

T.C.
KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI
TÜRKİYE KÜLTÜR PORTALI PROJESİ

MÜZİK
OSMANLI MÜZİK KÜLTÜRÜ

Ünüşan KULOĞLU
Süreyya GÜLMEMED

ARALIK - 2009
ANKARA

7. OSMANLI MÜZİK KÜLTÜRÜ

Anahtar Kelime: Osmanlı İmparatorluğu, Müzik.

Osmanlı mûsikîsi, Osmanlı saray veya halk müzisyenlerinin askerî, dini, klâsik ve folklorik türlerde ürettiği ve toplumun her kesiminde kullanılmış bir sanattır. Temelinde tek kişinin (ozan tarzına uygun) usullü veya usulsüz, ama mutlaka bir makam'a bağlı olarak çalılıp söylendiği; müziğin sadece ritm ve melodi unsurlarını kullanıp insan sesine ağırlık veren ve nesilden nesle aktarımı Batı müziğindeki gibi nota yoluyla değil meşk yoluyla sağlanan bir şahsî üslup ve ifade müziğidir. Sarayın, devleti yalnız askerî ve mülkî olarak değil, aynı zamanda fikir ve sanat hayatı açısından da yöneten bir merkez oluşu, Türklere çok eski bir gelenektir. Ülkenin en ileri fikir ve sanat adamlarını toplayan, besleyen ve barındıran hep saray olmuştur. Şiir ve hat gibi mûsikî de eğitimlerinin ayrılmaz parçası olmuş olan Osmanlı padişahları da sanatı -Selçuklu, Karahanlı, vd. ataları gibi- ırk, dil, din ve mezheb farkı gözetmeksizin koruyup desteklemişlerdir. Osmanlı mûsikîsinin, bir imparatorluk sanatı olarak, bütün Türk mûsikîsinin en fazla gelişmiş, zenginleşmiş ve incelmış bölümü olmasının sebebi budur. Osmanlı musikisinde askeri müziğin de ayrı bir önemi vardır. Mehterhane, Hun'lardan beri vurmali ve nefesli sazlardan oluşan bir Askerî müzik okulu niteliğindedir, Mevlevihaneler, Sultan Veled tarafından kurulan ve Mevlânâ'nın tasavvufî fikirleriyle şekli yapısını (semâ') sistemleştiren Mevlevîlik, Türkçe, Arapça, Farsça, hat, tezhib, semâ' meşki gibi derslerin yanı sıra ciddî müzik eğitimi de vermektedir. Enderun ise II. Murad'ın Edirne'yi almasından hemen sonra 1363'te kurduğu, II.Murad, Fatih ve II. Bayezid'in geliştirip mükemmel bir saray üniversitesi haline getirdiği, saray okuludur. Bütün bu eğitim kurumları ile musikide kendine has üslup ve gelenekleri oluşturmuş olan Osmanlı İmparatorluğu'nda başkent İstanbul devrin önde gelen müzik icracı, kuramcı ve bestekarlarının toplandığı bir merkezi haline gelmiştir. Özellikle musiki alanında eserler verecek kadar, bu sanatın içerisinde olmuş olan devrin padişahları sayesinde müzik her dönemde gelişme göstermiş ve bu sayede İmparatorluğun da kültürel gelişimi sağlanarak eserler vermeye devam edilmiştir.

Haklar (Rights): (Telif ve kullanım hakları ile ilgili bilgiler.)		
5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca hazırlanan tüm içeriğin her türlü ortamda umuma arz yetkisi sınırsız süreyle Kültür Turizm Bakanlığına devredilmiştir. Bakanlık sonraki zamanlarda hazırlanan içerikle ilgili düzeltme, ekleme, silme veya yayından kaldırma hakkına sahiptir.		
Kaynağı Hazırlayan	Konu Editörü	Proje Yöneticisi
Ünüşan KULOĞLU / Süreyya GÜLMEMED	Prof. Binnur EKBER	

7. 1 Osmanlı'da Müzik Kurumları Ve Müzik Eğitimi

Anahtar Kelime: Mehterhane, Enderun, Tekke Müziği.

Birçok Doğu halkının müziğinde olduğu gibi, Türk müziğinin de öğretim metodu uzun yıllar hoca-talebe çalışması, yani defalarca tekrarlanan, hâfızaya alınan eserlerin meşk yoluyla sonraki kuşaklara aktarılması şeklindeydi. Geleneksel müziğin özelliklerinden kaynaklanan bu husus müzikerlerin üstün “kulak”/müzik işitme yeteneğini ve ciddi meşk etmelerini gerektirirdi. Osmanlı dönemi Türkiye’inde bu meşk, Mehterhâne, Mevlevihâne, Enderun ve özel meşkhanelerde yapılırdı.

Mehterhâne, (Selcuklular’ın Tabilhane veya Nevbethane)

Hun'lardan beri vurmaları ve nefesli sazlardan oluşan bir Askerî müzik okulu niteliğinden idi, Askerî müzik, Türk savaş tekniğinin vazgeçilmez bir unsuru sayılırdı. Savaş, tören ve oyun (spor) amaçları için Hünkâr Peşrevi, At Peşrevi, Alay/ Düzen Peşrevi, Elçi Peşrevi, Saat Peşrevi ve Rakkas Peşrevi gibi özel müzik eserleri bestelenirdi. Savaşlarda çalınan mehter havalarının gündelik şehir hayatındaki karşılığı, namaz vakitleri ile önemli resmî münasebetlerde vurulan nevbet 'ti. Müzik açısından Mehter'in özelliği ise, önce nefesli sazların, arkasından bütün heyetin çaldığı, yumuşak veya gümbürtülü bölümlere nöbetleşe yer verilen (buradan klâsik saz müziğine geçmiş olup senfoni orkestralarında da kullanılan) “karabatak” tekniğidir.

Mevlevihane. Sultan Veled tarafından kurulan ve Mevlânâ'nın tasavvufî fikirleriyle şekli yapısını (semâ') sistemleştiren Mevlevîlik, Türkçe, Arapça, Farsça, hat, tezhib, semâ' meşki gibi derslerin yanı sıra ciddî müzik eğitimi de veriyordu. Müzik teori kitapları - Edvar yazarlarının çoğu sufi idi.

Enderun

II. Murad'ın Edirne'yi almasından hemen sonra 1363'te kurduğu, II.Murad, Fatih ve II. Bayezid'in geliştirip mükemmel bir saray üniversitesi haline getirdiği, saray okuludur. Bu dersleri okutacak bilginler imparatorluğun içindeki ve dışındaki ülkelerden celbedilirken, Enderun'da tahsil edebilmek İslam dünyasının dört bucağından gelen öğrenciler için büyük bir şeref ve imtiyaz teşkil ediyordu.Enderun mûsikî mektebi, Osmanlı mûsikîcilerinin sadece yetiştiği değil, ders de verdikleri bir okuldu.Abdülkadir Maraği'nin oğlu, ud üstadı Abdülaziz ve torunu udi Mahmud Maraği, Sultan Selim'in Tebriz'den getirdiği ve o zamandan beri sarayda yevmiyeli çalışan Azerbaycanlı müzikerler Kanuni Sultan Süleyman döneminde de Enderun'da bulunan ve “cemaat-i mutriban” denilen saray musiki hey'etinin ses üstadı (guyende) ve çalgıcıları idi. Bunların arasında “cemaat-i mutriban”ın baş sazendesi Hasan Can, şahzade 2.Selimin mühürdarı, kemançe üstadı, şair Turak Çelebi (Nihani) ve diğer nüfuzlu üstadlar Enderun'da hocalık yaptı ve birçok talebe yetiştirdi.

Özel Meşkhâneler

Tek veya toplu olarak hususî mahiyette mûsikî meşki yapılan evler, cemiyetler veya öğrenci koroları, Osmanlı İmparatorluğunda mûsikî hocalarının evde ders verme geleneği, saray cariyelerinin evlerine derse gönderildiği hocalarla başlamıştır Gerek erkek, gerek kız çocukların mûsikî eğitimi için Enderun'da — sadece saraydan değil, dışarıdan hocalar da görevlendirilirdi. Mehterhâne ile Enderun'un (daha sonra da tekkelerin) kapatılmasından sonra bu adet zaruret halini aldı. Hem eğitim, hem konser amacıyla kurulmuş olan derneklerin

başında ise, 1916-1931 yılları arasında çalışan, Osmanlı müziğinin ilk toplu icra plaklarını dolduran, ayrıca yurt içinde ve dışında ciddi konserler veren Dârüttalîm-i Mûsikî Cemiyeti gelir.

Haklar (Rights): (Telif ve kullanım hakları ile ilgili bilgiler.)		
5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca hazırlanan tüm içeriğın her türlü ortamda umuma arz yetkisi sınırsız süreyle Kültür Turizm Bakanlığına devredilmiştir. Bakanlık sonraki zamanlarda hazırlanan içerikle ilgili düzeltme, ekleme, silme veya yayından kaldırma hakkına sahiptir.		
Kaynağı Hazırlayan	Konu Editörü	Proje Yöneticisi
Ünüşan KULOĞLU / Süreyya GÜLMEMED	Prof. Binnur EKBER	

7. 2 Osmanlı'da Kent Ve Müzik

Anahtar Kelime: Mehterhane, Tekke Müziği, Lale Devri.

Osmanlı İmparatorları kültürel gelişmeyi sağlamak amacıyla devirlerinin en usta müzisyen, eğitimci ve kuramcılarını gerek başkent İstanbul'a (daha çok İstanbul'a) ve diğer büyük şehirlere davet ederek bu gelişimi sağlamayı hedeflemişlerdir. Türk ve dünya bilim ve sanat adamları sıklıkla davet edilmiş, sadece müzik alanı ile sınırlı kalmamış ve çeşitli bilimsel konularda uzmanlar dönemler halinde İmparatorluğu ziyaret etmişlerdir. Bu etkileşimlerin sonucu olarak Osmanlı kent yaşamı da bilim ve sanatın kaynaştığı bir merkez haline dönüşmüştür. Müzik alanına baktığımızda Osmanlı kent yaşamı içerisinde yine Mehter'in çok aktif olduğunu, bununla beraber Tekkelerde icra edilen müziklerin özellikle de bu tekkelerin başında bulunan "Dede"lerin musikiye olan ilgileri ile doğru orantılı olarak gelişme gösterdiğini görmekteyiz. Buna bağlı olarak bu "Dede"lerin müziğe olan ilgileri sayesinde müzik kuramları üzerinde çaişmalar yapılmış ve yapılan bu çalışmalar tekke müzisyenleri ile paylaşılarak aynı zamanda bu yeni bakış açılarının tanınması da sağlanmıştır. Özellikle 15. yy.ın başlarında ilk Türkçe Nazariyat Kitapları'nın meydana çıkmasıyla artık müzik konusu ile ilgili olarak bu tarz çalışmalara daha çok yer verilmeye de başlanmıştır. Türk diline çevrilmiş ve yazılmış olan ilk Nazariyat Kitabı, Yusuf Kırşehri'nin Edvar veya Musiki Risalesi isimli eseri olmuştur.

Mehter sadece savaş dönemlerinde askeri coşturmak ve cesarete getirmek amacıyla kullanılmamış, barış dönemlerinde de kent yaşamına da dahil olmuştur. Mehter müzisyenleri, spor müsabakaları esnasında sporcuların müsabakalara, halkın da verilen mücadelelere daha da konsantre olmalarını sağlamak amacıyla bu organizasyonlarda aktif rol oynamışlardır. Mehter müzisyenleri ayrıca yapılan düğün törenlerinde eğlenceyi arttırmak amacıyla çalmışlar, karşılama ve uğurlama merasimlerinde (Nevbet Törenleri ya da kimi kaynaklarda geçtiği gibi Nevbet Vurmak) de görev almışlardır. Müziğin ayrılmaz bir parçası olan dans da Osmanlı kent yaşamında yapılan eğlencelerin vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Bu dansçılar çengi ve köçekler dans ederlerken ellerinde ritim tutmak amacıyla ellerinde çalpare olarak adlandırdıkları zilleri kullanmaktaydılar. Osmanlı Lale Devri ile başlayan yenileşme hareketleri ile Osmanlı kent yaşamında eğlence hayatı da çok renkli bir hale gelmiştir. Büyük konaklarda düzenlenen ziyafet ve kutlamalarda musikişinaslar fasıllar düzenlerler ve bu geceleri daha da renklendirirlerdi. Özellikle III. Selim dönemi ile başlayıp sonrasında II. Mahmud ile devam eden batılılaşma hareketleri ile kapatılan Mehter'in yerine geçen Muzıka-i Humayun Orkestrası bu modernleşme hareketlerinden etkilenecek batı formlarında eserler, marşlar seslendirmişler ve böylelikle batı çalgıları da Osmanlı kent hayatında işitmeye başlamıştır. Yine 19. yy.da İstanbul'u ziyaret eden ünlü batılı müzik adamlarının sayesinde kentte konserler düzenlenmeye başlanmıştır. Bu ziyaretçilerden en ünlüsü büyük besteci ve piyanist F. Liszt'dir. İstanbul'da bir hafta kadar kalan ünlü besteci sarayda da bir konser vermiş ve eserlerinden birini sultana ithaf etmiştir. Galata ve Direklerarası'nda yapılan gösterilerde Kantolar çalınmış, Beyoğlu'ndaki Naum Tiyatrosu özellikle ünlü İtalyan Opera gruplarını tiyatrosuna davet ederek kültürel yaşamın daha da zenginleşmesini sağlamışlardır. Dolmabahçe ve Yıldız Sarayları içerisine özellikle tiyatro salonları inşa ettirilmiş ve bu salonlarda padişah da şahsen katılım göstererek eserleri takip etmiştir. Yıldız Sarayı içerisinde bulunan salon halen kullanılmakta ancak Dolmabahçe Sarayı içerisinde bulunan tiyatro çıkan yangın sonucunda tamamen yanmıştır.

Haklar (Rights): (Telif ve kullanım hakları ile ilgili bilgiler.)		
5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca hazırlanan tüm içeriğin her türlü ortamda umuma arz yetkisi sınırsız süreyle Kültür Turizm Bakanlığına devredilmiştir. Bakanlık sonraki zamanlarda hazırlanan içerikle ilgili düzeltme, ekleme, silme veya yayından kaldırma hakkına sahiptir.		
Kaynağı Hazırlayan	Konu Editörü	Proje Yöneticisi
Ünüşan KULOĞLU / Süreyya GÜLMEMED	Prof. Binnur EKBER	

7. 3 Osmanlı'da Kültürel Çeşitlilik Ve Müzik

Anahtar Kelime: Ali Ufki Bey, Kantemiroğlu.

“Eski dünya”nın en önemli “jeopolitik” yöresinde bulunan Anadolu bugün de aynı özelliğini korumakta ve bütün dünyanın ilgisini çekmektedir. Bu nedenle insanlık tarihinin en eski medniyet izlerine bu coğrafyada rastlanmaktadır. Dünya tarih sahnesinde 600 yıl hüküm sürmüş olan Osmanlı İmparatorluğu, doğuda Hindistan, batıda Viyana önlerine kadar dayanmış ve devasa bir coğrafya üzerinde hüküm sürmüştür. Bu geniş sınırlar içerisinde denilebilir ki her dil, din, ırk ve mezhepten insan toplumları bir arada yaşamışlar birbirlerinin kültürlerinden de etkilenmişlerdir. Osmanlı uygarlığı içinde Türk Güzel sanatları gelişip, zengin bir edebiyat türü ortaya çıkarırken bu etnik toplulukların kültürlü kesimiyle yakın bir ilişki sağlanmış, özellikle bu ilişki musiki alanında elle tutulabilir bir duruma gelmiştir. Osmanlı müzik kültürünün zaman içerisinde güç kazanmasıyla birlikte bu etnik grupların kendi kültürlerine ait musikileri olmasına rağmen kendi musikilerinin karakteristik özellikleri gittikçe zayıflayarak, yerini Türk musikisinin makam ve formları almaya başlamıştır. Anadolu topraklarında gösterdikleri mesleki ve insani gelişmelerle yabancı asıllı birçok ünlü müzisyen ve müzik bilginlerinden bahsetmek mümkündür. Bu yabancılar aslına bakıldığında Türk müziğine yakınlık duyarak Türk Müzik Kültürünün gelişmesinde büyük katkılarda bulunmuşlardır. Polonya asıllı Ali Ufki Bey’in asıl adı Albert Bobowski’dir. Enderun’da tahsilini tamamlamış ve müzisyenliğinin yanı sıra bir kaç (batılı kaynaklara göre kesin olmamakla beraber Ali Bey 17 dil bilmektedir) dile hakim bir bilim adamı olarak tanınmıştır. Ali Ufki Bey Osmanlı coğrafyasında seslenen çeşitli form ve türlerdeki eserleri farklı bir batılı müzik yazısı ile kaydetmiştir. O dönemde Osmanlıca’nın yazısı sağdan sola olarak yazılmaktaydı. Ali Ufki Bey Mecmua-i Sâz ü Söz isimli eserinde adapte etmiş olduğu notasyon sistemiyle Türk müziğinin örneklerini Osmanlıca’nın yazım kurallarına uydurmayı başarmıştır. Böylece 550’ye yakın Türk müzik örneklerini makam ve usulleriyle kağıda dökerek Türk müziği eserlerinin yok olmasını engellemiştir. Dimitri Kantemiroğlu ya da Dimitrie Cantemir (1673 - 1723) Osmanlı Devleti'ne bağlı Boğdan eyaletinin Beyi olmuştur. Romen asıllı tarihçi ve yazar, İstanbul'da yaşadığı süre boyunca Klasik Türk müziğine büyük katkılarda bulunmuş bir müzik uzmanıdır. Kantemiroğlu’nun müziğe esas katkısı kendi icadı olan müzik yazısı sistemi ile 350 dolayında Peşrev ve Saz Semaisinin belgelenmesini sağlamış ve dönemine ait usul ve makamlar hakkında geniş bilgiler vermiştir. 18. yy.da Türkiye’de bulunmuş olan diplomat Gharles Fonton Türk Müziği ile ilgilenecek Türk müziğine ait bir kaç örneği batı notasyon sistemi ile kayıt altına almıştır. Fonton yazmış olduğu kitabında Türk müzik enstrümanlarından resimlerle örnekler vermiş, notaya almış olduğu eserleri de yayınlamıştır. Bu eserinde perde bilgileri ile beraber tanbur, kemança, pan flüt, ney gibi enstrümanların teknik bilgilerini vermiştir. Ayrıca, Türk müziğinin usullerinin, makam perdelerinin açıklamasını yapmıştır. Bu isimlerin yanında Osmanlı musiki tarihinde bestekar Zaharya, Rum asıllı kemani Corci (George), Tanburi Emin Ağa, Tanburi Anjel, İlya, Musi, Şemoil Mendil, Tanburi İzak, Hamparsum gibi yabancı asıllı müzisyenleri de görmek mümkündür.

Haklar (Rights): (Telif ve kullanım hakları ile ilgili bilgiler.)		
5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca hazırlanan tüm içeriğin her türlü ortamda umuma arz yetkisi sınırsız süreyle Kültür Turizm Bakanlığına devredilmiştir. Bakanlık sonraki zamanlarda hazırlanan içerikle ilgili düzeltme, ekleme, silme veya yayından kaldırma hakkına sahiptir.		
Kaynağı Hazırlayan	Konu Editörü	Proje Yöneticisi
Ünüşan KULOĞLU / Süreyya GÜLMEMED	Prof. Binnur EKBER	

7. 4 Osmanlı'da Yerel Ve Bölgesel Müzik Gelenekleri Ve Osmanlı Geleneksel Müziği Ve Saray Etkileşimi

Anahtar Kelime: Karşılama, Levanten, Nefes.

Osmanlı İmparatorluğu üzerinde yaşayan Türk kökenli halkın dinlediği iki tür müzikten bahsedilebilir. Bunlar, saray ve çevresinde dinlenen ve meşk edilen süreç içerisinde "Saray Musikisi" adını alacak olan Klasik Türk Musikisi ile halkın dinlemiş olduğu ve köklerini Anadolu topraklarının folklorik etkenlerinden alan Halk Musikisidir. Bu iki türde dinlenen ve eserler verilen müzik türlerinin yanında İmparatorluk coğrafyasında yaşamlarını sürdüren etnik nüfusun kendi kültürlerinde geliştirilmiş olan müzik türlerini de görmek mümkündür. Bununla beraber Osmanlı İmparatorluğu Mehter'inin de etkisiyle kendi musiki geleneklerini de fethettiği bölgelere götürmüştür. Bu sayede Osmanlı müziği, diğer kültürlerin müzikal formlarına nüfuz ederek zamanla bu müzik türlerinde kendisine yer bulmuştur. Osmanlı sınırları içerisinde Müslüman olmayan iki ayrı topluluktan söz edilebilir. Bunlardan ilki azınlıklar denilen Rum, Ermeni ve Yahudilerden oluşan grup ile Levanten denilen çoğunlukla İtalyan, Fransız, Alman ve az da olsa İspanyollardan oluşan Avrupalılardır. İstanbul'un fethiyle 15. Yüzyıldan itibaren Batı müzik kültürüyle tanışan Osmanlı'nın "Orta ve Yakın Doğu" etkili geleneksel müzik kültürü, Türklerle birlikte bu Levanten ve azınlık müzik adamlarının da etkisiyle gelişmeye başlamıştır. Osmanlı'da müzik, temel olarak şu türler içinde değerlendirilmektedir. Günümüzde "Türk Sanat Müziği" denilen dînî ve dîn-dışı musiki ile "Mehter" olarak adlandırılan mûsikî, bugün "Türk Halk Müziği" denilen âşık mûsikîsi ve 19. Yüzyıldan itibaren kurumsallaşan "Batı müziği"dir. Levanten müzikçiler ise ince mûsikî'ye ve Osmanlı'da Batı müziği'nin kurumsallaşmasına çeşitli yönlerde katkıda bulunmuşlardır. Azınlık müzisyenleri ise doğrudan Osmanlı vatandaşı olarak, zaten kozmopolit Osmanlı kültürünün birer parçasıdır. Sayıları az olan Levanten müzisyenler ise çeşitli kaynaklarda azınlık müzisyenler içinde değerlendirilmiştir. Osmanlı coğrafyasında yaşayan bu çok kültürlü unsurların müzikleri de çok renklidir. Bunlara en güzel örnekler farklı bölgelerde yaşayan halkların farklı yöresel müziklerinden verilebilir:

KARŞILAMA

Karadeniz, Trakya ve Marmara bölgelerinin 9 zamanlı ritimli oyun havalarına denir. Çok defa iki kişi tarafından karşılıklı olarak oynanır.

KESİK (KESÜK)

Bir uzun hava şekli ve adıdır. Yöreden yöreye farklılaşan makam ve seyirleri vardır. En yaygın yöre Urfa, Elazığ ve Kerkük'tür. Her üç yörede de değişik makamlardan söylenir. Sözleri kesinlikle "Cinashlı Manî" şeklindeki şiirlerden seçilmiştir.

MAYA

Hece kalıplarının (8 + 3 = 11) şeklinde söylenmiş şiirlerin özel bir ezgi ile Doğu Anadolu bölgesinde söylenen bir uzun hava türüdür. Çeşitli makamlardan söylenebilir.

MUGAM

Azerbaycan halk mûsikîsinde "Uzun Hava" tarzında söylenen eserlere bu isim verilir.

NEFES

Hece Vezni'nin 7'li, 8'li, 11 'li kalıplarıyla yazılmış, özel bir ezgi ile söylenen tekke havasına bu isim verilir. Dînî ve tasavvufî konuları işler. Daha çok Bektaşî tekkelerinde kullanılır ve ilâhinin benzeridir.

OYUN HAVASI

Adından da anlaşılacağı gibi oyunlara eşlik amacıyla düzenlenmiş ya da bu amaç için olmasa da zamanla oyun oynamaya uygun duruma gelmiş, çok defa sözsüz halk ezgileridir. Halay, bar, zeybek, datdiri, gâkgili, karşılama, horan, hora gibi türleri vardır. Kadın veya erkek grupları tarafından karşılıklı olarak söylenen sözlü bar havalarına "Yallı" ya da "Nanay" havası denmektedir.

Tüm bu bahsi geçen türlerin Osmanlı Sarayı içerisinde etkilerini "Saray Musikisi"nin makamsal köklerinde görmek mümkündür.

Kaynak (Source):

Seyit YÖRE "Osmanlı/Türk Müzik Kültüründe Levanten Müzikçiler",
Türkiyat Araştırmaları Dergisi Sayı 413 415

Haklar (Rights): (Telif ve kullanım hakları ile ilgili bilgiler.)		
5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca hazırlanan tüm içeriğin her türlü ortamda umuma arz yetkisi sınırsız süreyle Kültür Turizm Bakanlığına devredilmiştir. Bakanlık sonraki zamanlarda hazırlanan içerikle ilgili düzeltme, ekleme, silme veya yayından kaldırma hakkına sahiptir.		
Kaynağı Hazırlayan	Konu Editörü	Proje Yöneticisi
Ünüşan KULOĞLU / Süreyya GÜLMEMED	Prof. Binnur EKBER	

7. 5 Osmanlı'da Müzik Kaynakları

Anahtar Kelime: Divan Edebiyatı, Abdülkâdir Merâgî, Farabi.

Geleneksel Türk Mûsikîsi ile ilgili nazariyata dayanan eldeki ilk veriler, bizi Al Fârâbî (873-950) dönemine götürmektedir . Türk kökenli olduğu düşünülen bu bilginin, Orta Asya coğrafyasında zamânının kültürel birikimlerini özümseyerek, o dönemki uluslararası bilim dili Arapça ile, birçok başka eserinin yanı sıra, mûsikî nazariyatını konu edinen; eski Yunan filozofu Pisagor'un çalışmalarından esinlenerek yazdığı, “Kitâbü'l Mûsikî'ül Kebir” adlı bir edvarı bilinmektedir . Fârâbî'yi izleyen birkaç yüzyıl içinde, 995 yıllarından elimize ulaşan ihvânü's sâfâ (dostlar meclisi) risâleleri , İbn-i Sînâ'nın (980-1037) mûsikî üzerine yazıları ; Mevlevîliğin kurucusu Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî'nin (1207-1273) “sûfî mûsikî”ye yeni bir yön verışı ; Safiyüddin Urmevî'nin (1216-1294) ses perdelerini, makamları ve ikâları açıklayan “Kitâbü'l Edvar”ı ; mûsikî ilmi üzerine Kutbettin Şirâzî'nin (1236-1311) uğraşları ve “Cami'ül Elhan”, “Telhis-i Cami'ül Elhan”, “Kenzü'l Elhan”, “Zudbetü'l Elhan”, “Şerhü'l Kitâbü'l Edvar” , “Makâsidü'l Elhan” , “Feval'id-i Âşere” , “Zikrül Negam Usûlha” ve “Ruh Perver” gibi çeşitli nazarî eserleriyle tanınan Abdülkâdir Merâgî (1360-1435), sonrasında Osmanlı Devleti'nde, II. Murat'a (1404-1451) sunmuş olduğu “Edvâr-ı Mûsikî”siyle bilinen Hızır bin Abdullah'ın; bu edvarı aynı yıllarda Türkçeye çeviren Amasyalı Şükrullah'ın (1388-1464) ve II. Murat'a itâfen yazdığı Muradnâme'sinde mûsikî ilmine bölüm ayırmış olan Bedr-i Dilşad'ın isimleri kuramcı olarak fark edilmektedir. Yine o dönemde yazıldığı bilinen nazarî eserler arasında, Bedr-i Dilşad'a ait “Nekâvetü'l Edvar” , Merâgî'nin oğlu Abdülaziz Çelebi'ye ait bir başka “Nekâvetü'l Edvar” ve Fetullah Şirvânî'nin edvarı bilinmektedir. İstanbul'un fethiyle Orta Çağ'ın sona erdiği yıllarda, mûsikî makamlarına ve usûllerine eğilen Lâdikli Mehmet Çelebi'nin, “El Fethiyye fi'l Mûsikî” adlı bir eserini Fâtiş Sultan Mehmet'e (1432-1481) ithaf ettiği, bundan başka, yine mûsikî ilmine değinen “Zeynü'l Elhan” adlı eserini 1483'te II. Bâyezid'e (1447-1512) sunduğu bilinmektedir. Aynı dönemin tanınmış bir diğer nazariyecisi de, “Makâsidü'l Edvar” başlığını taşıyan eseriyle, Merâgî'nin torunu olan Mahmut Çelebi'dir. 15. yüzyılın sonlarına doğru tanınmış bir mûsikîşinas, “Şevknâme” adlı eseri ile bilinen Abdül Ali Efendi'dir”. Sonraki dönemlerde, dînî mûsikî yapıtlarıyla, Hatip Zâkirî Hasan Efendi (1545-1623) , bestekârlığıyla Gâzî Giray Bora Han (1554-1607) ve II. Selim'e (1524-1574) sunduğu “Saznâme” ile Durak Ağa (ö. 1566), göze çarpmaktadırlar.

17. yüzyılın başlarında, tanburî bestekâr Benli Hasan Ağa'yı (1607-1664) , bestekâr Mevlevî Yusuf Dede'yi (ö. 1670) ve Batı notasyonu ile yazdığı “Mecmua-i saz-ü söz” adlı eseriyle tanıdığımız Ali Ufkî lâkaplı Polonya asıllı Albert Bobowski'yi (1610-1675) görülmektedir. 17. yüzyılın sonlarına doğru ise, Hâfız Post (1630-1694), Buhûrizâde İtrî (1640-1712), Hâfız Kömür (1645-1690), Çömlekçizâde Recep Çelebi (ö. 1701) ve Seyyid Nuh (ö. 1714) gibi bestekârlar, IV. Mehmet (1642-1687) dönemi Osmanlı Saray Mûsikîsinin doruğunu yansıtmaktadırlar . Yine bu dönemlerde yetişen Ahtâbî Mehmet Beğ, Âhenî Çelebi, Ahmet el-Meherî, Derviş Ali Şir-ü Ganî, Hatipzâde Osman Çelebi, Kazzaz Hasan Çelebi, Nailçe Mehmet Efendi, Odabaşızâde Efendi, Şehlâ Mustafa Çelebi, Tesbihîzâde Emir Çelebi, Taşçızâde Recep Çelebi gibi mûsikîşinaslar dikkatimizi çekmektedirler . Lâle devrinde (1711-1730) ise, Beyoğlu Kulekapı Mevlevîhânesi Şeyhi Nâyî Osman Dede (1652-1730) ve Moldavya Prensi Dimitri Kantemir diğer bir ismiyle Kantemiroğlu (1673-1723), mûsikî transkripsiyonu ve nazariyatı üzerinde ayrı ayrı çalışmışlar, kendi isimlerini alan notasyon sistemleri geliştirmişlerdir.

Haklar (Rights): (Telif ve kullanım hakları ile ilgili bilgiler.)		
5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca hazırlanan tüm içeriğin her türlü ortamda umuma arz yetkisi sınırsız süreyle Kültür Turizm Bakanlığına devredilmiştir. Bakanlık sonraki zamanlarda hazırlanan içerikle ilgili düzeltme, ekleme, silme veya yayından kaldırma hakkına sahiptir.		
Kaynağı Hazırlayan	Konu Editörü	Proje Yöneticisi
Ünüşan KULOĞLU / Süreyya GÜLMEMED	Prof. Binnur EKBER	

7. 6 Osmanlı'da Yazılı Ve Sözlü Gelenek Etkileşimi

Anahtar Kelime: Divan Edebiyatı, Güfte, Beste, Meşk.

Her san'at dalı gibi mûsikî de başka sanat dallarından bağımsız veya kendi başına gelişmemiştir. Türk mûsikîsinin etkileşim içinde bulunduğu san'at dallarından en önemlisi, adeta yoğun bir ağ yumağı ile ona bağlanmış olan edebiyat sanatıdır. 20. yüzyılın başlarına doğru Tanbûri Cemil Bey'in (1873–1916) saz mûsikîsine getirdiği yeniliklerle başlayan süreçten önce, sözlü eserler mevcut repertuarda önemli bir yer işgal etmekteydi. Çağımızın büyük müzisyenlerinden merhum Cinuçen Tanrıkörur'un deyişiyle de; bir ses mûsikîsi oluşunda ortaya çıkan Türk mûsikîsi, söze verdiği ağırlık dolayısıyla önce bir şiir mûsikîsidir” Saz eserlerinin sözlü olanlara “atfen bestelenmesi” Türk mûsikîsinin esasen bir söz mûsikîsi olduğuna işaret etmektedir. Klasik ve klasik öncesi dönem repertuarında (16 yy.dan 18.yy. ortalarına kadar) görülen en belirgin özellik, özellikle klasik formda bestelenmiş eserlerde (kâr, beste, ağır ve yürük semâiler) melodinin büyük ağırlıkla güfteden daha ön planda olmasıdır. Güfte, adeta yapılan besteye bir eşlik malzemesi olarak kullanılmış; bestelenen ezgiler ise güftelerin anlamını yansıtmaktan çok, bestekârın hünerini göstermeye yarayan vasıtalar olmuşlardır. Mûsikîmizde, özellikle klasik formu eserlerde, yaygın bir biçimde kullanılan ve terennüm adı verilen, gerek anlamlı (cânım, belî yârim, ömrüm aman gibi), gerek bir anlam ifade etmeyen (yel leli, te rel li, dir dir tâ nâ gibi) lafızlar, güftenin melodiyi yönlendiren kuvvetli bir etken olmadığı en önemli delildir. Öyle ki, bestekârlar güfteyi yetersiz buldukları anda terennümlere başvurmuşlar ve eserlerinin büyük çoğunluğunu bu hecelerle bezemişlerdir. Mûsikî tarihinin büyük hocası kabul edilen nazariyatçı, müzikolog ve bestekâr Abdülkâdir Merâgî'ye (1353–1435) atfedilen Mâhur makamındaki kârın ölçü sayısı itibarıyla %58'ini, bir başka büyük kutup olan Mustafa İtrî'nin (1630?–1711?) bestelediği Nevâ Kâr'ın ölçü sayısı itibarıyla %53'ünü ve meşhur İsmâil Dede Efendi'nin (1778–1846) bestelediği Ferahfezâ makamındaki kârın %68'ini terennümler oluşturmaktadır. Bunun sebebi eldeki güftelerin kısalığından ve melodiye yetmemesinden dolayı değil, terennümlerde bestekârın kendini daha serbest hissetmesinden ve kurguladığı ezgileri daha rahat ifade edebilmesinden olmalıdır. O halde klasik dönemdeki besteciler için güftenin sanıldığı kadar bağlayıcı bir unsur olmadığı söylenebilir. İslam dünyasının kutsal kabul ettiği mâbedi olan camilerde ise hançereden başka herhangi bir enstrüman kullanımı yasaktır, “zira insan sesi, bütün yalınlığı içinde, bir insanın değil, onu yaratanın elinden çıktığı için, ‘en mükemmel müzik âleti’ olarak kabûl edilmiştir.” Bugüne kadar icat edilen tüm sazlar ise bu en mükemmel müzik âletini taklit etmek ve ona refâkat etmek amacıyla kullanılmışlardır. Dolayısıyla bir eserin icrasında, melodinin, en iyi enstrüman olan sesten başkasıyla terennüm edilmesi düşünülemez. Nasıl ki ses elde etmek için ud mızraba, keman yaya, ney nefese ihtiyaç duyarsa, ses de bir araç olarak güfteyi kullanmak zorundadır. Dolayısıyla güftenin en önemli rolü, karşımıza sese hizmet maksadıyla çıkmaktadır; yani mûsikîyi insan sesiyle icra edilebilir hale getirmek için kullanılmış bir araçtır. Hıfz eğitimi almış çoğu müzisyenin büyük ölçüde sese hitâb eden ve özellikle klasik formda sözlü eserler bestelemeleri de bu eğitimden dolayıdır. Nitekim, 20.yy.'ın başlarına kadar çoğu müzisyenin hıfz eğitimini almış olmalarına karşın, bu dönemden sonra görülen saz virtüözlerinin bu özellikten yoksun olduğu görülmektedir. Söz konusu dönemin müzisyenleri ise, kendilerini ifade için ses yerine sazlara yönelmiş; bu da saz mûsikîsinin önem kazanmasına yol açmıştır.

Haklar (Rights): (Telif ve kullanım hakları ile ilgili bilgiler.)		
5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca hazırlanan tüm içeriğin her türlü ortamda umuma arz yetkisi sınırsız süreyle Kültür Turizm Bakanlığına devredilmiştir. Bakanlık sonraki zamanlarda hazırlanan içerikle ilgili düzeltme, ekleme, silme veya yayından kaldırma hakkına sahiptir.		
Kaynağı Hazırlayan	Konu Editörü	Proje Yöneticisi
Ünüşan KULOĞLU / Süreyya GÜLMEMED	Prof. Binnur EKBER	

7.7 Osmanlı'da Müzik Tür Ve Form Özellikleri

Anahtar Kelime: Peşrev, Meyan, Taksim.

Geniş bir bölgeyi ve 600 yıllık bir zaman kesimini kapsayan Osmanlı İmparatorluğunda gelişen müzik sanatı birçok kol ve türlere ayrılmıştır. Osmanlı müziğinde kullanılmış olan müzik türleri bu şekillerde sınıflandırılabilir a) Genel türüne göre (dini müzik, dindışı müzik); b) İcra özelliğine göre (ses müziği, çalgı müziği); c) Kullanıldığı alana göre (askeri müzik, dini müzik, klasik müzik, halk müziği, eğlence müziği); d) İcra edildiği mekana göre (ordu müziği—saray müziği, cami müziği—tekke müziği, şehir müziği—köy müziği); e) İcra tarzına göre (usullü icra, usulsüz icra). Türk müziğinde, XV. yüzyılın ortalarında kullanılmış bir takım formlar hakkında ilk geniş bilgileri Abdülkadir Maraği'nin (1353-1435) kitaplarından ve Türk Edvarların bilinen (Kırşehir, Seydi ve diğerleri) ve bilinmeyen (anonim) yazarlarının kitaplarında bulunan kısa bilgilerden öğreniyoruz. Maraği'nin aktardığı bilgiler şunlardı: Neşidü'l Arap: Önce usulsüz olarak serbest bir tarzda Arapça bir beyt okunur. Sonra yine Arapça bir beyt usullü olarak söylenir. Bu beytler okunduktan sonra birkaç nağme daha terennüm edilir ve ikinci kısma geçilir. İkinci kısımda aynı birinci kısım gibidir ve istediği kadar beyt okunarak parçaya devam edilir. Bu form Nouruz-e Arap ve Hicaz makamında icra olunur, ritmik usülü "mühammas"dır. Basit: Arapça şiir üzerine Sakil-i Evvel, Sakil-i Sani veya Sakil-i Remel usullerinde bestelenmiş parçalardır. Pişrev (peşrev) denilen bir tarıkası (saz girişi) ve Bazgeşt diye de adlandırılan bir Teşyii (nakarat) vardır. Miyanhane de(meyan) denilen Savt'a (sesle okunan kısım) gelince başka makama geçki yapılır. Nevbet-i Müretteb: dört veya beş parçadan meydana gelir. Kavl, Gazel, Terane, Früdaşt, (Mustazad). Küllü'd Durub: Arapça "usullerin tamamı" demektir. Herhangi bir usul ile başlatıp sıra ile başka usullere geçerek sonunda tekrar ilk usulle dönmek sureti ile meydana getirilir. Bu tarz eserlerde Tarika ve Teşyii` kısımlarının bulunması şarttır. Küllü'n Negam: Arapça "nağmelerin tamamı" demektir. Bu da iki türdür. 1. Bütün makamların, avazelerin, şu'belerin ve hatta terkiplerin sıra ile birinden ötekine geçilmek sureti ile, birarada sunulmasıdır. Buna "her şeyin toplanması" manasında "Cemmü'l Cemm" denir. 2. Bir sekizlinin içinde bulunan 17 perdenin tümünün, muhtelif yollarla değişik terkipler vasıtası ile seslendirilerek kullanılmasıdır. Darb: Bu tarzda dört usul aynı anda icra edilir. Mesela sağ el Sakil-i remel, sol el sakil-i sani sağ ayak remel sol ayak ise hezec usullerini vurur. Usul vurmaya maharet edinmiş kimseler parmakları ile çok daha fazla usulü aynı anda vurabilirler. Amel: Acemler (Doğu Türkleri) remel, muhammes, Hezec gibi kısa usullerle ve farsça sözlerle besteledikleri eserlere Amel adını verirler. Bu eserler Matla`, Cedvel, Savtü'l-vasat ve Teşyii` denen kısımlardan meydana gelirler. Nakş: Amelin Matla`ına benzer. Savtü'l-vasatı ve Teşyii yoktur. Bir gazel işlendikten sonra diğerine geçilir. Her seferinde ezgi değiştirilir. Bütün geçişlerde Matla` ile Cedvel kısımları kullanılır. Savt: Şiir, nağme ve usulün aynı anda başlayıp aynı anda bittiği terennüm gibi eklentilerin bulunmadığı eserlere bu ad verilir. Hevai: Erkekler tarafından okunan nağmelere verilen addır. Merdomzad da denir. Herkes keyfine göre istediği gibi başlar, dilediği nağmeyi yapar ve dilediği gibi bitirir. En kolay tarzdır. Pişrev: Belli bir makamda ve usulda şiir ve söz katmadan icra edilen nağmeler dizisine denir. Kıtaldan meydana gelir. Parça boyunca kıtalardan biri, zaman zaman tekrar edilir. Buna Terci-i Bend denir. Her kıtanın sonunda tekrarlanan bu kısma Ser-Bend-i Pişrev de denir. Zahme: Bir Peşrev'in tekrar edilen bir bölümüne bu ad verilir. Bazan bu ezgiye bir şiir de uydurulur. Bu takdirde eser "Hevai" haline dönüşür. Murassa: Arapça, Farsça ve hatta Türkçe sözlerin bir arada kullanıldığı müzik eserleridir. Bazan fasıl diye de adlandırılır. Formların tarih içinde, çeşitli sosyo-kültürel sebeplerle değişiklikler geçirmiş olması ilgi çekicidir. Mevlevi kültüründe 16.yy. dan sonra geliştirilen ayin müziğinin form olarak sabit kalmış ve hep daha büyük bir itibarla kullanılmış olmasına rağmen, dindışı müziğinde 15-17.yy.ın

gözde formu olan Farsça güfteli, uzun terennümlü Kar'lar. 17.yy. dan sonra yerlerini Türkçe klasik divan güfteli ve çok daha kısa terennümlü Beste ve Semai'lere bırakmış, 19. yy.da lirik güfteli romantik Şarkı'lar beste ve semailerin yerine geçmiş, 20. yy.da da aruzlu şarkılar yerlerini, güfteleri hece veya serbest vezinlerle yazılmış Fantezi'lere bırakmıştır. Osmanlı müziğinde kullanılmış olan başlıca formlar: A. Cami müziği (özellği yalnız sesle icra edilmesidir). a) Usulsüz okunanlar:Münacat, Ezan, Kaamet, Salat-u Selam, Tekbir, Mersiye b) Usullü okunanlar: Cumhuriyet, Tevşih ve Tesbih gibi İlahi türleri B. Tekke müziği (özellği saz eşliğıyle de icra edilebilmesidir) a) Usulsüz okunanlar: Na't-i Peygamberi ve Durak b) Usullü okunanlar: Ayin-i Şerif (Mevlevi), Ayn-i Cem ve Nefesler (Bektaşî) ve Zikir İlahileri (Arapça güfteli olanlarına Şuğl denir) C. Hem camide, hem tekkede okunan dini müzik formları).Usulsüz okunanlar: Kur'an-ı Kerim ve Mevlid-i Şerif b) Usullü okunanlar: Her türlü ilahiler c) Kısmen usullü, kısmen usulsüz okunan : Miraciyye gibi. II. Dindışı Müzik Formları A. Askeri müzik B. Klasik Müzik I. Söz Müziği a) Usulsüz okunan: Gazel.— Bir ses Sanatkarının belli bir güfte üzerine yaptığı irticali beste, Tınısı güzel olmakla birlikte genişliğı de uygun olacak b.l) Usullü büyük formlar: Kar.— Klasik fasılda Peşrev 'den sonra okunur. Özelliğı: güftesinin Farsça oluşu, büyük ve küçük usullerle bestelenebilmesi, usul değışikliğı yapılabilmesi ve adeten uzun bir Terennüm (s. b.) bölümüyle başlamasıdır (istisnai olarak Türkçe güfteli Kar'lar da vardır). Beste.— Klasik fasılda Kar varsa ondan, yoksa Peşrev 'den sonra okunur. Terennümler her iki mısradaki bir ve uzunca tutulmuşsa, formun adına nakış kelimesi ilave edilir, ayrıca Şarkı formundaki gibi güfte tekrarı yoktur (bu son iki husus Ağırsemai ve Yürüksemai formu için de geçerlidir). Klasik fasıl uygulamasında I. ve II. Beste olarak (I.'ler II'.lere oranla daha uzun usullerle bestelenmek kaydıyla) kullanılmıştır.

Kaynak (Source):

Ahmet Say, Müzik Ansiklopedisi, Cilt 2 – 3

Haklar (Rights): (Telif ve kullanım hakları ile ilgili bilgiler.)		
5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca hazırlanan tüm içeriğinin her türlü ortamda umuma arz yetkisi sınırsız süreyle Kültür Turizm Bakanlığına devredilmiştir. Bakanlık sonraki zamanlarda hazırlanan içerikle ilgili düzeltme, ekleme, silme veya yayından kaldırma hakkına sahiptir.		
Kaynağı Hazırlayan	Konu Editörü	Proje Yöneticisi
Ünüşan KULOĞLU / Süreyya GÜLMEMED	Prof. Binnur EKBER	

7. 8 Osmanlı Geleneksel Musiki'sinde Uslup

Anahtar Kelime: Düyek, Tek, Teka.

Türk musikisinde usûl ve îka' hakkında çok uzun tartışmalar yapılmıştır. Eskidenberi kullanılan bu iki deyimden birbirinden farklı olduğu eski eserler incelenince de anlaşılabilir

İKA' : Bir cismin belirli sınırlar içinde ve belirli zamanlarda düzenli olarak tekrarlanan basit hareketlerinin meydana getirdiği durumdur. Mesela : Bir saat rakkasının ve bir metronomun belirli sınırlar içinde tekrarladığı düzenli hareketler birer îka'dır.

USÛL : Değerleri birbirine eşit olan veya olmayan belirli sınırlar içinde sıralanan musikî nağmelerini ölçmeğe yarayan vuruşların bütününe usûl denir. Bu tarife göre, bir usûl birçok vuruştan meydana gelir. Bu vuruşlar belirli değerde musikî zamanların ölçmek için kullanılmaktadır. Bu zamanların değerleri birbirine eşit olsa da olmasa da sınırları mutlaka belirli

ve vuruşları ölçülüdür. Bu tarifile îka'nın tarifini karşılaştıracak olursak, farklar kendiliğinden meydana çıkar. Bu açıklamadan sonra îka' ile usûlü birbirine karıştırmamanın ne kadar hatalı bir hareket olduğunu kolayca anlayabiliriz. Musikîdeki usûlü aynen şiirdeki vezne benzetebiliriz. Aralarındaki benzerlik tamdır.

Musikîde darpların çeşitli hızlan olmakla beraber bunlar üç grupta toplanarak incelenebilir.

1. Küçük değerde notalarla yazılan ve çok yavaş icra edilen eserler için sakîl ile yazılmıştır
2. 2.İçinde küçük değerde zamanlar fazla kullanılmamış olan eserlerin notaların) birinci şekildeki notaların iki misli değerde yazmışlar ve bu şekle hafifi sanî demişlerdir.
3. Küçük değerde notaları fazla kullanan bir eserin notasını da ikinci şekildeki notaların iki misli değerde yazmışlar ve bu şekle hafifi evvel (yürük) demişlerdir. Türk musikisinde en hızlı darp'ların sayısı bir dakikada 200'ü geçmez, daha hızlı darp'lar Türk müziğinde kullanılmaz. Türk musikisinde mevcut darplar beş çeşittir :

1—Düm : Bu darp, sağ elin diz üstüne vurulması ile icra edilir. 1, 2, 3, 4 ve 5 zamanlı olur. "Düm" ler genellikle kuvvetli vurulan darp'lardır.

2—Tek: Sol elin bir defa dize vurulup kaldırılması ile icra edilir. 1, 2, 3,4 ve 5 zamanlı olur. "Tek" ler çoğunlukla hafif vurulan darp'lardır.

3—Tekâ: Birincî "te" kısmı sağ, "kâ" kısmı sol elle vurulur. 2, 3, 4 ve 5 zamanlı olur. Tekâ darb'ı hemen her zaman orta kuvvettedir. 2 ve 4 zamanlı oldukları takdirde darp'ların yarı zamanı sağ, diğer yansı sol elle vurulur. Yani her iki kısmın zamanı değerce eşittir. 3 zamanlı olduğu takdirde birinci zaman sağ elle, 2 ve 4 üncü zaman sol elle vurulur. Bu da sol elle vurulan "ka" darb'ı, değer bakımından sağ elle vurulan "Te" darb'ının iki katı demektir. 5 zamanlı olduğu takdirde ikisi sağ, üç zamanı sol elle vurulur. Hızlı icra edilen bazı halk oyun havalarında birinci kısmın 3, ikinci kısmın 2 zamanlı olduğu eserlere az rastlanmıştır. Bununla beraber bu istisna kuralı bozmaz.

4—Teke: Daima iki zamanlıdır. Yarısı sağ, yarısı sol elle vurulur. Musikîmizde kullanılan en hafif darp budur. Bazıları bu darb'ı Tekâ darb'ı ile karıştırırlar. Bu doğru değildir, zîra teke darb'ı Tekâ darb'ından daha hafiftir ve daima iki zamanlıdır, ikinci bir şekli yoktur.

5—Tâhek : Birinci "Ta" kısmı iki elin birden yukarıya kaldırılması, ikinci "Hek" kısmı iki elin yine birlikte dizler üzerine vurul-ması ile icra edilir. Her iki hareket de değer bakımından eşittir. Bu darp'lar 2 ve 4 zamanlı olur. Hafif darp'lardır.

Usullerimizi öğrenmek için eskidenberi tutulan yolda darp'ların zamanlarını belirtecek bir ölçü kullanılmadığından bir hayli zorluk çekilmiştir. Bunu bir iki misalle anlatalım:

1—Düyek usulü 4/4 olarak yazılır. Bu usulün darp'larını incelersek 8 adet sekizlik zamanı olduğunu görürüz. Birinci (Düm) sekizlik 1, ikinci (tek) sekizlik 2, üçüncü (tek) sekizlik 1, dördüncü (düm) sekizlik 2, beşinci (tek) sekizlik 2 zamanlıdır. Bu usulü şöyle gösteririz :

Burada ilk (Düm) darb'ının sekizlik zamanı için ayağımızla 1, ikinci (Tek) için 2, üçüncü (Tek) için 1, dördüncü (Düm) için 2, ve son (Tek) için de 2 darp vururuz. Yani ellerimizle bir usul vurduğumuz süre içinde sağ ayağımızla da 8 adet sekizlik tam darp vururuz. Böylece ellerimizle vurduğumuz çeşitli değerdeki darp'ların zamanını ayağımızla vurduğumuz düzenli darp'larla kontrol etmiş oluruz.

Bu şekil, usullerimizi kolay ve çabuk öğrenmemize yarar. Eğer elimizde darp'ların ağırlığını istediğimiz gibi ayarlayabileceğimiz bir metronom varsa ayağımızın hareketlerin! metronoma yaptırmakla maksadı daha kolay sağlarız. Çünkü bu alet ayaktan daha düzenli bir şekilde zamanı ölçebilecek mekanizmaya sahiptir.

2 — 10/4 Ağır Aksak Semai veya 10/8 Aksak Semai usulünü de aynı metodla kolayca vurabiliriz. Birincisinde ayakla vurulan darp'ların değeri dörtlük olacağından pek tabii olarak ikincisindeki sekizlik darp'ların iki misli ağırlıkta olacaktır. Elimizle vuracağımız darp'ların herbiri için ayağımızla kaç darp vuracağımızı şöylece bulabiliriz:

3 — Çifte Sofyan gibi darp'lannın hızı fazla olan usulleri bu şekilde vurmakta ayak biraz güçlük çekeceğinden ayakla vurulan darp'ları iki misli ağırlıkta vurmak ve son iki (Tek) darp'lannın zamanım diğer darp'ların bir buçuk misli uzatarak bir darb'a sığdırmak hiç de zor bir iş değildir. Bu takdirde ayakla vurulan darp'ların her dördüncüsünde bir aksaklık meydana gelir. Yani ayakla dört buçuk darp vurulmuş gibi olur. Bunu da şu şekilde gösterebiliriz : Bu misalde 9/8 zaman için ayakla dört darp vurulacaktır. İlk üç darp ikişer sekizli olduğu halde, son dördüncü darp üç sekizlik olacaktır.

stisnası olan bir usul vardır. Bu da 10/16 şeklinde yazılan Curcuna usulüdür. Bu usulde her beş zaman için ayakla bir darp vurulacak ve iki darpta bir usul tamamlanacaktır.

Beş zamanlı bir darbu şu şekilde bölebiliriz: Ayağın yukarıdan aşağı doğru olan hareketi iki, aşağıdan yukarıya doğru olan hareketi üç onaltılık zamanda olacaktır. Birinci beş zamanlı (Düm) darbu için ayağımızla bir defa, yine ikinci (Tekâ) darb'ı için de ayağımızla bir defa vuracağız.

Bir kısım müzikologlar curcuna usulünün 10 olan darplarının 10/8 yazılan Aksak Semai usulünün yarı değerinde usul zannederek Curcuna usulünü de Aksaksemai usulünün darpları ile ölçmektedirler. Oysa her iki usulün ritmik ahengi ve darplarının bölünüşü incelenirse birbirinden çok farklı oldukları açıkça görülür. Bu farkı belirtmek için her iki usulün darplarım okuyucularımızın incelemesine sunuyoruz :

Aksak Semai

Curcuna

Sadece 10 zamanlı olmaları dolayısıyla bu iki usulü birbirine karıştırmak yanlıştır. Aksak Semai usulü ile bestelenmiş bir eserle Curcuna usulünde bestelenmiş bir'eseri aynı zamanda icra edersek fark daha iyi anlaşılır. Esasen Curcuna usulü Sofyan gurubuna dahil usullerdendir ve darpları bir Düm ile bir Tekâ'dan ibarettir. Hatta çok eski eserlerde bu usul "Devri Süreyya Sofyani" adı ile geçer. Batı notası kabul edilmeden önce bünyesi ve zamanlarının değeri iyice

ölçülemediği için yapışı tam olarak anlaşılamiyan ve bir aralık terkedilmiş olan bu usulün son zamanlarda icad edildiği ileri sürülmekte ise de, 10 zamanlı olduğu ve darplarının bir Düm ile bir Tekâ'dan, ibaret olduğu eski eserlerde kayıtlı bulunan "Devri Süreyya Sofyanı" usulünün bugün Curcuna dediğimiz 10 zamanlı usulden başka bir-şey olmadığı yaptığımız incelemeler sonunda ortaya çıkmıştır.

4—Haff ve yürük şeklindeki notaları çalmakta nefesli ve yaylı sazlar güçlük çekmezler. Yürük notaları, hafif notalara göre yarı hızda icra etmekle maksat sağlanır. Ud ve Kanun gibi normal şekilde bir dörtlük notaya dört mızrap vurulan sazlar için durum başkadır. Hafif şekilde yazılan bir dörtlük notaya dört, sekizlik notaya iki, onaltılık notaya bir mızrap vurulduğu halde, yürük şekilde yazılan bir dörtlük notaya yukarıdaki sayıların yansı kadar, yani dörtlüğe iki, sekizliğe bir mızrap vurulur. Ud çalanlar, onaltılık notaları, hafif şeklindeki otuzikilik notalar gibi, biri üstten öbürü alttan iki mızrap vurarak icra ederler. Kanun'da ise bu notaların birini sağ, birini sol elle çalmak gerekir. Bu suretle yürük şekilde yazılan notalar değerleri yarıya indirilerek, yani hafif notalardan iki misli hızlı icra edilmiş olur.

"Es" işaretinden önce gelen notaların değeri ne olursa olsun, bunlara her zaman ve her yerde —Tanburda olduğu gibi — hep tek mızrap vurmak ve geriye kalan zamanda susmak gerektiği unutulmamalıdır. Böylece geriye kalan zaman, bu notadan sonra gelen Es işaretinin değerine eklenmiş gibi olur. Karar verilirken son notaya hep bir tek mızrap vurulacağı ve bazılarının yaptığı gibi bu notanın icra süresini! uzatmanın hiç doğru olmadığı unutmamak gerekir. (Üzerlerine bestekârı tarafından uzatma işareti konulmuş olan notalar bu kaydın dışındadır). Batıda bu son notanın icra süresini uzatmak çok defa adet haline getirilmiştir.

Kaynak (Source):

Çinuçen Tanrıkorur “**Osmanlı Dönemi Türk Musikisi**” Dergah Yayınları s. 94-104

Haklar (Rights): (Telif ve kullanım hakları ile ilgili bilgiler.)		
5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca hazırlanan tüm içeriğin her türlü ortamda umuma arz yetkisi sınırsız süreyle Kültür Turizm Bakanlığına devredilmiştir. Bakanlık sonraki zamanlarda hazırlanan içerikle ilgili düzeltme, ekleme, silme veya yayından kaldırma hakkına sahiptir.		
Kaynağı Hazırlayan	Konu Editörü	Proje Yöneticisi
Ünüşan KULOĞLU / Süreyya GÜLMEMED	Prof. Binnur EKBER	

7. 9 Osmanlı Geleneksel Müziğinde İcracı Ve Bestekarlar

Anahtar Kelime: Hasan Ağa, Hacia Arif Bey, Hamamizade İsmail Dede Efendi.

Lâle devrinin son bulmasına itibâren Nîzâm-ı Cedid (1793-1806) yıllarına değin; mûsikîşinas ve şâir Nâzım Yahya Çelebi (1650-1727), bestekâr ve tanbûrî Enfi (Burnaz) Hasan Ağa (1670-1729) , kadın bestekâr Dilhayat Kalfa (ö. 1740) , Rum asıllı bestekâr ve hânende Mîr Cemil Zaharya (1680-1750), bestekâr Tanbûrî Mustafa Çavuş (1689-1757) , bestekâr Ebubekir Ağa (1685-1759) , bestekâr Tâb'i Mustafa Efendi , 1749'da kaleme aldığı “Tehfîmû'l Makâmat fî Tevlîdi'n Negâmat” adlı eseriyle bilinen Kemânî Hızır Ağa (ö. 1760) , mûsikîşinas padişah I. Mahmut (1696-1754) , mûsikîşinas Abdülhâlim Ağa (1710-1790) , Türk mûsikîsinin Batı müziğiyle karşılaştırmasını yapmak üzere aldığı notlarla bilinen Fransız dragoman Charles Fonton (1725-1805) [38], bestekâr Hacı Sadullah Ağa (1730-1807) , Hızır Ağa'nın bestekâr oğulları Vardakosta Seyyid Ahmet Ağa (1730-1794) ile Küçük Mehmet Ağa (ö. 1803) ve mûsikîşinas Hâfız Şeydâ Abdürrahim Dede (ö. 1799) , yaşamışlardır. 19. yüzyılın başından Tanzimat dönemine doğru; Rum asıllı bestekâr Tanbûrî İsak (1745-1814) , Nâyî Osman Dede'nin torunları ve mevlevî bestekârlar Ali Nutkî Dede (1762-1804), Abdülbâkî Nâsır Dede [39] (1765-1821) ve Abdürrahim Künhî Dede (1769-1831) , mûsikîşinas padişah III. Selim (1761-1808) , tanbûrî mûsikîşinas Nûman Ağa (1750-1834) , Kômürcüzâde Hâfız Mehmet Efendi (ö. 1835) , kendi adını taşıyan nota sistemini icâdeden Ermeni asıllı mûsikîşinas Hamparsum Limoncuyan (1768-1838) , ünlü bestekâr Hammâmizâde İsmâil Dede Efendi (1778-1846) , bestekâr Şâkir Ağa (1779-1840) ve kardeşi Kemânî Mustafa Ağa (ö. 1840) , Enderun mûsikîşinaslarından Kemânî Rıza Efendi (1780-1852) ve mûsikîşinas padişah II. Mahmut (1785-1839) , gibi değerli sanat adamları karşımıza çıkmaktadırlar. Tanzimat Fermânının ilân edildiği 1839'lardan Cumhuriyet'in ilân edildiği 1923'e kadar geçen süre içinde ise, “Mûzika-yı Hümâyûn” şefleri Guiseppe Donizetti (1788-1856) ve Callisto Guatelli (1820-1899) , “Muzika-yı Hümâyûn” hocalarından bestekâr Basmacı Abdi Efendi (1787-1851) , tanbûrî ve bestekâr Keçi Ârif Mehmet Ağa (1794-1843) , bestekâr Dellâlzâde İsmâil Efendi (1797-1869), bestekâr Kazasker Mustafa İzzet Efendi (1802-1879) , üstad Eyyubî Mehmet Bey (1804-1850) , bestekâr Hâşim Bey (1815-1868) , bestekâr Tanbûrî Büyük Osman Bey (1816-1885) , Keçi Ârif Efendi'nin bestekâr oğlu Rıfat Bey (1820-1888) , hâfız bestekâr Zekâî Dede (1824-1897) , bestekâr Hacı Faik Bey (1831-1891) , neyzen bestekâr Bolâhenk Nûri Bey (1834-1910) , bestekâr Tanbûrî Ali Efendi (1836-1890) , Ermeni asıllı bestekâr Nikoğos Ağa (1836-1885) , operetleriyle meşhur Ermeni asıllı Dikran Çuhacıyan (1840-1898) , şarkılarıyla tanınmış Rum asıllı mûsikîşinas kardeşler Lâvtacı Civan (Zivanis) Ağa (ö. 1910) , Lâvtacı Andon (Batrik Kıryazis-Mumcu) (ö. 1925) ve Lâvtacı Hristo (Hristaki Kıryasiz) (ö. 1914), “Hâlim Paşa Nota Koleksiyonu”nu yazmış olan Ermeni asıllı bestekâr Asdik Ağa (Asadur Hamamcıyan) (1840-1913) , şarkılarıyla ünlü Hacı Ârif Bey (1841-1896), bestekâr Medenî Aziz Efendi (1842-1895) , kadın bestekâr Leylâ Saz (1850-1936) , bestekâr Giriftsen Âsım Bey (1851-1929) , bestekâr Kemânî Tatyos Efendi (1858-1913) , şarkılarıyla ünlü Şevki Bey (1860-1891) , bestekâr Rahmi Bey (1865-1924) , mûsikîşinas Muallim İsmâil Hakkı Bey (1865-1927) , şarkılarıyla bilinen Selânikli Üdî Ahmet Bey (1870-1928) ve ünlü kemençe ile tanbur ustası Tanbûrî Cemil Bey (1873-1916) gibi değerli sanat adamlarını görmekteyiz. 20. yüzyılın başından ortalarına kadar, üdî, çellist, kemençe zen ve bestekâr Ali Rıfat Çağatay (1867-1935) , Zekâî Dede'nin bestekâr oğlu Ahmet Irsoy (1869-1943) , bestekâr Lem'î Atlı (1869-1945) , müzik kuramcısı ve tanbûrî bestekâr Suphi Ezgi (1869-1962) , müzikolog ve neyzen bestekâr Rauf Yekta (1871-1935) , bestekâr Râkım Erkutlu (1872-1948) , bestekâr Abdülkâdir Töre (1873-1946) müzikbilimci ve bestekâr Hüseyin Saadettin Arel (1880-1955) Ermeni asıllı bestekâr Üdî Arşak Çömlekçiyan (1880-1930) , kânun virtüözü Âmâ Nâzım Bey (1884-1921) , Giriftsen Âsım Bey'in bestekâr

oğlu ũdĭ, giriftsen ve piyanist Mũsâ Sũreyya Bey (1884-1932) , bestekâr ve ũdĭ Şerif Mũhittin Targan (1892-1967), bestekâr Refik Fersan (1893-1965) , hâfız bestekâr Saadettin Kaynak (1895-1961) , solist bestekâr Mũnir Nũrettin Selĉuk (1899-1981), bestekâr Selâhattin Pınar (1902-1960) , mũzik kuramcısı ve bestekâr Ekrem Karadeniz (1904-1981), mũzik araştırmacısı Mahmut Râgıp Gâzimiĥâl (1900-1961) ve Tanbũrĭ Cemil Bey'in bestekâr oğlu tanbũrĭ Mesut Cemil (1902-1963) gibi eşhasın Tũrk Mũsikĭsi ũzerine yenilikĉi ve kuramsal uğraşıları gũrũlmektedir.

Kaynak (Source):

ĉinuĉen Tanrıkorur “**Osmanlı Dũnemi Tũrk Musikisi**” Dergah Yayınları

Ahmet Say, “**Mũzik Ansiklopedisi**”, C. 2 – 3

Haklar (Rights): (Telif ve kullanım hakları ile ilgili bilgiler.)		
5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca hazırlanan tũm iĉeriđin her tũrlũ ortamda umuma arz yetkisi sınırsız sũreyle Kũltũr Turizm Bakanlığına devredilmiştir. Bakanlık sonraki zamanlarda hazırlanan iĉerikle ilgili dũzeltme, ekleme, silme veya yayımdan kaldırma hakkına sahiptir.		
Kaynağı Hazırlayan	Konu Editũrũ	Proje Yũneticisi
ũnũřan KULOĞLU / Sũreyya GũLMEMED	Prof. Binnur EKBER	