsinde kullanılan her sâz ile icrâ edilir olmuştur (Yavaşca, 2002, s.385). Köçekçe formu dört fasıl

olarak icrâ edilmektedir.¹³ İlk fasılda raks yapılmaz fakat rakkaslar yalnızca birkaç defa dönerler. Bu faslın amacı; “ağır ezgi rakkasları” olan “kolbaşı ve yardımcısını” tanıtmaktır. Asıl oyun ise kolbaşı olan hanım ve yardımcısı yerine oturmalarını takiben ikinci fasılla başlar ve son fasla kadar devam eder (Özalp, 1992, s.28).

Hem sözlü hem de sözsüz örnekleri olan Tavşancaların sözlü olanların güfteleri ise en az üç kıtadan müteşekkildir. Genellikle Köçekçelerin arasında icrâ edilen Tavşancalarda da küçük usûller kullanılmıştır (Yücel, 2016, s.82). Tavşanca, “tacone” denilen, tavşanların raks esnasında ayak topuklarını belirli bir ahenkle zemîne vurdukları bir teknikle raks edilmekteydi (Öztuna, 2000, s.474).

Bir Köçekçe takımının form yapısına örnek teşkil etmesi açısından, aşağıda Suphi Ezgi’nin remz ettiği Gülizâr Köçekçe’nin ana bölümlerini sunuyoruz:

Kemeneçe ile taksim		(1) A	Koşmaya giriş nağmesi
İbtida nağmesi		(2) B	Birinci mısra’
İlkbaharın birinci mısraı		(3) C	Aranağme
Aranağme	I inci kıta	(4) A’	İkinci misra
Aranağme		(5) D	Üçüncü mısra’
Uçüncü mısra’		(6) A	Aranağme
Dördüncü misra’		(1) Ab	Selânik türküsü I inci kıta
Hranağme		(1) A	Selâm havası
Birinci mısra’ ikinci kıta		(2) B	Birinci misra’
Aranağme		(3) C	Aranağme
İkinci misra’	I inci kıta	(4) D	Üçüncü misra’
Aranağme		(5) F	Beşinci mısra’
Dördüncü misra’		(6) G	Aranağme
Gülizar şarka I inci mısra’		(3) A	İkinci misra’
Birinci mısra’		(4) D	Altıncı misra’
İkinci mısra’	II inci kıta	(5) H	Aranağme
Dördüncü misra’		(6) H	Besinci mısra’
Aranağme II inci kıta		(7) M	Altıncı misra’
Taksindî aranağme		(10) A	Birinci misra’
Birinci misra’		(11) B	İkinci misra’
İkinci misra’	II inci kıta	(12) E	İkinci misra
Dördüncü misra’lar		(13) H	Aitinci misra’

Şekil 3. Gülizâr Köçekçe Takımının Bölümleri (Ezgi, 1933/III, s.286).

13 Suphi Ezgi’ye göre Köçekçeler, üç veya dört hânedan müteşekkildir. Bu bilgiler için bkz. (Ezgi, 1933/III, s.286).

2.7. Gazel

Gazel, sâz müsîkîsinin Taksîm formuna karşılık gelmektedir. Taksîm nasıl ki sâzendeler tarafından sâz ile irticalen yapılıyorsa Gazeller de hânendeler tarafından ses ve sözlerin irticâlî olarak nağmelendirilmesi şeklinde tanımlanabilir. Taksîm konusunda da belirttiğimiz üzere, Gazeller sözlü birer Taksîm formu olarak kabul edilir. Bu bakımdan kanaatimizce Gazellerin “Hânende Taksîmi” olarak değerlendirilmesinde hiçbir sakınca bulunmamaktadır. Güfteler en az iki mısra’ olarak seçilse de genelde dört mısra’ yani iki beyit olarak tercih edilmektedir. Bazen daha fazla mısra’nın da icrâcılar tarafından kullanıldığına rastlanılmaktadır. Seçilen güfteler her ne kadar serbest nağmelerle icrâ edilecek olsalar da makâmın seyir yapısına riayet etmek esastır. Gazellerde yapılacak nağmeler önceden belirlenmeyip icrâcının o andaki makâm bilgisi ve müsîkî istidâtına göre şekillenir. Bu tür icrâlara “irticâl” de denilmektedir. Güftede mevcut olmayan “of, aman, medet, ey, hey cânım” gibi lafzî/güftevî terennümler de aralara ilâve edilebilmektedir. Gazel, müstakil olarak icrâ edilebileceği gibi, Şarkıların miyân bölümünün bitmeden en uygun bir yerde veya miyânın akabinde de icrâ edilebilmektedir. Güfteler genellikle dîvân edebiyâtının Gazel nazmından seçilir. Farklı nazım şekillerinden seçilen Gazel güfteleri de olabilmektedir. Müstakil bir form olarak herhangi bir sâz eşliğinde icrâ edilmeyen Gazeller, bazan bir sâz refakati ile de icrâ edilebilmektedir. Tek bir sâz veya sırasıyla muhtelif sâzlar, Gazelin başında ve makâmın seyrine göre yapılan asma karârlarda, küçük Taksîm nağmeleriyle yol göstermek suretiyle hânendeye refakat ettiği icrâlar da bulunmaktadır. Bu durumda sâzende ve hânende, karşılıklı Taksîm etmiş olurlar. Gazel okuyan hânendelere özel olarak “gazel-hân” ismi verilir.

Gazelin icrâsına eşlik edecek sâzendenin karâr sesi başta olmak üzere nağmenin akışına göre ilgili perdelerde asma karâr yapması ve çok fazla gazel-hâna müdahale etmemesi gerekir. Kısa tutulması şart olan ara Taksîmleri ya da geçiş nağmeleri ile gazel-hânın icrâsı esnasında arada kalan boşluklar doldurulmuş olur. Bu arada kalan boşluklara “zaman” adı verilmektedir. Gazeller de tıpkı diğer bazı formlarda olduğu üzere “zemîn, zaman, meyân ve karâr” bölümlerine sahiptir. Kısaca bir Gazel icrâsı genel hatlarıyla şu şekildedir: Gazelin icrâsında sâzla ses karşılıklı bir sohbet edâsında vücut bulur. Sâzende ilk olarak Gazelin icrâ edileceği makâmın karakterine uygun kısa bir Taksîm eder. Bu Taksîm çok uzun yapılmamalı ve hemen karâr edilmelidir. Sâzendenin bu açıyla gazel-hân ilk mısra’yı irticâlî okumaya başlar. Elbette buradaki en önemli durum, hiç şüphesiz seçtiği makâmın seyir özelliklerine çok iyi derecede hâkim olmasıdır. Gazel-hânın okumaya başladığı ilk mısra’, Gazelin “zemîn” bölümünü meydana getiri. Makâmın güçlü perdesine doğru yönelirken yarım karârlarla makâm desteklenmek

zorundadır. Bu kısma “zamân” denir. Bu noktada sâzende tekrar kısa bir Taksîme başlar ve makâmın genişlemesini sağlayarak gazel-hâna yol verir. Gazel-hân ikinci mısra’ya geçer. Sâzendenin yapacağı Taksîmin ardından miyân gösterilir. Bu bölümde gazel-hân, güftenin etkisini ve makâmın tüm inceliklerini birleştirerek icrâya devam eder. Bu kısımda çeşitli makâm geçkileri veya çeşnileri ile süslemelerin yapılması gerekir. Yine miyân kısmında sâzende ile gazel-hân, kısa mûsikî cümleleriyle sohbet edencesine bu durumu devam ettirebilirler. Gazelin son kısmına doğru gelindiğinde ise gazel-hân artık, miyân bölümünden belirli perdeleri kullanarak karâr perdesine ilerlemeye başlar. Sâzende de bu esnâda gazel-hânın nağmelerini destekleyen nağmelerle refakatına devam eder ve böylece Gazelin karâr perdesinde eser bitirilir (Yücel, 2016, s.90).

Müstakil bir form olarak icrâ edilen Gazellerin, özellikle fasıllarda eser aralarında da okunması âdet olmuştur. Hacı Ârif Bey’in (ö. 1885) Nihâvend makâmında *Bakmıyor Çeşm-i Siyâh Feryâde* ve Münir Nurettin Selçuk’un (ö. 1981) yine Nihâvend makâmında *Kalamış* isimli Şarkıları, aralarında okunan Gazelleri ile meşhur olmuş ve repertuvarımızın güzide eserleri arasında yerini almıştır. Mûsikî tarihimizin, çoğu hâfız veya müezzîn olan meşhur gazel-hânlarından bazıları şunlardır: Hâfız Şaşı Osmân (ö. 1930?), Hâfız Sâmî Efendi (ö. 1943), Hâfız Yaşar (ö. ?), Hâfız Burhân (ö. 1943), Hâfız Kemal (ö. 1966), Hânende Nedim Bey (ö. ?), Azîz Bahriyeli (ö. 2015). Osmanlı’nın son döneminde ise Münir Nurettin Selçuk, yeni Gazel üslubu ile ayrıca dikkatleri çekmiştir. Gazel her ne kadar besteli bir form olmasa da mûsikî tarihimizde Gazel besteleyen bazı bestekârlar da olmuştur. Bunların başında, sadece Fuzûlî’ye ait 17 Gazel manzûmesini bu formda besteleyen Hüseyin Sadeddin Arel (ö. 1965) gelmektedir (Yücel, 2016, s.90).

Cumhuriyet tarihinin önde gelen “fasıl icrâcılarında” ve gazel-hânlarından biri de hiç şüphesiz Nurettin Çelik’tir (ö. 2024). 1939’da İstanbul’da doğan Çelik, Emin Oğan (ö. 1985) yönetimindeki Üsküdar Mûsikî Cemiyeti’ne altı yıl devam etmiş ve 1975-1980 yılları arasında İstanbul Belediye Konservatuvarı’nda talebe olmuştur. Konservatuvar döneminde İsmail Hakkı Özkan (ö. 2010), Nevzat Atlığ (ö. 2023), Süheyla Altmışdört’ten (ö. 2025) meşk etmiş, fasıl icrâcısı Ali İçinger (ö. 1976) ile kemânî, hânende, bestekâr Agopos Alyanak’tan (ö. 1964) özel dersler almıştır. Alyanak’tan Hampartzum notasını da öğrenen Çelik ayrıca Gazel icrâcılığı üzerine de çalışmış, hâfız ve gazel-hân Numan İçlises’ten (ö.?) Gazel meşk etmiştir. 1994-1998 arasında İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu’nun konserlerine “misafir sanatçı” unvanıyla katılmış, 2006’da dönemin TRT Genel Müdürü Şenol Demiröz’ün (ö. 2020) tavsiyesiyle, kudüm-zen, daire-zen Vahit Anadolu’nun (d. 1951, ö-) yönetiminde hazırlanan programlarda

TRT İstanbul Radyosu'nda yirmi üç fasıl okumuştur. 1981'de girdiği İstanbul Belediye Konservatuarı İcrâ Heyeti'nden 2004'te emekliye ayrılmıştır (Aksoy, 2024, web). Fasıl ve Gazel icrâcılığının son temsilcilerinden biri olan ser-hânende Nurettin Çelik, mevcut ses ve video kayıtlarıyla günümüz genç mûsikîşinâsları için, kanaatimizce kaybolmaya yüz tutmuş bir icrâ geleneğinin aktarılmasında köprü vazifesi sağlaması bakımından büyük bir kıymet arz etmektedir.

2.8. Mehter Marşları

Farsça kökenli bir kelime olan “mih-ter”, lügatlerde “daha büyük, ileri giden” anlamına gelmekte olup Türkçe'ye tekil olarak “mehter”, çoğul olarak “mehterân” şeklinde geçmiştir. Çoğul olan “mehterân” tabiri ise “mızıkacılar, yüksek rütbeli askerler” anlamındadır (Kanaar, 2015, s.1613). Osmanlı devlet teşkilâtında ise savaşlarda Mehter mûsikîlerini icrâ eden mehterânın bağlı olduğu kuruma “mehterhâne” denilmiştir. Türk tarihine has kaynaklarda ise mehterin kökeni, tuğ ve kösün birlikte kullanıldığı, hakanların sarayın önünde Beyler için günde 360 kere nevbet davulu vurdurduğu askerî törenlere dayandırılır. Nitekim, Türk-İslâm devlet yapılanmasında, askerî mûsikî takımlarının görev yaptıkları kuruma “tabl-hâne, nakkâre-hâne ve nevbet-hâne”, icrâ ettikleri göreve ise “nevbet vurma” denildiği kaynaklarda yer almaktadır. Osmanlı tarih kaynaklarında ise mehter ve mehterhâne terimlerine en erken XVI. yüzyılda rastlanılmaktadır. Osmanlılardaki mehterhânenin kuruluşu ile ilgili kesin bilgiler olamamkla beraber, Ankara Savaşı'nda (m. 1402) her iki ordunun da bazı nefesli ve vurmali sâzlarla savaş meydanında icrâ ettikleri askerî mûsikîden bahsedilmektedir. İstanbul'un fethini müteakiben Demeirkapı'da Fâtih Sultân Muhammed Hân (ö. 1481) tarafından kurulan nevbethânedede ise kendi fermâniyle birlikte imsak vakti ile öğlen ve yatsı namâzlarının ardından olmak üzere günde üç kez nevbet vurulmuştur. XVII. ve XVIII. yüzyıllarda mehter teşkilatı bilhassa mûsikîşinâs hükümdarlarca daima himaye edilmiş, Sultân III. Selim Hân (ö. 1808) tarafından ilk kez Galata Kulesi ve Demirkapı nevbethânelerine kös koydurulmuştur. “Mehterhâne-yi Âl-i Osmân”, “Tabl-ı Osmânî”, “Mehterân-ı Tabl ü Alem-i Hâssa” vb. isimlerle anılan Saray mehterhânesi, Sancak-ı Hümayûnu korumak ve alemdarlarla mûsikî icrâ etmekle görevlendirilmiştir. Mehter takımında nevbet vurma düzeni hilâl şeklindeydi. En ortada tabbâlîn (tablzenân, davulcular), hemen arkalarında zencciyân (zilzenân, zilciler), tabbâlînin sağında çevgâniyân (çevgânzenân, çevgâncılar), solunda zurnazenân (zurnacılar), çevgâniyânın yanında nefriyân (boruzenân, borazancılar) ayakta durarak ve zurnazenânın yanında nakkârezenân (nakkâreciler) bağdaş kurmuş vaziyette oturarak yer alırlardı.

Mehterbaşı ağası elindeki zurnasıyla hilâlin ortasına yürü ve “merhabâ ey mehteraaa!” nidâsıyla sağ elini göğsüne koyarak hafifçe eğilerek selâmlama yapardı. Mehterlerin de aynı hareketle “merhaba mehterbaşı ağa!” diye mukabele etmelerinden sonra mehterbaşı “hasduuur (rast dur=doğru dur) nevbete salâaa!” (nevbet vurmaya hazır ol!) nidâsıyla askerleri “esas duruşa” geçirir ve hangi makâmda icrâ yapılacaksa marşın adını “der fasl-ı ...” ifadesiyle belirtip “haydi Yâ Allâh!” komutuyla nevbet icrasını başlatırdı. Çevgânzenler ellerindeki çevgânlarını sağa sola, aşağı yukarı sallayarak icraya katıldıkları gibi zaman zaman “ala ala heey!” diye de bağırırlardı. Nevbetler “mehter gülbangı” denilen duâ ile son bulur, askerlerin her biri mehterbaşına ayrı ayrı temenna ederek çekilirlerdi. Orduya savaşlarda moral ve cesaret vermek, mânevî hissiyâtı tetiklemek için icrâ edilen Mehter Marşları, bu hissiyâtın daha da pekiştirilmesi için ayrıca “cenk gülbangı”¹⁴ çekilmesiyle bir bütün meydana getirirdi. Muhtelif Mehter marşlarının (Mehter Havalarının) kaynağı olarak da yine diğer birçok formda olduğu üzere, Ali Ufkî Bey’in (ö. 1675) *Mecmûa-i Sâz ü Sözü*’ü ile Kantemiroğlu’nun (ö. 1723) *Kitâbü İlmi’l-Mûsikî ‘alâ Vechi’l-hurûfât* adlı eserleri önem kazanmaktadır. Ayrıca XIX. yüzyılın ilk yarısında mehterhânenin son dönemlerini idrak etmiş ve kendi ismiyle maruf nota sistemini geliştiren Hamparsum Limonciyan’ın (ö. 1839) mecmûası da bu konuda önemli bir kaynak olarak literatürde yerini almıştır. Hekimbaşı Subhizâde Abdülazîz Ârif Efendi’nin (ö. 1783) *Mecmûa-yı Letâîf fî Sandukati el-Meârif* isimli eserinde ise “Usûlât-ı Mehterân-ı Alem” başlığı altında Mehter Havalarında kullanılan 25 usûl ismi tahrir edilmiştir. Genel mahiyette Mehter Marşlarında kullanılan usûller ise Ahlatî ve Yarım Ahlatî, Berefşân (Berevşan), Büyük Hafif, Ceng-i Harbî, Çenber, Darbeyn, Darb-ı Fetih, Devr-i Hindî, Devr-i Kebîr, Düm Sakîl, Düm Devir, Düyek, Fahte ve

- 14 Cenk gülbanginin metni şu şekildedir: “Eûzübillâh, eûzübillâh. Hudâ’ya şükr-i bîhad, Lâ İlâhe İllallahü’l-Melikü’l-Hakku’l-Mübîn. Muhammedü’r-Rasûlullâh Sâdiku’l-Va’di’l-Emîn. İnnâ fetahnâ leke fethân mübînâ ve yensurake’llâhu nasrân Azîzâ. Ey pâdişah u halîfetullâh-ı İslâm, aleyke avnullâh. Sensin hâris-i dîn-i mübîn, hâris-i şeriatullâh. Uğrun açık olsun ey pâdişahım, ömr ü ikbâlin mezîd. Hudâ kılıcını keskin eylesin, nûr-ı şân-ı safvetini gün gibi bedîd. İşte Furkân-ı adâlet, işte seyf-i Şer’at. Tahtgâh-ı mülkünü eylesin tâ Haşre kadar medîd. Rûh-i Pâk-i Fahr-i Âlemi hoşnûd ettin; Hakk gazâ-yı ekberin etsin mübârek ve saîd.” MEHTERÂNDAN BİR KİŞİ: “Nasrun minallâhi ve fethun karîb ve beşîri’l-mü’minîn” âyetini okur ve üç defa “Allâh” diyecek kadar durulduktan sonra bütün aletlerle beraber davullar ve kösler hafifçe vurularak devamlı nüans yapılırken hep bir ağızdan “Allâh Allâh” denir. Gülbangı tekrar “Allâh Allâh” deyince susulur ve gülbang devam eder: “Eli kan, kılıcı kan, sinesi üryan, ciğeri püryan, meydân-ı şehâdetde Allâh yoluna revân. Guzât u şühedâya Cemâl-i Hakk görünür âyan. Kahrımız, gazabımız düşmana ziyân, Yâ Rahmân” denilerek “Birdir Allâh ...” kelâmıyla başlayan son kısma gelinip, “Hû diyelim Hû!” nidâsı ile gülbang bitirilir, ardından da bazan “Yektir Allâh!” veya “Yâ Fettâh!” esmâlarıyla nidâ edilirdi. Bu gülbangın sonu sâir bir metninde ise; “Kahrımız, gazabımız düşmana ziyân. Adüvden korkmadık, korkmayız hiçbir zamân. Kur’ân’da zafer va’dediyor Hazret-i Yezdân. Uğrun açık olsun ey serdâr-ı mücâhid. Hudâ kılıcını keskin eylesin, ömrünü gün gibi bedîd. Fahr-i Âlemi hoşnûd ettin; Hakk gazâ-yı ekberin etsin mübârek ve saîd” kelâmından ibarettir.

Fahte-i Kebîr, Fer^c (Fer^c-i Muhammes), Hafîf ve Nîm-Hafîf, Semâî-i Harbî, Semâî-i Raks (Aksak Semâî) şeklinde sıralanabilir. Mehter müsîkîsinin önde gelen bestekârları arasında ise Hasan Can Çelebi (ö. 1567), Şahkulu /ö. 1556), Nefîrî Behrâm Ağa (ö.?), Emîr-i Hâcc (ö.?), II. Gâzi Giray Hân (ö. 1607), Zurnazen Edirneli Dâğî Ahmed Çelebi (ö. 1680?), Zurnazenbaşı İbrâhim Ağa (ö.?), Solakzâde Ahmed Çelebi (ö.?), Mehterbaşı Kemânî Hızır Ağa (ö.?), Sultân IV. Murâd Hân (ö. 1640) ve Müstakim Ağa (ö. 1709) zikredilebilir. 1826'da Yeniçeri Ocağı'nın lağvedilmesiyle beraber Avrupa'daki askerî bando örnek alınmış ve böylece ihdas edilen Muzıka-yı Hümayûn kurulmuştur. Mehterhâne-yi Hâkânî ismiyle 1914'te Ahmed Muhtar Paşa tarafından kurulan yeni mehterhânedede ise mehterbaşılığa Eyyûbî Alî Rıza Bey (Şengel) (ö. 1953) getirilmiş, eski marşların unutulmuş olması nedeniyle onun öncülüğünde başta kendi besteleri olmak üzere, Muallim İsmâil Hakkı Bey (ö. 1927), Kaptanzâde Alî Rıza Bey (ö. 1934) ve Kâzım Uz (ö. 1943) gibi müsîkîşinâsların bestelerinden yeni bir repertuvar meydana getirilmiştir (Özcan, 2003, s.545-549).

Muhtelif form yapılarına sahip son dönem Mehter Marşlarına, güftesi Ahmed Muhtar Paşa'ya (ö. 1919), betesi Muallim İsmail Hakkı Bey'e (ö. 1927) ait Sofyân usûlünde, Mâhûr makâmında "Gafil ne bilir..." mısra'ı ile başlayan *Mehterhâne-i Hâkânî Harp Marşı*; güftesi Yahyâ Kemâl Beyatlı'ya, betesi Münir Nureddin Selçuk'a (ö. 1981) ait Nîm Hafîf usûlünde, Mâhûr makâmında *Vur Pençe-i Alîdeki Şemşir Aşkına*; güftesi ve betesi yine Muallim İsmail Hakkı Bey'e ait, Sofyân usûlünde, Râst makâmında *Ey Şanlı Ordu Ey Şanlı Asker* örnek olarak verilebilir.

Sonuç

Türk/Osmanlı müsîkîsi, asırlar boyunca hem kültürel hem de sanatsal mânâda gittikçe rafineleşen biçimsel örgüsü etrafında kendine mahsus geleneksel bir icrâ sahası inşa etmiş, bu sahanın en belirgin izdüşümleri ise sâz müsîkîsi ve din dışı sözlü müsîkî formlarında vücut bulmuştur. Bu çalışma boyunca ayrıntılarıyla ele alınan formlar, yalnızca tarihî bir birikimin izlerini taşımakla kalmamış; aynı zamanda Türk müsîkîsinin çok boyutlu yapısının, estetik kaygılarının, icrâ geleneklerinin, toplum-mekân-zamân ilişkilerinin ve bestekârlık anlayışının ne kadar gelişmiş ve karakteristik olduğunu da açıkça ortaya koymuştur. Söz konusu formlar, Türk müsîkîsi makâm ve usûl yapılarının zenginliğini sergilediği gibi müzikal hafızanın kuşaktan kuşağa aktarımını da mümkün kılan birer kültür taşıyıcısı olarak değerlendirilmiştir.

Bu bağlamda, özellikle Taksîm, Peşrev, Medhal, Sâz Semâî, Longa, Sirto, Oyun Havaları, Mandıra, Çiftetelli, Zeybek, Aranağme gibi sâz müsîkîsi

formları; biçimsel yapıları, icrâ tavırları, ritmik örgüleri, makâm seyirleri ve estetik dokuları bakımından Türk mûsikîsinin omurgasını oluşturmaktadır. Her biri, bestekârının istidâdı ile icrâcının mahâreti arasında kurulan ince dengeyi açığa çıkarırken, aynı zamanda mûsikînin meşk geleneği içerisinde tarihî köklerle birer köprü olma özelliği sergilemiştir. Bu özellikler, Türk mûsikîsi form geleneğinin durağan değil; bilakis zaman içinde olgunlaşan, icrâ çevreleriyle birlikte dönüşen ve yeni biçimsel ihtiyaçlara cevap veren canlı bir yapı olduğunu da göstermektedir.

Çalışma boyunca tespit edildiği üzere, “klasik” ya da “klasikleşmiş” formların en başında yer alan Peşrev ve Sâz Semâîlerinin, Türk mûsikîsine has en temel yapılar olduğu tespit edilmiştir. Makâmın karakterini hâne-mülâzime ilişkisi içinde sergileyen Peşrev formu, bir giriş eseri olduğu kadar makâmın “tanıtıcısı” olarak da üstlendiği rol sayesinde, yalnızca bir kompozisyon şekli olmaktan çıkıp, fasıl düzeninin ana eksenini içerisinde “en başat” eserler hâline gelmiştir. Sâz Semâîleri ise, özellikle Aksak Semâî usûlü etrafında sistematik hâle gelen, son hânelerindeki usûl geçkisi yapıyla, Türk mûsikîsinin ritmik ve nağmesel dinamizmini en çarpıcı biçimde temsil eden ilk sâz formlarından biri olarak dikkatleri çekmektedir. Ali Ufkî ve Kantemiroğlu’nun verdiği form yapıları da göstermektedir ki Sâz Semâîleri, yüzyıllar boyunca kökleşmiş mûsikî geleneğindeki en temel sâz eserleri olarak günümüze kadar ulaşmıştır.

Öte yandan Taksîm, Türk mûsikîsi düşüncesinin en özgün formuna kavuşmuş pratiğidir. İster tek başına ister bir faslın girişinde, isterse bir makâmdan diğerine geçişte icrâ edilsin; makâm bilgisinin, icrâ iradesinin ve estetik sezginin en yoğun şekilde ortaya konulduğu estetik bir form olarak önem kazanmaktadır. Kantemiroğlu’nun Taksîm tarifleri ve Taksîm-i Küllî konusundaki tespitleri, formun tarihî zenginliğini ortaya koyarken, günümüz icrâ anlayışında Taksîmin “kişisel tavır” ve “soyut ifade imkânı” bakımından taşıdığı önem daha da belirgin hâle gelmiştir. Bu yönüyle Taksîm, yalnızca besteli eserlerin kalıplarından bağımsız, makâm ve seyir kurallarından taviz verilmeden icrâ edilen bir “serbest kompozisyon” değil, aynı zamanda nağmesel hafızanın pratiğini sergileyen bir icrâ biçimi olarak değerlendirilmiştir.

Longa, Sirto, Oyun Havaları, Mandıra, Çiftetelli, Zeybek gibi hareketli karakterdeki formlar ise, Türk mûsikîsinin yalnızca Saray ve meşk çevrelerinde değil; aynı zamanda halkın günlük ritüellerinde, eğlence ortamlarında, geleneksel dans kültüründe ve toplumsal hayatın ritmik deviniminde yer tutması bakımından büyük önem taşır. Longa ve Sirtonun XIX. yüzyılda repertuvara girişi, Osmanlı kültür havzasındaki çok dilli ve çok uluslu yapı

ile müzikal alışverişin doğal bir sonucu olup bu formlar, Osmanlı ve Avrupa mûsikilerinin sentezlenerek üretildiği melez bir üslûbun ortaya çıkmasında öncü olmuştur. Bugün hâlâ icrâ edilen Longalar ve Sirtolar, ritmik hareketliliği kadar, Türk mûsikisinde çok karakteristik yapılardaki beste–icrâ ilişkisinin çeşitliliğini temsil etmektedir.

Türk mûsikîsinin din dışı sözlü formları olan Kâr, Beste, Ağır Semâî, Yürük Semâî, Gazel, Şarkı, Türkü, Köçekçe, Tavşanca, Mehter Marşları gibi yapılar ise, sâz mûsikîsi formlarındaki nağme çeşitliliğiyle benzer bir özellik sergilerken, aynı zamanda güfte–melodi ilişkisinin kazandırdığı anlam boyutuyla geniş ve çok katmanlı bir yelpaze oluşturmıştır. Bu yönüyle sözlü formlar, sâz mûsikîsine paralel bir gelişim çizgisi izlemiş; birçok bestekâr her iki alanda da “klasik üslup” derinliğine sahip eserler üretmiştir. Bir formda görülen teknik birikim, diğerinde estetik bir yenilik olarak ortaya çıkmış; böylece Türk mûsikîsi kendisini sürekli yeniden üretebilen bir sanatsal yapıya kavuşmuştur.

Bu çalışmanın bulguları göstermektedir ki, Türk mûsikîsi formlarının tarihsel gelişimi, net bir ilerleme çizgisinde değil; zaman zaman duraksayan, zaman zaman hızlanan, kimi dönemlerde yeni icrâ anlayışlarının etkisiyle dönüşebilen, kimi dönemlerde ise geleneksel çizgiyi muhafaza eden çok boyutlu bir örgüsel süreç içerisinde değerlendirilmelidir. Modernleşme dönemi sonrası ortaya çıkan Medhal formu, Mevlevî Âyînlerindeki baş–son Taksîm geleneğinin günümüze uyarlanmış icrâ anlayışları, fasıllarda Peşrev yerine Medhal veya Taksîm ile başlama pratiğinin yaygınlaşması gibi olgular, gelenek ile yeniliğin aynı bünyede ahenkle var olabildiğini göstermektedir.

Bugün gelineen noktada, Türk mûsikîsi formlarının hem tarihsel kimliği hem de modern icrâ pratikleri açısından incelenmesi, yalnızca bir “geçmişin kayıt altına alınması” çalışması değil; aynı zamanda geleceğe yön verecek bilinçli bir estetik okumanın da temelini oluşturmaktadır. Doğru şekilde anlaşılmamış formlar, yanlış tanımlanmış/uygulanmış makâm seyirleri, bozulmuş usûl kalıpları veya icrâ tavrındaki değişimler; hem tarihî hafızayı hem de modern icrâ sahasını olumsuz etkileyebilmektedir. Bu çalışma, söz konusu riskleri bertaraf edip her formu kendi tarihî bağlamı ve karakteristik özellikleri içerisinde ele alarak disiplinli, sistemli ve karşılaştırmalı bir okuma sunmuştur.

Sonuç olarak, Türk mûsikîsi formları, hem biçimsel netlikleri hem de tarihsel derinlikleriyle, Türk medeniyetinin mûsikî hafızasının en güçlü taşıyıcılarıdır. Bu formların doğru anlaşılması/tanınması/tanıtilmesi; yalnızca akademik araştırmalara değil, günümüz bestecilik ve icrâ anlayışlarına da yön verecek niteliktedir. Makâm–usûl–seyir ilişkilerindeki incelikler, form

yapılarındaki simetrik düzen, icrâ pratiklerindeki estetik tutarlılık ve tarihsel süreklilik; Türk mûsikîsinin “kendine özgü” karakterini korumasını mümkün kılacaktır. Bu nedenle sâz mûsikîsi ve din dışı sözlü formlar, geçmişten gelen kültürel mirasın birer izdüşümü olmalarının yanı sıra, geleceğin üretim ufkuna da ışık tutan, çok katmanlı ve kültürel eserler olarak değerlendirilmelidir.

Bu bölümde, literatür taraması yöntemiyle tüm bu mezkûr formlar, muhtasar tarihçeleri ekseninde incelenerek günümüz mûsikî çevrelerinin ve araştırmacıların istifadesine sunulmuştur.

Kaynakça

- 1A Takımı Bilgisayar Yazılımı. (t.y.). *Notam*, (Dijital TRT Repertuvar-Nota Programı), İstanbul: 1A Takımı Bilgisayar Ltd. Şti.
- Abdülkâdir Merâgî. (h.1366). *Câmi'u-l Elhân*, (Thk. & Neş.: Takî Bîniş), Tahran: Pejuhişgâh-ı Ulûm-i İnsânî.
- AK, A. Ş. (1996). *Türk Sâz Müsíkisinde Süsleme ve Ud İçin Geleneksel İcrâ Yöntemleri*, Konya: Mikro Dizgi.
- AKSOY, B. (2023, 6 Mart). Serhânende Nurettin Çelik. *Mûsikî Dergisi*. http://www.musikidergisi.com/yazar-555-serhanende_nurettin_celik_....html
- AKDOĞU, O. (1989). *Taksim Nedir, Nasıl Yapılır?*, İzmir: İhlas Yayınları A.Ş. İzmir Tesisleri.
- AKTAŞ, Y. & ŞENYAYLA, R. S. (2019). “Beste Formları ve Yapısal Özellikleri Üzerine Bir Araştırma” *BAP Sonuç Raporu*, Proje No:18/292, Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi.
- BARUT, Z. (2009). *Türk Müziğinde Beylik Aranağmeler*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- BEHAR, C. (2010). *Şeyhülislâm'ın Müziği*, İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- Buhârîzâde Mustafâ İtrî. (t.y.). *Mecmûa-ı Eş'âr*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar, T.Y. 5525.
- CEVHER, M. H. (1995). “Ali Ufkî Bey ve Hâzâ Mecmû'a-i Sâz ü Söz (Transkripsiyon, İnceleme)”, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- ÇAKAR, Ş. Ş. (1996). *Türk Müsíkisinde Usûl*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- DİLÇİN, C. (1983). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- DOĞRUSÖZ, N. (1993). “Hâfız Post Güfte Mecmuası (Türkçe Güfteler)”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Dimitri Kantemiroğlu. (2001). *Kitâbu İlmi'l-Mûsikî alâ Vêchi'l-Hurûfât: Mûsikî-yi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı*, C:I, (Çev.: Yalçın Tura), İstanbul: Tura Yayınları.
- Ebü İshâkzâde Mehmed Es'ad Efendi. (t.y.). *Atrâbü'l-Âsâr fi Tezkireti 'Urefî'l-Edvâr*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar, no. 6204.
- EZGİ, S. (1933). *Nazarî ve Amelî Türk Müsíkisi*, C:I, III, V, İstanbul: İstanbul Belediyesi Konservatuvarı Tasnif Heyeti Neşriyatları.
- HATİPOĞLU, A. (1996). *Form Bilgisi Ders Notları*, Konya: Selçuk Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Basımı.

- İPEKTEN, H. (2006). *Eski Türk Edebiyatı: Nazım Şekilleri ve Aruz*, İstanbul: Dergâh yayınları.
- JUDETZ, E. P. (2000). *Prens Dimitrie Cantemir*, (Çev.: Selçuk Alimdar), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- KANAR, M. (2015). *Farsça-Türkçe Sözlük*, İstanbul: Say Yayınları.
- KILIÇ, E. (2013). “Mecmûa-yı Letâif fî Sandukatı'l-Me'ârif (Metin ve Değerlendirme)”, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- ÖZALP, M. N. (1986). *Türk Müziği Tarihi*, Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları.
- ÖZALP, M. N. (1992). *Türk Müsikişi Beste Formları*, Ankara: TRT Yayınları.
- ÖZALP, M. N. (2000). *Türk Müsikişi Tarihi*, C: I, Ankara: MEB Yayınları.
- ÖZCAN, N. (2003). “Mehter”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (28):545-549, Ankara: TDV Yayınları.
- ÖZKAN, İ. H. (1998). *Türk Müsikişi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velvelleri*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- ÖZKAN, İ. H. (2001). “Kâr”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (24):356, İstanbul: TDV Yayınları.
- ÖZKAN, İ. H. (2007). “Peşrev”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (34):253, İstanbul: TDV Yayınları.
- ÖZKAN, İ. H. (2009). “Sâz Semâîsi”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (36):220-221, İstanbul: TDV Yayınları.
- ÖZKAN, İ. H. (2010). “Taksîm”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (39):478, İstanbul: TDV Yayınları.
- ÖZTUNA, Y. (2000). *Türk Müsikişi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- ÖZTUNA, Y. (2006). *Akademik Türk San'at Müsikişi'nin Ansiklopedik Sözlüğü*, C:I-II, Ankara: Orient Yayınları.
- Şemseddin Sâmî. (2015). *Kamûs-ı Türkî*, İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- ŞENDURAN, F.M. & ÖZÜYLMAZ, B. D. (2022). “Râst Kâr-ı Nev (Yeni Kâr) Üzerine Bir Çalışma”, *International Journal of Social Sciences*, 6 (3):279-291.
- TANRIKORUR, C. (1998). *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- TURA, Y. (2000). *Kantemiroğlu Kitabı İlmi'l-Müsiki 'alâ Vechi'l- Hurufât*, C:I, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- TÜYSÜZ, F. (2022). *Türk Müsikişi Devlet Konservatuvarları İçin Türk Müziğinden Tûr ve Biçimler Ders Notları*, Sivas: Neşredilmemiş Ders Notları.

- TÜYSÜZ, F. (2023a). “İlâhî Formunun Tarihsel Süreç İçerisinde Doğuşu, Gelişimi ve Türk Müsíkisindeki Yeri”, (Edt.: Kader Sürmeli), *Güzel Sanatlar Alanında Gelişmeler*, Ankara: Platanus Publishing, ss. 241-272.
- TÜYSÜZ, F. (2023b). “Buhûrîzâde Mustafâ İtrî’nin Mecmûatü’r-Resâil Türünde Tertip Ettiği Bir Güfteler, Fasıllar ve Eş’âr Mecmûası: ‘Mecmûa-ı Eş’âr’”, *International Social Sciences Studies Journal*, 9 (110):6548 6573.
- UZUN, M. İ. (2010). “Şarkı”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (38):358-359, İstanbul: TDV Yayınları.
- YAVAŞCA, A. (2002). *Türk Müsíkisi’nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- YÜCEL, H. (2016). *Türk Sanat Müziği Açıklamalı Türler Bibliyografyası*, Konya: Eğitim Kitabevi.